• دریافت ۹۱/۱۲/۱۰
• تأیید ۹۴/۳/۱۸

بررسی زیبایی‌شناسی قصیدهٔ «العام السادس عشر» أحمد عبد المعطی حجازی از منظر نقد فرمالیستی

حسین ابویسانی*
سجاد اسماعیلی**

چکیده

فرمالیسم یا مکتب صورتگرایی از مکاتب نقدی است که بدون توجّه به عوامل مختلف تأثیرگذار در متن ادبی مانند پدیده‌های سیاسی و اجتماعی به نقد شکلی بیرونی اثر ادبی می‌پردازد.

شعر معاصر به‌دلیل داشتن ویژگی‌های شکلی خاص و بارز از مهم‌ترین متون ادبی است که توجه صورتگرایان را به خود جلب کرده است. از آنجا که در شعر معاصر عربی از عناصر و تکنیک‌های نوین شکلی استفاده شده، می‌توان در نقد زیبایی‌شناسی این نوع شعر از نظریه مکتب صورتگرایی استفاده کرد. احمد عبدالمعطی حجازی، شاعر معاصر مصری از شاعرانی است که شعرش از جنبه‌های شکلی و زبانی ظرفیت بالا یی برای نقد فرمالیستی دارد.

قصیده‌ی « العام السادس عشر» به‌عنوان یکی از قصائد حجازی، دارای بیشترین عناصر شکلی است؛ از این‌رو جستار حاضر می‌کوشد؛ با روش توصیفی- تحلیلی و با استناد به نظریهٔ مکتب صورتگرایی به نقد و بررسی زیبایی‌شناسانه‌ی این قصیده بپردازد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد، شاعر در این قصیده با استفاده از عناصر شکلی مثل هنجارگریزی (واژگانی، نحوی، نوشتاری)، موسیقی و عنصر مسلط به‌خوبی توانسته است از تکنیک‌ها و عناصر شکلی برای زیبایی آفرینی در شعرش استفاده کند.

واژگان کلیدی:
شعر معاصر عربی، نقد فرمالیستی، احمد عبد المعطی حجازی، «العام السادس عشر».

* دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی.
** دکتری رشته زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس تهران. نویسنده مسؤل مقاله.
Sajad.esmaeli@modares.ac.ir

مقدمه

نقد صورتگرا به‌عنوان یکی از مکاتب نقدی جدید برآن‌است تا ادبیّت اثر ادبی را از ورای شکل و ظاهر اثر ادبی کشف نماید و از این طریق گامی جدید و شگفت در جهت کشف زیبایی‌های یک اثر ادبی بر دارد؛ البتّه این بدین معنا نیست که صورتگرایان به‌طورکلی از مضمون اثر غافل مانده و فقط به شکل توجه دارند، بلکه برخی از بزرگان این مکتب معتقدند که مضمون نیز در سایهٔ شکل، هویت خود را کسب می‌کند و ناقد باید در نقد یک اثر ادبی چگونگی تأثیرِ شکل اثر را در خلق مضامین و محتوای آن اثر بیان کند (قصاب، ۲۰۰۹: ۹۴).

شعر معاصر عربی به دلیل ویژگی‌های زبانی و ساختاری خاصی همچون: تغییر در اوزان عروضی، عدم التزام به قوافی، موسیقی افزایی و غیره از منظر فرمالیسم، قابل ملاحظه است؛ چراکه فرمالیست‌ها نیز در نقد شکلی یک اثر ادبی، به اصولی همچون هنجارشکنی، موسیقی و عنصر مسلط توجه ویژه‌ای دارند.

احمد عبدالمعطی حجازی (۱۹۳۵ت) یکی از شاعران برجستهٔ نوگرای مصری است که شعرش از لحاظ ساختار، شکل و مضمون مورد توجه ناقدان و ادیبان عصر جدید است؛ به‌طوری‌که او را به دلیل مخالفتش با اصول و ساخت شعر موروث عربی، شاعری نوآور و متجدد می‌دانند (شوشه، ۱۹۹۶: ۲۶۱ و ۲۷۶)؛ بنابراین تحلیل فرمالیستیِ یکی از قصاید این شاعرِ نوآور مصری، می‌تواند در جهت اثبات این ادعا و فهم هر چه بیشتر محتوای شعرش مفید واقع شود.

نگارندگان، به‌خاطر حجم زیاد قصاید شاعر تنها به یک قصیده یعنی قصیدهٔ «العَامُ السَّادِس عَشر» اکتفا کردند. این مقاله در پی آن است تا از یک سو به این پرسش پاسخ دهد که متن، شکل و قالب قصیدهٔ مذکور تا چه میزان با رویکرد فرمالیستی انطباق دارد و از سوی دیگر، تا چه میزان فرم و دیگر عناصر فرمالیستی این اثر در کشف مضمون و محتوای آن ایفای نقش می‌کنند.

مواد و روش پژوهش

دادهٔ اصلی مورد استفاده در پژوهش حاضر، دفتر شعری *مَدینةٌ بِلا قَلب* اثر شاعر

احمد عبد المعطی حجازی است که با تحلیل شواهد درون متنی و مراجعه به منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی انجام می‌گیرد. روش خاص پژوهش توصیفی- تحلیلی و با استناد به نظریۀ نقد شکلی متن ادبی (نقد فرمالیستی) است.

پیشینۀ پژوهش

در حوزۀ نقد و بررسی اشعار شاعران معاصر مصر پژوهش‌های فراوانی چه در ایران و چه در کشورهای عربی صورت گرفته است؛ عشری زاید در کتاب *عن بناء القصیدة العربیة الحدیثة* در اثبات ویژگی‌های ساختاری و حتی مضمونی شعر معاصر به نمونه‌هایی از اشعار احمد عبد المعطی حجازی اشاره و آنها را به‌خوبی شرح داده است (عشری زاید، ۲۰۰۸). عزالدین‌اسماعیل نیز در کتاب *الشعر العربی المعاصر، قضایاه وظواهره الفنیۀ والمعنویۀ* همچون عشری زاید برای بیان ویژگی‌های شعر معاصر از جمله موسیقی، از اشعار حجازی بسیار بهره برده و آنها را به‌خوبی در راستای این هدف شرح و بسط داده است (اسماعیل، بی‌تا). پروینی و اسماعیلی در پژوهشی با عنوان *بررسی تطبیقی نوستالژی در شعر احمد عبد المعطی حجازی و نادر نادرپور* با استفاده از مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی به بررسی مضامین نوستالژیکی همچون: دوری از سرزمین، کودکی، معشوق، خانواده، آشنایان و آینده آرمانی در شعر دو شاعر پرداخته‌اند؛ امّا پژوهشی که به‌طورخاص به بررسی زیبایی‌شناسانۀ اشعار احمد عبد المعطی حجازی از منظر نقد صورتگرا پرداخته باشد، دیده نشد.

ادبیات نظری پژوهش

۱- درآمدی بر نقد فرمالیستی

یکی از مهم‌ترین مکاتب نقد ادبی قرن بیستم، مکتب صورتگرایی است؛ این مکتب در خلال سال‌های ۱۹۱۴- ۱۹۱۵ شکل گرفت و در حدود سال ۱۹۳۰ توسط استبداد استالینی متوقف شد (میرسکی، ۱۳۷۸: ۴۰۳). بنیان‌گذاران اصلی این مکتب، اعضای دو انجمن زبان‌شناسی در مسکو و سن‌پترزبورگ بودند که

مهم‌ترین هدف خود را یافتن مبنای علمی و عینی برای نقد اثر ادبی و کشف «ادبیّت» آن به شیوه‌ای علمی می‌دانستند (احمدی، ۲/۱۳۷۲: ۴۶؛ قصاب، ۲۰۰۹: ۱). از مهم‌ترین نظریه‌پردازان این مکتب نیز می‌توان ویکتور شکلوفسکی، تینیانوف، توماشفسکی، و یاکوبسن را نام برد (الخطیب، بی‌تا: ۳۵).

