Archive of SID

پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان
سال هفدهم، شمارهٔ ۳۲، بهار و تابستان ۱۳۹۸ (صص ۱۰۲-۸۵)

پیوند موسیقی با عاطفهٔ شاعر در سرودهٔ «فلسطینی کحدّ السیف» از «علی فوده»

۱- فاطمه جمشیدی ۲- وصال میمندی

چکیده

موسیقی به‌عنوان یک عنصر اصلی در شکل‌گیری و ساختار شعر، پیوند تنگاتنگی با عاطفه و خیال شاعر و اغراض وی دارد. شاعرِ توانمند با بهره‌گیری از دانش زبانی و نیز با گزینش موسیقی متناسب با عاطفهٔ خود، ارزش ادبی و میزان تأثیرگذاری شعر خود را افزایش می‌دهد؛ ازاین‌رو می‌توان گفت لایه‌های آوایی شعر به‌خوبی معنا، تخیّل و عاطفهٔ نهفته در شعر را به مخاطب منتقل می‌کند و باعث انسجام و هماهنگی معنوی در شعر می‌شود. در این پژوهش که با روش تحلیلی توصیفی و استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته‌است، پس از نگاهی به زندگی «علی فوده» (۱۹۸۲-۱۹٤٦م) شاعر معاصر فلسطین و بیان دیدگاه‌های ناقدان ادبی در باب موسیقی شعر و اقسام آن، رابطهٔ میان سطوح موسیقایی شعر با عاطفه و اغراض این شاعر در سرودهٔ «فلسطینی کحدّ السیف» واکاوی شده‌است. مهم‌ترین دستاورد این پژوهش، تناسب کامل موسیقایی سرودهٔ مورد بحث با مضامین و عواطف شاعرانهٔ حاکم‌بر آن است که خود را در سطوح سه‌گانهٔ موسیقی بیرونی، کناری و درونی نشان می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر فلسطین، موسیقی شعر، علی فوده، قصیدهٔ «فلسطینی کحدّ السیف».

۱- دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه یزد (نویسنده مسئول)
Email: f.jamshidi@stu.yazd.ac.ir
۲- دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه یزد

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۲/٦ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۹/۵

www.SID.ir

Archive of SID

۱- مقدمه

۱-۱- بیان مسأله و سؤالات تحقیق

شعر و موسیقی همزاد و همراه هستند، در یک مسیر حرکت می‌کنند و خاستگاه مشترکی دارند. دربارهٔ موسیقی شعر عربی باید گفت زبان عربی زبان شعر است؛ زیرا اصول تشکیل‌دهنده و ساختار فنی آن کاملاً متناسب با موسیقی بنا شده‌است. شعر «فلسطینی کحدّ السیف» به‌لحاظ تکنیک بدون آنکه از نظم عروضی قدیم تبعیت کند، موسیقی خاص خود را دارد که گاه از نوع قافیه‌های میانی و حتی آهنگی خاص برخوردار است. هر عاملی که بتواند زنجیرهٔ زبان شعر گوینده را ازنظر موسیقی از زبان معمولی گفتار متمایز کند، به‌عنوان عامل موسیقی‌ساز شعر، مورد استفادهٔ شاعر قرار می‌گیرد. موسیقی کلام، حاصل حسن ترکیب همهٔ اجزای سخن یعنی وزن، قافیه، ردیف، صامت‌ها، مصوت‌ها، تکیه‌ها و سکوت‌هاست. در پژوهش حاضر تلاش شده‌است که لایهٔ آوایی شعر علی فوده از جنبهٔ موسیقی کناری، بیرونی و درونی بررسی و درنهایت پاسخ سؤالات پژوهشی زیر تبیین شود:

۱- سطوح مختلف موسیقایی در قصیدهٔ «فلسطینی کحدّ السیف» چگونه ارزیابی شده‌است؟

۲- قدرت ادبی «علی فوده» چگونه در موسیقی شعر او تجلی یافته‌است؟

۳- پیوند مضمون و محتوای این قصیده چگونه در موسیقی درونی آن برقرار شده‌است؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

این پژوهش با هدف بررسی رابطهٔ میان صوت و معنا در سرودهٔ «فلسطینی کحدّ السیف» از علی فوده و نقش لایه‌های مختلف موسیقایی در انتقال احساسات و اهداف شاعر صورت گرفته‌است و آنچه انجام این پژوهش را ضرورت می‌بخشد، از یک‌سو ناشناخته‌بودن علی فوده برای اغلب پژوهشگران و دانشجویان رشتهٔ زبان و ادبیات عربی است که بایسته‌است بیش از پیش با شاعران معاصر عربی آشنا شوند و از سوی دیگر، بررسی رابطهٔ میان موسیقی و معنا در این سروده‌است که واکاوی این امر در شعر علی فوده کمک شایانی به انتقال مفاهیم موردنظر وی به خوانندگان می‌کند. بی‌تردید اشاره به این روابط نهفته میان موسیقی این سروده با احساس و عاطفهٔ درونی علی فوده، از برخی اهداف و آرمان‌های این شاعر که برای خوانندگان مبهم و ناشناخته‌است، پرده برمی‌دارد و به درک عمیق اشعار وی کمک شایانی می‌کند؛ زیرا «صوت و موسیقی به‌کار رفته در

www.SID.ir

Archive of SID

یک متن، انفعالات درونی و احساسات صاحب آن متن را نشـان مـی‌دهـد و همـین انفعـال درونـی است که به تنوع اصوات و جنبه‌های موسیقایی متن منجر می‌شود» (رافعی، ۱۹۹۷: ٤).

از آنجا که تحلیل متون شعری بدون پرداختن به آهنـگ آن‌هـا و نیـز واکـاوی همـاهنگی میـان آهنگ و متن امکان ندارد، ساختار موسیقایی این سـروده از سـه جنبـهٔ موسـیقی بیرونـی، کنـاری و درونی بررسی شده‌است.

۳-۱- روش تفصیلی تحقیق

این پژوهش با روش تحلیلی-توصیفی و استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شده‌است. رونـد کـار بـه این صورت است که پس از بررسـی اجمـالی زنـدگی علـی فـوده و آثـار وی و معرفـی لایـه‌هـای مختلف موسیقایی در شعر، عوامل موسیقی‌ساز سرودهٔ «فلسطینی کحدّ السیف» تبیین شـده و رابطـهٔ میان این مؤلفه‌های موسیقی‌ساز با اندیشه و دیدگاه شاعر مورد بررسی قرار گرفته‌است. نمونـه‌هـای موردنظر نیز پس از خوانش چندین بارهٔ این سروده و با توجه به اندیشهٔ غالـب بـر آن، بـه تناسـب هر لایهٔ موسیقایی، انتخاب و تحلیل شده‌است.

٤-۱- پیشینهٔ تحقیق

از مهم‌ترین پژوهش‌هـایی که به بررسی شعر علی فـوده پرداختـه‌اند بایـد بـه مـوارد زیـر اشـاره کرد:

۱- در مقالهٔ «کرامات نفس در آینهٔ شعر شهید علی فوده» از میرقادری و کیانی (۱۳۹۰)، جلـوه‌هـای کرامت نفس در قالب صفاتی ازجمله شکیبایی، شجاعت و صداقت در اعمال شخصیت‌هـایی چـون بلال حبشی و عروةبن‌الورد به تصویر کشیده شده‌است.

