

ساختار داستانی و موسیقایی در *إرادة الحياة*

دکتر هومن ناظمیان^۱

چکیده

دیدگاه‌های منتقدانه شکل‌گرایان روس، تحول‌شگرفی در خوانش ادبی پدید آورد، به گونه‌ای که در تحلیل متن ادبی، خود متن به عنوان مجموعه‌ای یکپارچه و مستقل در کانون توجه قرار گرفت و عوامل بیرون از متن مانند پدیدآورنده، اوضاع اجتماعی - سیاسی و فرهنگی دورانی که متن در آن شکل گرفته، و... درجه دوم و فرعی تلقی شد.

بررسی ساختار داستانی و ساختار موسیقایی قصیده «*إرادة الحياة*» - اثر شاعر نامدار تونس، ابوالقاسم شابی - در چارچوب رویکرد شکل‌گرایی نشان می‌دهد که این قصیده از ساختاری منسجم و یکپارچه برخوردار است و میان اجزاء و ساختارهای آن هماهنگی و انسجام کاملی دیده می‌شود. شاعر از برخی عناصر داستان برای بیان مفاهیم خود در قالب یک قصه کوتاه بهره برده است؛ هرچند این ساختار دارای همه عناصر قصه نیست. در ساختار موسیقایی، هماهنگی و توازن آوایی به ویژه تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها (واج آوایی، هم آوایی و تکرار واژگان) سهم عمده‌ای در فرایند برجسته‌سازی این قصیده دارد.

کلید واژه‌ها: ابوالقاسم الشابی، *إرادة الحياة*، شکل‌گرایی، ساختار داستانی، ساختار موسیقایی.

مقدمه

در کنش ارتباطی ادبی، سه عامل وجود دارد: مؤلف، متن ادبی و خواننده. نظریه‌های ادبی در زمان‌های مختلف بنا به شرایط و تأثیر علل و عوامل فرهنگی، فلسفی، اجتماعی و غیره، بر یکی از این سه محور تمرکز بیشتری می‌یابند و حول محور یکی از این کانونها شکل می‌گیرند. در طول قرن بیستم، رویکردهای گوناگونی در نقد ادبی به وجود آمد که می‌توان آنها را در سه گروه بزرگ طبقه‌بندی کرد؛ رویکردهای سنتی که تا پیش از قرن بیستم، رویکرد اصلی، غالب و رایج به شمار می‌رفت و در نقد و بررسی ادبیات، اولویت را به مؤلف اثر می‌داد و او را مرکز ثقل ابداع و خلاقیت هنری و ادبی می‌دانست. به همین دلیل آثار ادبی محصول شرایط اجتماعی محیط زندگی نویسنده دانسته می‌شد. نتیجه چنین نگرشی، استفاده از سایر علوم مانند روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و تاریخ برای نقد و بررسی آثار ادبی است. اما با تحولاتی که در دانش زبان‌شناسی به وجود آمد و ظهور رویکردهایی که با الگوبرداری از زبان‌شناسی نوین به مطالعه ادبیات می‌پرداختند، توجه و اولویت از مؤلف به خود متن معطوف گردید و سرانجام در دهه‌های پایانی قرن بیستم، نگرشهایی شکل گرفت که توجه خود را به معطوف خواننده ساختند. به بیانی دیگر، می‌توان دیدگاه‌های نقد ادبی قرن بیستم را به سه گروه رویکردهای فرامتنی، متن محور و خواننده محور تقسیم نمود. دیدگاه‌های سنتی، زندگینامه‌ای، تاریخی، اجتماعی، و مانند آنها که به بحث و بررسی اثر ادبی از طریق جهان خارج متن ادبی و زندگی پدیدآورنده اثر می‌پردازند، در گروه رویکردهای فرامتنی جای می‌گیرند. در مقابل، رویکردهایی همچون نقد زبان‌شناسی، سبک‌شناسی، نقد نو انگلیسی - آمریکایی، صورتگرایی روسی و ساختارگرایی که خود متن را در درجه اول اهمیت قرار می‌دهند و عوامل فرامتنی را درجه دوم تلقی می‌کنند در گروه دوم قرار دارند و دیدگاه‌هایی مانند نظریه دریافت، خواننده محور هستند.

دیدگاه متن محور معتقد است که متن، هستی مستقل و خود بسنده‌ای دارد و باید آن را به صورت عینی بررسی کرد و از طریق بررسی و تحلیل عناصر سازنده متن و مناسبات درونی میان آنها، به دلالت‌های اثر دست یافت. بر طبق این دیدگاه، شناخت ما از

زندگی مؤلف، ارتباط چندانی با شناخت اثر ندارد. به عقیده رولان بارت باید زندگی مؤلف را درست در جای خودش قرار دهیم و آن را پایه دلالت‌های معنایی اثر شناسیم. از جمله مهم‌ترین نظریه‌ها و مکتب‌های نقد ادبی که خود متن ادبی و بررسی عینی آن را در کانون توجه قرار می‌گیرد، شکل‌گرایی روسی است (عرام، ۲۰۰۴ و الجیلانی، ۲۰۰۴)

شکل‌گرایی (فرمالیسم)

یکی از انقلابی‌ترین تحولات در این عرصه، ظهور شکل‌گرایی روسی بود که با تلاش، پشتکار و ابتکار گروهی از زبان‌شناسان و دانشجویان زبان‌شناسی در روسیه در قالب انجمن زبان‌شناسی در مسکو به سال 1915 و انجمن مطالعه زبان شعر در پترزبورگ به سال 1916 شکل گرفت. آنان در اصل به دنبال یافتن مبنایی علمی برای مطالعه ادبیات و نقد ادبی بودند و رویکردی که بنیان نهادند و از سوی مخالفانشان فرمالیسم (شکل‌گرایی) نامیده شد، بر مبنای توجه به خود متن استوار بود. آنان متن ادبی را در کانون توجه خود قرار دادند و تأکید کردند که برای تحلیل متن صرفاً باید به خود اثر توجه کرد نه شخصیت و سرگذشت شاعر یا نویسنده و پیش‌زمینه‌های فرهنگی، تاریخی سیاسی، اجتماعی ... هدف آنان این بود که ادبیات را با شیوه‌ای علمی مطالعه کنند و بر استقلال پژوهش ادبی تأکید داشتند (علوی مقدم، 8 مکاریک، 198 و 199 و فضل، 369 و 370) ضمن اینکه منظور آنان از نقد، داوری و ارزشیابی آثار هنری نبود؛ زیرا آنان به دنبال ارزیابی اثر ادبی و تعیین خوب و بد آن نبودند؛ بلکه صرفاً به تجزیه، تحلیل و تشریح اثر ادبی بر مبنای ساختارهای خود متن می‌پرداختند، نه ارزشیابی آنها (میرسکی، 403).