در نگاه کلی، این مکتب به دو گروه عمده‌ی فرمالیسم روسی و فرمالیسم آمریکایی (نقد نو) تقسیم می‌شود که تأکید گروه اول به‌طورکلی بر کشف ادبیّت اثر ادبی، بدون توجه به ارتباط آن اثر با دیدگاه‌های سیاسی، تاریخی، اجتماعی، روان‌شناسی و فرهنگی است؛ آنها معتقدند که آنچه نویسنده یا شاعر می‌گوید مهم نیست بلکه چگونگی و روش گفتن مهم است که باید موضوع نقد و تحلیل قرار گیرد (پاینده، ۱۳۶۹: ۲۶) و گروه دوم به دنبال این هستند که ببینند چگونه بخش‌های مختلف یک متن با یکدیگر مرتبط می‌شود و متن چگونه نظم و هماهنگی پیدا می‌کند؛ طنز، متناقض‌نما، ابهام، ایهام را چگونه در خود جای می‌دهد و حل می‌کند و اساساً متن چگونه به بیان شعربودگی یا جوهر صوری خود شعر می‌پردازد (سلدن، ۱۳۷۲: ۳۰).

آنچه از نظریات دو گروه بر می‌آید این است که مکتب فرمالیسم در تحلیل و بررسی‌های ادبی به خودِ اثر توجّه دارند و بر این باورند که اثر ادبی را بدون هیچ‌گونه پیش زمینه‌ای بنگرند و در نقد و تحلیل متن ادبی، صرفا به خود اثر بپردازند، نه به حوزه‌های خارج از قلمرو ادبیات. آنان رویکردهای تاریخی، جامعه شناسی، روان‌شناسی، سیاسی، تاریخی، اخلاقی و غیره را در نقد اثر ادبی رد می‌کنند و معتقدند که به ادبیّت اثر ادبی باید توجه کرد (نادیية، ۱۹۹۴: ۲۱؛ تودوروف، ۱۹۹۰: ۸۴) و مهم‌تر از همه اینکه، آنها مضمون را در گرو ترکیب و ساختار بیرونی و شکل اثر هنری می‌دانند (عکاشة، ۱۹۹۴: ۱۰۲).

از مهم‌ترین اصول مورد اعتقاد تمامی صورتگرایان، برجسته‌سازی اثر ادبی است. آنان برجسته‌سازی را مهم‌ترین عامل ایجاد زبان ادبی می‌دانند و آن را در چهار عامل هنجارگریزی، قاعده‌افزایی، موسیقی و عنصر مسلط، بسیار مهم و ضروری معرفی می‌کنند. همچنین به این چهار عامل به‌عنوان اصول ظاهری متن ادبی و ادبیّت متن ادبی می‌نگرند (همان: ۱۰۳).

۲- أحمد عبد المعطی حجازی

احمد عبد المعطی حجازی در سال ۱۹۳۵ در منوفیة مصر متولد شد (شامی، ۱۹۹۹: ۳۷). وی پس از اتمام تحصیلات متوسطه به دانشسرای معلمان راه یافت و در سال ۱۹۹۵ با امتیاز عالی فارغ التحصیل شد، اما به سبب فعالیت‌های سیاسی از استخدام او در شغل معلمی جلوگیری به عمل آمد. ناگزیر در مؤسسه معروف مطبوعاتی *روز الیوسف* مشغول به کار گردید و از سال ۱۹۵۵ تا ۱۹۷۴م که از مصر جلای وطن کرد در همین مؤسسه به کار خود ادامه داد (فاضل، ۱۹۸۴: ۲۵۹). در سال ۱۹۷۸م نیز با لیسانس جامعه‌شناسی از دانشگاه سوربن فرانسه فارغ‌التحصیل شد. او سال‌ها در فرانسه با عنوان استاد شعر عربی در دانشگاه‌هایش اقامت گزید و سپس برای پیوستن به هیئت تحریریهٔ مجلهٔ *الاهرام* به قاهره بازگشت (جحا، ۱۹۹۹: ۴۳۲).

حجازی و صلاح عبدالصبور نخستین شاعران مصری بودند که در دههٔ پنجاه میلادی به جمع پیشگامان پیوستند. مهم‌ترین شاخصهٔ شعر حجازی رمانتیسم بودن آن است. اغلب موضوعات شعری وی: خلاء روحی و عاطفی، عزلت ذهنی و تعارض دورنی انسان‌های ساده زیست روستانشین و تازه وارد در زندگی شهری است (الیسوعی، ۱۱۹۶، ۴۷۳-۴۷۶). دفترهای شعری شاعر عبارتند از: *شهری تهی از دل*؛ *اوراس*؛ *جز اعتراف راهی نمانده است*؛ *مرثیه‌ای برای عمر زیبا*؛ *کائنات قلمرو ملوکانه‌ی شب* و درختان سیمان (اسوار، ۱۳۸۱: ۵۷۳).

۳- قصیده العَامُ السَّادِس عَشَر

این اثر اولین قصیده از مجموعهٔ شعری *مدینة بلاقلب* است که شاعر آن را در سال ۱۹۵۶ سروده و محتوا و درون‌مایهٔ اصلی آن نیز نوستالژیک است؛ شاعر در این قصیده، به‌مثابهٔ فردی است که برهه‌ای از زندگی خود را به تصویر می‌کشد و خاطرات آن دوران را بازگو می‌کند. وی قصیده را با فضایی غم‌انگیز و حسرت‌آلود برای برخی از آرزوهای دست‌نایافتهٔ شانزده‌سالگی‌اش سرشار می‌کند، ولی در پایان، آن دوران را فانی دانسته و به گذر از آن و ورود به مرحله‌ای دیگر از زندگی متمایل می‌شود که در واقع، آینده و خوشبینی نسبت به آن است.

اصدِقائِی!
نحنُ قَد نَغفُو قَلیلاً،
بَینمَا السَّاعةُ فِی المَیدانِ تَمضِی
ثُمَّ نصحُو .. فإذا الرَّکبُ یمُرّ
وَإذا نحنُ تغیرنا کَثیراً،
وَترکنَا عامَنا السَّادِس عَشر
عامِیَ السَّادِس عشَر
یومَ فتَّحتُ علَی المرأةِ عَینِی
یومَها .. و اصفرّ لونِی .....
کانَ حُبّی شُرفةً دکناء أمشِی تحتَها
لأراهَا
لَم أکُن أسمَعُ مِنها صُوتَها
إنَّما کانَت تُحیِّینی یدَاهَا
کانَ حَسبِی أن تُحیِّینِی یداهَا [1](حجازی، ۱۹۸۲: ۹۹-۱۰۰)

۴- تحلیل فرمالیستی قصیده

هنجارگریزی، قاعده‌افزایی، موسیقی و عنصر مسلط چهار اصل مورد اعتقاد صورتگرایان است؛ امّا با توجه به مطالعه و بررسی شکلی این قصیده مشخص می‌شود که مشهودترین این اصول در قصیده، هنجارگریزی، موسیقی و عنصر مسلط است؛ بنابراین نگارندگان در این بخش به بررسی این سه اصل در قصیدهٔ *العَامُ السادِس عشر* حجازی پرداختند.