۲- عبدالوهّاب الضمور در مقالهٔ «المقاومة فی شعر علی فودة» (۲۰۱۲م) بـه مؤلفـه‌هـایی چـون بیـان هویّت فلسطینی، تقویت روح انقلاب و مبارزه و نیز دعوت به آزادی اشاره کرده‌است.

۳- زیبنده در پایان‌نامهٔ خود با عنـوان «مظـاهر المقاومـة فـی شـعر الشـهید علـی فـوده» (۱۳۹۳) بـه استخراج مظاهر مقاومت مانند دعوت به پایداری و مبـارزه، توصـیف آوارگـان فلسـطینی، اسـارت، اشتیاق به وطن و شهادت پرداخته‌است.

٤- مقالهٔ «مقایسهٔ جلوه‌هـای ادبیـات مقاومـت در شـعر علـی فـوده و سـپیده کاشـانی» از متـولّی و همکاران (۱۳۹٤)، نگاهی تطبیقی به مظاهر پایداری در شعر این دو شـاعر اسـت و سـایر مضـامین

www.SID.ir

Archive of SID

شعری یا ساختار زبانی قصاید آن‌ها بررسی نشده‌است. با تأمّل در سطور فوق باید گفت در این پژوهش‌ها، نویسندگان تنها به‌استخراج مضامین شعر علی فوده و استخراج وجوه کرامت نفس یا مؤلفه‌های پایداری در شعر وی و گاهی نیز تطبیق آن‌ها در شعر فوده با شاعران معاصر فارسی پرداخته‌اند و بررسی لایه‌های موسیقایی شعر این شاعر و رابطهٔ میان صوت و اندیشه‌های شاعر را وجههٔ همّت قرار نداده‌اند.

در زمینهٔ پژوهش‌های مربوط به بررسی موسیقی شعر عربی نیز باید از مقالهٔ «سمیح القاسم و موسیقی شعر عرب» از حسین ابویسانی و علی‌اصغر باستانی (مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۳۸۳)، مقالهٔ «فضای موسیقیایی معلقهٔ امرؤالقیس» از مرتضی قائمی و همکاران (مجلهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شمارهٔ ۱۲، پاییز ۱۳۸۸ش) و نیز مقالهٔ «الإیقاعات الردیفة والإیقاعات البدیلة فی الشعر العربیة» از مصلح عبدالفّتاح النجار و أفنان عبدالفتاح النجار (مجلهٔ دانشگاه دمشق، جلد ۲۳، شمارهٔ اول، سال ۲۰۰۷م) نام برد که هیچ‌یک از نویسندگان مقالات مذکور به بررسی موسیقی شعر در سه سطح بیرونی، کناری و درونی نپرداخته‌اند و پژوهش حاضر از این نظر که رابطهٔ موسیقی و عاطفهٔ علی فوده را مورد بررسی قرار داده‌است، اقدامی نو به‌نظر می‌رسد.

۲- زندگی‌نامهٔ علی فوده

«علی یوسف أحمد فوده در سال ۱۹٤٦م در روستای قنّیر از توابع شهر حیفاء به دنیا آمد. سال‌های آغازین زندگی او با به رسمیّت شناخته‌شدن اسرائیل مصادف بود. پس از شکست سال ۱۹٤۸م همراه با خانواده به کرانهٔ شرقی رود اُردن رفت و تا پیش از واقعهٔ ۱۹٦۷م در آنجا بود. شرایط نامساعد سیاسی در فلسطین از یک سو و اندوه ازدست‌دادن مادر از سوی دیگر، او را به ورطهٔ تنهایی کشاند و پس از یک عمر آوارگی و مبارزه در راه تحقّق آرمان‌های فلسطین، در سال ۱۹۸۲م به شهادت رسید» (خلیل، ۲۰۰۵: ۷٦-۸۱). وی به‌عنوان یکی از شاعران مبارز فلسطین، همهٔ ذوق و هنر خویش را در راه آرمان فلسطین ابراز کرد و با توجه به شرایط سیاسی-اجتماعی حاکم‌بر زندگی وی، بیشتر به ادبیات مقاومت توجه داشت. مجموعه‌های شعری او عبارت‌اند از: «فلسطینی کحدّ السیف»، «قصائد من عیون امرأة»، «عواء الذئب»، «الغجری»، «منشورات سرّیة للعُشب».

www.SID.ir

Archive of SID

۳- موسیقی شعر

موسیقی یک متن، از آوای حروف و حرکات، انتخاب کلمات و جایگاه آن‌ها و نظم موجود در بخش‌های مختلف متن و نیز طولانی و کوتاه‌بودن فواصل آن ایجاد می‌شود و درحقیقت «ابزاری است که شاعر یا نویسنده به‌واسطهٔ آن احساس نهفته در الفاظ خویش را به خواننده منتقل می‌کند» (کواز، ۱۳۸٦: ۳۰۳). دربارهٔ موسیقی شعر باید گفت: «شعر، فیضان بی‌اختیار احساساتی نیرومند است و احساس، از هر نوع، به هر میزان و ناشی از هر علتی که باشد، با شیوه‌های گوناگونی مشخص می‌شود» (ارمغان و همکاران، ۱۳۹٦: ۳۹). این شیوه‌ها نزد شاعران مختلف نیز متفاوت است؛ برخی ازطریق انتخاب واژگان نشان‌دار سعی در ابراز عاطفه و احساس خود دارند و برخی دیگر از عناصری همچون لحن و موسیقی برای این منظور استفاده می‌کنند. دربارهٔ علی فوده باید گفت، وی به نقش و کاربرد مؤثّر موسیقی برای انتقال احساسات خود نظر داشته و لایه‌های مختلف موسیقی همچون موسیقی بیرونی، کناری و درونی را در سرودهٔ «فلسطینی کحدّ السیف» در خدمت انتقال احساس و عاطفهٔ خود قرار داده‌است که در ادامه انواع موسیقی در این سروه، بررسی و رابطهٔ آن با عاطفهٔ شاعر تحلیل شده‌است.

۱-۳- موسیقی بیرونی

«آهنگ حاصل از جانب عروضی و وزن شعر را موسیقی بیرونی می‌گویند» (طوسی، ۱۳٦۹: ۲۲). هر شعری با توجه به محتوا و حالت عاطفی خود با وزن خاصی مطابقت دارد و شاعران از میان اوزان مختلف شعری، وزنی را که با محتوا و حالت درونی شعر خود هماهنگی بیشتری دارد، برمی‌گزینند. ناگفته نماند که این انتخاب لزوماً آگاهانه نیست و ریشه در ضمیر ناخودآگاه شاعر دارد؛ زیرا میان وزن شعری با مضمون آن و عاطفه و تخیل شاعر، پیوند تنگاتنگی وجود دارد؛ به‌عنوان نمونه «در حالت حُزن، اندوه، شکوه، عشق، مرثیه، فخر، حماسه و دعوت به جنگ از بحور دارای تفعیله‌های زیاد همچون طویل، کامل، بسیط و وافر استفاده می‌کند؛ اما در هنگام طرب از بحرهای مجزوء مانند خفیف و متقارب و رمل بهره می‌گیرد» (غنیمی هلال، ۲۰۰۱: ٤٤۱ و ٤٤۲).