هرچند شکل‌گرایان در ابتدا هر گونه توجه به حوزه‌های فرامتنی را رد می‌کردند، اما در نهایت ضمن تعدیل دیدگاه‌هایشان و ضمن عدم نفی ضرورت توجه به زمینه‌های پیدایش اثر ادبی، توجه به خود متن را در اولویت قرار دادند. آنان با تغییر کانون توجه از پدید آورنده اثر به شگردها و تمهیدات کلامی، بر ادبیّت یا جنبه ادبی بودن متن تمرکز نمودند که از نظر شکل‌گرایان، باید موضوع اصلی نقد ادبی باشد؛ زیرا هدف

این رویکرد، کشف جوهر ادبی متون ادبی است. رومن یاکوبسون تأکید می‌کند که موضوع علم ادبی، ادبیات نیست بلکه ادبیت است، یعنی عاملی که یک اثر را به اثری ادبی تبدیل می‌کند. (مکاریک، 199 و فضل، 369 و 370).

بر این اساس، عناصر یک متن یا به طور کلی یک پیام را هرگز نباید موضعی دانست؛ بلکه این عناصر را همواره باید اجزاء سازنده‌ی یک مجموعه‌ی پویا یعنی اجزاء یک نظام به شمار آورد و نباید آنها را جداگانه و به طور مجزا از یکدیگر بررسی نمود، بلکه باید همه‌ی این عناصر را در ارتباط متقابل با یکدیگر مطالعه کرد. پس متن ادبی، ساختاری دارد که نمی‌توان آن را به مجموع عناصر سازنده اش منحصر کرد و نمی‌توان با تنظیم فهرست فنون بلاغت، بررسی ساختارهای متن را پایان یافته پنداشت؛ زیرا اثر ادبی دارای بافتی منسجم و به هم پیوسته است که در آن، تمام عناصر و تصاویر پیرامون یک درونمایه و اندیشه مرکزی گردآمده اند. باید شبکه ارتباطی را که این پیکره‌ها را در هر سطح با هم و سایر سطوح پیوند می‌دهد بررسی کرد و بکشیم تا با گردآوری اجزاء تحلیل، نشان دهیم که چگونه این سطوح مختلف با یکدیگر در ارتباطند، هم را کامل می‌کنند و یا با همدیگر ترکیب می‌شوند (غیائی، 56-60).

قصیده «إرادة الحياة»

ابو القاسم الشابی به سال 1909 میلادی در کشور تونس متولد شد و در سن 25 سالگی در سال 1934 بر اثر بیماری قلبی درگذشت. وی در همین دوران کوتاه توانست به یکی از نامدارترین شعرا و ادبای جهان عرب در قرن بیستم تبدیل شود. قصیده «إرادة الحياة» در تاریخ 16 سپتامبر 1933 یعنی یک سال پیش از درگذشت او سروده شده است (التلیسی، 176) این قصیده دارای 63 بیت است. در این مجال به تحلیل این قصیده از نگاه شکل‌گرایی از دو جنبه ساختار داستانی و ساختار موسیقایی می‌پردازیم شایان ذکر است که هیچ رویکرد نقدی به تنهایی برای بررسی و نقد آثار ادبی کافی، جامع و مانع نیست. از هر شیوه‌ای که برای این منظور بهره‌گیریم تنها می‌توانیم از یک دریچه و از یک بعد به اثر ادبی بنگریم. در این مقاله از زاویه نگاه شکل‌گرایان به بررسی

برخی ساختارهای قصیده ارادة الحیاة می‌پردازیم و این به معنی نفی سایر رویکردها و روشها نیست.

1- ساختار داستانی

از جمله نکات جالب توجه در این قصیده، ساختار داستانی آن است؛ البته مقصود این نیست که این قصیده را داستان تلقی کنیم یا بخواهیم آن را با داستان انطباق دهیم، بلکه مقصود این است که شاعر معانی مورد نظر خویش را در ساختاری شبیه به یک قصه بیان کرده است. به گونه ای که می‌توان بخشی این قصیده را به یک قصه تشبیه کرد که در شش قسمت روایت می‌شود. در پنج بیت اول قصیده که به سان مقدمه و چکیده اندیشه شاعر است، شاعر خلاصه اندیشه خود را مطرح می‌سازد:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلائدٌ أن يستجيبَ القدرَ
ولا بدَّ لليلِ أن يحلِّي ولا بدَّ للقيدِ أن ينكسرِ

(الشابی، 77)

سه بار در آغاز مصراع 2، 3 و 4 عبارت «لابد» تکرار می‌شود و شاعر از این طریق بر قطعیت و حتمیت ایده خود تأکید می‌ورزد؛ اینکه اراده ملتها سرنوشت آنها را دگرگون می‌سازد و هر آنکه شور و شوق زندگی نداشته باشد، محکوم به فنا و نابودی است. اگر ملتی اراده کند که زنده بماند و زندگی کند، قضا و قدر هم در برابر اراده او سر تعظیم فرود می‌آورد و این قانون هستی است که هر کس شوق زندگی نداشته باشد سرانجام فنا می‌شود. بقیه ابیات این قصیده در واقع تفسیر، توضیح و اثبات این اندیشه برای مخاطبان است و شاعر با بهره‌گیری از واژگان، گویی تابلوی نقاشی بدیعی در برابر دیدگان ذهن مخاطب به تصویر می‌کشد و یا داستانی با قهرمانانی از جنس طبیعت که هر کدام با الفاظی متفاوت، همان تم اصلی قصیده را تکرار می‌کنند. طی پنج قسمت، شاعر به اثبات اندیشه خود از زبان عناصر طبیعت می‌پردازد. در بخش دوم قصیده (ابیات 6-11) با نخستین قسمت از این قصه جذاب روبرو می‌شویم: تصویر بادی مصمم که با اراده ای پولادین از دره‌ها و کوهها می‌گذرد و از هیچ مانعی

ابا ندارد، از زبان او نیز مطالبی دال بر ضرورت حرکت و جنبش و نفی تسلیم و عقب ماندگی می‌شنویم که از نظر مفهوم، تأیید و تکرار مضامین پنج بیت نخست قصیده است. در بخش سوم قصیده (ابیات 12-18) با قسمت دوم این قصه روبرو هستیم: در اینجا قهرمان زمین است. او نیز بلندپروازی و خطر پذیری را ستایش می‌کند و کسانی را که به زندگی ذلت بار خو کرده اند مرده می‌داند. سخنان زمین هم تأیید و تکرار مضامین مقدمه‌ی قصیده و سخنان باد در بخش دوم قصیده است.

در قسمت سوم (ابیات 19-34) در حال و هوای یک شب زمستانی قرار می‌گیریم و دو قهرمان داریم: تاریکی و جنگل. نخست شاعر از شب درباره‌ی امکان بازگشت بهار سؤال می‌کند اما پاسخی نمی‌شنود. اما جنگل به مهربانی با او سخن می‌گوید: در ابتدا از تسلط زمستان بر طبیعت و مدفون شدن گلها و سبزیها و زیبایی‌های طبیعت سخن می‌گوید، ولی در ضمن به بذرهایی اشاره می‌کند که امید و جوانه‌های حیات را درون خود حمل می‌کنند و چشم به آینده دارند.