۱. ای دوستان من!/ ما اندکی به خواب فرو می‌رویم/ درحالی‌که ساعت در میدان شهر در حال گذر است/سپس از خواب بر می‌خیزیم، آنگاه که کاروان می‌گذرد/ آن‌گاه که ما تغییر زیادی کردیم/ و سال شانزدهم عمرمان را پشت سر گذاردیم/ سال شانزدهم عمر من.../ همان روزی که چشمم را بر زن گشودم/ در آن روز... رنگم زرد شد/ در آن روز... عشق من بسان بالکنی تاریک بود که زیر آن راه می‌رفتم/ تا او را ببینم/ از او هیچ صدایی نمی‌شنیدم/ و تنها دستان او به من سلام می‌داد/ و تنها برای من همین کافی بود که دستان او مرا سلام می‌داد... »

۴-۱- هنجارگریزی

هنجارگریزی به‌عنوان یکی از عوامل برجسته‌سازی اثر ادبی، عبارت است از انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار یا انتخاب عناصر ناآشنا و تازه از میان امکانات بالقوهٔ زبانی (لیچ، ۱۹۶۹: ۶۱)؛ البته باید توجه داشت که نمی‌توان هرگونه انحرافی را هنجارگریزی نامید؛ زیرا گروهی از این انحراف‌ها یا استفادهٔ بیش‌ازحد از این انحراف‌ها، به ایجاد ساخت‌هایی غیردستوری و غیرمنطقی منجر می‌شوند و خلاّقیّت هنری به شمار نمی‌آیند (صفوی،۱۳۸۳: ۴۴).

دکتر شفیعی کدکنی، مرز بین شعر و ناشعر را رستاخیر کلمات می‌داند و بر این باور است که شعر بیرون از زبان قابل تصور نیست و هرچه هست در تغییراتی است که در زبان روی می‌دهد، وی هنجارگریزی یا برجسته‌سازی را به دو گروه موسیقایی و زبانشناسیک تقسیم می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۱۴-۱۵).

با تأمل در شکل و ساختار بیرونی قصیده مشخص می‌شود که شاعر در سه موردِ واژگان، نوشتار و مسائل دستوری (نحوی)، هنجار گریزی داشته است که در ادامه به بررسی دقیق آنها می‌پردازیم.

۴-۱-۱- هنجارگریزی واژگان و تغییر معنا

دکتر شفیعی کدکنی اگرچه در کتاب موسیقی شعر خویش عیناً و به‌طور مشخص از هنجارگریزی واژگان و تغییر در معنا استفاده نکرده‌اند اما همان‌طور که پیشتر گفته شد وی مرز بین شعر و ناشعر را رستاخیز کلمات یعنی تغییرات در بافت زبانی سخن می‌داند و می‌گوید: «مجموعه عواملی که به اعتبار تمایز نفس کلمات، در نظام جمله‌ها، بیرون از خصوصیّت موسیقایی آنها، می‌تواند موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌ها شود، عواملی است که در حوزهٔ مباحث زبان و زبان‌شناسی و سبک‌شناسی جدید امروز مطرح است از قبیل استعاره، مجاز و حذف» (همان: ۱۹).

حجازی در بخش‌هایی از این قصیده، به واژگان و ترکیبات معنایی جدید می‌بخشد. او واژگان، ترکیبات و جملات را در معنای غیراصلی خود یا غریب و ناآشنا به کار می‌گیرد تا بدین‌گونه هم در پرداخت و زیبایی‌شناسی شکل شعری خود و هم در به تعمق واداشتن مخاطب خود نقشی مؤثر را ایفا کرده باشد.

به‌عنوان مثال در دو بند، فعل «مشی» (رفتن) را کـه غالبـا بـرای انسـان و حیـوان به‌کار مـی‌رود در معنـای غیراصـلی خـود و بـرای نباتـات یعنـی «غصـون التـوت: شاخه‌های توت» به‌کار برده است تا بدین وسیله طبیعت و عناصـر تشـکیل دهنـدهٔ آن را جانی بخشد و شعرش را به جان تشـنهٔ مخاطـب بچشـاند، وی همچنـین در همین بخش از شعر، صفت «عاریات» را که در واقـع صـفتی انسـانی اسـت بـرای «شاخه‌های توت» به‌کار برده است:

« وغُصُونُ التُّوتِ تَمشِی فِی الشَّفَقِ، عارياتٌ، لا وَرَق
ونُعُوشُ النُّورِ تَمشِی»[1] (حجازی، ۱۹۸۲: ۱۰۳).

در این مقطع گـویی شـاعرِ دلـزده و خسـته از شـرایطِ کنـونی، عصـرگاهان را عذاب‌آور و تجدید کنندهٔ غـم و انـدوه خـود مـی‌دانـد؛ بنـابراین نـاگزیر، طبیعـت و پدیده‌های آن را خارج از هنجارهای تعریف شـده‌اش توصـیف مـی‌کنـد و عصـر را لحظهٔ مرگ و زوال طبیعت می‌داند. از طرفی دیگر شاعر با اطـلاق واژهٔ «نعـوش» (جسدها) برای نور، از بین رفتن و محـو روشـنایی و تبـدیل آن بـه تـاریکی را بـه تصویر کشیده است، زیرا واژهٔ نعش مصداق و بیانگر «از بین رفتن و زایـل شـدن» است. اگرچه شاعر می‌توانست به جای این ترکیـب از ترکیبـاتی مشـابه و سـاده‌تـر مانند «ظلمت و تاریکی» نیز استفاده کند اما به خاطر رعایت اصلِ زیبایی‌شناسی از این هنجارشکنی بهره جسته است. «منظور از اصلِ زیبایی‌شناسـی ایـن اسـت کـه وقتی کلمه‌ای را از خانوادهٔ خود جدا کردیم و در کنار خانوادهٔ دیگـری قـرار دادیـم، خواننده یا شنونده اهل زبان در این جدایی و ازدواج جدید، نـوعی زیبـایی احسـاس کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۹).

حجازی در این قصیده همچنین برخی از ترکیبات و عبارات را به‌طوری غریـب استعمال نموده است که علاوه بر ایجاد زیبایی، باعث رسا یا قابل فهـم شـدن نـزد مخاطب یا شنونده می‌شود؛ به‌عنوان مثال وی به‌جای استفاده از عبارت «همـدردی با شاعران» از ترکیب « هم پیاله شدن با اشک شاعران یا سیراب گشـتن از اشـک آنها» استفاده کرده است:

۱. «و شاخه‌های توت، در شفق، بدون لباس، و بدون برگ راه می‌رود/ و جنازه‌های نور راه می‌رود»

« كُنتُ أهوى هَؤلاءِ الشُّعراءِ
أرتَوِی مِن دَمعِهِم كُلَّ مَسَاء...»[۱] (همان، ۱۹۸۲: ۱۰۰).

در مقطع بعدی شاعر که همچنان آرزوی دیدار شاعران را دارد، به طایر خیال سوار گشته و از شاعران به گونه‌ای غریب یاد می‌کند. شعر آنها را غمگین و محزون می‌داند و خود نیز تمنای دیدار و همدردی با آنها را در سر می‌پرورانَد. وی برای انتقال این مفهوم از این دو جملهٔ ناآشنا بهره می‌گیرد:

«أتَسامَى فُوقَ غيم نَسَجُوه
أتمَطَّى فِي بُخورٍ أطلقُوه»[۲]

به عبارتی دیگر شاعر با ترکیب ناآشنای «همراهی و بالا رفتن بر ابرها و بخارها» که برگرفته از طبیعت است و همچنین با دو واژهٔ «غیم و بخور» (ابر و بخار) که نماد چیرگی غم و اندوه است، شیوهٔ شعری و حالات شاعران مورد آرزویش را بیان می‌کند.

همهٔ این موارد مهم‌ترین عوامل ایجاد چند لایگی، غموض و البتّه زیبایی آفرینی در شعر حجازی هستند؛ به‌طوری‌که خواننده می‌تواند این شعر را از چند زاویهٔ خوانش کند و نیروی درک او را در چندین سطح بسنجد.

