A Look at the Personal Style of "Ali Foudeh" in the poem "Bilal Habashi" Based on the Linguistic Level

Doi:10.22067/jallv12.i2.56241

Fatemeh Jamshidi[1]
PhD in Arabic Language and Literature, Yazd University, Yazd, Iran

Vesal Meymandi
Associate Professor in Arabic Language and literature, Yazd University, Yazd, Iran

Fatemeh Ghaderi
Associate Professor in Arabic Language and literature, Yazd University, Yazd, Iran

Reza Afkhami Aghda
Associate Professor in Arabic Language and literature, Yazd University, Yazd, Iran

Received: 28 September 2017 Accepted: 7 May 2018

Abstract

Literary style reflects the individual characteristics such as taste, mood, personal, and literary convictions. One of the approaches of literary style is known as individual stylistic that is considers the relationship between text and feedback among the audience, explores the psychological, social and linguistic reasons and motivations that is effective in selecting and exposing linguistic structures in text. This research analyzed and described personal style in "Bilal Habashi" by "Ali Foda". The importance of this study lies in the study of the role of the internal and external factors of the poet's life in determining his literary style as well as its manifestation in his language structures. The study aimed to pave the way for other researchers of individual style. The results showed that Ali Foda in this poem imagines himself as suffering character Bilal Habashi. In this field, by relying on practical components in determining the individual style, he made poem heavy musical by using a lot of nasal consonants, selecting rhymes ending in the long vowels, and alignments that according to their internal states. Applying present verb indicates his dramatic revolutionary and reformist goals. His individual style is highlighted by adapting ideological vocabulary and interpretation that fits into the concept of sadness, frustration, rebellion, and resistance. His style is implicit and through beautiful metaphors in this poem, except one, the rest of implicit metaphors and sarcastic kennings stated.

Keywords: Individual Style, Palestinian Poetry, Ali Foda, The Poem“Bilal Habashi”.

[1]. Corresponding author. Email: f.jamshidi@guest.yazd.ac.ir

نگاهی به سبک فردی «علی فوده» در سروده «بلال حبشی» با تکیه بر سطح زبانی آن

(پژوهشی)

فاطمه جمشیدی (دانش‌آموختهٔ دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه یزد، ایران، نویسنده مسئول) [۱]
وصال میمندی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه یزد، ایران)
فاطمه قادری (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه یزد، ایران)
رضا افخمی عقدا (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه یزد، ایران)

Doi:10.22067/jallv12.i2.56241
صص:۲۰-۱

چکیده

سبک ادبی میدانی برای بازتاب خصوصیّات فردی ادیب مانند ذوق و سلیقه، خلقیّات و عقاید شخصی او به شمار می‌رود. یکی از رویکردهای سبک‌شناسی ادبی با نام سبک‌شناسی فردی شناخته می‌شود که با در نظر گرفتن رابطهٔ میان متن و بازخورد آن در میان مخاطبان، به بررسی دلایل و انگیزه‌های روانی، اجتماعی و تاریخی موثّر در گزینش و بیان ساختارهای زبانی آن متن می‌پردازد. در این پژوهش که از نوع کیفی است و با رهیافت توصیفی تحلیلی و استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته، با تکیه‌بر مؤلّفه‌های زبانی مؤثّر در تعیین سبک فردی، قصیده «بلال حبشی» سروده «علی فوده» شاعر معاصر فلسطینی مورد واکاوی قرار گرفت. آنچه بر ضرورت انجام این پژوهش تأکید می‌کند، بررسی نقش عوامل درونی و بیرونی زندگی شاعر در تعیین سبک ادبی او و نیز بازتاب آن‌ها در ساختارهای زبانی وی است. هدف نگارندگان نیز ارائهٔ پژوهشی در این راستا است تا راه را برای دیگر پویندگان رویکرد سبک‌شناسی فردی هموار سازد. نتایج به‌دست‌آمده حاکی از آن است که شاعر در این قصیده خود را در قالب شخصیت رنجدیده «بلال حبشی» معرّفی کرده است و با استفاده فراوان از حروف مهموس، گزینش قافیه‌های مختوم به حروف کشیده و مردوف که به فراخور حالات درونی وی است، موسیقی سنگینی را بر قصیده حاکم نموده است. همچنین با به‌کارگیری چشمگیر افعال مضارع که نشانگر اهداف انقلابی و اصلاح‌گرایانه وی هستند و در آخر با ذکر و تقدیم واژگان ایدئولوژیک و قرار دادن تعابیر متناسب با مفهوم اندوه، ناکامی و مقاومت در محور همنشینی، سبک فردی خود را در این سروده برجسته ساخته است. به‌طور کلّی باید گفت سبک فردی «علی فوده» در این سروده سبکی غیرصریح و محافظه‌کارانه است.

کلیدواژه‌ها: سبک‌شناسی فردی، شعر فلسطین، علی فوده، قصیده بلال حبشی.

تاریخ دریافت: ۱۳۹٦/ ۷/٦ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۲/۱۷

[۱] رایانامه نویسنده مسئول: f.jamshidi@guest.yazd.ac.ir

۱. مقدّمه

یکی از دیدگاه‌های معروف سبک‌شناسی، دیدگاهی است که سبک ادبی را به معنای منحصربه‌فرد بودن متن و تعبیری از فردیّت ادیب می‌داند و بازگوکننده افکار، خیالات و صفات روانی وی است؛ ازاین‌رو سبک هر ادیب ویژه خودِ او بوده و به‌طور کامل برای دیگران قابل تقلید نیست؛ زیرا ریشه در اصالت و صفات خاصّ او دارد و جوهره و خمیرمایه آن با اندیشه و تفکّر صاحب اثر عجین گشته است. این رویکرد که در زبان عربی از آن با تعابیری چون «أسلوبية الفرد»، «أسلوبية الكاتب» و «الأسلوبيّة التكوينيّة» نام می‌برند، «به بررسی رابطه میان متن با فرد یا جامعه‌ای که اثر ادبی در آن خلق‌شده است، می‌پردازد و علل ایجاد سبک فردی را جست‌وجو می‌کند» (جیرو، ۱۹۹٤: ٤۲ – ٤٥).

تحوّلات سیاسی اجتماعی باعث هیجانات عاطفی و روانی بر فرد می‌شود و زبان نیز بر اثر این تحوّلات دگرگون می‌شود (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۲: ۱۳۵)و اثر ادبی نیز به شیوه‌های مختلف، بازتابی است از زندگی شاعر، ساختار شخصیتی و محیط اجتماعی‌ای که او در آن پرورش‌یافته است (مکاریک، ۱۳۸٤: ۲۹۳)؛ ازاین‌رو باید به نقش شرایط سیاسی اجتماعی در تعیین سبک ادیب توجّه داشت. در کشف سبک فردی یک اثر، سبک‌شناس باید به کشف رابطهٔ میان مؤلّفه‌های سبک‌ساز یک متن با روحیّات فردی و جهان‌بینی مؤلّف بپردازد. پژوهش حاضر قصد دارد با در نظر گرفتن شرایط سیاسی حاکم بر فلسطین در سال‌های پیش از تولد تا دوسالگی شهید «علی یوسف أحمد فوده»[1] و حوادث اجتماعی آن دوران در کنار حالات روانی این شاعر که سهم بسزایی در شکل‌گیری شخصیّت وی دارد، سبک فردی او را در قصیده «بلال حبشی»، تبیین کند. شاعری که «در سال ۱۹٤٦م در روستای «قنّیر» از توابع شهر «حیفاء» به دنیا آمد و سال‌های آغازین زندگی او با به رسمیّت شناخته شدن کشور اسرائیل مصادف بود. پس از شکست سال ۱۹٤۸م همراه با خانواده به کرانه شرقی رود اردن رفت و تا پیش از واقعه ۱۹٦۷م در آنجا بودند» (خلیل، ۲۰۰۵: ۷٦ – ۷۷). غم آوارگی از یک سو و اندوه از دست دادن مادر در سنّ دو سالگی از سوی دیگر، وی را به ورطه تنهایی کشاند و سرانجام در سال ۱۹۸۲م به شهادت رسید (همان:۸۱). در رابطه با نبوغ ادبی و موضوعات شعری این شاعر باید گفت با توجّه به شرایط سیاسی اجتماعی حاکم بر آن دوره زمانی، وی بیشتر به ادبیّات مقاومت و مضامین وابسته به آن توجّه داشت. در برخورد با شرایط اسفبار سرزمین خود و دیدن نابسامانی‌هایی که بر آن‌جا حاکم شده بود، به شاعری سرکش تبدیل شد. او شعر را مجالی برای بیان حقیقت می‌دانست. سروده‌های او برخاسته از عاطفه‌ای جوشان و طبعی لطیف است و مجموعه‌های شعری او عبارتند از: «فلسطيني كحدّ السيف»، «قصائد من عيون امرأة»، «عواء الذئب»، «الغجري»، «منشورات سرّية للعُشب».

در این مجال لازم به ذکر است که بنیادی‌ترین محورهای پژوهش حاضر، تأکید بر لایه‌های زبانی قصیدهٔ «بلال حبشی» و در نظر گرفتن شرایط حاکم بر زندگی «علی فوده» برای تحلیل داده‌ها و تعیین سبک فردی وی است.

۲. ضرورت و روش تحقیق

آنچه که پژوهش در باب سبک‌شناسی فردی قصاید را ضرورت می‌بخشد، از یک‌سوی ناشناخته بودن این رویکرد و تلاش برای معرّفی آن، جهت هموار کردن راه فراروی دیگر پژوهش‌های سبک‌شناسانه است و از سوی دیگر، به خاطر اهمیّت تکنیک‌های ظریف و دقیقی است که در سبک‌شناسی فردی به کار گرفته می‌شود تا با در نظر گرفتن همه جانبهٔ شرایط بیرونی و درونی حاکم بر زندگی ادیب که در اثر وی نمود می‌یابد، ظرافت و زیبایی‌های آن علّت‌یابی گردد. در این پژوهش که با روش توصیفی تحلیلی و استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته، پس از بیان شرایط سیاسی، اجتماعی و روانی حاکم بر شخصیّت «علی فوده» و نیز معرّفی لایه‌های آوایی، واژگانی و ادبی این سروده، تأثیر این شرایط بر سطوح مذکور مورد تحلیل قرار گرفته و در نهایت سبک فردی شاعردر این چکامه تعیین شده است. برای دست‌یابی به نتیجه علمی و روشن، برجستگی-های زبانی از واحدهای خرد زبانی به سوی واحدهای کلان و سطوح گسترده‌تر که در اینجا یک قصیده است، فرا می‌رود.