در قسمت چهارم (ابیات 35-44) با قهرمانی متفاوت روبرو هستیم؛ رؤیاهای همین بذرهایی مدفون در زیر برف که با شور و اشتیاق وصف ناپذیری از زمان بیرون آمدن از درون خاک و آمدن بهار و زندگی دوباره‌ی طبیعت سؤال می‌کنند و اشتیاق خود را برای دیدن هستی ابراز می‌دارند.

در قسمت پنجم (ابیات 45-56): فصل زمستان به پایان رسیده و بذرها به آرزوی خود رسیده‌اند. در اینجا قهرمان دیگری به نام بهار وارد می‌شود، بر بذرها بوسه می‌زند و زندگی را به آنان باز می‌گرداند و به آنان مژده‌ی زندگی، سرسبزی، طراوت و شادابی می‌دهد و تصویری از یک زندگی سراسر نور و سرور را در برابر آنان ترسیم می‌کند.

در قسمت آخر یا ششم (ابیات 57-63): با نوعی پایان خوش روبرو هستیم. دوباره شب فرا رسیده است اما نه آن شب سرد و تاریک زمستانی، بلکه شبی آرام، زیبا، سحرانگیز، و مهتابی که ستارگان در آسمان آن نورافشانی می‌کنند. در دو بیت پایانی قصیده، شاعر دوباره همان سخن نخست خود را تکرار می‌کند. همان بیتی که می‌توان

گفت شاه بیت قصیده و یا در اصطلاح رومن یا کوبسن، عنصر غالب قصیده است که شاعر، تمام ابیات بعد از آن را صرف اثبات آن می کند. از دیدگاه یا کوبسن عنصری غالب، عنصری کانونی است که سایر عناصر را تحت الشعاع خود قرار می دهد. البته در هر متنی این عنصر این عنصر متفاوت است و می تواند هر کدام از عناصر تشکیل دهنده متن ادبی را در برگیرد، از وزن و موسیقی گرفته تا اندیشه و ایده (شمیسا، 1384، 176)

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلا بد أن يستجيبَ القدرَ (الشابي، 77)

البته این ساختار شامل تمام اجزاء و عناصر نیست؛ به ویژه در قسمت سوم تا پنجم با ساختاری روبرو هستیم که از تعدادی از عناصر داستانی برخوردار است؛ این عناصر عبارتند از:

1- طرح یا پیرنگ:

در ساختار داستانی این قصیده، تنها سه عنصر از عناصر شش گانه پیرنگ دیده می شود: گره افکنی: آمدن زمستان و مدفون شدن بذرها (ابیات 24-35)، کشمکش: شور و اشتیاق بذرها برای بازگشت به زندگی (ابیات 35-45) گره گشایی: آمدن بهار و زنده شدن دوباره طبیعت (ابیات 45-56).

2- شخصیت:

در این قصیده با شخصیتهای نمادین روبرو هستیم که از سه نوع متفاوت هستند: اول طبیعت و پدیده های طبیعی مانند باد، زمین، بذر، جنگل و تاریکی؛ دوم شخصیتی که در واقع از عناصر زمانی داستان هم به شمار می رود یعنی فصل بهار؛ و سوم شخصیتی از جنسی کاملاً خیالی: رؤیای بذرها مدفون در زیر برف. بهره گیری از عناصر طبیعت به عنوان شخصیتهای این داستان و به کارگیری صنعت «تشخیص»، یکی از بارزترین جلوه های «آشنایی زدایی» در این قصیده است؛ زیرا سبب می شود از جنبه دیگری به این پدیده های طبیعی بنگریم؛ همچون مجموعه ای پویا که سستی و ایستایی در آن راهی ندارد و تنها پدیده هایی می توانند در آن به ادامه حیات پردازند که با این پویایی و سرزندگی همگام و همراه باشند.

گزینش عناصر طبیعت و فصلها به عنوان شخصیت‌های داستانی و شخصیت بخشیدن به آنها، بارزترین جنبه‌ی آشنایی زدایی در این قصیده است؛ زیرا عناصر طبیعی مانند باد، زمین، گلها و سبزه‌ها و بذرها، پرندگان، زنبورها و فصل بهار، گاهی به دلیل عادات روزمره، برای ما انسانها آنقدر عادی و معمولی جلوه می‌کند که متوجه عظمت و زیبایی آفرینش نمی‌شویم و از درک پیامها و معانی نهفته در جهان آفرینش غفلت می‌کنیم. اما تصاویری که شاعر با بهره‌گیری از این عناصر می‌سازد، بار دیگر توجه ما را به آنها جلب می‌کند؛ این تصویر سازی‌ها به یاری هنجارگریزی معنایی شکل می‌گیرد که عبارت است از تخطی از مشخصه‌های معنایی حاکم بر کاربرد واژگان در زبان معیار و یا به عبارت دیگر، تخطی از کاربردهای حاکم در نقش ارجاعی زبان.

بدین ترتیب در شعر با بهره‌گیری از هنجارگریزی معنایی و کاربردهای استعاره‌ی زبان، واژگان از قید مشخصه‌های معنایی ثابت و تغییر ناپذیر نقش ارجاعی زبان آزاد گشته به پویایی می‌رسند (سجودی، 501 و 502). یکی از انواع هنجارگریزی معنایی که در اشعار ابوالقاسم شابی به طور عام و این قصیده به طور خاص، نقشی چشمگیر و کلیدی دارد، تجسم پنداری است. تجسم پنداری را می‌توان به سه شاخه انسان پنداری، گیاه پنداری و جانور پنداری تقسیم کرد (همان، 502 و 503).

در این قصیده انسان پنداری محور اصلی هنجارگریزی معنایی و تصویر سازی شاعرانه است؛ تصویر باد به عنوان نمادی از مقاومت، پایداری و سرسختی در راه رسیدن به هدف (ابیات 6-9) زمین به عنوان مادری دلسوز و مهربان برای نوع بشر و همه‌جانداران، تأکید بر این نکته که عدم تحرک و مبارزه معنایی جز مرگ و نیستی ندارد (ابیات 12-17)، تصویر بذرها، مدفون در زیر برف به عنوان نمادی از افراد امیدوار به آینده و کسانی که در رویارویی با موانع ناامید نمی‌شوند و خود را نمی‌بازند ...

بدین ترتیب شاعر از این پدیده‌های طبیعی که بسیاری از ما بر حسب عادت، از کنارشان می‌گذریم، نمادهایی پویا، زنده، هدفمند و مبارز می‌آفریند و تصویری تأمل برانگیز و متفاوت از با آنچه به آن عادت داریم، از طبیعت در برابر دیدگان ذهنمان

ترسیم می کند. به بیان دیگر، شاعر مفاهیم و معانی مورد نظر خود را چنان با بهره گیری از الفاظ و تعابیر مجسم کرده که گویی تابلویی نقاشی فرا روی مخاطبان خود قرار داده است.