قصیده «فلسطینی کحدّ السیف»، در بحر هزج سروده شده‌است. این بحر که از تکرار تفعیلهٔ «مفاعیلن» به‌وجود آمده‌است، به‌دلیل ریتم تندی که دارد، اضطراب درونی شاعر را مجسم می‌کند و بهترین گواه بر انقلاب و شور درونی وی است. علی فوده در برخی عبارات با تکرار این

www.SID.ir

Archive of SID

تفعیله، اشتیـاق خود را پیرامون مفاهیم مقـاومت، ظلـم‌سـتیزی و آزادگـی انتقـال داده و بـر شـدت این میل درونی صحّه نهاده‌است. شایان ذکر است که در بخش‌هایی که شاعر از مصـراع‌هـای کوتـاه استفاده کرده‌است، به‌خصوص آنجا که تنها یک واژه را در جایگاه یـک شـطر قـرار داده، قصـد وی تأکید بر آرمان خود است و گویا فرصتی برای اطالهٔ کلام نیست؛ پـس خـود را ملـزم مـی‌دانـد کـه هدف اصلی را در یک واژه خلاصه کند. درنتیجه علی فوده ایـن وزن ضـربی را برگزیـده‌اسـت تـا شور درونی خود و لزوم تعجیل مردم بـرای مقـاومت در برابـر دشـمن و نـابودی وی را منتقـل کند.

۲–۳– موسیقی کناری

منظور از موسیقی کناری، جلوه‌های موسیقایی حاصل از تکرار واژگان شعری در پایان یـا آغـاز هـر بیت و در قالب‌های نو، در پایان هر بند است و شـامل ردیـف و قافیـه مـی‌شـود. در اهمیـت قافیـه همـین بـس کـه «قافیـه دومـین عنصـر مـؤثر در ایجـاد موسـیقی شـعر اسـت و اهمیـت آن در موسیقی‌سازی کمتر از وزن شعری نیست» (دقیانی، ۲۰۰۷: ۱۵۲). همچنین قافیه بـه همـراه وزن، دو عنصر جدایی‌ناپذیر شعر هستند و هرگز نمی‌توان متنی را که از وزن و قافیه تهی باشد، شـعر نامیـد. قافیه بر پایهٔ تکرار اصـوات مشخصـی اسـت کـه بـا حـالات روحـی شـاعر همسـویی دارنـد و او نمی‌تواند تنها به‌وسیلهٔ وزن شعری، پرده از سرّ درون خویش بردارد؛ بلکـه بـرای ایـن منظـور نیـاز مبرمی به قافیه دارد و افرادی که عقیده دارند قافیه را تنها باید از جهت موسیقایی آن بررسـی کـرد، به‌خوبی به ارزش ادبی و کاربرد این عنصر در انتقال مفاهیم واقف نیستند.

۱–۲–۳– قافیه

جنبهٔ صوتی قافیه نتیجهٔ تکرار هماهنگی‌های صامت‌ها و مصوّت‌های مشترک است و «جنبهٔ معنایی آن که در خصوصیت کلی شعر دخیـل اسـت، نتیجـهٔ تمـام تصـاویری اسـت کـه در ذهـن تثبیـت می‌شود» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۷۸–۱۷۷). این عنصر درحقیقت نـوعی تـوازن ذهنـی و معنـوی را در شعر به‌وجود می‌آورد. در سـطور ذیـل تـک‌تـک قافیـه‌هـای سـرودهٔ «فلسـطینی کحـدّ السـیف» به‌ترتیب هر بخش بیان شده و سپس ارتباط آن‌ها با حالات درونی علی فوده آشـکار شـده‌اسـت تـا از این طریق کاربرد ادبی و نقش این عنصـر موسـیقی‌سـاز در انتقـال اندیشـه و آرمـان‌هـای شـاعر مشخص شود. این قافیه‌ها به‌ترتیب عبارت‌اند از:

www.SID.ir

Archive of SID

۱. «فلسطینی، تشفینی، شراییني» (فوده، ۲۰۰۳: ۷).

۲. «أشهَب، یتعب/ موسم، أدهم/ أسمر، أعور/ قریه، سهره، زهره، قدره، قهوه، شهره» (فوده، ۲۰۰۳: ۸-۹).

۳. «ولادتی، عزّتی/ ظلام، سلام» (همان: ۹).

۴. دها، کانا، غدرانا، نشوانا، لهانا، قربانا، آنا، عنوانا، کانا» (همان: ۱۰-۹).

۵. «نارا، زنارا، مدرارا، زوّارا، دارا، نوارا، غارا، أسرارا، تذکارا، إسرارا، ثوّارا، أنهارا، جیفارا، ثارا/ أریتها، شریتها/ ترابها، صحابها/ حیاة، صفات، رعاة، قطاة، ثمرا، قمرا، مطرا/ جدع، ودع/سبعة،قبعة» (همان: ۱۳-۱۰).

۶. «حمام، سلام، ظلام، زحام، لجام/ دنیانا، صلبانا، حنایانا، أناثنا، خلایانا، سرحانا، أسرانا، کانا، ضحایانا، وصایانا، طوفانا/ غزاة، جهات، ممات، آت، حیاة» (همان: ۱۵-۱۳).

۷. «منجل، أسأل، أرحل، منهَل، أخجَل» (همان: ۱۶-۱۵).

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، ۵۱ مورد از قافیه‌های این قصیده به مصوّت کشیده ختم می‌شوند که از این میان سهم قافیه‌های مختوم به مصوّت «آ» ٤٦ مورد است، درحالی‌که ۵ قافیه با مصوّت کشیدهٔ «ای» به پایان می‌رسند. در بخش‌هایی که قافیه به مصوّت «آ» ختم می‌شود، حالت آه کشیدن و حسرت را تداعی می‌کند و از آنجا که «حرکات کشیده در قافیه بیانگر احساسات عمیق شاعر به‌خصوص در باب حزن و اندوه است و همهٔ این حرکات دلالت بر قصد شاعر برای استمرار تلاش و مجاهدت و خشم درجهت انقلاب دارد» (السعدنی، ۱۹۸۷: ۳۷) و نمود این حالت در قصیدهٔ مورد بحث نیز قابل مشاهده‌است و می‌تواند بر تلاش این شاعر درجهت انتقال حسرت و نگرانی خود صحه نهاد؛ زیرا وجود هجاهای کشیده در قافیه، سبب می‌شود حصاری از اندوه خواننده را دربرگیرد و «اغلب در سروده‌هایی به‌کار می‌رود که شاعر قصد بیان غم و اندوه درونی خویش را دارد» (انیس، ۱۹۸۱: ۲۵۱). این قوافی بیانگر روح پردرد علی فوده است که برای بیان احساسات خود، الفاظی با این قابلیت را برگزیده‌است؛ به‌عبارت دیگر، گزینش این آوا به‌عنوان آهنگ بیرونی، عذاب دورنی شاعر و حسرت وی بر حوادث گذشته را نشان می‌دهد.

www.SID.ir

Archive of SID

ناگفته نماند که ده قافیه از مجموع قوافی این قصیده با حرف ردف (روی‌ای که قبل از آن یک مصوّت کشیده آمده‌باشد) پایان می‌یابد و این قوافی نیز بیانگر روح پر درد شاعر است که برای خالی‌کردن عواطف و احساسات خود الفاظی با این قابلیت را برگزیده‌است. این مصوّت‌ها که کشیدگی و امتداد را با خود به‌همراه دارند، حالت نُدبهٔ شاعر را القا می‌کنند و تداعی‌کنندهٔ عمق و امتداد ناراحتی وی هستند.