۳. سوالات پژوهشی

۱) مهم‌ترین مؤلّفه‌های زبانی سبک «علی فوده» در سروده «بلال حبشی» در سطوح مختلف کدامند؟

۲) در یک نگاه کلّی سبک فردی این شاعر در قصیدهٔ مذکور چگونه ارزیابی شده است؟

٤. فرضیه‌های تحقیق

۱) به نظر می‌رسد «علی فوده» در این سروده بیشتر بر جنبهٔ موسیقایی و تکرار الفاظ و عبارات تکیه داشت.

۲) با توجّه به اوضاع نابسامان فلسطین و سلطهٔ خفقان در این سرزمین، به نظر می‌رسد که سبک ادبی این شاعر، غیرصریح و اشعار وی مملوء از عبارات استعاری و کنایی باشد.

۵. پیشینه تحقیق

در باب سبک‌شناسی پژوهش‌های فراوانی صورت گرفته که همهٔ آن‌ها به‌صورت عام و کلّی به مقوله سبک نگریسته و به رویکردهای سبک‌شناسی مانند سبک‌شناسی توصیفی، سبک‌شناسی فردی و ... توجّه نداشته‌اند و یکی از وجوه تمایز پژوهش حاضر با مقالاتی که در باب سبک‌شناسی به رشته تحریر درآمده، ماهیّت و هدف این کار است که جهت‌گیری و محور کار خود را سبک‌شناسی فردی در یک سروده خاص قرار داده است. امّا از مهم‌ترین پژوهش‌هایی که به بررسی شعر «علی فوده» پرداخته‌اند پایان‌نامه «ملامح أدب المقاومة في شعر علی فودة» نوشته «مرضیه زیبنده» است که به بررسی مؤلّفه‌های پایداری در شعر این شاعر پرداخته است. پژوهش دیگر مقاله «کرامت نفس در آینه شعر علی فوده شاعر مقاومت فلسطین» از «سیّد فضل‌الله میرقادری» و «حسین کیانی» است که نویسندگان، نمود کرامت انسانی و اخلاقی را در شعر این شاعر مورد واکاوی قرار داده‌اند و در هر دو اثر مضمون شعر این شاعر بررسی‌شده است. در مقاله «المقاومة في شعر علي فودة» از «عماد عبدالوهّاب الضمور» به مولّفه‌هایی چون بیان هویّت فلسطینی، تقویت روح انقلاب و مبارزه، دعوت به آزادی و آزادگی و ... اشاره شده

است. مقاله «مقایسه جلوه‌های ادبیات مقاومت در شعر علی فوده و سپیده کاشانی» از «مسعود باوان پوری» و «توران محمّدی» نیز نگاهی تطبیقی به مظاهر پایداری در شعر این دو شاعر است. با تأمّل در سطور فوق می‌توان دریافت در پژوهش‌های انجام شده پیرامون شعر «علی فوده»، سبک شناسی شعر وی مورد اهتمام نویسندگان نبوده و وجه تمایز این مقاله با پژوهش‌های یادشده، این است که در مقاله حاضر توجّه به پیوند لفظ و محتوا و واکاوی واحدهای کوچک و بزرگ زبانی و ارتباط آن‌ها با ضمیر ناخودآگاه شاعر و شرایط سیاسی اجتماعی حاکم بر زندگی او، مورد توجّه قرارگرفته است تا پس از بررسی مولّفه‌های سبک‌ساز سطوح زبانی، ادبی و اندیشگانی و نیز تحلیل داده‌ها باتکیه بر شرایط مذکور، سبک فردی شاعر در این سروده، معرّفی گردد.

٦. معرّفی سروده «بلال حبشی»[٢]

این سروده از ۹ بند تشکیل‌شده است؛ در بند اوّل شاعر شرایط سخت زندگی و محرومیّت‌های خود را برشمرده و از سلطه دشمن بر سرزمین خود گلایه کرده است و در بند دوّم با خطاب کردن «بلال حبشی» این حقیقت را برای خواننده آشکار می‌کند که وی نقاب «بلال حبشی» را بر چهره زده و در قالب این شخصیّت دینی و تاریخی، دردها و رنج‌های زندگی خود را نیز بیان کرده است. در بند سوّم ضمن اشاره به فقر و گرسنگی خود، موضع‌گیری شدید خویش را مبنی بر عدم تسلیم و کرنش در برابر دشمنان یادآور می‌شود. بند چهارم و پنجم توصیفی است از مهجور بودن شاعر از جمع دوستان و هم‌وطنان علی‌رغم خدمت‌های فراوانی که به آن‌ها کرده است. شاعر در بند ششم بر این تنهایی و مظلومیّت تأکید می‌کند و با این مقدّمه چینی‌ها، در بند هفتم با خطاب کردن «بلال حبشی» که آینه تمام نمای شخصیّت خود او است، بازهم جفای دوستان و اطرافیان را متذکّر می‌شود و از خلال عبارت «یا عبد السوء» نقاب «عنترة بن شدّاد العبسی» را بر چهره زده است تا اوج مطرود بودن خود را نشان دهد. وی در بند هشتم خویشتن را همچون طعمه‌ای در اختیار عقاب‌ها و مارها قرار می‌دهد و در بند نهم، به طور مفصّل غربت، تنهایی خود را در میان مردم به تصویر کشید و خیانت‌های آن‌ها را در مقابل خدمت‌های خود برشمرد و بر آن‌ها خروشید و به تهدید آن‌ها می‌پردازد. آن‌گاه موضع‌گیری قاطعانه خود را ابراز کرد که یا خدا است یا مرگ، و با خطاب کردن وطن، عشق وافر و آتشین خود را به زادگاه اعلام کرده و از وطن خواست به او اجازه دهد که با دشمن درآویزد؛ زیرا خود را کاکتوسی می‌داند که در برابر دشمن شکست نمی‌خورد و دست از تلاش برنمی‌دارد. در ذیل پس از نگاهی کوتاه به سطوح سه‌گانه موردنظر در بررسی‌های سبک‌شناسانه و ذکر نمونه‌های شعری از این قصیده برای هر لایه و پس‌ازآن تبیین نقش شرایط سیاسی، اجتماعی و روانی حاکم بر زندگی شاعر که نقش بسزایی در ساختارهای زبانی وی داشته است، سبک فردی وی معرّفی می‌گردد.

۷. سطح زبانی

«زبان توده‌ای از آواها و نشانه‌های درهم و برهم نیست؛ بلکه شبکه‌ای است نظام‌مند و در هم بافته از لایه‌ها و پیوندها؛ بنابراین هر پاره‌گفتار یا هر تکّه از یک متن از خلال هم‌کاری و پیوستگی مؤلّفه‌های مربوط به سطح زبانی سازمان‌دهی می‌شود»

(فتحی رودمعجنی، ۱۳۹۲: ۲۳۷). در این سطح، ویژگی‌های متن در لایه‌های مختلف آوایی، واژگانی و ادبی بررسی می‌شوند. ازنظر موسیقی درونی و بیرونی، ساختار صرفی الفاظ و نیز میزان تکرار آن‌ها و بررسی جملات و تحلیل شعر ازنظر محور همنشینی، واکاوی ساختمان جمله‌ها، روابط الفاظ باهم، شیوه ترکیب آن‌ها در عبارات و جمله‌ها، نظم و دستورمندی و تحلیل نقش معناشناسیک واژه در جمله اساس کار سبک شناس قرار می‌گیرد» (فتحی رودمعجنی، ۱۳۹۲: ۲۳۸) که در ادامه آن دسته از سازه‌های زبانی که برجستگی معناداری در متن سروده «بلال حبشی» دارند و با بسامد بالای خود در این سروده نقش مهمّی در وجه زیبایی، بیانی و محتوایی آن ایفا کرده‌اند، در سطوح مختلف ارزیابی می‌شوند.

۷ . ۱ . لایه آوایی

ازآنجا که تحلیل هر متن شعری بدون پرداختن به آهنگ آن و تعیین مؤلّفه‌های زیباسازی متن و نیز واکاوی هماهنگی میان آهنگ و متن امکان ندارد، نخست به بررسی لایه آوایی این سروده پرداخته‌شده است. اهمیّت لایه آوایی در سبک‌شناسی فردی آن است که «صوت و موسیقی به‌کاررفته در یک متن، انفعالات درونی و احساسات صاحب آن متن را نشان می‌دهد و همین انفعال درونی است که به تنوّع اصوات و جنبه‌های موسیقایی متن منجر می‌شود» (الرافعی، ۱۹۹۷: ٤). از مهم‌ترین عناصر موسیقی ساز قصیده «بلال حبشی» استفاده فراوان از مصوّت‌هایی است که در زمره حروف مهموس قرار دارند و بسامد تکرار آن‌ها در این سروده به این صورت است که شاعر ۵۰ بار حرف «ت»، ٦ بار حرف «ث»، ٥٦ بار حرف «ح»، ۱۲ بار حرف «خ»، ۳۱ بار حرف «س»، ۱۷ بار حرف «ش»، ۱۳ بار حرف «ص»، ١٦ بار حرف «ط»، ۳۹ بار حرف «ف»، ۵۰ بار حرف «ک»، ۲۲ بار حرف «ق»، ۳۵ بار حرف «هـ» را تکرار کرده و از آنجا که به قول "قبها" (۲۰۱۱: ۱۳ و ۱۷) «حروف مهموس دارای صفت رخوت و صفیرگونه هستند» و به قول " عبّاس" «بر نرمی و پیوستگی مفهوم دلالت می‌کنند» (۱۹۸۸: ۷۱)، می‌توان گفت به‌کار بردن آن دسته از واژه‌های این سروده که میزان تکرار این حرف در آن‌ها بسیار است، حکایت از این دارد که شاعر در حال ابراز حالات درونی خود بوده و احساسات را بابیانی نرم و درعین‌حال حزن‌انگیز به مخاطب اعلام و ذهن او را برای بیان اندوهی عمیق و فاجعه‌ای عظیم که در انتظار انسان‌ها است، آماده می‌کند. علی فوده از میان حروف هجا بیش از همه از حرف «ل» ۷ بار، «ن» ۱۲ بار، «ر» ۱۳ بار و «د» ٢٤ بار به‌عنوان حرف روی بهره برده است. «حرف «لام» از حروفی است که به قول "انیس" شنیدن آن بسیار آسان است و به‌اصطلاح در گوش می‌نشیند» (۱۹۹۹: ۵۸) و نیز با در نظر داشتن این نکته که «حرف "لام" از حروف مجهور و متوسّط است و درعین‌حال بیشتر به رقّت گرایش دارد تا شدّت و نوعی موسیقی آرام و درعین‌حال سنگین را بر مقاطع قصیده حاکم می‌کند» (بشر، ۲۰۰۰: ٤٠٨)، باید اذعان کرد که شاعر با هنرمندی تمام میان این ویژگی‌ها جمع کرده و با به‌کارگیری این حرف نرم و روان، خواننده را از ملالت و اندوه حاکم بر قصیده رها کرده و به خوانش آن راغب نموده است. همچنین حرف «ن» نیز نقش بسزایی در ساختن بافت موسیقایی این سروده دارد و به خاطر نرمی و سهولتی که در تلفّظ آن وجود دارد، علاوه بر قرار گرفتن در یک بافت کلامی که در آن به‌وفور می‌توان الفاظ دارای مفهوم اندوه را یافت، خود نیز هماهنگی خاصّی بااحساس اندوه و غربت شاعر که بر قصیده حاکم است، دارد؛ زیرا به قول " عبّاس" «یکی از کاربردهای بارز و برجسته این حرف، دلالت آن برای بیان خلجانات درونی و به‌ویژه احساسات لطیف

است» (۱۹۹۸: ١٦٠). با نظر به اینکه حرف «د» و «ر» از حروف متکرّر و انفجاری هستند، بسامد فراوان این دسته از حروف به تصوّر و تجسّم کردن صورت ذهنی حوادثی که رخ می‌دهد یا در متن بیان می‌شود، کمک شایانی می‌کند (البیّاتی، ۲۰۰۷: ۱۵ – ۸).