تابلوی اول: (ابیات 6-9): باد در میان دره‌ها، بالای کوهها و لابه لای درختان در حرکت است و برای شاعر از روحیه مقاومت، تسلیم ناپذیری و طبع بلند خود سخن می گوید. تابلوی دوم (ابیات 12-18): گفتگو میان زمین و شاعر. زمین هم همان معانی و مفاهیم باد را در قالب الفاظ و مثال های دیگر برای شاعر بازگو می کند.

تابلوی سوم (ابیات 19-34): شبی پاییزی، سرد و تاریک در یک جنگل. شاعر از تاریکی درباره امکان بازگشت زندگی و طراوت به طبیعت می پرسد اما پاسخی نمی شنود تا اینکه جنگل لب به سخن می گشاید و حوادث پیش رو را برای شاعر روایت می کند: آمدن زمستان، مدفون شدن بذرها در زیر خاک و برف، سرما و یخبندان و...

تابلوی چهارم (ابیات 35-44): در اینجا با تصاویر زنده و پویایی روبرو هستیم که در آن هنر تجسم شاعر به اوج خود رسیده است. رؤیای بذرهایی که هنوز در دل خاک و زیر برف مدفون هستند از خواب بیدار می شوند و در اشتیاق نور و زندگی، از زمان فرا رسیدن موسم آزادی و پایان عصر ظلمت می پرسند.

تابلوی پنجم (ابیات 45-56): فرا رسیدن فصل بهار و بازگشت زندگی و شادابی به طبیعت افسرده و یخ زده. بهار می آید درحالی که همراه خود، نغمه ها و آرزوهای عطرآگینش را نیز آورده است. بهار می آید و بر زمین، بذرها و طبیعت بوسه می زند، بوسه ای که زندگی را به آنان بازمی گرداند، اما بهار فقط به این اکتفا نمی کند بلکه بذرها مشتاق حیات را به رشد، تکاپو و تلاش برای زندگی سراسر سربلندی و موفقیت تشویق می کند.

3- درونمایه: در سرتاسر قصیده، شاعر بر درونمایه ای واحد تأکید می کند که عبارت است از دعوت به پویایی، امید و ایستادگی و پرهیز از جمود، ایستایی و رکود.

4- زاویۀ دید: به طور کلی در این قصیده با دو نوع زاویه دید سروکار داریم: در ابیات 5 تا 34 زاویۀ دید، درونی است و راوی، خود یکی از شخصیت‌های داستان است و داستان از زبان اول شخص روایت می‌شود؛ از مزایای استفاده از زاویۀ دید اول شخص این است که چون راوی، خود در حوادث شرکت دارد و تجربه خود را برای مخاطب نقل می‌کند، تأثیرگذاری بر مخاطب بیشتر است و تجارب، احساسات و افکار شاعر یا نویسنده، صمیمانه‌تر و مؤثرتر به مخاطب منتقل می‌شود؛ و بدین سان، ارتباط میان پدیدآورنده اثر و مخاطب استحکام بیشتری می‌یابد (میرصادقی، 388 و 389). اما در ادامه قصیده، داستان از طریق زاویۀ دید بیرونی روایت می‌شود که در آن، راوی خود در ماجراها شرکت ندارد بلکه بیرون از دایرۀ حوادث، ناظر و شاهد است و برای مخاطب روایت می‌کند و به آن زاویۀ دید ناظر هم می‌گویند که البته به زاویه دید نویسنده نیز شهرت دارد. در این روش، شاعر یا نویسنده این امکان را می‌یابد تا به درون ذهن شخصیتها نفوذ کند و افکار، احساسات و آرزوهای آنان را برای مخاطب بیان نماید (همان، 391 و 392) این گونه از روایت، از قدیم‌ترین اشکال روایی است و معمولاً راوی از افعال گذشته بهره می‌گیرد و گاهی علاوه بر بیان آنچه در ذهن شخصیت‌های داستان وجود دارد، افکار و احساسات آنان را نیز به نقد می‌کشد (اخوت، 104).

5- زمان: در قسمت سوم تا پنجم قصیده (ابیات 19-65) با سه زمان سرو کار داریم: از بیت 19 تا 34 شب پاییزی، از بیت 35 تا 44 فصل زمستان و از بیت 45 تا 56 فصل بهار .

6- مکان: تنها در قسمت سوم (ابیات 19-34) به جنگل اشاره می‌شود. اما در سایر بخشها مکان وقوع ماجراها و گفتگوها مشخص نیست .

7-گفتگو: در این قصیده یکی از عناصر کلیدی ساختار داستانی گفتگوست؛ زیرا بخش اعظم مطالب و مفاهیم از این طریق به مخاطب منتقل می‌شود؛ سخنان باد، سخنان زمین، گفتگو میان راوی و زمین، راوی و جنگل، سخن از زبان رؤیاهای بذرهای مدفون در زیر برف و سخن از زبان فصل بهار .

جدول شماره (1) ساختار داستانی قصیده
قسمت اول: ابیات 6- 11: شخصیتها: باد مصمم
قسمت دوم: ابیات 12- 18: شخصیتها: زمین
قسمت سوم: ابیات 19- 34:
شخصیتها: تاریکی، جنگل زمان: یک شب پاییزی مکان: جنگل
گره افکنی: آمدن زمستان و مدفون شدن زیباییهای طبیعت در زیر برف
قسمت چهارم: ابیات 35- 44
شخصیتها: رؤیای بذرها زمان: سرتاسر زمستان
کشمکش: شور و اشتیاق بذرها برای بازگشت به زندگی
قسمت پنجم: ابیات 45- 56
شخصیتها: بهار
گره گشایی: آمدن بهار و شروع دوباره زندگی طبیعت بیرون آمدن بذرها از دل خاک

2- ساختار موسیقایی

به جرأت می توان گفت یکی از برجسته ترین عناصر تأثیرگذار در این قصیده، موسیقی و طنین الفاظ و هارمونی موجود در سرتاسر آن و هماهنگی آوایی میان صامتها و مصوتها است که کاملاً با حال و هوای قصیده و منظور و مقصود شاعر همخوانی دارد و نقش انکارناپذیری در انتقال مفاهیم به مخاطب بازی می کند. به ویژه توازن ناشی از تکرار کلامی (نه توازن در برابر توازی که از صنایع بدیعی است) به شکلی بسیار بارز در اینجا به چشم می خورد. توازن آوایی و تکرار کلامی، نقش محوری در موسیقی این قصیده و تأثیر گذاری آن در مخاطب دارد و به خوبی می توان روح زندگی، نشاط و امید به حرکت را در موسیقی این الفاظ حس کرد.

موسیقی بیرونی: این قصیده در بحر متقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن) سروده شده که وزنی حماسی است و مهم ترین اغراض آن: حماسه، مدح، فخر و حکمت است که هر چهار غرض را می توان در این قصیده یافت.