در موسیقی قافیه، علاوه‌بر اصوات، سکون‌ها و وقف‌ها نیز تأثیر عمده‌ای دارند و «ممکن است به اقتضای حال، مقاصد متفاوتی ازقبیل برجستگی خاص کلمه، دعوت به توجه و تأمل، تقسیم منطقی بافت سخن، ایجاد انتظاری برای بقیهٔ بیت یا نقل‌قول و امثال این‌ها را دربر داشته‌باشد» (یوسفی، ۱۳٦۳: ۱۰٤). علی فوده در این قصیده ۳۵ قافیه را با سکون به پایان برده‌است که عبارت‌اند از: «أشهَب، یتعب/ موسم، أدهم/ أسمر، أعور/ قریه، سهره، زهره، قدره، قهوه، شهره» (فوده، ۲۰۰۳: ۹)، «حیاة، صفات، رعاة، قطاة، جدع، ودع/ سبعة، قبعة» (همان، ص۱۳)، «حمام، سلام، ظلام، زحامْ، لجام، غزاة، جهات، ممات، آت، حیاة» و «منجل، أسأل، أرحل، منهَل، أخجَل» (همان: ١٦-١٥) و این امر با موسیقی حُزن‌انگیز این قصیده تناسب دارد و از یک‌سو باعث شده‌است که شاعر اندوه و حسرت خود را در قالب این اشعار بیرون بریزد و از سوی دیگر، این احساسات به خواننده منتقل می‌شود که تکرار این قافیه، بر این تأثیرگذاری افزوده‌است.

۲-۲-۳- ردیف

ردیف نیز جزئی از موسیقی کناری و در حقیقت «همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری مثل واژه یا بند با توالی یکسان در پایان مصراع‌ها یا ابیات پدید می‌آید» (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ٦۲). اگر شعرهای یک شاعر را از نظر وجود ردیف یا نبود آن بررسی کنیم، خواهیم دید که قدرت خلق او در شعرهای مردّف آشکارتر است. در موسیقی کناری، ردیف همراه قافیه است و به آن غنا و زیبایی می‌بخشد. اگر ردیف از جوشش هیجان شاعر برخیزد، نه‌تنها نوعی موسیقی درونی در شعر ایجاد می‌کند، بلکه بیانگر احساس و عاطفهٔ شاعری موسیقی‌شناس نیز است. این عنصر در بخش‌های متعددی از قصیدهٔ «فلسطینی کحدّ السیف» به چشم می‌خورد: در بند اوّل که شاعر به معرّفی خود پرداخته در سه مورد واژه «فلسطینی» را به‌عنوان ردیف پایانی تکرار کرده‌است (فوده، ۲۰۰۳: ۷) و این امر در بند اوّل که به منزله شناخت‌نامه شاعر است، بسیار طبیعی

www.SID.ir

Archive of SID

و مناسب با مقصود به‌نظر می‌رسد. در بند ششم واژهٔ «سلام» را به‌عنوان ردیف پایانی می‌آورد و با توجه به مضمون این بند که وی درد دل‌های خود را با وطن به تصویر کشیده‌است، می‌توان گفت تکرار این واژه با آهنگ خاصی که دارد، بر عمق حسرت وی از نبودن صلح و آرامش در سرزمین فلسطین پرده برمی‌دارد (همان: ١٤-١٣). نکتهٔ قابل‌توجه آن است که در موارد متعددی علی فوده فقط یک کلمه یا یک عبارت را در یک شطر ذکر کرده که از نمونه‌های آن، کلمهٔ «فلسطینی» (١٢) مرتبه و عبارت «أمّی یاسمینیهٔ» (٣) مرتبه است که تکرار هر یک از واژه‌های «فلسطینی» و «بلادی» بیانگر اهتمام شاعر به هویت ملی خود است و با آوردن واژه‌های «جدّی» و «أمّی» می‌خواهد این مفهوم را منتقل کند که من در خانواده‌ای پرورش یافته‌ام که از چند نسل گذشته تاکنون، جان و هستی خود را در راه وطن فدا کرده‌اند؛ مردانش با تدبیر و زنانش تربیت‌کنندهٔ کودکانی هستند که مردان میدان مبارزه علیه ظلم می‌شوند. از این رهگذر نتیجه می‌گیریم که علی فوده از شگرد شکستن سطرهای شعر برای برانگیختن تأمل خواننده به‌گونه‌ای بهره برده‌است که هر مقطع با یک رکن عروضی برابر است و خواننده بی‌اختیار در پایان هر شکستگی به اندیشه فرومی‌رود.

۳-۳- موسیقی درونی یا میانی

موسیقی یک اثر ادبی تنها به فواصل آن محصور نمی‌شود، بلکه ساختار هماهنگ کلمات دیگر نیز در افزایش موسیقی کلام و خیال‌انگیزی آن تأثیر فراوان دارد که این امر منجر به ایجاد نوعی موسیقی از درون الفاظ متن می‌شود. «موسیقی درونی، آهنگی است که در نتیجهٔ گزینش صحیح حروف متناسب (وحدت یا تشابه صامت‌ها و مصوّت‌ها) و نیز آوردن کلمات آهنگین در کلام ایجاد می‌شود» (ضیف، ١٩٦٦: ٩٧)؛ به‌عبارت دیگر، مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه صامت‌ها و مصوّت‌ها در کلمات به‌وجود می‌آید، مهم‌ترین قلمرو موسیقی شعر است که انسجام و راز زیبایی و گیرایی بسیاری از شاهکارهای ادبی در این موسیقی نهفته است.