۴-۱-۲- هنجارگریزی نحوی

یکی از ویژگی‌های بارز زبان ادبی این است که شاعر یا نویسندهٔ ادبی در بخش نحوی دستور زبان، دخل و تصرف و ارکان جمله را جابه‌جا و از شیوه‌های غیرمعمول جمله‌بندی استفاده کند. به گفته‌ی تودوروف[۳] «ادبیات همچون زبانی است که در هر سخن در لحظهٔ گفته شدنش، نادستوری است» (اسکولز، ۱۳۷۹: ص ۱۸۲).

مهم‌ترین هنجارگریزی نحوی این قصیده که تناسب خاصی با محتوای قصیده نیز دارد، استفاده فراوان از حرف واو عطف در آغاز مصرع‌هاست. حرف واو به دلیل

---

۱. «مشتاق دیدار آن شاعران بودم/ تا از اشک چشمان آنها در هر شام جرعه‌ای بنوشم».

۲. «بر بلندای ابرهایی که در هم بافته شده اند، بالا بروم/ و در بخارهایی که رها شده‌اند، گام بردارم...»

3. Todorov

نقش تأثیرگذاری که در ساخت شعر امروز دارد، قابل توجه ناقـدین شکلگراسـت. از آنجا که این قصیده به نوعی بیان کننـدهٔ درد و رنـج‌هـای شـاعر در سـن شـانزده سالگی‌اش است، وی برای انتقال این مفهوم به انسان عادی نیاز به نـوعی ارتبـاط صمیمی با خویش دارد؛ لذا حرف واو به دلیل نزدیک ساختن زبـان شـعر بـه زبـان گفتار می‌تواند در این ارتباط صمیمی نقش به‌سزایی ایفـا کنـد. حجـازی بـا چنـین کاربردی علاوه بر نوعی هنجارشکنی و برجسته‌سازی، مجالی را فراهم می‌آورد تـا آزادانه و به شیوهٔ نزدیک به نثر، سخن بگوید:

« وَإذا نَحنُ تَغیرنَا کَثیراً،
وتَرکنا عَامَنا السّادس عشر» (حجازی، ۱۹۸۲: ۹۹)

« وَبألوانِ الذُّبولِ
وبِأُوراقِ الخریفِ
وهِیَ تعدُو فِی یدِ الرِّیحِ إلی غورٍ مُخِیف
وبطیرٍ أسودَ فِی اللَّانهَایهٔ » [۱]

« وأرَی الحُبَّ ... شُروداً، و تَهاویمَ، و حُزنا
والمُحِبَّ الحَقَّ ... مَن یهوَی و یفنَی!
وعمیقُ الحُبّ ... حُبٌّ لَم یتِمّ
لِیقُولُوا ... یا للَحنٍ لَم یتمّ!» [۲] (همان: ۱۰۱)

« ولیالِی عامِیَ السّادس عَشَر ....
وعلَی خَدِّی دَمعَهٌ
وعلَی مَکتبِی الصَّامتَ شَمعَه....
وهِی تَذوَی فِی اللَّهِیب ....

۱. «و با رنگ‌های پژمرده/ و با برگ‌های پاییز/ و در حالی‌که او در دست باد به سـمت ورطـه‌ای ترسناک می‌دود/ و با پرنده‌ای سیاه در آن سوی بی‌نهایت»

۲. «و من عشق را می‌بینم در حالی‌که سرگردان، گمراه، و اندوهگینم/ و همان عاشق سزاوار را که عشق می‌ورزد و فنا می‌شود/ و عشق عمیق همان است که پایان ندارد/ تا بگویند.. شگفتا آوازی را که هرگز تمام نگشت»

وحَنينٌ غامِضٌ فِي أضلُعِي ....»[1] (همان: ۱۰۲).

۲-۲-۳- هنجارگریزی نوشتاری

مهم‌ترین وجه تمایز این قصیده با قصیدهٔ کلاسیک، سبک نوشتاری آن است. شکل این قصیده به‌گونه‌ای است که چگونگی حرکت معانی و ذهنیّت شاعر و ارتباط منطقی میان ذهن شاعر، زبان و شکل شعر را نشان می‌دهد.

حجازی در این قصیده علاوه بر شکستن ساختار وزن، قافیه و قید تساوی مصرع‌ها به مضمون شعر نیز صبغه‌ای پویا و فعال می‌بخشد که این امر شعر را از حالت گزارش وار بودن خارج می‌سازد و خودِ این نوعی گریز از هنجار به‌شمارمی‌آید. شاعر مقطع آغازین، قصیده را در شکل و واژگانی می‌آورد که مخاطب را تشویق به خواندن ادامهٔ قصیده می‌کند؛ او از میان اعداد، شانزده (السَّادِس عَشَر) را انتخاب می‌کند که این امر باعث ایجاد حس کنجکاوی در مخاطب برای یافتن علت چنین انتخابی می‌شود. شاعر در همین مقطع با برقراری ارتباط ساختاری مناسب بین واژگان به مخاطب در علت انتخاب عدد شانزده کمک می‌کند. او با استفاده از واژهٔ «الساعة»، از طرفی گذر زمان عادی و از طرفی دیگر گذر عمر را اراده می‌کند که این خود، راهگشای خوبی برای دریافتن علت انتخاب عدد شانزده است. ابتدا مخاطب در می‌یابد که شاعر برهه‌ای از زمان عمر خویش (شانزده سالگی) را در نظر دارد، سپس این سؤال در ذهنش تداعی می‌شود که چرا شانزده و نه عددی دیگر؛ چه بسا همین سؤال انگیزه‌ای برای خواندن ادامه‌ی قصیده و دریافتن مقاصد شاعر می‌شود.

حجازی در مقاطع بعدی قصیده به دیگر حوادث سن شانزده سالگی خود می‌پردازد و در هر مقطع با انتخاب واژگانی خاص به حالتی از اندوه، دلتنگی و حسرت را بیان می‌کند. او در یکی از این مقاطع، به‌گونه‌ای از خاطرات عشق‌ورزی‌های خود به معشوقش سخن می‌گوید که گویی وصال او برایش رؤیا،

---

۳. «و شب‌های شانزده‌سالگی‌ام/ و بر گونه‌هایم اشک جاری/ و در دفتر ساکت من، شمعی/ در آتش خود آب می‌شود/ و اشتیاقی پنهان در تمام پیکرم...».

خواب و خیال شده است:

«و أری الحبّ شروداً، وتهاویم، و حزنا
و المحب الحق... من یهوی و یفنی
و عمیق الحبّ... حبّ لم یتمّ» (همان: ۱۰۲).

اما در مقاطع بعدی شاهد هستیم که شاعر از غروب‌ها و شب‌های شانزده سالگی خود نیز می‌سراید:

«ولیالِی عامِی السّادِس عشَر
کان حُلمِی أن أظلّ اللیلَ ساهر
جنبَ قنّینهٔ خمرٍ...» (همان: ۱۰۲).

این انعطاف‌پذیری در شکل و تقسیم مضمون قصیده به چندین مقطع به اضافهٔ کاربرد مکرر «أصدقائی» در آغاز هر مقطع و تکرار «عـامِی السَّـادِس عَشَـر» در طول قصیده از طرفی شاعر را در همزاد پنداری با مخاطب خویش یاری می‌دهد؛ به‌گونه‌ای که مخاطب را بسان دوست نزدیک و همدرد خود می‌داند و از طرفی دیگر مخاطب را حالتی متصور می‌شود که شانزده سالگی خود را با شانزده سالگی شاعر مقایسه می‌کند و به دردهای روحی و روانی شاعر پی می‌برد؛ بنابراین تمامی معانی نهفته در این قصیده متناسب و همگون با شکل نوشتاری آن است زیرا شکلِ شعر، حسی‌ترین ابزار جلوه و صورت بخشیدن به معنای آن می‌شود و همین شیوهٔ نوشتار باعث همدلی و همراهی مخاطب با محتوای شعر می‌شود.