در ساختن موسیقی کناری سروده موردپژوهش، شاعر در ۱۵ مورد از قافیه‌هایی استفاده کرده که به مصوّت کشیده ختم می‌شود و از آنجا که «حرکات کشیده در قافیه بیانگر احساسات عمیق شاعر به‌خصوص در باب حزن و اندوه است و همه این حرکات دلالت بر قصد شاعر برای استمرار تلاش و مجاهدت و خشم جهت انقلاب دارد» (السعدنی، ۱۹۸۷: ۳۷) و نمود این حالت در قصیده موردبحث نیز به‌وضوح به چشم می‌خورد، می‌توان بر نقش این مولّفه در شکل‌دهی سبک شاعر در قصیده مورد بحث و تلاش وی جهت انتقال حسرت و اندوه درونی خود به خواننده صحّه نهاد. این نوع قافیه، موسیقی سنگینی را در جان مخاطب می‌نشاند و بر عمق این شرایط اسفبار و استمرار گلایه‌های شاعر دلالت دارد. علی فوده در ۲۰ مصراع نیز از قافیه‌های مردوف که قبل از آن‌ها یک مصوّت کشیده وجود دارد، استفاده کرده است و این قوافی بیانگر روح پردرد شاعر است که برای خالی کردن عواطف و احساسات خود الفاظی با این قابلیت را برگزیده است.

در جدول زیر برخی از قافیه‌های مردوف در قصیدهٔ مورد پژوهش ذکرشده است:

مصراع	واژهٔ قافیه
فهذي الدّيارُ تَحُطُّ يداً في يَدي مَرَّةً كُلَّ عام	عام
فأينَ الدّيار - الدّيار؟	الدّيار
أهذي ديارِي../ وأنتم هنا تنصِبون المَناحَةَ في كلِّ دار؟	دار
أهذي ديارِي.. وأنتم تَبيعونَني للدِّمار؟	الدّمار
أزيحوا السِّتار	السِّتار
إنّما الآنَ قَد جِئتُكُم/ قاتِلاً أو قَتيل	قَتيل
سأختَرِقُ النّارَ واللّونَ والـمُستَحِيل	المُستَحِيل

نباید فراموش کرد که «یکی از ویژگی‌های این حرف،کشیدگی و امتداد صوتی است و دیگری بروز» (عبدالله، ۲۰۰۸: ۱۳۵). ازاین‌رو باید گفت شاعر با گزینش این صوت در پایان اکثر قریب به‌اتفاق جملات این نمونه شعری، قصد دارد که سخن خود را به عمق وجود معشوق برساند. به‌عبارت‌دیگر گزینش این آوا به‌عنوان آهنگ بیرونی یا روی به خاطر گرایش شدید در اشباع نفس شعری از سروصدا و هیاهوی دال بر خشم، اعتراض و برتری‌جویی و گاه نشان دهندهٔ عذاب درونی شاعر و حسرت بر حوادث گذشته است. همچنین صوت کشیده در قافیه به بافت شعری، رونقی بسیار می‌بخشد و نقش فراوانی در پربار کردن نغمه جوشان شعری دارد؛ زیرا مصوّت‌های کشیده وقتی در جایگاه حرف قافیه قرار گیرند به خاطر کشیدگی و امتداد خاصّی که دارند، حالت ندبه و اندوه را القا می‌کنند. همچنین نباید از نقش صناعات ادبی مربوط به علم بدیع در ایجاد موسیقی در کلام چشم‌پوشی کرد؛ زیرا به قول فتوحی رودمعجنی «اگر سبک را همان گزینش انگیزه‌دار و هدفمند بدانیم، باید اذعان کنیم که کارکردهای سبک آفرینی لایهٔ آوایی زبان در آرایه‌های بدیعی بیشتر به چشم می‌خورد»

(۱۳۹۲: ۲٤۸). موسیقی درونی که «شامل آرایه‌های لفظی همچون انواع تکرار، سجع، جناس و توازن عبارات می‌شود» (بولنوار، ۲۰۰۹: ۱۱٤) به نوبه خود از خلجانات درونی و بحران‌های فکری شاعر پرده برمی‌دارد که او را مجبور به‌گزینش الفاظ متناسب باحالت درونی خود می‌کند تا از این طریق بر خواننده تأثیر بگذارد» (عزیز، ۲۰۱۰: ۸۸). این نوع موسیقی، پدیده‌ای غیرثابت است و چه‌بسا در بعضی بخش‌های یک سروده بیشتر به چشم آید و در برخی مواضع دیگر، کمتر احساس شود.

در این سروده «علی فودة» واژگان متجانسی را ذکر کرده است ازجمله «أحد و أبد»، «دیار و دار»، «دیار و دمار» و «مغارم و مغانم» که هرچند بسامد بسیار بالایی ندارند ولی ذکر آن‌ها در کنار استفاده از الفاظ مسجّعی که در ذیل آمده، بر بار موسیقایی این قصیده افزوده است:

سجع مطرّف	سجع متوازی
«رمضاء، ماء»/ «بین، اثنَیْن»/ «بَیْن، ألفَیْن»/ «مَوْبوء، سُوء»/ «دیار،دار»/«خطوات، مرّات»	«جَسَد، أحَد، أبَد»/ «خاسِر، کافِر»/ «جَلَد، أحَد»/ «أوکار، أسرار»/ «طامِحون، مُخبِرون»/ «احتیال، اغتیال»/ «اثنَیْن، ألفَیْن»/ «أحَد، زَبَد»/ «کفّار، صبّار»/ «أنتْ، صمتْ»/ «أنتْ، موتْ»/ «صمتْ، موتْ»/ «مغارم، مغانم»

از آن‌جا که اغلب واژگان مسجّع این سروده در زمره قافیه‌ها و ردیف‌های آن هستند، شرح تأثیر برخی از آن‌ها که مختوم به حروف کشیده بودند در سطور پیشین گذشت، امّا در باب ارزش موسیقایی الفاظ مسجّع مختوم به سکون باید گفت «در موسیقی و آهنگ پایانی الفاظ، علاوه بر اصوات، سکون‌ها و وقف‌ها نیز تأثیر عمده‌ای دارند و مقاصد متفاوتی از قبیل برجستگی خاص کلمه، دعوت به توجّه و تأمّل، ایجاد انتظاری برای ادامه بیت یا نقل قول را دربردارند» (یوسفی، ۱۳٦۳: ۱۰٤) که این امر با موسیقی اندوه‌بار و حسرت برانگیزی که در این قصیده حکم فرماست؛ همسویی دارد و از این رهگذر، عواطف مذکور به خواننده قصیده نیز منتقل می‌شود و تکرار این نوع قافیه بر این تأثیرگذاری افزوده است. همچنین باید افزود از آنجا که به قول "علی" (۲۰۱۰: ٦٦۱) این صوت «برای انتقال اندوه، ناامیدی و محرومیّت به کار می‌رود» می‌توان به‌خوبی تناسب موسیقایی این بندها را بااحساس ناراحتی علی فوده از تنهایی و مطرود شدن از جمع دوستان مشاهده کرد.

۷ . ۲ . لایه واژگانی

«برای بررسی الفاظ در این لایه باید از یک منظر، هر واژه را با در نظر گرفتن تمامی معانی مترادف، متضاد و مشتقّات، به تحلیل و تفسیر آن‌ها در متن و نقشی که در القای معنا و مفهوم موردنظر شاعر یا نویسنده دارند، پرداخت» (عکاشة، ۲۰۰۲: ۱۸۱). یکی از روابط مهم میان واژگان که در این لایه اهمیّت بالایی دارد، رابطه ایحائی است که بر اساس این رابطه، «هرگاه یکی از واژگان متن را انتخاب کنیم، خواهیم دید که با خواندن آن واژه، تعداد زیادی از کلمات هم‌خانواده و هم‌معنی آن در ذهن تداعی می‌شود» (قصّاب، ۲۰۰۹: ۱۲۷)که اگر متن را تا آخر بخوانیم متوجّه می‌شویم که در ادامه متن تعدادی از این واژه‌ها ذکرشده است و ازجمله واژگانی که با توجّه به این محور در بندهای مختلف سروده مورد پژوهش آمده است، به ترتیب عبارت‌اند از: بند ۱: «حاجة، کسرة خبزٍ یابسةٍ، جوع، حلم، معصرة الأحزان، انتحر»، بند ۲: «لعنة، زنج، سوط، حبال، ناب الجوع» (فوده،

۲۰۰۳: ۲۳۵ – ۲۳٦)، بند ۳: «فقيراً، أموت، أمة الفقراء»، بند ٤: «وحدي، خاسر، أبكيكم، كفرة، كافر»، بند ٥: «أُفرِدتُ، ما راجَعَني، ما كلَّمني، ما صافَحَني، الرمضاء، سوط، أخاديد البكاء» (همان: ۲۳٦ – ۲۳۷)، بند ٦: «أعشاش، أوكار، أسرار، الحرس الطامحون، الجنود، السّاسة، احتيال، اغتيال»، بند ۸: «عقبان، حيتان، رمل البحر، الزبد» و بند ۹: «غريباً، اعتقوني، تطردني، الدّمار، يرهقني، اجلدني، دعني أفنى، اطرحني، دعني أتسرّب، أغزو، ألقّحهم بالتّراب، اقذفني» (همان: ۲۳۸ – ۲٤۱).