در این نوع موسیقی، اهمیت تناسبات لفظی بیش از ارتباطات معنایی است؛ چراکه بخشی از موسیقی شعر در اثر ایجاد هماهنگی‌های صوتی ایجاد می‌شود. «موسیقی درونی نیز از خلجانات درونی و بحران‌های فکری شاعر پرده برمی‌دارد تا از این طریق بر خواننده تأثیر بگذارد» (عزیز، ٢٠١٠: ٨٨).

www.SID.ir

Archive of SID

نظام‌های آوایی موجود در صناعات بدیعی، حاصل حساسیت‌های فردی شاعر در شکل‌دادن به سبک محسوب می‌شوند و اگر سبک را گزینش هدفمند بدانیم، باید اذعان کنیم که کارکرد سبک‌آفرینی لایهٔ آوایی زبان در آرایه‌های بدیعی بیشتر به‌چشم‌می‌خورد و همان‌طور که در صفحات پیشین اشاره شد، مؤثرترین آن‌ها در ایجاد موسیقی درونی عبارت‌اند از: جناس، سجع، تکرار که خود شامل تکرار حرف، تکرار واژه و تکرار جمله یا عبارت می‌شود. در ادامه نمونه‌های جناس، سجع و انواع تکرار از قصیده مورد بحث، استخراج و به‌منظور تبیین رابطهٔ میان آن‌ها با عاطفهٔ شاعر، تحلیل شده‌اند.

۱-۳-۳- جناس

جناس، همانندی دو لفظ در گفتار و ناهمانندی آن دو در معناست. در صورتی که واژه‌های همگون و متجانس (شبیه در لفظ و متفاوت در معنا) همراه یکدیگر شوند، آرایهٔ جناس را پدید می‌آورند. در این فن به‌دلیل هماهنگی کلمات متجانس، موسیقی خاصی در کلام ایجاد می‌شود که گوش از شنیدن آن لذت می‌برد. «علی فوده در این قصیده واژه‌های «سهره، زهره، شهره» (فوده، ۲۰۰۳: ۹-۸)، «ظلام، سلام» (همان: ۹)، «نارا، غارا»، «أسرارا، إسرارا» «آنا، کانا» (همان: ۱۱-۱۰)، «قمرا، مطرا»، «جدع، ودع» و «سبعة، قبعة» (همان: ۱۳)، «منهل، منجل» (همان: ۱۴) را از باب جناس اختلافی و واژه‌های «نارا، زنارا، نوارا»، «ثوارا، ثارا» را که جناس افزایشی دارند، برای افزایش موسیقی شعر خود و به‌تبع آن افزایش تأثیر آن بر خواننده ذکر و عاطفهٔ جوشان درونی خویش را منتقل کرده‌است.

۲-۳-۳- سجع

سجع از دیگر عوامل ایجاد موسیقی در شعر است که باعث زیبایی و انسجام سخن می‌شود. ارزش موسیقایی سجع در این است که سخنگوی زبان با بهره‌مندی از آن به خلق صورت‌های ادبی برجسته‌ای می‌پردازد و با کاربرد آواها و تأثیر آن‌ها در متن که بخش عمدهٔ ارزش موسیقایی سخن به آن وابسته است، زمینه را برای پیدایش سبک‌های گوناگون فراهم می‌کند. از آنجا که اغلب واژگان مسجع در سرودهٔ «فلسطینی کحدّ السیف» در زمرهٔ قافیه‌ها و ردیف‌های آن هستند، شرح تأثیر برخی از آن‌ها که مختوم به حروف کشیده یا مردوف بودند، در سطور پیشین گذشت؛ اما نباید از نظر دور بداریم که در مجموعه‌های الفاظ متجانس مذکور در جدول فوق، واژگان هر

www.SID.ir

Archive of SID

دسته به‌واسطهٔ اشتراک در وزن و حروف پایانی با یکدیگر هماهنگ شده‌اند و این امر علاوه‌بر ایجاد موسیقی درونی متن، سبب تقویت ارتباط معنایی الفاظ نیز شده‌است.

در سرودهٔ مورد بحث، واژگانی چون «فلسطینی و شراییني»، «أشهَب، یتعب/ موسم، أدهم/ أسمر، أعور/ قریه، سهره، زهره، قدره، قهوه، شهره»، «سلام، ظلام»، «غدرانا، نشوانا، غدرانا، عنوانا»، «نارا، دارا، غارا»، «ثمرا، قمرا، مطرا»، «جدع، ودع/ سبعة، قبعة»، «حمام، سلام، ظلام، زحام، لجامْ»، «دنیانا، صلبانا»، «حنایانا، خلایانا، ضحایانا»، «سرحانا، أسرانا، طوفانا»، «جهات، ممات»، «حیاة» و «منجل، أسأل، أرحل، منهَل، أخجَل» دارای سجع متوازی[1] و الفاظ «تشفینی، شراییني»، «ولادتی، عزّتی»، «دها، کانا، غدرانا»، «نارا، زنارا، مدرارا»، «جیفارا، ثارا»، «صلبانا، حنایانا» و «ممات، آت» سجع مطرّف[2] دارند و با توجه به اینکه شاهد مثالی برای سجع متوازن در این قصیده پیدا نشد و تأکید شاعر بر سجع متوازی و مطرّف بود، چنین برداشت می‌شود که علی فوده به موسیقی محسوس توجه بیشتری داشته و تلاش کرده‌است تا ازطریق آهنگ ظاهری الفاظ، توجه خواننده را جلب کند.

۳-۳-۳- تکرار

تکرار «ازجمله اسالیب ادبی پرکاربرد نزد شاعران معاصر است که سبب افزایش موسیقی کلام و به‌تبع آن انسجام قصیده می‌شود» (الغرفی، ۲۰۰۱: ٤٨). شاید بتوان گفت در پاره‌ای موارد شعر جدید خود نوعی تکرار محسوب می‌شود و به‌خصوص تکرار یک لفظ یا عبارت استفهامی بیانگر حیرت و تعجب شاعر و سبب برانگیخته‌شدن توجه خواننده می‌شود تا وی با دقت بیشتری ادامهٔ شعر را بخواند و هدف شاعر را از سرودن آن دنبال کند. ناگفته نماند که تکرار تنها به بیان دوباره و سه باره لفظ و صوت محدود نمی‌شود، بلکه «سبب ایجاد تأثیر روانی خاصی بر خوانندهٔ متن می‌شود و موضع‌گیری شاعر را دربارهٔ مسائل مختلف بیان می‌کند و از اهمیتی که شاعر بر دیدگاه یا احساس خاصی دارد، پرده برمی‌دارد» (ابن‌الأثیر، بی‌تا: ۱۱/۳) در یک کلام عنصر تکرار، یادآور احساس و افکار غالب بر شخصیت شاعر است و او با این شیوه، به‌صورت آگاهانه موسیقی می‌آفریند و بر تأثیر، تصویرآفرینی و القای احساس و انتقال پیام خود در شعر می‌افزاید.

www.SID.ir

Archive of SID

۱-۳-۳-۳- تکرار حرف

مقصود از تکرار، اندیشه‌ای را برجسته کردن یا به جنبه‌ای از یک تفکر جلوهٔ خاصی بخشیدن است؛ اما تکرار حروف، وزن و آهنگی به‌وجود می‌آورد که باعث تحریر صدا می‌شود و یا لحن را تغییر می‌دهد و درنهایت جایگاه آرایه را به خود می‌گیرد. دربارهٔ ارزش موسیقایی حروف باید گفت کلماتی که از حروف پرطنین تشکیل می‌شوند، ارزش صوتی و موسیقایی قابل‌توجهی دارند و شاعر باید در هنگام گزینش واژگان، توجه خاصی به آن‌ها داشته‌باشد تا شعرش استوارتر، زیباتر و آهنگین‌تر جلوه کند.