از دیگر نکات شکلی قابل توجه در این قصیده، مقطع دوم این قصیده است. شکل نوشتاری حجازی در این مقطع به گونه‌ای است که گویی برخی از الفاظ یا جملات را حذف می‌کند؛ این نکته از نقطه‌چین‌هایی که بعد از برخی از واژگان آورده می‌شود به خوبی دریافت می‌گردد که هر کدام نشان از اشاراتی معنایی دارد که کنجکاوی مخاطب را بر می‌انگیزند:

« عَامِی السَّادِس عَشَر
یومَ فَتَّحتُ علَی المَرأةِ عَینِی
یومَها .. وَاصفَرَّ لُونِی

یومَها .. ذُرتُ بِدَوَّامةِ سِحر!» (همان: ۹۹).

مفاهیم موجود در این مقطع همگی مبین اشتیاق، حسرت و فشار روحی شاعر است. شاعر از دوران عشق و خاطرات خود با معشوق و حسرتش بر آن روزها سخن می‌گوید؛ روزها و خاطراتی که شاعر از ذکر برخی از آنها عمداً یا سهواً خودداری می‌کند. وی کلمهٔ «یومها» را دو بار تکرار کرده و بعد از هر بار، نقطه‌چین قرار می‌دهد که با توجه به اندیشهٔ اصلی این مقطع، دلایلی را می‌توان برای این نوع نوشتار متصور شد: اول اینکه، شاعر می‌خواهد از شدّت اندوه درونی خود که ناشی از ناکامی‌های شانزده سالگی اوست کم کند، به‌همین‌دلیل بقیه جمله را نیز حذف می‌کند؛ دیگر اینکه، شاعر واژگان و عبارات را برای ذکر آن همه اندوه، معذور و قاصر می‌داند. بالأخره اینکه، ممکن است شاعر خواسته باشد مخاطب را به تعمق و تکاپو وادارد تا با استفاده از واژگان قبل و بعد، محذوف‌ها را با خیال خود تصور کند و بدین طریق او را با سختی‌هایی که در آن روزها کشیده آشنا کند؛ البتّه ناگفته نماند که تکرار واژهٔ «یوم»، به لحاظ شکلی و محتوایی، متناسب با واژهٔ «السادس عشر»، مبین ظرف زمان است.

از هنجارشکنی‌های نوشتاری شاعر زمانی است که او چند مصراع را کاملاً مجزا و بدون هیچ گونه ادوات ربط مانند: حروف عطف به‌کارمی‌گیرد که این خود مناسبت خوبی با معنای این مقطع یعنی اشتیاق، حسرت و فراق از معشوق دارد:

« کانَ حُبِّی شُرفةً دَکنَاءَ أمشِی تَحتَها
لأَرَاهَا
لَم أکُن أسمَعُ مِنها صُوتَها
إنَّما کَانَت تُحَیِّینی یدَاها
کانَ حَسبِی أن تُحیِّینِی یدَاهَا
ثُمَّ أمضِی، أسهِرُ اللَّیلَ إلَی دِیوانِ شِعرٍ » (همان: ۱۰۰).

۲-۳- موسیقی و عناصر موسیقی‌ساز

فرمالیست‌ها یکی از عوامل مهم در برجسته‌سازی اثر ادبی را موسیقی می‌دانند و آن را ویژگی ذاتی و جزء لاینفک طبیعت شعر به‌شمار می‌آورند. اهمّیت موسیقی

شعر تا جایی است که یاکوبسن، ریتمیک بودن زبان شعر را یکی از برجسته‌ترین مشخصه‌های زبان شعر، نسبت به نثر می‌داند و موسیقی را عاملی اساسی در انسجام شعر معرفی می‌کند. همچنین اوزیپ بریک[1] و رنه ولک[2] بر موسیقی زبان شعر تاکید فراوان داشته‌اند؛ اوزیپ بر تکرار آواها در موسیقایی کردن زبان شعر تأکید دارد و ولک نیز هویت هر شعری را در گرو عناصر موسیقی ساز آن شعر می‌داند (ارلیچ، ۱۹۸۱: ۲۱۷).

موسیقی این قصیده در چند بخش قابل تأمّل است که در ادامه به آنها می‌پردازیم.

۲-۳-۱- ایقاع و موسیقی آفرینی

۲-۳-۱-۱- قافیه

از ورای تأمّل در اشعار حجازی، ملزم نبودن شاعر به قوافی وعدم تکرار حرف روی به‌چشم می‌خورد. حجازی با توجه به ظرفیت‌های شکلی شعر معاصر و با توجّه به حالات درونی خود از قافیه‌های متعددی بهره می‌گیرد.

شاعر در این قصیده ملزم به قافیه‌های مشابه و تکراری نیست و قافیه‌های متفاوتی را متناسب با فضای معنایی مصرع‌ها، متفاوت به‌کارمی‌گیرد تا بدین‌گونه هم حالات درونی خود را در این قصیده به‌خوبی بازگو کند و هم به شعر حالتی ریتمیک و آهنگین ببخشد؛ زیرا اساساً در نقد ادبی جدید، تعدد قوافی، عاملی مهم در آهنگین ساختن شعر و به‌طورکلی موسیقی شعر است (عبید، ۲۰۰۱: ۴۲).

محمدرضا شفیعی کدکنی نیز به نقش حروف و دلالت‌های متعددش در شعر تأکید فراوان دارد؛ او برای اثبات این نکته، از این بیت بهره می‌گیرد: «یاد باد آنکه نهانت نظری با ما بود/ رقم مهر تو بر چهره‌ی ما پیدا بود» که تناسب مصوت‌های «آ» در واژگان «یاد»، «باد»، «آنکه»، «نهان»، «با»، «ما» با صامت « ه » در «چهره»، «نهان»، «مهر» علاوه بر موسیقی آفرینی به شعر، مضمون غم و دل‌تنگی را برای معشوق بیان می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۹۶).

1. Ozip brik
2. Rene wellek

احمدعبدالمعطی‌حجازی نیز در این قصیده آنجا کـه قصـد سـخن از حسـرت و اندوه دارد از قافیه‌های طولانی و غالباً مختوم به «هـا» بهـره مـی‌گیـرد: «تَحتَهـا/ لأراهَا / صوتَهَا / یداهَا / یـداهَا» (حجـازی، ۱۹۸۲: ۱۰۰). اجتمـاع «حـرف هـا» و «حرف مد» بیانگر آه و حسرت توأم با درد و تضرع برای از دسـت رفتـه‌هـا اسـت؛ حجازی نیز برای از دست داده‌های شانزده سالگی‌اش حسرت می‌خورد و شعر خـود را با بغض و آه می‌سراید. ابراهیم انیس در کتاب *الأصوات اللغویة* می‌گوید: «هرگاه حرف «ها» به همراه «حرف مد» بیاید، موجب ایجاد ایقاع طـولانی مـی‌شـود کـه همین ایقاع، دلالت و معنای ترس، حسرت، اضطراب و دلهره از رخدادی نامعلوم را برای فرد تداعی می‌کند» (أنیس، ۱۹۷۱: ۸۸-۸۹).

شاعر در این قصیده گاه حروف روی را با سکون و با حـروف حلقـی بـه پایـان می‌برد که این نیز دلالت خوبی برای معانی حزن و انـدوه شـاعر اسـت: « صَـمته/ العائـدَه/ الهَاجِـدَه/ .../ راقـدَه/ ...» (حجـازی، ۱۹۸۲: ۱۰۳) همچنـین اجتمـاع ایـن سکون و حرف حلقیِ «ها» دلالت بر سکوت، پوچی و تکراری بودن زندگی، رکـود و جمود دارد.