موسیقی کناری: حرف قافیه حرف «ر» است و صدای آن دارای ویژگی «جهر» یعنی وضوح و بلندی صوت هنگام تلفظ است و از نظر صفات شدت و رخوت، در حد وسط قرار دارد (صالح، 281 و 283). از سوی دیگر مهم‌ترین ویژگی آواشناختی حرف «ر» ویژگی تکرار در آن است (عباس، 78) نکته جالب توجه دیگر در موسیقی کناری این قصیده، واژه پایانی هر بیت است. از 63 کلمه قافیه این قصیده 50 کلمه با یکدیگر سجع متوازن هستند یعنی 79% که این نیز سهم بسزایی در شکل‌گیری و تأثیر موسیقی کناری دارد.

موسیقی درونی: از هارمونی و هماهنگی ترکیب واژگان و طنین حروف و الفاظ به وجود می‌آید و فراتر از وزن شعر است و هر نوع تنوع و تکرار که از جنس موسیقی بیرونی و کناری نباشد در این حوزه جای می‌گیرد (کدکنی، 392) و یکی از مهم‌ترین جلوه‌های «برجسته‌سازی» است که شکل‌گرایان آن را عامل به وجود آمدن زبان ادبی می‌دانند (صفوی، 40). برجسته‌سازی یعنی چشمگیر شدن عناصر زبانی، موسیقایی و معنایی در شعر که از نظر موکاروفسکی در زبان شاعرانه به حد اعلا می‌رسد، به گونه‌ای که عمل ارتباط را در پس زمینه قرار می‌دهد (علوی مقدم، 82 و 83).

در یک تقسیم‌بندی، برجسته‌سازی در دو گروه زبانی و موسیقایی تبیین می‌شود. منظور از برجسته‌سازی موسیقایی، عواملی مانند وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی آوایی است که در مجموع از طریق شکل‌دهی به آهنگ و توازن سبب عدول زبان شعری از زبان خودکار می‌شوند و در برجسته‌شدن آن نقشی اساسی دارند (صفوی، 40، 50 و 51). به همین دلیل شکل‌گرایان در تحلیل متون ادبی، توجه خاصی به توازن در ساختار متن دارند مانند توازن آوایی، توازن واژگانی و توازن نحوی. توازن آوایی، خود به دو گروه توازن آوایی کمی یعنی وزن، و توازن آوایی کیفی یعنی تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها تقسیم می‌شود.

نظریه پردازان شکل‌گرا، بر موسیقی و عناصر آوایی در شعر تأکید ویژه‌ای دارند و شعر را کاربرد ادبی ناب زبان می‌دانند. همچنین آنها به وزن و عناصر موسیقایی شعر توجهی خاص دارند؛ زیرا موسیقی را از مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار در مخاطب

می دانند. به ویژه که این عناصر علاوه بر فرایند برجسته سازی، در آشنایی زدایی هم جایگاه مهمی دارند. از سوی دیگر شکل گرایان بر این باورند که وزن از جمله عناصری است که در کشف معنا و دریافت متن سودمند است. (علوی مقدم، 60، 61 و 113) و اینکه هارمونی و تناسب میان عناصر موسیقایی شعر، سایر عناصر و اجزاء اثر را نظم می بخشد و همین هماهنگی بر اساس هارمونی است که به شعر انسجام می بخشد.

اگر صامتها و مصوتها به تناسب خاصی در محور همنشینی قرار زائد گیرند و با نظم خاصی تکرار شوند، جلوه دیگری از موسیقی شعر پدیدار می شود که خود عامل مهمی در رستاخیز واژه ها و برجسته ساختن عناصر شعری به شمار می آید. تکرار منظم و هماهنگ صامتها و مصوتها موجب می شود که در شعر نوعی موسیقی درونی پدید می آید. این موسیقی درونی را می توان در چارچوب فرایند برجسته سازی و آشنایی زدایی جای داد؛ به ویژه اگر این نوع هماهنگی صوتی با فضا و زمینه معنایی و عاطفی شعر مناسب باشد بر مخاطب تأثیر بسیاری خواهد داشت. (شمیسا، 1381، 116)

بنابراین از عوامل کلیدی شکل گیری موسیقی کلام، تکرار است: تکرار واج، هجا، واژه، عبارت، جمله یا مصراع. تکرار واک یا واج آرای به معنی تکرار یک صامت یا مصوت در چندین کلمه در جمله است و بر دو نوع است:

1- همحرفی یا همحروفی (واج آرای) که عبارت است از تکرار یک صامت با بسامد زیاد در جمله (شمیسا 1381، 79). در این قصیده با چند جنبه از موسیقی درونی روبرو هستیم؛ نخست تکرار صامتها که از دو جهت قابل بررسی است: اول تعداد کل صامتهایی که بیشترین تکرار را در قصیده دارند؛ مطابق جدول زیر:

جدول شماره (2)

بیشترین صامتهایی که در این قصیده به کار رفته اند

صامت	تعداد	درصد	صامت	تعداد	درصد	صامت	تعداد	درصد
ل	243	29/4%	ن	155	18/7%	ر	151	18/3%
م	134	16/2%	ت	124	15%	ب	98	11/8%
ح	83	10%						

به عنوان مثال، واج آرای صامت «ل» در بیت 2 :

و لا بُدَّ لَلَّيْلِ أَنْ يَنْجَلِيَ و لا بُدَّ لِلْقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِرَ (الشَّابِيُّ، ۷۷)

واج آرای صامت «ح» در بیت 15:

هُوَ الْكَوْنُ حَيٌّ يُحِبُّ الْحَيَاةَ وَ يَحْتَقِرُ السَّمِيَّةَ مَهْمَا كَبُرَ (هَمَّان، ۷۸)

توجه به ویژگیهای آواشناختی این صامتها نیز نکات جالبی را روشن می‌سازد: از این هفت صامت، که بیشترین بسامد تکرار را در این قصیده دارند، پنج صامت «ل»، «م»، «ب»، «ر» و «ن» یعنی 71% از این مجموعه، دارای ویژگی جهر هستند. از نظر شدت و رخوت ادا شدن صامتها نیز، دو صامت «ب» و «ت» از ویژگی شدت، صامت «ح» از صفت رخوت «د» برخوردار است و سه صامت «ل»، «م» و «ر» در حد وسط قرار دارند (الصالح، 281). از مجموع اینها می‌توان نتیجه گرفت بخش اعظم صامتهای به کار گرفته شده در این قصیده از نظر آواشناسی زبان عربی هنگام تلفظ از ویژگی آشکاری و قدرت صوت بهره‌مندند که خود، عامل بسیار تأثیرگذاری در آفرینش جو سرزندگی، هیجان و روحیه تلاش و امید در مخاطب به شمار می‌رود.