از نمونه‌های تکرار حروف در این قصیده باید به تکرار حرف «شین» اشاره کرد که در عبارت «و لا شرق و لا غرب، و الأیّام تشفینی إذا ما الکربُ عشّش فی شراییني» (فوده، ۲۰۰۳: ۷) مشهود است و از آنجا که «حرف «شین» از حروف مهموس و دارای صفت رخوت و صفیرگونه است» (ابن‌جنی، بی‌تا: ۱/ ٦۹) و «از دیگر ویژگی‌های آن انتشار، خشکی، گرفتگی و اضطراب است» (قائمی و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۱۹) و درمجموع «به نرمی و سکون گرایش بیشتری دارند» (عباس، ۱۹۹۸: ٥٦)، می‌توان گفت به‌کاربردن واژه‌هایی که بسامد تکرار این حرف در آن‌ها بسیار است و در این عبارت ذکر شده، بیانگر این حقیقت است که شاعر ما در حال ابراز حالات درونی خود است و احساسات خود را با بیانی نرم و در عین حال حزن‌انگیز به مخاطب اعلام می‌کند و همان‌گونه که پیداست، به‌کاربردن واژگانی چون فعل «تشفینی» که به همراه حرف نفی «لا» در اول عبارت منفی شده و نیز واژهٔ «الکرب» که به نوبهٔ خود بار معنایی منفی دارد، به‌خوبی مؤیّد این نظر است. از دیگر نمونه‌های تکرار حرف در این قصیده، بسامد بالای حرف «لام» است که علی فوده در بند آخر و در عبارات «فلسطیني/ فلسطیني کحدّ السّیف کالمنجل/ أصول أجول لاأسأل/ ومثل الشمس لاأرحل/ لدنیا الغرب... للأجداد و المنهل/ وأصرخ فی الوجود: أنا، فلسطیني/ فلسطیني/ أقول أقول لاأخجل» ۲۳ مرتبه آن را آورده‌است و از آنجا که «حرف «لام» از حروف مجهور و متوسط است و بیشتر به رقّت گرایش دارد تا شدّت، نوعی موسیقی آرام و در عین حال سنگین را بر مقاطع قصیده معاصر حاکم می‌کند» (بشر، ۲۰۰۰: ٤۰۸) و از حروفی است که شنیدن آن بسیار آسان است و به‌دلیل نرمی و سهولتی که در تلفظ آن وجود دارد، علاوه‌بر قرارگرفتن در یک بافت کلامی که در آن به وفور می‌توان الفاظ دارای مفهوم حزن و اندوه را یافت، خود نیز

www.SID.ir

Archive of SID

هماهنگی خاصی با احساس اندوه و غربت شاعر دارد. همچنین با درنظر گرفتن «ویژگی‌هایی چون التزام، التصاق، مالکیت، نرمی، تماسک و کثرت که در این حرف وجود دارد» (قائمی و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۲۰)، باید اذعان کرد که علی فوده بر این حقیقت تأکید می‌کند که وی متعلّق به این سرزمین است و کسی حق ندارد آن را غصب کند و مردم باید برای حفظ آن تمام تلاش خود را به‌کار گیرند. همچنین وی با به‌کارگیری این حرف نرم و روان، خواننده را از ملالت و اندوه حاکم بر قصیده رها کرده و به خوانش آن راغب کرده‌است.

حرف «قاف» از دیگر حروفی است که در این قصیده به‌نسبت فراوان و به‌ویژه در قافیه‌ها مورد استفاده شاعر قرار گرفته‌است، ازجمله شطرهایی که در آن‌ها علی فوده از این حرف بهره برده، آنجاست که به معرفی پدربزرگ خود پرداخته و چنین سروده‌است: «**و کلّ النّاس فی قنّیر أحفاده/ کبیر القلب و القدرة، یحبّ اللیل و القهوة/ و عزّته تفوق المجد و الشهرة**» (فوده، ۲۰۰۳: ۱۰-۹). حرف «قاف» از حروف مجهور و شدت است و «ویژگی‌های دیگر این حرف، صلابت، صوت، شدت و خشکی است» (قائمی و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۲۰) و چه بسا به‌همین‌دلیل است که شاعر ما به هنگام بیان بزرگ‌منشی‌ها و سجایای اخلاقی پدربزرگ خود از این حرف بیشتر استفاده کرده و چنین بیان داشته‌است که وی به‌دلیل حق بزرگی که بر گردن تمام مردم آن منطقه داشت، بسیار مورد احترام مردم و مرجع رفع اندوه و مشکلات آن‌ها بود و شاعر تلاش خود را به‌کار گرفت تا این تعریف و تمجیدها را در قالب اصوات متناسب بیان کند.

۲-۳-۳-۳- تکرار واژه

تکرار واژگان یکی از مؤلفه‌های سبک‌ساز است که سبب افزایش موسیقی کلام و انسجام و وحدت قصیده می‌شود (الغرفی، ۲۰۰۱: ٤٨). شاعر خوش‌ذوق با این شیوه، به‌صورت آگاهانه بر حسن تأثیر، تصویرآفرینی و القای احساس و انتقال پیام خود در شعر می‌افزاید. تکرار یک کلمه (فعل یا اسم) از عناصر مهم در ساختار متن شعری است؛ زیرا واژه، رکن اصلی شعر است که سبب تأثیرگذاری بر قصیده می‌شود (الغرفی، ۲۰۰۱: ٨٤). در قصیدهٔ مورد بحث، شاعر تعدادی از واژگان را به‌عنوان واژگان کلیدی برگزیده و در متن تکرار کرده‌است؛ ازجملهٔ آن‌ها واژهٔ «سلام» است که در بند ششم قصیده پنج بار تکرا شده و همچنین واژه «فلسطینی» که در بند اول هشت بار و در بند هفتم چهار بار تکرار شده‌است. شایان ذکر است که علی فوده تمام بندهای این

www.SID.ir

Archive of SID

قصیده را با لفظ «فلسطینی» آغاز کرده و بر هویت و علاقهٔ قلبی شدید خود به سرزمین فلسطین تأکید کرده‌است و شاید بتوان گفت دلیل دیگری که بر این موضع‌گیری شاعر در قبال سرزمین مادری و هویت وی می‌توان ایراد کرد، تکرار کلمهٔ «قنّیر» (روستای محل تولد شاعر) است که چهار بار در بند هفتم تکرار شده‌است و این تکرارها بر پیوند میان موسیقی قصیده و مضمون آن تأکید دارند؛ زیرا تکرار یک لفظ بیانگر اهمیتی است که مفهوم آن واژه در ذهن شاعر دارد و از آنجا که برای یک شاعر فلسطینی، وطن مهم‌ترین آرمان است می‌توان گفت تکرار دو لفظ «فلسطینی» و «قنّیر» در این سروده نشان‌دهندهٔ اهمیتی است که علی فوده برای این دو مکان قائل است، به‌خصوص که در عنوان این قصیده یعنی «فلسطینی کحدّ السیف» نیز از وطن خود یاد کرده‌است. از آنجا که «سبک، رانشی اجباری است و واژگان، ساخت جمله‌ها، لحن و تصویرها از ناخودآگاه مؤلف بیرون می‌آید» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۲۱۹)، باید گفت عنصر تکرار، ریشه در ناخودآگاه علی فوده دارد و بسامد بالای واژگان فوق، پرده از احساسات و افکار او برداشته‌است و با توجه به اینکه «مهم‌ترین نقش‌های عنصر تکرار عبارت‌اند از: تشویق، ترغیب، تهدید، اعجاب و نیز تقریر و تثبیت یک دیدگاه خاص» (احمد بدوی، ۱۹۹٦م: ٤٦٦) چنین برداشت می‌شود که علی فوده در این سروده با تکرار برخی حروف و الفاظ، سبب تأثیر روانی بر خواننده شده و موضع‌گیری خود را دربارهٔ مسائل مختلف نیز نشان داده‌است.