۲-۳-۲-۲- وزن

وزن علاوه بر آهنگین ساختن قصیده و افزایش روند حرکتی قصیده، نقـش مهمـی در لایهٔ درونی شعر (محتوا) دارد. وزن خود به تنهایی نمی‌تواند عامل موسیقی سـاز صد درصد شعر شود بلکه به همراه عوامل موسیقی ساز دیگر، یـک نـوع تـوازی را بین کلمات و افکار شاعر برقرار می‌کند (عبید، ۲۰۰۱: ۲۳). فرمالیسـت‌هـای روس، مفهوم وزن و ایقاع را جوهرهٔ زبان شعری و وسیله‌ای برای بیان آزادانهٔ افکار شـاعر می‌دانند؛ از این‌رو نتیجه می‌گیرند که سخن حتی اگر پایبند بـه وزنـی خـاص هـم نباشد، می‌تواند شعر باشد؛ آن‌ها شاعری را توانا می‌دانند که وزن را فـرع و ایقـاع را اصل بداند و بتواند به کمک وزن و عوامل ایقاع‌ساز، موسیقی شعرش را فزونی دهد (الخطیب، ۱۹۸۲: ۵۲).

حجازی در هر مقطع از این قصیده، بحرهای متفاوتی را به‌کار می‌گیرد که ایـن

امر علاوه بر موسیقی افزایی، متناسب با دیدگاه‌های مختلف شاعر و اندیشهٔ اصلی و فرعی هر مقطع است؛ به‌عنوان مثال شاعر در مقطع آغازین و پایانی قصیده از بحر رمل و زحافات متعدد آن بهره می‌گیرد زیرا این بحر در علم عروض بحری آرام، رقیق، و آهنگین هست و شاعران رمانتیک آن بحر را به‌دلیل مناسبت با درون‌مایهٔ حزن و اندوه بسیار به‌کارمی‌گیرند.

۲-۳-۳-عناصر موسیقی ساز جدید (به غیر از قافیه و وزن)

از مهم‌ترین عناصر موسیقی‌ساز شعر معاصر علاوه بر وزن و قافیه، یکی «تکرار» و دیگری «اصوات» است که علاوه بر موسیقی افزایی، دلالات و اشارات معنایی متفاوتی را برعهده دارند.

۲-۳-۳-۱- تکرار و موسیقی آفرینی شعر

پدیده‌ی تکرار به‌عنوان یکی از ویژگی‌های سبکی مهم شعر معاصر عربی، علاوه‌بر ویژگی‌های زبانی، شکلی و موسیقایی شعر، دلالت‌های معنایی خاصی را نیز به‌همراه دارد (راضی جعفر، ۱۹۹۹: ۹۹). تکرار در این قصیده در دو موردِ تکرار واژگان و تکرار عبارات قابل توجه است.

۲-۳-۳-۲- تکرار واژگان، مصرع‌ها

حجازی در این قصیده گاه کلمات، گاه مصرع‌ها، و گاه حتی مقاطع را تکرار می‌کند؛ این اسلوب علاوه بر آهنگین ساختن قصیده، مطابقت معنایی دقیقی با فکر اصلی قصیده نیز دارد.

شاعر قصیده را با واژه‌ی «أصدقائِی» آغاز، و سه بار تکرار می‌کند؛ این تکرار از این جهت قابل توجه است که شاعر این کلمه را در ابتدای سه مقطع مختلف از قصیده و هر بار برای انتقال معنای مورد نظر خویش تکرار می‌کند که علاوه بر آهنگین ساختن قصیده، خوشایند بودن یک خط صوتی برای گوش مخاطب، حمایت از یکپارچگی شعر و ساختار بخشی شعر در انسجام معنایی یا تأکید بر هسته اصلی پیام شاعر نیز بسیار قابل توجه است.

با اندک تأمّلی در شکل و چگونگی این تکرار به روشنی می‌توان دریافت که

ارتباط خوبی بین این شکل تکرار و معنای مورد نظر شاعر وجود دارد؛ حجازی این واژه را با حذف حرف ندا و اضافه کردن ضمیر متصل متکلم وحده «**ی**» به‌کار می‌گیرد، سپس در جملات بعدی، ضمیر جمع «نحن، نغفو، نرکب، ...» را می‌آورد که این نیز دلیل روشنی برای تنهایی شاعر و احساس نیاز وی به یک همدرد و هم‌صحبت است.

در این قصیده علاوه بر تکرار جمله‌های فعلیهٔ پی در پی، فعلِ ناقص «**کانَ**» و مشتقات آن نیز ده مرتبه تکرار می‌شود برخی از این تکرارها بدین گونه است:

« کانَ حُبّی شُرفةً دکناء أمشِی تحتَها
لأراهَا
لَم أکُن أسمَعُ مِنها صُوتَها
إنَّما کانَت تُحیِّینی یداهَا
کانَ حَسبِی أن تُحیِّنِی یداهَا...» [۱](حجازی، ۱۹۸۲: ۱۰۰)

دلیل این امر نیز حسرت و اندوه درونی شاعر و یادآوری خاطرات شانزده‌سالگی وی است که شاعر را به استفاده از جملات فعلیه‌ای که معانی تجدد و حرکت را در خود دارند، وادار می‌کند.

حجازی در مقطع دوم قصیده پس از بیان اشتیاق و حسرت خود برای معشوق معهود و تضمین از شعر شاعر مشهور ابراهیم ناجی[۲] مقطع بعدی را با جمله «کنتُ أهوی هؤلاءِ الشُّعراءَ» شروع و سپس آن را در مقطع بعد نیز تکرار می‌کند، تا بدین‌گونه ارتباط شکلی و معنایی مناسبی بین مقاطع بعدی قصیده برقرار کند و علاوه بر یادآوری و ابراز دلتنگی خود برای شاعران نامور هم‌عصر خود، شعر آنها را نیز در محتوای غم و اندوه و حسرت، مشابهِ شعر خود معرفی کند.

---

۱. « عشق من بسان بالکنی تاریک بود که زیر آن راه می‌رفتم/ تا او را ببینم/ از او هیچ صدایی نمی‌شنیدم/ و تنها دستان او به من سلام می‌داد/ و تنها برای من همین کافی بود که دستان او مرا سلام می‌داد...».

۲. قصیدهٔ ابراهیم ناجی: «یا فؤادی رحم الله الهوی/ کان صرحاً من خیال... فهوی/ اسقنی و اشرب علی أطلاله/ و ارو عنی، طالما الدمع روی» (حجازی، ۱۹۸۲: ۱۰۰).

شاعر در این قصیده فقط به تکرار یک کلمه بسنده نکـرده و ترکیبـات و حتـی ابیاتی را تکرار کرده است که هرکـدام بـه نوبـهٔ خـود نقشـی در موسـیقی آفرینـی قصیده و حمل معنای ابیات دارند. «العام السادس عشر» ترکیبی است که حجـازی آن را پنج بار در قصیده و هر بار در یک مقطع خاص تکرار کرده است. این فراوانی تکرار به همراه تکرار برخی از ابیات، تبدیل به عنصر مسلط قصیده گشته است.