دوم، تکرار صامتها در یک واحد کلامی مانند جمله یا بیت که به آن واج آرای یا همحروفی می‌گوییم: 38 بیت از 63 بیت یعنی 60% ابیات این قصیده دارای ویژگی هم حروفی یا واج آرای هستند.

2- هم آوایی: عبارت است از تکرار یا توزیع مصوت در کلمات. گاهی نیز این دو با هم به کار می‌روند و ارزش موسیقایی کلام را به اوج می‌رسانند (شمیسا، 79، 80) به عنوان مثال هم آوایی مصوت بلند «آ» در بیت 24 :

يَجِيءُ الشِّتَاءُ شَتَاءَ الضَّبَابِ شَتَاءَ التَّلُوجِ شَتَاءَ المَطَرِ (الشَّابِيُّ، ۷۹)

هم آوایی مصوت بلند «او» و صامتهای «س»، «ح» و «ر» در بیت 25 :

وَ يَنْطَفِيءُ السِّحْرُ سِحْرُ الغُصُونِ وَ سِحْرُ الزُّهُورِ وَ سِحْرُ الثَّمَرِ (هَمَّان، ۷۹)

یکی دیگر از عناصر ترجمه موسیقایی در این قصیده، استفاده گسترده از سجع متوازی است. در 34 بیت سجع موازنه به کار رفته است، البته نه به طور افقی، یعنی میان دو مصراع در هر بیت، بلکه به طور عمودی میان مصراعهای دوم. 34 بیت از مجموع 63 بیت یعنی تقریباً 54% از کل قصیده. از این ویژگی برخوردار است. مانند :

..... 6	و فوق الجبالِ و تحت الشجر
..... 7	رَكِبْتُ المُنَى و نَسِيتُ الحَذَرَ
..... 13	و مَنْ يَسْتَلِدُّ رَكُوبَ الحَاطِرِ
..... 14	يقنع بالعيش عيشَ الحَاغِرِ
..... 16	ولا النحلُ يَلِثُ مِيتَ الزَّهَرِ
..... 17	لما ضَمَّتْ المِيتُ تلكَ السُّحُفِ
..... 22	ولم تترنم عذارى السُّحُفِ
..... 25	و سحرُ الزهور و سحرُ الثمر (الشابی، 78 و 79)

جنبه دیگر، وجود سجع متوازن در چهار بیت بر مبنای صامت‌های بلند است: در ابیات 6، 24، 25، 37 سجع متوازن را در نیمه دوم مصراع اول و مصراع دوم می بینیم:

۶- و دمدت الريح بين الفجاج	و فوق الجبال و تحت الشجر
۲۴- يَجِيءُ الشِّتَاءُ شِتَاءَ الضَّبَابِ	شِتَاءُ الثَّلُوجِ شِتَاءَ المَطَرِ
۲۵- فينطىء السحر سحر الغصون	و سحر الزهور و سحر الثمر
۳۷- تسائل أين ضباب الصباح	و سحر المساء و ضوء القمر

نکته دیگر، وجود سجع متوازی در کلمات پایانی مصراعهای اول است. از 63 مورد 45 مورد سجع متوازی داریم یعنی 71% که از نوع مبتنی بر صامت‌های بلند است.

در ابیات 2، 10، 16، 22، 26، 40، 53 و 55 شاهد صنعت موازنه هستیم مانند:

۱۰- فَعَجَّتْ بِقَلْبِي دَمَاءُ الشَّبَابِ	و ضَجَّتْ بِصَدْرِي رِيحَ أَخْر
۱۶- فلا الأفق يحضن مِيتَ الطيور	و لا النحل يَلِثُ مِيتَ الزهر
۴۰- ظمئتُ إلى النور فوق الغصون	ظمئتُ إلى الظل تحت الشجر (الشابی، ۷۸ و ۸۰)

ضمن اینکه از نظر موسیقی سجع، سجع متوازی از سایر انواع قوی تر و تأثیرگذار

تر است .

جدول شماره (3)

موسیقی درونی قصیده

نسبت	تعداد ابیات	نوع موسیقی درونی
60%	38	1- واج آرای (همحروفی)
16%	10	2- هم آوایی مصوت‌های بلند
54%	34	3- موازنه میان مصراع‌های دوم
12%	8	4- موازنه در کل بیت
6/3%	4	5- سجع متوازن درون بیت
71%	45	6- سجع متوازی در کلمات پایانی مصراع‌های اول

در تمام طول قصیده در فواصلی معین، شاه بیت قصیده یا به قول رومن یاکوبسن، کانون قصیده با الفاظی متفاوت و البته معنی واحد تکرار می شود:
در بخش اول: ابیات 3 و 4:

و من لم يعانقه شوقُ الحياة تبخر في جوها و اندثر
فويل لمن لم تشقه الحياة من صفة العدم المنتصر (الشابي، 77 و 78)
همین معنی در بخش دوم قصیده بیت 9 تکرار می شود:
و من لا يحب صعودَ الجبال يعيش ابد الدهر بين الحفر (همان، 78)
بیت 18:

فويل لمن لم تشقه الحياة من لعنة العدم المنتصر (همان، 79)
نکته جالب توجه این است که مضمون بیت اول قصیده با اندکی تفاوت در بیت آخر قصیده تکرار می شود:

بیت 1: اذا الشعب يوما اراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر
بیت 62: و أعلن في الكون أن الطموح لهيبُ الحياة و روح الظفر
بیت 63: إذا طمحت للحياة النفوس فلا بد أن يستجيب القدر (همان، 77-81)

در 10 بیت یعنی تقریباً 16% کل ابیات نیز هم آوایی مصوت‌های بلند، در تثبیت و تقویت معانی نقش دارد: در ابیات 5، 24، 37، 47 و 52 هم آوایی مصوت بلند «آ»، در

ابیات 33، و 55 هم آوایی مصوت‌های بلند «ای» و «آ»، در بیت 59، هم آوایی مصوت بلند «او» و در ابیات 26 و 53، هم آوایی مصوت‌های «آ»، «ای» و «او» در فضا سازی شاعرانه و تقویت موسیقی درونی قصیده، نقش برجسته ای ایفا می کنند. به عنوان مثال به بیت 55 بنگریم:

55- و ناجی النسيم و ناجی الغيوم و ناجی النجوم و ناجی القمر (الشابی، 81)

در این بیت با سه نوع تکرار کلامی روبرو هستیم؛ واج آرایی یا همحروفی مصوت‌های «ن» و «ج»، چهار مرتبه تکرار فعل امر «ناجی»، و سوم هم آوایی مصوت‌های بلند «آ»، «ای» و «او» که این سه نوع تکرار، در مجموع فضایی متناسب با مفهوم مناجات و راز و نیاز را در ذهن مخاطب تداعی می کنند.