بافت موقعیّتی قصیده موردبحث، بافتی اجتماعی است و در رابطه با شرایط سخت و بحرانی جنگ و اشغال سروده شده که شاعر در آن، شرایط سخت زندگی خود را در قالب گرسنگی و نیاز به امکانات اولیه به تصویر کشیده و نمود آن در الفاظ فوق به چشم می‌خورد. ضمن اینکه یکی دیگر از اساسی‌ترین محور این الفاظ را مفاهیمی چون غربت و تنهایی، اندوه و فقر، نیرنگ و فریب و در نهایت کینه‌توزی و میل به جبران ناکامی‌ها و سرکوب مخالفان تشکیل می‌دهد که همگی برخاسته از روح محزون و رنج‌دیده و درعین‌حال شجاع و مقاوم شاعر هستند و با نگاهی به شرایط سیاسی، اجتماعی و خانوادگی حاکم بر زندگی شاعر می‌توان رابطهٔ میان بسامد این دسته از واژگان و مفاهیم را با ذهن و روان شاعر درک کرد؛ زیرا «مسائلی چون طبقه و موقعیّت اجتماعی، سن، جنسیت، دوره‌های تاریخی و مکان‌های جغرافیایی همگی در ساختارهای بیانی و گزینش از نظام زبان تأثیر دارند» (فضل، ۱۹۹۸: ۲۳ – ۲٤) و هم‌نشینی الفاظ مذکور از سر تصادف نیست بلکه مبتنی بر تناسب و همخوانی است و ازآنجاکه زبان شعری برخاسته از روح و ناخودآگاه شاعر است، بدون شک بهترین مجال عرضه این مفاهیم و احساسات جایی جز شعر نیست. در ادامه سایر مؤلفه‌های محور همنشینی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۷ . ۲ . ۱. تکرار

«تکرار یکی از مؤلّفه‌های سبک‌ساز در لایه آوایی است که سبب افزایش موسیقی کلام و اعطای انسجام و وحدت به قصیده می‌شود» (الغرفی، ۲۰۰۱: ٤۸ و عاشور، ۲۰۰٤: ٦۰). شاعر خوش‌ذوق با این شیوه، به‌صورت آگاهانه بر حسن تأثیر، تصویر آفرینی و القای احساس و انتقال پیام خود در شعر می‌افزاید؛ همان کاری که «علی فوده» در این سروده انجام داده است و نمود آن در جدول زیر دیده می‌شود:

لفظ تکراری	بسامد تکرار	عبارت تکراری	بسامد تکرار
بلال	٤	أنا الخاسر وحدي	۳
ماذا	۳	وحدي الخاسر	۲
أحد	۱۲	أفرِدتُ إفرادَ البعير	۳
فقيراً	۲	ها أنا ذا	۳
اشهدي	۲	غريباً أعيش	۳
وحدي	۱۱	أهذي دياري؟	۲
موبوء	۳	الله أو الموت	۳
اعتقوني	۲		
يرهقني	۲		

اِجلِدني	۲
دعني	۲
أزهر	٤
الدّيار	٥
وطني	٥

با واکاوی این الفاظ در محور همنشینی آن‌ها با دیگر واژگان می‌توان احساس تنهایی، خسران، غربت و اصرار شاعر بر هدف و ایدئولوژی مبارزه‌ای و مقاومتی خویش را درک کرد. تنهایی و بیگانگی شاعر از جمع هموطنان خود از یک‌سو و مقاومت و پایداری وی در راه آرمان‌ها و خواسته‌های خود از سوی دیگر سبب گشت که وی برای به تصویر کشیدن حالات درونی خود، نقاب بلال حبشی را بر چهره بزند و در قالب این شخصیّت تاریخی و دینی و از طریق سخن گفتن با او، دردهای خود را بیان کند و از خلال تکرار واژه «أحد» که در این سروده از بسامد بالایی برخوردار است، مقاومت و پافشاری خود را بر اهداف و مقاصد ملّی نشان دهد؛ زیرا تکرار این لفظ صحنه شلاق خوردن و شکنجه شدن «بلال حبشی» که در زمرهٔ بردگان مطرود و رنجدیده بود و در زیر شکنجه دشمن تنها واژه «أحد» را تکرار می‌کرد را تداعی می‌کند. از آن‌جا که به قول فتوحی (۱۳۹۲: ۲۱۹) «سبک، رانشی اجباری است و واژه‌ها، ساخت جمله‌ها، لحن و تصویرها از ناخودآگاه و تجربه زیستی نهان‌گاه مؤلّف بیرون می‌آید»، باید گفت عنصر تکرار به‌عنوان یکی از مؤلّفه‌های مهم در شکل‌گیری سبک فردی، ریشه در ناخودآگاه «علی فودهٔ» داشته، و بسامد بالای واژگان فوق، پرده از احساسات و افکار او برداشته و عنصر «تکرار» در این سروده بارزترین نقش‌های خود که به قول "أحمد بدوی" (۱۹۹٦: ٤٦٦) عبارت‌اند از «تشویق، ترغیب، تهدید، اعجاب و نیز تقریر و تثبیت یک دیدگاه خاص» را ایفا کرده و سبب ایجاد تأثیر روانی بر خواننده شده و علاوه بر این‌که موضع‌گیری شاعر را دربارهٔ مسائل مختلف نشان داده، از اهمیّتی که شاعر بر دیدگاه یا احساس خاصّی دارد نیز پرده برداشته است (ابن‌الأثیر، بی‌تا، ۱۱/۳).

یکی از نمودهای بارز لایه واژگانی در این سروده تکرار فعل‌های مختلف است. در این زمینه "حسّان" (۱۹۹٤: ۲٤۱ – ۲٤۲) عقیده دارد که «فعل‌ها با توجّه به مطلق ساختار خود پدیده‌هایی صَرفی هستند، امّا همین‌که در سیاق و ساختار جمله قرار بگیرند، به پدیده‌هایی نحوی تبدیل می‌شوند و به آن معنایی که در ارتباط با سایر ارکان کلام به دست می‌آورند معنای نحوی گفته می‌شود»؛ با این توضیحات می‌توان چنین نتیجه گرفت که میدان بررسی زمان فعل‌ها و دلالت‌های آن‌ها جهت تعیین سبک ادبی یک متن، لایه زبانی است که در این سروده «علی فودة» در ۲۰ جمله، از فعل برای دلالت بر زمان ماضی، ٥٤ مورد برای دلالت بر زمان مضارع و ۱۲ مورد برای دلالت بر امر استفاده کرده است. مواضعی که شاعر از زمان ماضی استفاده کرده، مربوط به بی‌مهری و ظلمی است که هموطنان در حقّ وی داشته‌اند و همه مسائلی که سبب پرورش روح انقلابی و پرشور وی شده است که نمونه‌هایی از این افعال در جدول ذیل آمده است:

عبارت شعری	افعال ماضی موردنظر
أفرِدتُ إفرادَ البَعيرِ ... ما كلَّمَني أحد	أفرِدتُ / ما كلَّمَني
أفرِدتُ إفرادَ البَعيرِ ... ما راجَعَني أحد	أفرِدتُ / ما راجَعَني

أفرِدتُ إفرادَ البَعيرِ ... ما صافَحَني أحد (فوده، ۲۰۰۳: ۲۳۷)	أفرِدتُ / ما صافَحَني
وكلُّ الذين استراحوا على صَدرِنا/ بعد أن دبّروا الاغتيالَ (همان: ۲۳۸)	استراحوا / دبّروا
خُدِعتُ بكم زمناً (همان: ۲٤۰)	خُدِعتُ

زمان ماضی یک عنصر مهم در تأثیرگذاری و ایجاد هیجان از طریق متن شعری به شمار می‌رود و تمام افعال مشخّص شده در سطور فوق، دلالت بر خیانت و بی‌اعتنایی هموطنان و دوستان شاعر در حقّ وی دارند. شایان‌ذکر است تمام عباراتی که در آن‌ها از فعل ماضی استفاده‌شده است، همگی دارای موسیقی و بار معنایی حزن‌انگیزی است که نتیجهٔ گذشتهٔ پر از اندوه، حسرت و ناامیدی شاعر است و گویا زمان تنها وسیله‌ای است برای به تصویر کشیدن این جوّ محزون. همچنین از آن‌جا که به قول «شارف» (بی‌تا: ۱۹۸) «فعل ماضی بر حتمی بودن وقوع یک حادثه دلالت دارد» باید گفت افعال مذکور در این مجال به خوبی به‌کاررفته است تا شاعر از این طریق بیان کند که هر ظلم و جوری که در این سرزمین اعمال می‌شد، به‌خوبی محقّق شده و این امر بیانگر اندوه همراه باخشم وی است.

ناگفته نماند که «علی فوده» در این سروده برای ترسیم غربت، تنهایی و استقامت خود به شخصیت «بلال حبشی» اکتفا نکرد، بلکه در ضمن عباراتی چون «أُفرِدتُ إفرادَ البَعير» (همان: همان‌جا). و نیز «وَجهُك مَوبُوء.. أنفُك مَوبُوء.. شَعرُك مَوبُوء.. يا عبدَ السُّوء» (همان: ۲۳۸ – ۲۳۹) که رابطه بینامتنی با میراث قدیم ادبیات عربی دارد و به ترتیب یادآور شعر «طرفة بن العبد» و «عنترة بن شدّاد العبسي» است و هرکسی که آشنایی مختصری با تاریخ و ادبیات قدیم عربی و شخصیّت‌های مذکور داشته باشد، می‌تواند در آیینه زندگی و اعمال آن‌ها، شخصیّت دردکشیده و درعین‌حال مقاوم «علی فوده» را تصوّر کند و شایان‌ذکر است که شاعر با توجّه به شرایط روحی و اجتماعی خود، از میان شخصیّت‌های تاریخی و ادبی این شخصیّت‌ها را برگزیده که همگی در زمره رنجدیدگان و طردشدگان روزگار خود بودند.