٤- پیوند موسیقی با موضوع شعر و عاطفهٔ علی فوده در این سروده

شاعران اصولاً با توجه به موضوع و مضمون شعر، موسیقی کلام را انتخاب می‌کنند تا با آهنگ خاص آن بتوانند به بهترین وجه، مقصود خود را به خواننده القا کنند. موسیقی شعر باید با سایر عناصر رابطه‌ای مناسب داشته‌باشد و شاعر ملزم است که هماهنگی میان موضوع، مضمون، عاطفه، تخیل و مقصود شعر را با موسیقی آن رعایت کند؛ زیرا این هماهنگی در کشف معنا و دریافت متن بسیار مؤثر می‌افتد. با توجه به آزادی تقطیع در شعر نو، همسنگی موسیقی بیرونی با درون‌مایه و مضمون شعر، در شعر نو بارزتر از شعر سنّتی است. انتخاب وزن متناسب با محتوا، وسیله‌ای برای قدرت‌بخشیدن به منظور شاعر است، همان‌طور که نقش عمدهٔ موسیقی و تناسب آن با مضمون شعر را موسیقی میانی بر عهده دارد؛ زیرا در قالب‌های سنّتی نمی‌توان براساس مضمون شعر، وزن آن را تغییر داد؛ ولی این امکان فراهم است که با به‌کارگیری ترکیبات نرم و خشن، گونه‌های مختلف صامت‌ها و مصوّت‌ها و همچنین صنایع لفظی و معنوی، ارتباط میان مضمون و

www.SID.ir

Archive of SID

ساختار شعری را حفظ کرد. شاعر خلّاق با استفاده از نغمهٔ حروف، معنای نهفته در شعر را آشکار می‌سازد. «پایبندی به یک وزن در سراسر یک منظومه، شاعر را ناچار می‌کند که برای بیان احوال و احساسات گوناگون که هر کدام وزن متفاوتی را می‌طلبد، جز همان یک وزن را که بنای منظومه بر آن است، به‌کار نبرد؛ به‌همین‌دلیل امروزه شاعران در هر قسمت از شعر، وزن را موافق با حالات درونی خود برمی‌گزینند» (زرّین‌کوب، ۱۳۷۲: ۱۱۵)؛ یعنی هرچه احساس آن‌ها پیچیده‌تر و عمیق‌تر باشد، بیان آن از لحاظ جلوه‌های موسیقایی کلام متنوع‌تر خواهدبود. علاوه‌بر موسیقی بیرونی، موسیقی کناری نقش مؤثّری در برانگیختن احساسات خواننده دارد. آهنگ حروف و ترکیب واژگان نیز در این فرایند بی‌تأثیر نیست. با درنظرگرفتن ارتباط دوسویه میان احساس و عاطفهٔ ادیب با موسیقی کلام می‌توان گفت، «اگر قدرت موسیقی را در انتقال عواطف، با قدرت کلام که وسیلهٔ بیان عواطف و اندیشه‌های ناشی از آن در شعر است همراه کنیم، به نتیجه‌ای مضاعف می‌رسیم» (پورنامداریان، ۱۳۷٤: ۳۳۹).

نمود این حالات در قصیدهٔ «فلسطینی کحدّ السیف» به‌خوبی قابل‌مشاهده است؛ در بند اول که علی فوده به معرّفی خود پرداخته، شطرهای کوتاه را برگزیده و حتّی در پاره‌ای موارد یک واژهٔ «فلسطینی» را به‌تنهایی در یک شطر قرار داده‌است و این امر نشان می‌دهد که وی علاقهٔ فراوانی به سرزمین فلسطین دارد و هویت خود را در این واژه خلاصه کرده‌است. در بند دوم تا پنجم به خدمت‌های پدربزرگ وی و مادر و خواهر او به مردم فلسطین اشاره کرده‌است که شطرها به‌نسبت طولانی‌تر هستند و گویی شاعر از وصف خود فاصله گرفته و گرایش به دیگرستایی پیدا کرده‌است. در بند هفتم که آخرین بند این قصیده است و موضع‌گیری اصلی و نهایی علی فوده را نشان می‌دهد، هر شطر از عبارات کوتاه و کاملی که در کنار یکدیگر جای گرفته‌اند، تشکیل شده‌است؛ آنجا که می‌سراید: «**فلسطینی/ فلسطینی کحدّ السّیف کالمنجل/ أصول، أجول، لاأسأل/ و مثل الشمس قدأرحل/ لدنیا الغرب، للأجداد و المنهل/ و أصرخُ فی الوجود: أنا/ فلسطینی/ فلسطینی/ أقول أقول لاأخجل**» (فوده، ۲۰۰۳: ۱۵-۱٦) و آهنگ شدیدی از آن‌ها به گوش می‌رسد که این پدیده از رهگذر ردیف آغازین و تکرار واژه «فلسطینی» در چهار مورد و قافیه پایانی در واژگانی چون «منجلْ، أسألْ، أرحلْ، منهَلْ، أخجَلْ» میسّر شده‌است. دربارهٔ موسیقی درونی این بند باید از جناس موجود میان دو لفظ «أصول» و «أجول» یاد کرد که علاوه‌بر موسیقی تندی که دارند،

www.SID.ir

Archive of SID

دارای بار معنایی کاملاً متناسبی با مقصود شاعر و موضع‌گیری او در برابر دشمن نیز هستند. همچنین است وجود جناس و سجع در این قصیده که در صفحات پیشین بررسی شد و بیانگر تناسب موسیقایی آن‌ها با عواطف و اغراض شاعر و مضمون قصیده است.

۵- نتیجه

در یک نگاه کلی به موسیقی قصیدهٔ «فلسطینی کحدّ السیف» باید گفت شگرد علی فوده در استفاده از نظم بیرونی این سروده نشان می‌دهد که او وزن قصیده را طوری انتخاب کرده‌است که به حالات و عواطف درونی او نزدیک شود، به‌ویژه که این قصیده را در باب عشق به وطن سروده و درون پرجوش و خروش خود را به نمایش گذاشته‌است. موسیقی درونی نیز در این قصیده نقش بسزایی در تناسب و پیوند شعر با مضمون آن و عاطفهٔ شاعر ایفا کرده‌است. ناگفته نماند که علی فوده با استفاده از انواع ردیف، قصیدهٔ خود را تأثیرگذارتر ساخته‌است؛ زیرا به موسیقی حاصل از قافیه، جناس و سجع‌ها اکتفا نکرده و با آوردن واژه‌های مکرّر، مفاهیمی چون تقویت عاطفه، تعجّب، دلتنگی و غربت خویش را انتقال داده‌است.