یکی دیگر از جنبه های موسیقی درونی این قصیده - که بسیار هم مشهود است - تکرار واژگان در آن است که در اینجا نقش بسزایی در تأکید و تثبیت معنی دارد جالب اینکه واژه «الحياة» بیش از همه تکرار شده است (15 مرتبه) و می توان آن را کلید واژه این قصیده دانست. دعوت به زندگی، شادابی و پویایی و پرهیز از سستی و تسلیم، مهم ترین نکته ای است که شاعر در سرتاسر این ابیات، مخاطب را به آن فرا می خواند. به جدول شماره (5) دقت کنید:

جدول شماره (4)

واژگانی که بیشترین تکرار را در قصیده دارند

واژه	تکرار	واژه	تکرار	واژه	تکرار	واژه	تکرار	واژه	تکرار
الحياة	15	ظمئت	5	النجوم	3	الربيع	3	الطيور	3
الكون	6	ناجی	5	قمر	3	الشباب	3	الثلوج	3
سحر	6	النور	4	الشتاء	3	الغصون	3	الضباب	3
إليك	5	الليالي	3	الروح	3	المطر	3		

تکرار کلمات به گونه‌ای دیگر نیز به چشم می‌خورد؛ در مقاطعی چند واژه به فاصله‌ی ای نزدیک تکرار می‌شود. در مقدمه‌ی قصیده‌ی هنگامی که شاعر از حتمی بودن پیروزی اراده‌ی ملتها بر سرنوشت و قید و بند استعمار سخن می‌گوید در آغاز سه مصراع متوالی در بیت یک و دو سه بار واژه «الابد» تکرار می‌شود. در ابیات 15 تا 17 هنگامی که شاعر از نفی و طرد موجودات ضعیف و ذلیل که در واقع مردگانند سخن می‌گوید چهار بار واژه «المیت» تکرار می‌شود. در بیت 24، چهار بار کلمه‌ی الشتاء تصویر سازی زمستان در ذهن مخاطب را تقویت می‌کند، در ابیات 25 و 26، شش بار کلمه‌ی «السحر» در ابیات 40 تا 44، پنج بار فعل «ظمئت» ، در ابیات 50 و 51، سه بار واژه «النور»، در ابیات 52 و 53، پنج بار اسم فعل «إلیک»، و در ابیات 55 و 56، پنج بار فعل امر «ناجی» تکرار شده است. این تکرارها علاوه بر تقویت موسیقی درونی، نقش مؤثری در تأکید بر مفاهیم مورد نظر شاعر و تثبیت آن در ذهن مخاطب ایفا می‌کند. به این دو نمونه بنگرید: آنجایی که رؤیاهای بذره‌های مدفون در زیر برف از شور و اشتیاق خود به زندگی سخن می‌گویند:

- ٤٠ - ظمئتُ إلى النور فوق الغصون ظمئتُ إلى الظل تحت الشجر
 ٤١ - ظمئتُ إلى النبع بين المروج یعنی و یرقص فوق الزهر
 ٤٢ - ظمئتُ إلى نغمات الطيور و همسِ النسیم و لحنِ المطر
 ٤٣ - ظمئتُ إلى الكون أين الوجود و أنى أرى العالم المنتظر؟ (الشابی، ٨٠)

در اینجا علاوه بر پنج بار تکرار واژه «ظمئت» شاعر برای بیان شور و اشتیاق از فعل «ظمی» بهره گرفته که در اصل به معنی تشنگی است و مفهوم اشتیاق با این کاربرد بسیار قوی تر است. نمونه‌ی دیگر، هنگامی است که بذره‌های مدفون در فصل بهار سرسبز می‌شوند و گیاهان نو رسته سر از خاک بیرون می‌آورند و بهار به آنان خوش آمد می‌گوید:

- 52 - إلیک الفضاء إلیک الضیاء إلیک الثرى الحالم المزدهر

53 - إليك الجمال الذي لا يبید إليك الوجود الرحیب النضر (همان، 81)

در اینجا اسم فعل «إلیک» پنج بار تکرار شده است. اگر معانی سایر واژگان این دو بیت را نیز مد نظر قرار دهیم و دقت کنیم که بهار این بذرها را به گرفتن چه چیزهایی دعوت می کند: (فضای آزاد، روشنایی، جهان سرسبز رؤیایی، زیبایی، هستی پهناور و شاداب)، می بینیم در چنین فضای معنایی، پنج بار تکرار اسم فعل إلیک از زبان بهار، تا چه میزان بر جوّ شور و اشتیاق این ابیات می افزاید.

موسیقی معنوی: تشابهات، تضادها و تقارنها در حوزه معنی، موسیقی معنوی شعر را به وجود می آورد که از شناخته شده ترین جلوه‌های آن تضاد، طباق، ایهام تلمیح، استخدام و مراعات النظیر است (کدکنی، 392 و 393) در این قصیده عمده ترین محور موسیقی معنوی، رعایت تناسب است و با دقت در عمده واژگانی که در این قصیده به کار رفته اند، در می یابیم که بخش اعظم این کلمات با یکدیگر دارای تناسب در معنی یعنی همان صنعت مراعات النظیرند؛ زیرا بیشتر آنها به حوزه طبیعت و مظاهر طبیعی مربوط می شوند و عمدتاً واژگانی هستند که بر پویایی، سرزندگی و نشاط دلالت دارند و امید به آینده و پیروزی را به مخاطب القا می کنند و در ذهن شنونده تابلویی زیبا از یک طبیعت زنده، پویا و در حال تجدید حیات را تجسم می بخشند؛ مفاهیمی مانند جهان، هستی، بهار، باران، پرندگان، رؤیا، گل، سحر، نغمه، سرسبز، شاداب ... و از همین جاست که برخی صاحب نظران در توصیف واژگان اشعار شابی از آن به واژگان رنگارنگ و موسیقایی تعبیر کرده و او را به نقاش و موسیقی دان تشبیه کرده اند (التلیسی، 101 و 103). به عنوان مثال در ابیات (6-11) میان واژگان الريح، العود و المطر، «الجبال، الفجاج و الحفر» تناسب وجود دارد ضمن اینکه همه این الفاظ به طبیعت باز می گردد. همچنین در ابیات (19-34) میان واژگان «الشتاء، الخريف، الثلوج، المطر و السيل» و «بذور، أوراق، أزهار و عطر» و «لیالی، ضیاء و النجوم» تناسب وجود دارد. در اینجا نیز تمامی این واژگان از طبیعت گرفته شده اند و با تناسب در ابیات گوناگون به کار رفته اند. بنابراین مراعات النظیر و تناسب میان واژگان از جمله مهم ترین خصایص الفاظ در ساختار موسیقی معنوی این قصیده است.