ازآنجاکه به قول "منصوری" (۲۰۱۱: ۸٦ – ۸۸) «استفاده وافر از زمان مضارع علاوه بر نشان دادن احساسات مستمر گوینده، بیان کنندهٔ مسیر و اهدافی است که در ورای آن فعل‌ها نهفته است و در حقیقت نوع آینده‌نگری و ایدئولوژی گوینده را تبیین می‌کند» باید گفت در سروده «بلال حبشی» که بسامد به‌کارگیری افعال مضارع آن حدود ۲/۵ برابر بسامد افعال ماضی آن است، شاعر عباراتی حاوی فعل‌های مضارع نیز آورده که نمونه‌هایی از آن‌ها در جدول زیر قابل مشاهده است:

عبارت شعری	افعال مضارع موردنظر
«فقيراً أعيش/ فقيراً أموت/ ولكنّني أبداً لا أمدّ يدي» (فوده، ۲۰۰۳: ۲۳٦)	أعيش / أموت / لا أمدّ
«وحدي أضربُ بالجرّة والحربة/ ... / وحدي أرعي الإبل، الأغنامَ وأحلِبُها/ ... / وحدي أبكيكم عند مغارِمِكم/ ... / وحدي أحترفُ الصّدقَ، العشقَ/ وحدي أحفِرُ للأطفال الآتين النفقَ» (همان: ۲۳٦ – ۲۳۷)	أضربُ / أرعي / أحلِبُها / أبكيكم / أحترفُ / أحفِرُ
«ها أنذا يحفرُ سوطُكم على جلدي أخاديدَ من البُكاء/ ها أنذا أشتاقُ لجُرعةِ ماء/ لكنّني ألتفُّ بالصمتِ، أعاشِرُ الجَلَد: أحَد.. أحَد.. أحَد..» (همان: ۲۳۷)	يحفرُ / أشتاقُ / ألتفُّ / أعاشِرُ

«غريباً أعيشُ../ فهذي الدّيار تحطّ يداً في يدي مرّةً كلَّ عام/ وتطرُدُني ألفَ عام/ ... / أهذي دياري.. وأنتم هنا تنصبون المناحة في كلّ دار؟/ أهذي دياري وأنتم تبيعونني للدّمار/ .../ سأخترِق النّار واللون والمستحيل» (همان: ۲٤۰ – ۲۳۹)	أعيشُ / تحطّ / تطرُدُني / تنصبون / تبيعونني / سأخترِق
«دعني أتسرّب بين جحافلهم، أغزوهم/ وألقّحهم بالرّعب - مضى زمن الخوف الكاذب – / ... / أنا الصبّار/ أزهرُ ثانيةً حتّى لو قطعوا جذري/ أزهرُ ثالثةً../ أزهر، أزهر.. الله أو الموت أو أنت..» (همان: ۲٤۱)	أتسرّب / ألقّحهم / أزهرُ (چهار مرتبه)

این‌گونه استعمال فعل مضارع بیانگر اهداف و اقداماتی است که شاعر فکر آن‌ها را در سر می‌پروراند. همان‌طور که ملاحظه می‌شود کاربرد فراوان فعل مضارع در عبارات پایانی این قصیده و بار معنایی این افعال، به‌خوبی نشان می‌دهد که «علی فوده» پرده از افکار و نقشه‌های درونی خود برداشته و بر هدف خود که تغییر شرایط کنونی و به‌پا خواستن در برابر دشمنان متجاوز است، تأکید می‌کند.

۷ . ۲ . ۲. تقدیم و تاخیر

این شگرد زبانی «با تغییر و تحوّلاتی که در شیوه اسناد و ترکیب الفاظ و عبارات به وجود می‌آورد،متن را از یکنواختی و رکود خارج کرده و خواننده را در طلب کشف اغراض خاصّ گوینده، به خواندن ادامه کلام راغب می‌کند» (أبوموسی، ۱۹۹٦: ۳۱۲). «علی فودة» در این سروده ۲ بار واژه «فقیراً»، ٦ بار لفظ «وحدي» و ۳ بار لفظ «غريباً» را که هر سه واژه نقش حال دارند و در دو مورد لفظ «الآن» و «أبداً» را که مفعول فیه هستند بر عامل‌های آن‌ها مقدّم کرده است. همچنین از نکات قابل توجّه در چینش عبارات این سروده آن است که شاعر منادا را مؤخّر و خطاب خود را بر آن مقدّم کرده است که این امر نشان‌دهنده میزان اهمیّتی است که آن گفتار برای وی دارد به‌طوری‌که ابتدا اندیشه خود را بیان کرده و آنگاه مخاطب خود را ندا داده است؛ نمود این حالت آنجا است که عباراتی چون «وجهُك موبوء»، «أنفك موبوء» و «شعرُك موبوء» بر عبارت «یا عبدالسوء» (فودة، ۲۰۰۳: ۲۳۸) و عبارت «التحمي» را بر «أيّتها العقبان والحيتان جثّتي» (همان: ۲۳۹) و نیز «اطرحني أرضاً» بر منادا یعنی «یا وطني» مقدّم شده است (همان: ۲٤۱). همچنین وی در دو مورد جواب شرط را بر فعل شرط مقدّم کرده است؛ یک بار در ابتدای قصیده در عبارت: «لا كُنتُ ولا كانَ الجوعُ ولا كانت معصرة الأحزان، إن كان اللهُ قد انتَحَر» (همان: ۲۳۵) و بار دیگر در پایان سروده یعنی «أزهرُ ثانية حتّى لو قَطَعوا جذري» (همان: ۲٤۱) که این تقدیم و تاخیرها علاوه بر اینکه بیانگر اهمیّت عبارت مقدّم شده در ذهن گوینده و مصادیق ارزش‌های وی در زندگی هستند، بر غنای موسیقایی این قصیده نیز افزوده‌اند و از آنجا که به قول ابوموسی (۱۹۹٦: ۳۱۲) «نوع چینش الفاظ و عبارات، رابطه مستقیمی با افکار و احساسات گوینده و ارزش‌ها و هنجارهای وی دارد» باید گفت در این سروده به خوبی می‌توان به خوبی دریافت که چگونه تقدیم یک رکن یا واژه بر هنجارهای غالب بر اندیشه شاعر دلالت دارد.

شایان ذکر است که فقر و تنهایی و عدم وجود همدل و همراهی که شاعر برای تغییر شرایط کنونی جامعه خود به او تکیه کند نیز از اساسی‌ترین مشکلات و معضلات وی هستند که بسامد واژگان «فقیراً»، «وحدي» و «أُفرِدتُ» در عباراتی چون «فقیراً أعیشُ»، «فَقیراً أموتُ»، «وحدي أضرِبُ بالجرّةِ والحربة»، «وحدي أرعَیَ الإبلَ والأغنامَ وأحلِبُها»، «وحدي أبکیکُم عند مَغارِمِکم»، «وحدي أغنِیکم عِندَ مَغانِمِکم»، «وحدي أحترِفُ الصّدق، العِشق»، «وحدي أحفِرُ للأطفال الآتین النّفق» (همان: همان‌جا) و نیز کاربست مستمر عبارت «أنا الخاسِر وحدي» علاوه بر اینکه تفکّر شاعر را به تصویر کشیده است، این حقیقت را نیز بیان می‌کند که روی سخن وی با افرادی است که درک عمیقی از زندگی و معنای آزادی و عزّت نفس ندارند و تمام خواسته‌های آن‌ها از زندگی در نیازهای مادّی و اوّلیّه خلاصه می‌شود؛ از این رو شاعر برای ملموس کردن تنهایی و مشکلات خویش با استفاده از این الفاظ، اندیشه و ایدئولوژی خود را بیان کرده است.

۷ . ۲ . ۳ . حذف

نمود این پدیده در سروده «بلال حبشی» به‌وضوح به چشم می‌خورد؛ ازجمله حذف حرف ندا از روی واژه «بلال» و حذف ادات استفهام «ماذا وراء» از روی «طعنة السوء» و «لعنة الجبال» (همان: ۲۳۵) و نیز حذف مفعول به فعل «اشهدي» در عبارت «فقیراً أعیش/ فقیراً أموت/ ولکنّني أبداً.. لا أمدّ یدي/ فاشهدي../ أمّة الفقراء اشهدي» (همان: ۲۳٦) که به نظر می‌رسد علّت این حذف، اتمام حجّت باشد به این صورت که شاعر از مخاطب خود می‌خواهد که گواه تمام مصیبت‌های او و دردهایی که در زندگی تحمّل کرده است، باشد تا اگر زمانی وی برعلیه دوستان خود شورش کرد، دلیل آن نیز از قبل مشخّص شده باشد. ناگفته پیداست که گاهی در سرزمین‌های تحت ظلم و اشغال، مردم فریب دشمن را می‌خورند و برعلیه روشنفکران و آزادی‌خواهان جامعهٔ خود قد علم می‌کنند که این پدیده از خلال سخنان علی فوده قابل‌درک است و شاعر را به حذف بخشی از کلام جهت اتمام حجّت واداشته است. همچنین در عبارت‌های «وحدي أرعی الإبل، الأغنام وأحلبها/ وأنا الخاسر وحدي/ وحدي أبکیکم عند مغارمکم/ وأغنیکم عند مغانمکم/ وأنا الخاسر وحدي/ وحدي أحترف الصّدقَ، العشقَ» (همان: ۲۳٦ – ۲۳۷) واژهٔ «وحدي» را قبل از «أحلِبُها»، «أغنیکم»، عبارت «وحدي أرعی» را از روی «الأغنام» و همچنین «وحدي أحترفُ» را از روی «العشق» به خاطر وجود قرینه لفظی حذف کرد و به نظر می‌رسد ازآنجاکه بخش محذوف متضمّن لفظ «وحدي» است، اکتفا کردن شاعر به برشمردن اعمال خود در عبارت‌های فوق، به این قصد است که او می‌خواهد توجّه مخاطبان خود را به تمام کارهایی که به‌تنهایی انجام داده جلب کند و نیز این نکته را به آن‌ها یادآوری کند که هرچند آن‌ها به یاری وی نشتافتند، امّا او هرگز از اهداف و ارزش‌های خود چشم‌پوشی نکرد و همواره تا حدّ امکان برای تحقّق آزادی و مبارزه در برابر ظلم تلاش کرد. علی فوده در جای دیگری پس از عبارت «تعودُ الطیورُ لأعشاشها» فعل «تعود» را از ابتدای «والکلابُ لأوکارِها» و «والأفاعي لأسرارِها» حذف کرده و به دنبال گفته است «وأنا لاأعود» (فوده، ۲۰۰۳: ۲۳۸) که در اینجا ضمن همسان‌سازی خود با حیوانات، بر عدم بازگشت به خانه که البته منظور وی اهل آن دیار و دوستان خود است، تأکید می‌کند. در این عبارات علی فوده برای ملموس کردن غربت خود در جمع دوستان و هم‌وطنان، این پدیده را از طریق همسان‌سازی خود با حیوانات نیز بیان کرده و بازهم باید اذعان کرد که این امر ریشه در اندیشه و جهان‌بینی سطحی اطرافیان وی دارد و البته نباید این نکته را ازنظر دور داشت

که هرچند شاعر قصد بازگشت به منزل که مراد همان وطن و هم‌وطنان هستند را ندارد ولی بااین‌حال به‌صورت ضمنی و در پرده، خود را به حیوانات مذکور همانند کرده و حالت بیگانگی از وطن را به تصویر کشیده است. در جای دیگر شاعر این سؤال را مطرح کرده که «أین الدّیار- الدّیار؟» (همان: ۲۳۹) و در حقیقت واژه «أین» را از روی «الدّیار» دوّم حذف کرده و چه بسا با حذف واژه «أین» می‌خواهد توجّه خواننده را به واژه «الدّیار» جلب کند و این نکته را یادآور شود که این سرزمین دیگر همان وطن پیشین من نیست و شرایط آن به‌گونه‌ای شده که گویا دیگر متعلّق به من نیست و اهل آن برای من ارزش و اهمیّتی قائل نیستند. با راست آزمایی نمونه‌های مذکور از این شگرد ادبی در سروده «بلال حبشی» به‌وضوح می‌توان براین مدّعا صحّه نهاد که گاهی اوقات عدم ذکر یک‌لفظ یا عبارت نسبت به بیان آن از درجه فصاحت و تأثیر بیشتری برخوردار است و در بیشتر مواقعی که الفاظ و عباراتی را از کلام حذف می‌کنیم و قرینه‌ای برای آن‌ها می‌آوریم، بر بار معنایی و تأثیرگذاری کلام خود افزوده‌ایم (الجرجانی، ۲۰۰٤: ١٤٦)؛ به این صورت که با حذف بخشی از کلام، خوانندگان برداشت‌های متعدّدی از متن دارند و همین مسأله بر اثربخشی کلام می‌افزاید. این مقوله در شعر علی فوده به خوبی نمود دارد؛ زیرا وی به‌عنوان یک انسان مبارز و آزادی‌خواه، همواره دوستان و دشمنان متعدّدی داشت و حذف برخی الفاظ از شعرهای وی منجر به برداشت‌ها و عکس‌العمل‌های گوناگونی می‌شد و بر تأثیر آن‌ها می‌افزود.