۲-۳-۳-۳- مصوت‌ها و صامت‌ها و موسیقی آن‌ها

بر اساس شمارش حروف پرکاربرد این قصیده، نتایجی به‌دست آمـد کـه عـلاوه‌بـر اثبات موسیقی آفرینی آوایی حروف، دلالت معنایی متناسب با حروف تکراری را نیز اثبات می‌کند. از خلال این شمارش معلوم شد که حروف مـد یـا مصـوت‌هـای (یـاء، الف، واو) بیشترین تعداد را بـه خـود اختصـاص داده‌انـد؛ تکـرار بـیش از حـد ایـن مصوت‌ها در یک قصیده از نظر علم آواشناسی، علاوه‌بر موسـیقی آفرینـی، دال بـر حزن و اندوه خالق اثر است، چراکه این سه مصوت اولاً از لحاظ ساخت و تولید بـه گونه‌ای هستند که ابتدا از ریه به سمت حنجره حرکت می‌کنند، سپس بـدون هـیچ مانعی از حلق و دهان خارج می‌شوند؛ ثانیاً چون این مصوت‌ها غالباً با ساکن همراه هستند؛ بنابراین هم موسیقی و طنینی آرام و همراه با طمأنینه را انتقال می‌دهنـد و هم از لحاظ معنایی، معنای جلب توجه مخاطب به کـلام، هشـدار بـرای رخـدادی قریب الوقوع و از همه مهم‌تر بیان حالات درونـی شـاعر و حـزن درونـی وی را در خود دارند (أنیس، ۱۹۷۱: ۲۷). جدول شماره ۱، به‌خوبی مبین فراوانـی ایـن تکـرار است:

	تکرار
الف	۲۰۱
یاء	۱۳۰
واو	۹۷
مجموع	۴۲۸

جدول شماره ۱: تکرار مصوت‌های لین

بنابراین تکرار مصوت «الف» ۲۰۱ مرتبه، مصوت «یاء» ۱۳۰ مرتبه و مصوت «واو» ۹۷ مرتبه، از یک سو موسیقی آرام و در عین حال حزن انگیز را در خود دارند و از دیگر سو معنای هشدار برای رخدادی مهم، جلب توجه مخاطب به کلام شاعر، اندوه درونی شاعر و حسرتش برای آن دوران (شانزده سالگی او) را انتقال می‌دهند. سه صامت (لام، نون، میم) نیز از تکرار قابل ملاحظه‌ای در این قصیده برخوردار هستند که فراوانی آنها در جدول شماره ۲ نشان داده شده است:

	تکرار
لام	۱۳۰
نون	۹۱
میم	۸۲
مجموع	۳۰۳

جدول شماره ۲: تکرار صامت‌های (لام، نون، میم)

چنانکه ملاحظه می‌شود صامت «لام» ۱۳۰ مرتبه، صامت «نون» ۹۱ مرتبه و صامت «میم» ۸۲ مرتبه در این قصیده تکرار شده است. برخی از متخصصان دانش آواشناسی، همچون ابراهیم أنیس این سه صامت را به‌خاطر وضوح و تلفظ آسان آنها شبیه مصوت‌های لین «أشبه أصوات لین» می‌نامند (همان: ۲۸؛ بشر، ۱۹۷۱: ۱۵۵) اما در نگاهی جزئی‌تر، می‌توان گفت مخرج هر سه صامت از نزدیک لب و همراه با لرزش و اضطرابی خاص می‌باشد که این امر نیز از لحاظ موسیقایی، هم مبین نوعی اضطراب بیرونی و هم دلالت خوبی برای بیان نگرانی‌های شاعر دارد. به‌گونه‌ای که دردها و آلام درونی شاعر برای مخاطبِ متأمل با گوش خارجی و گوش دل قابل درک می‌شود.

تکرار صامت «راء»،۷۰ مرتبه، قابل تأمّل است. این حرف از برخورد دو طرف زبان به لثه‌ی بالایی ادا می‌شود و ویژگی لرزش، طنطنة، حرکت و تکرار را با خود به‌همراه دارد (أنیس، ۱۹۷۱: ۶۵-۶۶)؛ بنابراین در این قصیده شاعر اندوهگین با

تکرار این حرف علاوه‌بر اینکه طنین خاصی به شعر خویش بخشیده، تکراری بودن روزهای در حال گذر عمر خویش را نیز بیان کرده و به‌گونه‌ای مخاطب خود را از تکرار و یکنواختی زندگی خود با خبر می‌کند. تکراری که او را به سرودن شعری در حسرت دوران شانزده سالگی‌اش وا می‌دارد.

۲-۴- عنصر مسلط

یکی از ویژگی‌های مهمِ سبکی که فرمالیست‌ها به‌طورکلی و یاکوبسن به‌طورخاص آن را مطرح کردند، عنصر مسلط است (بخوش، ۲۰۱۱: ۱۲۰). یاکوبسن این عنصر را به‌عنوان عنصر اصلی و عنصری که بقیهٔ عناصر اثر ادبی در سایه آن شکل می‌گیرد، معرفی می‌کند. وی این عنصر را جزو تمرکز دهنده یک اثر ادبی می‌داند که بر اجزای دیگر فرمان می‌راند، آنها را تعیین می‌کند و یکپارچگی ساختارش را تضمین می‌کند (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۲۹)؛ بنابراین، عنصر مسلط از منظر فرمالیسم عنصری است زبانی و اغلب تکراری که در هیئت یک شعار یا اصطلاح یا پاره‌ای مکرر یا مصرعی مکرر و مانند آن در سطح ساختار ظاهری شعر نمایان می‌شود.

برای یافتن عنصر مسلط در هر شعری باید ابتدا بدانیم که دید اصلی شاعر و فکر اصلی شعر چیست، سپس واژگان و عبارات متناسب با آن دیدگاه و فکر را استخراج و در نهایت الفاظ و عبارات مکرر و متناسب با آن مضمون را مشخص کنیم.

در این قصیده، شاعر بسان فردی دردمند و معترض نسبت به برهه‌ای از زندگی ظاهر می‌شود که حس نوستالژیک، نمود و مفهوم بارز و اصلی شعر وی است؛ بنابراین شاعر که در پی بیان تأثیرگذار حالت درونی خود و حسرت جانکاه خویش نسبت به شانزده‌سالگی و آرزوهایش در آن دوران هست، ناگزیر ساختار بیرونی شعر، الفاظ و عبارات آن را متناسب با آن حالات می‌آورد؛ گاه الفاظ، عبارات و حتی مصرع‌هایی را ناخواسته یا به عمد تکرار می‌کند تا علاوه‌بر موسیقی‌افزایی در قصیده، مفهوم نوستالژیکِ بازگشتِ زمانی را به‌خوبی نمایان کند.

حجازی نام این قصیده را *العامُ السَّادس عشَر* نهاده و شکل و مضمون آن را متناسب با این عنوان هماهنگ ساخته است؛ او عبارت *العامُ السادس عشَر* را پنج مرتبه و هر بار در مقطعی جداگانه تکرار کرده تا بدین‌گونه هم موسیقی خارجی

شعر را فزونی بخشد و هم مخاطب را بیشتر متوجه حوادث شانزده سالگی خویش کند و ارتباط عمیقی با او برقرار کند. این ترکیب نقش حاکمیت، فرمانروایی و تنظیم‌گر ساختار شعر و سایر عناصر قصیده را به دوش دارد به‌طوری‌که بدون آن، فرایند درک کلیّت شعر با مشکل مواجه خواهد شد. در سایهٔ این ترکیب است که عناصر دیگر نقش و معنای خود را می‌یابند؛ احساسات و عواطف شاعر پشت ساختار شعر نیز به تبع این عنصر تکراری می‌آیند؛ به‌بیان‌دیگر، درپی‌این عنصر است که آرزوهای شاعر در شانزده سالگی یعنی آرزوی همراهی با شاعران، ندای عشق و ... پدید می‌آیند؛ حزن و اندوه درونی شاعر همه و همه در سایهٔ این ترکیب خود نمایی می‌کنند و به‌طورکلی تمام شعر در فضای زمانی شانزده سالگی غوطه‌ور می‌شود. یکی دیگر از بخش‌های تکراری قصیده، ابیاتی است که در زیر می‌آید:

«أصدِقائِی!
نحنُ قَد نَغفُو قلیلاً،
بینَما السَّاعةُ فِی المَیدانِ تَمضِی
ثمّ نصحُو، فإذَا الرَّکبُ یمرّ
وإذا نَحنُ تغیرنَا کثیراً،...»[1]

این سطرهای شعری دوبار در قصیده خودنمایی می‌کنند، یک بار در ابتدای قصیده و دیگر بار در پایان آن. این تکرار که عنصر زمانی است، تمام شعر را به فضای زمانی انتظار، حسرت و اشتیاق فرو می‌برد. چنین تکراری بنا به چند دلیل، عنصر مسلط قصیده به شمار می‌آید؛ نخست آنکه، این بخش به منزلهٔ مرکزیت معنا است چراکه از نظر محتوا از همهٔ بخش‌ها، دلالت بیشتری بر آرزو و رویای شاعر و حسرت وی برای شانزده سالگی‌اش دارد؛ دوم، آهنگین ساختن قصیده و موسیقی آفرینی آن است؛ ازآنجاکه حجازی ملتزم به قصیدهٔ کلاسیک و رعایت قوافی مشابه نیست این تکرار به‌نوعی می‌تواند جایگزین خوبی برای قافیه و اوزان

۱. «ای دوستان من!/ ما اندکی به خواب فرو می‌رویم/ حالی‌که ساعت در میدان شهر در حال گذر است/ سپس از خواب بر می‌خیزیم، آن‌گاه که کاروان می‌گذرد/ آن‌گاه که ما تغییر زیادی کردیم».