نتایج

قصیده «إرادة الحياة» از ساختاری منسجم و یکپارچه برخوردار است و میان اجزاء و ساختارهای آن هماهنگی و انسجام کاملی دیده می‌شود. نخست شاعر در پنج بیت مقدمه مانند قصیده، چکیده و خلاصه مقصود خویش را بیان می‌کند؛ سپس در ادامه ابیات به شرح و تکرار همان اندیشه‌ها از زبان عناصر طبیعت می‌پردازد که به دلیل ساختار داستانی به قصه‌ای در شش قسمت شباهت می‌یابد. هرچند ساختار داستانی قصیده دارای تمام عناصر داستانی به طور کامل نیست، اما می‌توان به این موارد در ساختار آن اشاره کرد: سه مورد از عناصر ششگانه پیرنگ (گره افکنی، کشمکش و گره‌گشایی)، شخصیت، گفتگو، درونمایه، زاویه دید، زمان و مکان.

ساختار موسیقایی قصیده نقش بسیار عمده‌ای در فضا سازی متناسب با مفاهیم و انتقال معانی به مخاطب دارد. هماهنگی و توازن آوایی به ویژه توازن آوایی کیفی ناشی از تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها، سهم عمده‌ای در فرایند برجسته سازی دارد. وزن، در قالب بحر متقارب انتخاب شده که به دلیل ریتم و ضرب‌آهنگ خود، مناسب مضامین فخر و حماسه است و کاملاً با درونمایه قصیده و هدف شاعر هماهنگ است. حرف قافیه «ر» که دارای ویژگی تکرار است نیز بر تکرار و تقویت معانی می‌افزاید. از 63 کلمه قافیه، 50 کلمه یعنی 79% کلمات قافیه با یکدیگر دارای سجع متوازی هستند که از نظر موسیقی سجع، قوی‌ترین نوع است. سجع متوازی را در پایان مصراع‌های اول ابیات می‌بینیم که از 63 مورد، 45 مورد را شامل می‌شود یعنی 71%. همچنین مصراع‌های دوم 34 بیت یعنی تقریباً 54% ابیات قصیده با یکدیگر موازنه دارند. 38 بیت از 63 بیت یعنی 60% ابیات این قصیده دارای ویژگی همحرفی یا واج آرایی هستند. 11 بیت یعنی 17% کل ابیات از ویژگی هم آوایی مصوت‌های بلند برخوردار هستند. بخش اعظم واژگانی که در قصیده به کار رفته است با یکدیگر دارای مراعات النظیر هستند و هماهنگی معنوی دارند؛ زیرا بر پدیده‌ها و مظاهری طبیعی دلالت می‌کنند که حاکی از شادابی، سرزندگی و امید هستند و همین نحوه گزینش واژگان به موسیقی معنوی قصیده غنای خاصی بخشیده است.

منابع و مأخذ

- اخوت، احمد، دستور زبان داستان، اصفهان، نشر فردا، چاپ اول، 1371 .
- التلیسی ؛ خلیفة محمد ؛ الشابی و حیران، بیروت: دارالثقافة، الطبعة الثانية، ۱۹۶۷ .
- الجیلانی، حلام ؛ «المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظامية»، الموقف الأدبی، العدد ۴۰۴، كانون الأول ۲۰۰۴، اتحاد الكتاب العرب بدمشق . www.awu-dam.org
- سجودی، فرزانه ؛ در آمدی بر نشانه شناسی شعر، مجموعه مقالات چهارمین کنفرانس زبان شناسی نظری و کاربردی، گردآورنده علی میرعمادی، تهران، دانشگاه علامه طباطبایی، 1379 .
- الشابی ابوالقاسم ؛ دیوان آغانی الحیاة، بیروت: دارالقلم، الطبعة الثانية، ۱۹۹۷ .
- شفیعی کدکنی، محمد رضا ؛ موسیقی شعر، تهران: آگه، چاپ ششم، 1379 .
- شمیسا، سیروس ؛ نگاهی تازه به بدیع، تهران: فردوس، چاپ چهاردهم، 1381.
- -----، ؛ کلیات سبک شناسی، تهران، میترا، چاپ اول از ویرایش دوم، 1384 .
- الصالح، صبحی ؛ دراسات فی فقه اللغة، بیروت: دارالعلم للملایین، چاپ پانزدهم، ۲۰۰۲ .
- صفوی، کورش ؛ از زبان شناسی به ادبیات، ج اول: نظم، تهران: سوره مهر، چاپ اول، 1383.
- عباس، حسن، خصائص الحروف العربية و معانیها، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ۱۹۹۸ .
- عزام، محمد ؛ «النقد بین النص و المتلقى»، جريدة الأسبوع الأدبی، العدد ۹۲۰، ۲۱/۸/۲۰۰۴ اتحاد الكتاب العرب بدمشق www.awu-dam.org .
- علوی مقدم، مهیار ؛ نظریه های نقد ادبی معاصر ؛ تهران: سمت، چاپ اول، 1377.
- غیائی، محمد تقی ؛ درآمدی بر سبک شناسی ساختاری، تهران: شعله اندیشه، چاپ اول، 1368.
- فضل، صلاح ؛ علم الأسلوب و النظرية البنائية، مج ۲، القاهرة و بیروت، دارالكتاب المصری و اللبنانی، الطبعة الأولى، ۲۰۰۷ .
- مکاریک، ایرنا ریما ؛ دانشنامه نظریه های ادبی معاصر، مهران مهاجر و محمد نبوی ؛ تهران: انتشارات آگه، چاپ اول: 1384
- میرسکی د. س ؛ تاریخ ادبیات روسیه، ابراهیم یونسی، تهران: امیرکبیر، چاپ اول، 1355.
- میر صادقی، جمال ؛ عناصر داستان ؛ چاپ چهارم، تهران ؛ سخن ؛ 1380.

البنية القصصية و الموسيقية فی «إرادة الحياة»

الدكتور هومن ناظمیان

عضو الجمعية الايرانية للغة العربية و آدابها

الملخص

غيّرت مدرسة الشكلانيين الروس مسار الدراسات الأدبية و النقدية تغييراً رائعاً منذ بدايات القرن العشرين حيث اعتبرت الأثر الأدبي كياناً مستقلاً بذاته بغض النظر عن الظروف الاجتماعية و البيئية و السياسية التي نشأ الأثر فيها و ركزت على دراسة النص الأدبي و اعتبرته مجموعة من العناصر المتناسكة المتلاحمة .

تهدف هذه المقالة إلى دراسة قصيدة «إرادة الحياة» للشاعر التونسي المرموق أبي القاسم الشابي على منطلق التحليل الشكلاني و في هذا الصدد ندرس بنيتين لهذه القصيدة: البنية القصصية و البنية الموسيقية.

توضح هذه الدراسة أن قصيدة «إرادة الحياة» تتمتع بالوحدة العضوية و التماسك و التلاحم بين أجزائها المختلفة. تشبه البنية القصصية فيها قصة ذات ستة أجزاء تتمتع ببعض عناصر القصة الفنية. وللبنية الموسيقية بصفة عامة، وخاصةً التوازن الصوتي فيها دور رئيسي في إبراز القيم التعبيرية.

المفردات الرئيسية: أبو القاسم الشابي، إرادة الحياة، الشكلانية، البنية القصصية، البنية الموسيقية .