از آنجا که هرقدر یک شاعر در حوزهٔ واژگان تسلط بیشتری داشته‌باشد، ابزار آفرینش‌های هنری بیشتری نیز در اختیار دارد، باید گفت چیرگی علی فوده بر واژه‌ها و درنگ و باریک‌بینی او در ساختمان الفاظ و پیوند حروف و حرکات، سبب شده‌است که موسیقی درونی و بیرونی زیبا و متناسب با مضمون را بر سروده حاکم کند. سخن آخر اینکه پیوند میان موسیقی شعر با مضمون، اندیشه و احساسات شاعر، مسأله‌ای است که علی فوده در این قصیده به‌خوبی رعایت کرده‌است؛ به طوری که موسیقی، به ابزاری درجهت انتقال مضمون مقاومت و شور انقلابی، تخیّل و عواطف وی به خواننده تبدیل شده‌است. او در این قصیده نه‌تنها از مقصود اصلی خود یعنی وطن غافل نشد، بلکه پایبندی به موسیقی شعر را نیز رعایت کرد تا جایی که می‌توان گفت آهنگ این قصیده، یکپارچه فریاد است و موسیقی منسجم آن است که القای مطلب می‌کند، نه صرف کلمات.

www.SID.ir

Archive of SID

٦- منابع

١. ابن‌الأثیر، ضیاءالدین، **المثل السائر**، القاهره: دار النهضة مصر، دون تاریخ.

٢. ابن‌جنی، أبوالفتح عثمان، **سرّ صناعة الإعراب**، القاهره: المکتبة التوفیقیة، دون تاریخ.

٣. ارمغان، علی؛ شجری، رضا؛ فولادی، علیرضا، **بررسی برخی از ویژگی‌های رمانتیسم در شعر کودک و نوجوان جعفر ابراهیمی**، پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال پانزدهم، شمارهٔ ٢٨، صص ٤٨-٣١، بهار و تابستان ١٣٩٦.

٤. أنیس، ابراهیم، **موسیقی الشعر**، القاهره: مکتبة الأنجلو مصریة، ١٩٨١م.

٥. بدوی، أحمد، **أسس النقد الأدبی عند العرب**، القاهره: نهضة مصر للطباعة، ١٩٩٦م.

٦. بشر، کمال، **علم الأصوات**، القاهره: دار غریب للطباعة و النشر و التوزیع، ٢٠٠٠م.

٧. پورنامداریان، تقی، **سفر در مه**، تهران: نشر زمستان، ١٣٧٤ش.

٨. حق‌شناس، علی‌محمد، **مقالات ادبی و زبان‌شناختی**، تهران: نشر نیلوفر، ١٣٧٠.

٩. خلیل، ابراهیم، **و الآخرون، مرایا التذوّق الادبی**، بیروت: المؤسسة العربیة للنّشر، ٢٠٠٥م.

١٠. دقیانی، عبدالمجید، **القافیة فی شعر بلقاسم خمار**، مجلة العلوم الإنسانیة، العدد الحادی عشر، صص ١٥١-١٦٣، جامعة محمّد خیضر بسکرة: مای ٢٠٠٧م.

١١. الرافعی، مصطفی صادق، **إعجاز القرآن و البلاغة النبویة**، القاهره: دار المنار، ١٩٩٧م.

١٢. زرّین‌کوب، عبدالحسین، **شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب**، تهران: علمی، ١٣٧٢.

١٣. زیبنده، مرضیه، **مظاهر المقاومة فی شعر الشهید علی فوده**، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه شیراز، ١٣٩٣.

١٤. السعدنی، مصطفی، **البنیات الأسلوبیة فی لغة الشعر العربی الحدیث**، الإسکندریة، ١٩٨٧م.

١٥. الضمور، عماد عبدالوهّاب، **المقاومة فی شعر علی فودة**، مجلة الجامعة الإسلامیة للبحوث الإنسانیة، شمارهٔ دوّم، جلد بیستم، کشور اُردن، دانشگاه البلقاء التطبیقیة، سال ٢٠١٢م.

١٦. ضیف، شوقی، **فی النقد الأدبی**، القاهره: دار المعارف، ١٩٦٦م.

١٧. طوسی، محمدبن‌محمد نصیرالدین، **معیار الأشعار**، تهران: نشر ناهید، ١٣٦٩.

www.SID.ir

Archive of SID

۱۸. عباس، حسن، **خصائص الحروف و معانیها**، دمشق: منشورات اتحاد الکتّاب العرب، ۱۹۹۸م.

۱۹. عزیز، وفاء، **صوت الزهریات فی شعر الصنوبری**، الجزائر: جامعة الحاج لخضر، ۲۰۱۰م.

۲۰. الغرفی، حسن، **حرکیة الإیقاع فی الشعر العربی المعاصر**، بیروت: دار إفریقیا، ۲۰۰۱م.

۲۱. غنیمی هلال، محمد، **النقد الأدبی الحدیث**، قاهره: نهضة مصر، ۲۰۰۱م.

۲۲. فتوحی، محمود، **سبک‌شناسی**، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۹۲.

۲۳. فوده، علی، **الأعمال الشّعریّة**، بیروت: المؤسسة العربیة للدّراسات و النّشر، ۲۰۰۳م.

۲٤. قائمی، مرتضی؛ طاهری‌نیا، علی‌باقر؛ صمدی، مجید، **فضای موسیقیایی معلقه امرؤالقیس**، مجلهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شمارهٔ ۱۲، صص ۱۳٤–۱۰۷، تهران: پاییز ۱۳۸۸.

۲۵. کوّاز، محمدکریم، **سبک‌شناسی اعجاز بلاغی قرآن کریم**، تهران: نشر سخن، ۱۳۸٦.

۲٦. متولّی، حدیثه و همکاران. **مقایسهٔ جلوه‌های ادبیات مقاومت در شعر علی فوده و سپیده کاشانی**، فصلنامهٔ پژوهش های تطبیقی زبان و ادبیات ملل، سال اول، شمارهٔ یک، پاییز ۱۳۹٤.

۲۷. میرقادری، فضل‌الله؛ کیانی، حسین، **کرامات نفس در آینهٔ شعر شهید علی فوده**، نشریهٔ ادبیات پایداری، سال دوم، شمارهٔ چهارم، دانشگاه شهید باهنر کرمان، بهار ۱۳۹۰.

۲۸. وحیدیان کامیار، تقی، **بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی**، تهران: انتشارات سمت، ۱۳۸۵.

۲۹. ولک، رنه؛ وارن، آوستن، **نظریه ادبیات**، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.

۳۰. یوسفی، غلامحسین، **کاغذ زر؛ یادداشت‌هایی در ادب و تاریخ**، تهران: یزدان، ۱۳٦۳.

www.SID.ir