عروضی تکراری نیز باشد؛ سوم آنکه، این تکـرار، سـاختار و اسـکلت شـعر را در دو نقطهٔ حساس، یعنی آغاز و پایان قصیده، حمایت می‌کنـد و بـالاخره اینکـه، چنـین تکراری شعر را فرمی اپیزودیک[1] بخشیده است و به‌گونه‌ای فضایی را بـرای تفکـر در ابیات فراهم آورده است کـه باعـث تقویـت توانـایی و قابلیّـت ذهـن مخاطـب می‌شود و در به‌خاطرسپردن بندها و پاره‌های شعری، توانایی بیشتری را نسـبت بـه کل ساختار شعر احساس می‌کند.

نتیجه

- حجازی شاعر نو پرداز مصری در این قصـیده عـدم التـزام خـود را بـه اصـول و قوانین شعری کلاسیک به‌خوبی نشان داد.
- او این عدم التزام را در سه محـور هنجـارگریزی (واژگـانی، نحـوی، نوشـتاری)، موسیقی و عنصر مسلط که از محورها و اصول مورد اعتقاد فرمالیست‌ها به‌شـمار می‌آید، برجسته کرد.
- حجازی که شاعری دردمند و به‌گونه‌ای ناراضی از شرایط فعلـی خـود و روزگـار است، واژگان و ترکیبات را ناآشنا و غریب می‌آورد تا هم به شیوه‌ای غیرمسـتفیم، حسرت، اندوه و حس نوستالژیک خود را به مخاطب القا کند و هم ادبیّت قصـیده را حفظ کرده باشد.
- شاعر مصری با بهره‌گیری از وزن عروضی، تفعلیه‌های مختلـف، قـوافی متعـدد، حروف روی مختلف، تکـرار واژگـان، ترکیبـات، ابیـات و حتـی حـروف، سـاختار قصیده را متناسب با معنای اصلی آن، آهنگین کرده است.
- تکرار پربسامد ترکیب *العام السادس عشر* و تکرار مقطع ابتـدائی قصـیده در پایـان آن به‌عنوان عنصر مسلط قصیده، نقش مهمی در موسیقی آفرینـی و القـای فکـر اصـلی قصیده، یعنی بیان حالات اشتیاق و حسرت شاعر به شانزده سالگی دارد.

---

۱. این واژه معادل واژهٔ لاتین Episodic به معنای داستان وارانه یا حادثه مستقل است (داد، ۱۳۷۸: ۳۳۹). فرم اپیزودیک در قصیده یعنی تکرارهای موجود در قصیده بسان تکه‌ها یا بخش‌های مستقلی است که موجب تفکر خواننده در آن تکه‌ها می‌شود.

منابع

- احمدی، بابک، (۱۳۷۲)، *ساختار و تاویل متن*، تهران: نشر مرکز.
- اسکولز، رابرت، (۱۳۷۹)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر آگه.
- اسماعیل، عزّ الدین، (بی.تا)، *الشعر العربی المعاصر، قضایاه وظواهره الفنیة والمعنویة*، بیروت: دار الثقافة.
- أنیس، ابراهیم، (۱۹۷۱)، *الأصوات اللغویة*، مصر: مکتبة الأنجلو المصریة.
- بخوش، علی، (۲۰۱۱)، *إستراتیجیة التلقّی فی ضوء النظریة الشکلانیة*، سکرة: کلیة الآداب و العلوم الإنسانیة و الإجتماعیة، جامعة محمد خیضر بسکرة.
- بشر، کمال، (۱۹۷۱)، *دراسات فی علم اللغة*، مصر: دار المعارف.
- پاینده، حسین، (۱۳۶۹)، «مبانی فرمالیسم در نقد ادبی»، *کیهان فرهنگی*، سال هفتم، ش ۳.
- تودوروف، تزفیتیان. (۱۹۹۰)، *الشعریة*، ترجمهٔ شکری المبخوت و رجاء سلامة، المربد: دار توبقال.
- جحا، میشال خلیل، (۱۹۹۹)، أعلام الشعر العربی الحدیث من أحمد شوقی إلی محمود درویش، بیروت: دار العودة.
- الخطیب، ابراهیم، (۱۹۸۲)، *نصوص الشکلانیین الروس*، بیروت: مؤسسة الأبحاث العربیة.
- الخطیب، إبراهیم، (بی‌تا)، *نظریة المنهج الشکلی، نصوص الشکلانیین الروس*، بیروت: الشرکة المغربیة للناشرین المتحدین.
- داد، سیما، (۱۳۷۸)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.
- راضی جعفر، محمد، (۱۹۹۹)، *الاغتراب فی الشعر العراقی المعاصر مرحلة الروّاد*، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
- سلدن، رامان، (۱۳۷۲)، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.
- شامی، یحیی، (۱۹۹۹)، *موسوعة شعراء العرب*، بیروت: دار الفکر العربی.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۸۰)، *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، تهران: نشر سخن.
- ــــــــــ ، (۱۳۵۸)، *موسیقی شعر*، تهران: نشر توس.
- شوشه، فاروق، (۱۹۹۶)، «قصیده حجازی»، *حجلةالفصول*، المجلد ۱۵، العدد ۳.
- صفوی، کورش، (۱۳۸۳)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، تهران: انتشارات سوره مهر.
- عبید، محمد صابر، (۲۰۰۱)، *القصیدة العربیة الحدیثة بین البنیة الدلالیة والإیقاعیة*، دمشق: منشورات اتحاد کتاب العرب.
- عشری زاید، علی، (۲۰۰۸)، *عن بناء القصیدة العربیة الحدیثة*، القاهرة: مکتبة الآداب.

- عکاشة، شایف، (۱۹۹۴)، *نظریة الأدب فی النقد الجمالی و البنیوی فی الوطن العربی*، الجزائر: دیوان المطبوعات الجامعیة.
- فاضل، جهاد، (۱۹۸۴)، *قضایا الشعر الحدیث*، بیروت: دار الشروق.
- قصاب، ولید، (۲۰۰۹)، *مناهج النقد الأدبی الحدیث، رؤیة إسلامیة*، دمشق: دار الفکر.
- میرسکی، دیمیتزی، (۱۳۷۸)، *تاریخ ادبیات روسیه*؛ ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- ناددیه، جان ایف، (۱۹۹۴)، *النقد الأدبی فی القرن العشرین*، ترجمهٔ منذر عیاشی، حلب: دار الحاسوب للطباعة.
- الیسوعی، روبرت ب کامبل، (۱۱۹۶)، *اعلام الأدب العربی المعاصر*، بیروت: مرکز الدراسات للعالم العربی المعاصر.
- Leech, G.N; (1969), *Linguistic Guide to English Poetry*, Newyork, Longman.
- Erlich, V; *Russian formalism*, history-doctrine; Yale University.