۷ . ۲ . ٤ . التفات

این فن یکی از راهکارهای ادبی و مؤثّر در جلب توجّه خواننده به متن و محتوای آن است که «خود را در قالب‌های مختلفی مانند انتقال از صیغه غایب به متکلّم یا به مخاطب و بر عکس و همچنین در تغییر زمان فعل از ماضی به مضارع یا امر و عکس آن نشان می‌دهد واین امر کمک شایانی به درک معنای مورد نظر از سوی مخاطب می‌کند» (مطلوب، ۲۰۰۱: ١٠٤). نمود به‌کارگیری اقسام التفات در این سروده به این ترتیب است که شاعر در بند اوّل از غیبت به تکلّم و سپس بار دیگر به غیبت التفات می‌کند و می‌گوید:

«تشتدّ الحاجة أحياناً/ تصبح كسرةُ خبزٍ يابسةٍ هدفي/ كوبُ اللبنِ يصيرُ الحلم/ فأتذمّر: لاكنتُ ولا كان الجوعُ، ولا كانت الأحزان/ إن كان اللهُ قد انتَحَر/ وصار الشيطانُ سيّد هذا العالم» (فوده، ۲۰۰۳،۲۳۵).

(ترجمه) «گاهی نیاز، شدّت می‌یابد/ و هدف من تنها تکّه نانی خشک می‌گردد/ فنجانی شیر به رویا بدل می‌شود/ پس خشمگین می‌شوم [و می‌گویم]: کاش نه من باشم و نه گرسنگی و نه اندوه‌ها/ اگر خدا خودکشی کند و شیطان سرور این جهان گردد.»

در این‌جا شاعر ابتدا محور کلام خود را بر پایهٔ صیغهٔ غایب قرار داد و درمورد خود صحبت کرد، امّا در اثنای کلام به صیغه تکلّم عدول کرد و به نظر می‌رسد که غرض وی از این التفات نیز جلب توجّه مخاطب به قدرت و شور انقلابی شاعر و اهداف او است. ضمن اینکه به دنبال توبیخ، ترساندن و دلالت بر کمال قدرت خود، این عدول را مرتکب شد که به قول "زرکشی" (١٤٠٤: ٣/ ٣٢٦ – ٣٣٠) اغراض مذکور «در کنار مواردی چون اتمام حجّت، اختصاص و اهمیّت دادن به کلام از مهم‌ترین انگیزه‌های فن التفات هستند». علاوه بر این‌که یکی از فواید اساسی التفات غافگیر کردن خواننده و جلب توجّه وی

در نتیجه تغییر سیاق و ساختار متن است؛ زیرا به قول "طبل" (١٩٩٨: ٢٦) «وقتی کلام از یک ساختار به ساختار دیگر منتقل شود اشتیاق مخاطب را به شنیدن یا خواندن ادامه متن بیشتر می‌کند» که این امر در نمونه‌های مذکور تجلّی یافت.

٧ . ٣ . لایه ادبی

این لایه، برخلاف لایه آوایی، شامل آن دسته از صورت‌های زبانی است که در معنا تأثیر دارند و به‌اصطلاح، عملکرد آن‌ها بر درونهٔ زبان استوار است. تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه از جمله این صناعات هستند که شاعر به کمک آن‌ها صورت کلام خود را برجسته ساخته و از قواعد زبان معیار فاصله می‌گیرد. «این صناعات ادبی از آن‌جا که حاصل تجربهٔ هنری مؤلّف هستند و با عواطف و احساسات درونی و باطنی وی پیوند دارند، زمینه‌ساز سبک شخصی و فردی می‌شوند» (فضل، ١٩٩٨: ١٧٩ – ١٨٠). کیفیّت ادبی یا شخصی‌سازی زبان بیش از هر چیز در صناعات بلاغی به‌ویژه صورت‌های مجازی نمود پیدا می‌کند؛ زیرا ذهنیّات، عواطف و تخیّلات شخصی در آن‌ها متجلّی می‌شود و سبک هر سخن براساس فراوانی کاربرد آرایه‌های بلاغی است؛ به عنوان مثال فراوانی کاربرد تشبیه در یک متن، سبک تشبیهی را شکل می‌دهد و بسامد بالای استعاره، سبک استعاری را رقم می‌زند و بر این پایه می‌توان شگردهای بلاغی به کار رفته در سخن را مبنایی برای شناسایی و معرّفی سبک‌ها قرار داد. هر یک از آرایه‌های بلاغی به نوبه خود گونه‌های مختلفی دارد که سرشت و ماهیّت صوری و محتوایی سبک را متمایز می‌کند؛ مثلاً دو متن که یکی بسامد استعاره مصرّحه در آن بالا است و متن دیگری که استعاره مرشّحه یا مکنیّه در آن فراوان به کار رفته، هر دو سبک استعاری دارند، امّا مسلّم است که سبک آن دو از حیث صورت و محتوا، نوع نگرش و شگردهای تخیّل نویسنده یکی نیست. در همین راستا باید چنین افزود که بررسی سبک‌شناسانه برخی صنایع ادبی همچون تشبیه و استعاره از نظر وجه شبه و طرفین تشبیه یا استعاره، ساختمان و کارکرد هر یک از آن‌ها در متن، تفاوت‌های معناداری را در سبک شاعران و نویسندگان آشکار می‌سازد؛ به عنوان مثال تشبیهات حسّی به حسّی بیانگر نگرشی عینی و ملموس و تجربیّات ساده ادیب نسبت به پدیده‌های مختلف است حال آنکه دامنه تشبیهات خیالی یا عقلی، از پوسته ظاهری و محسوس اشیاء فراتر رفته و زمینه را برای تصرّف در خیال شاعرانه و خلق تصاویر تخیّلی و هنری فراهم می‌سازد؛ به همین دلیل این قسم از تشبیهات در یک متن ادبی درونی‌تر و شخصی‌تر است و همین نگرش و ذهنیّات فردی در انتخاب طرفین تشبیه یا استعاره و نحوهٔ هم‌نشینی ارکان آن‌ها با یکدیگر سبب تنوّع در سبک‌های تشبیهی یا استعاری و تمایز متون از یکدیگر و به تبع آن تمایز سبک یک ادیب از دیگری می‌شوند (مقیاسی، ١٣٩٣: ٤٩). مؤلّفه‌های ادبی سبک‌ساز مربوط به این لایه در قصیده «بلال حبشی» در جدول ذیل نشان داده شده است:

عبارت	صنعت بیانی
«كان الله قد انتحر»، «لعنة السوط»، «لعنة الحبال»، «عضّک ناب الجوع»، «تلحفني الرمضاء»، «يا زمني الكافر»، «اللعنة يا هذا الصمت»، «يا وطني.. عيناي بعينيک.. اجلدني.. ثمّ ابعثني»،«وطني يا وطني لا تبعد عنّي إلّا خطوات.. فاجلدني.. دعني أفني..»، «يحفر سوطكم على جلدي أخاديد من البكاء»، «أُعاشر الجَلَد»	استعاره مکنیه

استعاره مصرّحه	«ألقّحهم بالرّعب»، «يبعد عنک الأكل، الشّرب، الضوء»، «يسربلک بقيد أو سوطٍ»، «ألتفُّ بالصمتِ، أعاشر الجلد»، «تلحفني الرمضاء»، «أيّتها العقبان والحيتان جثّتي»، «تعودُ الطيورُ لأعشاشها»
كنايه	«فاقذفني الآن هنا بين الشفرة والسكّين»، «كذبة الخبز والملحِ ذابَت»، «فهذي دياري تحطّ يداً في يدي مرّة كلّ عام»، «تلحفني الرمضاء»، «لا أمدّ يدي»، «استسلم فيک طائر الجسد»، «يحفر سوطكم على جلدي أخاديد من البكاء»، «استراحوا على صدرنا»، «أفردتُ إفراد البعير»، «أعاشر الجَلَد»، «تنصبون المناحة في كلّ دار»
تشبيه	«معصرة الأحزان»، «طائر الجسد»، «غراب البين»، «أنا الصبّار»

همان‌طور که ملاحظه می‌شود در این قصیده از صناعات ادبی مربوط به علم بیان نیز به‌وفور استفاده‌شده و پیداست شاعر رنجدیده و مطرودی چون «علی فوده» که تمام قلب و روح خود را آکنده از عشق به وطن کرده و در دل سودای آزادی وطن و نجات آن را می‌پروراند، آن‌گاه که با بی‌مهری و غفلت هم‌وطنان مواجهه شود و خود را در راه تحقّق اندیشه‌های آزادی-خواهانه و میهن‌دوستانه تنها و بی‌یاور ببیند، به‌ناچار استفاده از فنون علم بیان که در آن‌ها رابطهٔ میان لفظ و معنا از اهمیّت بسیار بالایی برخوردار است را دستاویز محکمی برای بیان اهداف و مقاصد خود می‌یابد. ویاز میان فنون چهارگانه علم بیان بیشترین استفاده را از فنّ استعاره برده است. درمورد ارزش ادبی استعاره "ریچاردز" (۱۳۸۲: ۱۰۰) عقیده دارد که بلاغت سنّتی استعاره را موضوعی زبانی و محدود به جابه‌جایی کلمات قلمداد می‌کند در صورتی که استعاره اساساً عاریت گرفتن و داد و ستد میان تصوّرات و معامله میان بافت‌ها است». در این سروده بسامد کاربست استعاره مکنیه بیشتر از استعاره مصرّحه است. در استعاره‌های مکنیه که در جدول فوق ذکر شد، شاعر به ترتیب لعن و نفرین کردن را به شلّاق و بندهای اسارت نسبت داده و به نظر می‌رسد که قصد وی از این انتساب آن است که ضربه‌های شلّاق و گره‌های بند اسارت برای او به اندازه لعن و نفرین اطرافیان دردناک است. پس از آن، دیگر دردهای خود را در قالب گرسنگی و شدّت گرما به تصویر کشیده و پرواضح است که بیان ناراحتی‌های شاعر در قالب این دردهای ظاهری، ریشه در عدم آگاهی و درک بالای اطرافیان وی از معضلی دارد که گریبان‌گیر ملّت فلسطین شده است؛ چراکه آن‌ها در برابر قوانین و قطعنامه‌های ناعادلانه غرب در رابطه با کشور فلسطین سکوت کرده و سر تسلیم فرود آورده‌اند و در نهایت شاعر به جای اینکه صراحتاً به تسلیم شدگان در برابر این ظلم و خواری لعنت بفرستد، به یکباره این نفرین و لعنت خود را نثار مفهوم محض سکوت می‌کند. در ادامه نیز وطن را به مثابه انسانی دانسته و پس از ناامید شدن از همکاری اطرافیان، آنگاه که خود را بدون یاور و پشتیبان می‌بیند و تنها انگیزه خویش را در این مبارزه، عشق به وطن می‌داند، از وطن امید دلگرمی و یاری دارد و می‌خواهد که مهر خود را هرگز از وی نگیرد؛ زیرا این اشتیاق به وطن و آزادی آن است که شاعر را به مقاومت واداشت تا جایی که آن را همنشینی نیکو برای خود می‌داند و نمود این امر در عبارت «أعاشِرُ الجَلَد» دیده می‌شود. پس از تحلیل استعاره‌های مصرّحه در این سروده، نتایج زیر حاصل شد:

الفاظ مستعار	معنای استعاری
أُلَقِّحَهم	ألقى في وُجودِهم
الضَّوء	العِلم بما تَقَعُ في بَلَدهم مِن المَصائِب
يُسربِلُک	يُؤذيک
ألتَفُّ و أعاشِرُ	ألتزِمُ
تَلحِفُني	تُحيطُني
العُقبان والحِيتان	الأعداء
حرف «لـ» در عبارت «تَعودُ الطُّيورُ لأعشاشِها»	حرف «إلى»

با دقّت در این استعاره‌ها به خوبی می‌توان مفاهیمی چون غلبهٔ درد و رنج، محرومیّت، مقاومت و در نهایت تهدید دشمنان را دریافت. امّا نکتهٔ قابل توجّهی که در این‌جا به چشم می‌خورد این است که شاعر از میان ۹ استعاره مصرّحه‌ای که به کار گرفته، ۵ بار این استعاره را در فعل، ۳ بار در اسم و یک بار در حرف اجرا کرده است و از آن‌جا که صراحت و آشکار بودن معانی ثانویه در اسم‌ها بیش‌تر از فعل‌ها است و درک معنای استعاری یک فعل یا یک حرف به مراتب نیاز بیش‌تری به کنکاش ذهنی دارد، می‌توان به این حقیقت پی برد که اوضاع نابسامان سیاسی و اجتماعی روزگار شاعر، در کاربرد استعاره‌های وی نیز نمود داشته و حتّی در استعاره‌های مصرّحه نیز وی گفتار پوشیده را بر کلام صریح ترجیح داده است. پس از استعاره، بیشترین سهم از میان مصادیق فنون علم بیان در این قصیده، متعلّق به کنایه است. بلاغت پژوهان عقیده دارند که بهترین شیوه برای بیان یا اثبات یک صفت برای موصوف، خودداری از بیان آشکار آن و در مقابل، استفاده از اسلوب کنایه و اقسام آن (تعریض، رمز و اشاره) است؛ زیرا «کاربرد کنایه از ارزش بلاغی بسیاری برخوردار است» (الجرجانی، ۲۰۰٤: ۳۰٦). پس از واکاوی معانی ثانویه این سروده مشخّص شد که شاعر در ۱۱ مورد از عبارات کنایی استفاده کرده که معنای هر یک از آن‌ها در جدول زیر آمده است:

عبارت کنایی	معنای کنایی
فاقذفني الآن هنا بين الشفرة والسكّين	شرایط سخت و دشوار
كذبة الخبز والملح ذابَت	آشکار شدن حقیقت و واقعیّت
فهذي دياري تحطّ يداً في يدي مرّة كلّ عام	محبّت و همراهی دیرهنگام
تلحفني الرمضاء	تنگ شدن عرصه زندگی بر انسان
لا أمدّ يدي	عدم کرنش در برابر ظلم و ظالمان
استسلم فيک طائر الجسد	درمانده و رنجور شدن
يحفر سوطكم على جلدي أخاديد من البكاء	ظلم و خیانت فراوان
استراحوا على صدرنا	اشغال شدن سرزمین
أفردتُ إفراد البعير	مطرود و ملعون بودن

أعاشر الجَلَد	مقاومت و پایداری
تنصبون المناحة في كلّ دار	غمزده و بی‌تحرّک بودن و عدم شور انقلابی

با دقّت در این عبارات، به‌خوبی مشخّص می‌شود که معانی کنایی تمام این عبارات از احساسات درونی شاعر یعنی بی‌یاور بودن و اندوهی که از غفلت و بی‌خبری مردم از ظلمی که در حق آن‌ها روا شده است، ناشی می‌شود. شایان‌ذکر است که استفاده فراوان از فنّ کنایه به همراه کاربست مکرّر استعاره مکنیّه در این سروده، موضع‌گیری محتاطانه و مخفیانه «علی فوده» را نیز به‌وضوح نشان می‌دهد. پس از استعاره و کنایه، این شاعر در موارد معدودی از نمونه‌های تشبیهی نیز بهره برده است و علی‌رغم این‌که تشبیه نشان دهندهٔ وسعت فکر و زاویهٔ دید شاعر است و از طریق این فن می‌توان به‌خوبی این نکته را درک کرد که وی چگونه توانسته میان اشیاء و عناصر به‌ظاهر بی‌ارتباط و متنوّع، پیوند و ارتباط ایجاد کند. «علی فوده» در این قصیده تنها در چهار مورد از فنّ تشبیه استفاده کرده که همگی از نوع تشبیه بلیغ هستند و از آن‌جا که در تشبیه بلیغ هم وجه شبه حذف می‌شود و هم ادات تشبیه، می‌توان این نکته را دستاویزی قرار داد برای بیان این حقیقت که او در گزینش این نوع تشبیه هم بسان استعارات خود، جانب پوشیدگی را رعایت کرده تا از طریق درگیر کردن ذهن مخاطب برای درک وجه شبه و به‌تبع آن برداشت‌های متنوّعی که صورت می‌گیرد، بر عمق معنایی این سروده بیفزاید.

نتیجه

علی فوده در این سروده برای بازتاب ایدئولوژی‌ها و مفاهیم موردنظر خود یعنی غربت و تنهایی در جمع هم‌وطنان، تحمّل ظلم و ستم، عدم سازش با دشمن، سرکشی و اصلاح‌طلبی از عناصر سبک‌ساز در لایه‌های مختلف زبانی کمک گرفته است؛ به‌عنوان‌مثال لایه آوایی این قصیده نیز به‌خوبی با حالات درونی شاعر هماهنگ شده است. از یک‌سو استفاده مکرّر از حروف انفجاری و شدید مانند «د» و «ر» و کاربست جناس و سجع و تکرار واژگان مفرد به‌ویژه «أحد» که به تنهایی ۱۲ بار و «وحدي» که ۱۱ بار تکرار شده و نیز برخی تعابیر و جملاتی که در لابه‌لای تفعیله‌ها و مصراع‌ها ذکرشده است، بیانگر شور درونی شاعر و دغدغه‌های فکری او است و از سوی دیگر وزن سنگین و غیرضربی آن، به همراه موسیقی ناشی از کاربست واژگان مختوم به سکون یا مختوم به حروف کشیده و یا کلماتی که حرف قبل از روی آن‌ها از حروف کشیده است، به وضوح حالت اندوه و حسرت شاعر را نشان می‌دهد. این مؤلّفه‌ها بر ارزش هنری موسیقی بیرونی این سروده افزوده‌اند؛ زیرا «موسیقی بیرونی همان حوزهٔ وزن شعر است و وزن نیز یکی از پایه‌های استوار و اساسی ساختار موسیقایی شعر و جزء ذات آن به شمار می‌آید. همچنین آن اوّلین نشانه‌ای است که شعر را از نثر مجزّا می‌سازد، پس بخشی زائد و تنها شکلی خارجی نیست که بتوان از آن بی‌نیاز شد» (مرگان‌پور و همکاران، ۱۳۹۸ش: ٦٢).

ضمن اینکه در این مجال کاربرد متعدّد فعل‌های مضارع به‌خوبی نشان می‌دهد که وی قصد دارد حوادثی که بر او و سرزمینش گذشته را فراموش کند و بیشتر به آنچه در حال و آینده رخ می‌دهد، چشم دوخته است. علاوه بر این‌ها با مقدّم کردن واژه‌هایی که با اندیشه و زندگی وی سازگاری بیشتری دارند ازجمله «فقيراً»، «غريباً» و «وحدي» تنها و بی‌پناه بودن خود

را در اندیشه‌ها و افکار نیز بیان می‌کند. نباید از نظر دور داشت که استفاده از افعال و ضمایر در صیغه متکلّم که «علی فوده» از دیگر صیغه‌ها به این صیغه التفات می‌یابد نیز تأکیدی است هم بر تنهایی شاعر و هم بر اینکه او در هدفی که برگزیده، ثابت‌قدم است. در لایه ادبی این سروده نیز شاعر از سه فنّ تشبیه، استعاره و کنایه برای بیان اهداف و ایدئولوژی خود بهره جسته است. در ابتدای قصیده وی بیشتر از تشبیه و استعاره‌های حسّی بهره برده تا شرایط خود را برای هم‌وطنان ملموس گرداند؛ به‌عنوان مثال وی مشکلات روحی خود که همگی ریشه در اشغال سرزمین وی توسط دشمن دارد را در شکنجه‌های جسمانی متجلّی کرده و چنین سروده است «ماذا وراءَ لعنةِ الزَّنج/ ولعنةِ السّوطِ/ ولَعنةِ الحِبال؟/ ماذا وَقَد عَضَّک نابُ الجُوع». امّا در بخش‌های پایانی که موضع شدید و قاطعانه خویش را بیان می‌کند و به دنبال آشکار کردن توطئه‌ها و خیانت‌هایی است که از سوی هم‌وطنانش در حق وی اعمال‌شده، دست به دامان فنّ کنایه شد. پیرامون گرایش شاعر به این فنون بیانی باید گفت وی قصد دارد از طریق تشبیهات و استعارات این امر را بیان کند امّا در بخش‌های پایانی که دست به دامن فنّ کنایه شده، بیشتر از مسائلی سخن به میان آورده که یا کاملاً مربوط به نوع رفتار و کردار اطرافیان است که در عباراتی چون «کذبَة الخُبزِ والمِلحِ ذابَت»، «تنصِبونَ المَناحَةَ في کلِّ دار» و «فهذي دياري تَحُطُّ يَداً في يَدي مَرّةً کُلَّ عام» نمود یافته و یا برای بیان آن دسته از اعمال و ویژگی‌های درونی شاعر است که از اندوه و محرومیت وی حکایت دارد و در قالب عباراتی همچون «استَسلَمَ فيکَ طائِرَ الجَسَد» که خطاب به خودش است و نیز در «لا أمُدُّ يَدي» و «تَلحِفُني الرَّمضاء» بیان شده‌اند. در یک کلام می‌توان گفت از آنجاکه اغلب شگردهای ادبی به کار رفته در این سروده در زمره تکنیک‌هایی هستند که به قصد پوشیده سخن گفتن به کار می‌روند، سبک فردی «علی فودة» در این سروده، سبکی محافظه‌کارانه است.

پی‌نوشت

۱ – برای درک اوضاع سیاسی زمان تولّد شاعر و پیش از آن، ذکر پاره‌ای مقدّمات ضروری به نظر می‌رسد ازجمله این‌که «در طی سال‌های جنگ جهانی دوم یهودیان دریافتند که هیچ جای امنی برای آن‌ها وجود ندارد و تنها راه نجات آن‌ها ایجاد یک کشور در فلسطین است. درنتیجه هزاران یهودی راهی فلسطین شدند و به‌تدریج شهرک‌های جدیدی را در آنجا احداث کردند. در سال ۱۹٤۷م مجمع عمومی سازمان ملل متحد طی قطعنامه شماره ۱۸۱ سرزمین فلسطین را به دو کشور عربی و یهودی تقسیم کرد» (زعیتر، بی‌تا: ۲۹٤ و ۲۹۸). «بر طبق این تقسیم، کشور یهودی ٤۷/٥٦ درصد و کشور عربی ٤۲/٤٤ درصد از خاک فلسطین را به خود اختصاص دادند» (الکیّالی، ۱۹۷٥: ٦٦ – ٦۷). «اوّلین حمله تمام عیار صهیونیست‌ها در سال ۱۹٤۸روی داد که در آن ۷۸ درصد از خاک فلسطین را به اشغال خود درآوردند و بیش از ۱۲۰۰۰۰۰ فلسطینی را آواره و ۵۳۱ شهر، روستا و شهرک را با خاک یکسان کردند» (الجیّوسی، ۱۹۹۷: ۲٦).

۲– متن سروده از بندهای ذیل تشکیل‌شده است: ۱) تَشتدُّ الحاجةُ أحياناً/ تُصبِح کسرةُ خُبزٍ يابسةٍ هدفي/ کوبُ اللَّبنِ يَصيرُ الحلم/ فأتذمَّر: لا کنتُ ولا کانَ الجوعُ، ولا کانت الأحزان/ إن کان اللهُ قد انتَحَر/ وصارَ الشّيطانُ سيّدَ هذا العالم.

۲) بلال يا بلال/ ماذا وراءَ لعنةِ الزّنج/ ولعنةِ السَّوط/ ولعنةِ الحِبال؟/ ماذا وقد عَضَّک نابُ الجُوع/ واستَسلَمَ فيك طائرُ الجَسَد؟/ بلال يا بلال/ ماذا عليك لو دَخلتَ في الحِوار، واستَرَحتَ للأبد؟ – أحَد../ – أحَد../ – أحد.. .

۳) فقيراً أعيش/ فقيراً أموت/ ولكنّني أبداً.. لا أمدُّ يدي/ فاشهَدي../ أمةَ الفُقراء اشهَدي.

٤) وحدي../ وحدي أضرِبُ بالجَرَّةِ والحربةِ/ وأنا الخاسِر وحدي/ وحدي أرعى الإبل، الأغنام وأحلِبُها/ وأنا الخاسِر وحدي/ وحدي أبكيكُم عندَ مَغارِمِكم/ وأغنيكُم عندَ مَغانِمِكم/ وأنا الخاسِر وحدي/ وحدي أحترِف الصِّدق، العِشق/ ووحدي الخاسِر/ وحدي أحفِر للأطفال الآتينَ النَّفق/ ووحدي الخاسر/ آه يا كَفَرة../ يا زَمني الكافر!

٥) أُفرِدتُ إفرادَ البَعير.. ما راجَعَني أحَد/ أُفرِدتُ إفرادَ البَعير.. ما كَلَّمني أحَد/ أُفردتُ إفرادَ البَعير.. ما صافَحَني أحد/ ها أنذا تلحِفُني الرَّمضاء/ ها أنذا يَحفِرُ سَوطُكُم على جلدي أخاديدَ مِن البُكاء/ ها أنذا أشتاقُ لجُرعَةِ ماء/ لكنّني ألتَفُّ بالصَّمت/ أعاشِرُ الجلد:/ أحَد../ أحَد../ أحَد../

٦) تَعودُ الطّيورُ لأعشاشِها/ والكِلابُ لأوكارِها/ والأفاعي لأسرارِها/ وأنا لا أعود/ يُكبِّلُني الحَرَس الطامِحون، المخبرون، الجُنود/ ونهرٌ مِن الدّم يَعرِفُه السّاسةُ الدخلاء/ ودبّابة الاحتلال/ وكلُّ الذين استَراحوا عَلى صَدرِنا/ بعد أن دبَّروا الاغتيال!

٧) هذا اللّونُ الآبنوسي، الزّنجي، اللّيلي../ لكِ أم لِغُرابِ البَين؟/ كانوا اثنَين/ فصاروا ألفَين/ والكلُّ يُسَربِلُك بِقَيدٍ أو سَوطٍ/ يبعِدُ عنك الأكل، الشُّرب، الضَّوء/ وجهُك مَوبُوء/ أنفُك مَوبُوء/ شعرُك مَوبُوء/ يا عبدَ السُّوء!

٨) أَحَد../ أَحَد../ أَحَد../ والتَهمي أيّتها العُقبان والحِيتان جُثَّتي/ مِن جوفِ رَملِ البحر/ أو فوق الزَّبَد!

٩) غريباً أعيشُ هنا/ فاعتَقوني/ غريباً أعيش هنا/ فاعتَقوني/ غريباً أعيش../ فهذي الدّيارُ تَحُطُّ يداً في يَدي مَرَّةً كُلَّ عام/ وتَطرُدُني ألفَ عام/ فأينَ الدّيار - الدّيار؟/ أهذي دياري../ وأنتم هنا تنصِبون المَناحَةَ في كلِّ دار؟/ أهذي دياري.. وأنتم تَبيعونَني للدِّمار؟/ خُدِعتُ بِكم زَمَناً../ كذبَةُ الخُبزِ والمِلحِ ذابَت/ أزيحوا السِّتار/ كَفاكُم../ مَدَدتُ لِساني لَكم زَمَناً../ إنّما الآنَ قَد جِئتُكُم/ قاتِلاً أو قَتيل/ سأخترِقُ النّارَ واللّونَ والمُستَحِيل/ احذرونِي!/ *** / الله أو المَوت/ فها هو وطني/ لا أسكُنُ فيه/ ولكن يَسكُنُني/ يُرهِقُني، يُرهِقُني/ لكن وطني/ وطني يا وطني:/ عينايَ بِعَينَيك ولا تَبعُد عنّي إلّا خُطوات/ فاجلِدني، اجلِدني/ دَعني أفنى عَشرات المَرّات/ ثمّ ابعَثني ثانيةً/ ما غابَ هواكَ عَن القَلب ولو لَحَظات/ فاطرَحني أرضاً يا وطني/ أو دَعني أتَسرَّب بينَ جَحافِلِهم/ أغزُوهُم/ وألقّحهُم بالرُّعب - مضى زمنُ الخوفِ الكاذِب/ الله أو الموت الأحمر لي ولعوسجة الكُفّار/ في صحراء العالَم، في صحراء العرب الكبرى/ فاقذِفني الآنَ هنا بينَ السَّفرةِ والسّكّين.. أنا الصبّار/ أزهرُ ثانيةً حتّى لو قَطَعوا جذري/ أزهرُ ثالثةً../ أزهرُ، أزهرُ.. الله/ أو الموت/ أو أنت/ أف../ اللّعنة يا هذا الصّمت!

كتابنامه

١. ابن الأثير، ضياء الدين نصرالله. (دون تاريخ). **المثل السّائر في أدب الكاتب والشاعر**. أربع مجلّدات. القاهرة: مكتبة نهضة مصر.
٢. أبوموسى، محمّد. (١٩٩٦). **خصائص التراكيب**. الطّبعة الرّابعة. القاهرة: مكتبة وهبة.
٣. أحمد بدوي، أحمد. (١٩٩٦م). **أسس النقد الأدبي عند العرب**. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
٤. أنيس، ابراهيم. (١٩٩٩). **الأصوات اللغوية**. الطّبعة الرّابعة القاهرة: منشورات مكتبةالأنجلو المصرية.
٥. بشر، كمال. (٢٠٠٠م). **علم الأصوات**. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
٦. البيّاتي، سناء حميد. (٢٠٠٧). **التنغيم في القرآن الكريم (دراسة صوتية)**. جامعة بغداد: مركز إحياء التراث العلمي العربي العراق.
٧. الجرجاني، عبدالقاهر. (٢٠٠٤). **دلائل الإعجاز**. تعليق محمود محمّد شاكر، الطّبعة الخامسة. مصر: مكتبة الخانجي.
٨. جيرو، بيير. (١٩٩٤). **الأسلوبية**. ترجمة منذر عياشي. الطّبعة الثّانية. حلب: دار الحاسوب للطّباعة.
٩. الجيّوسى، سلمى خضراء. (١٩٩٧). **موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر (الشعر)**. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر.
١٠. حسّان، تمّام. (١٩٩٤). **اللّغة العربيّة معناها ومبناها**. مغرب: الدّار البيضاء.

۱۱. خلیل، ابراهیم، والآخرون. (۲۰۰۵). **مرایا التذوّق الأدبي**. بیروت: المؤسّسة العربیّة للدّراسات والنّشر، الأردن: دارة الفنون.

۱۲. الرافعي، مصطفی صادق. (۱۹۹۷). **إعجاز القرآن والبلاغة النبویة**. القاهرة: دار المنار.

۱۳. ریچاردز، آیور آرمسترانگ. (۱۳۸۲). **فلسفه بلاغت**. ترجمه: علی محمّدی آسیابادی. تهران: قطره.

۱٤. الزّرکشي، بدرالدّین محمّدبن‌عبدالله. (۱٤۰٤). **البرهان في علوم القرآن**. تحقیق محمّد أبوالفضل ابراهیم، قاهرة: دار التراث.

۱۵. زعیتر، اکرم. (بی‌تا). **سرگذشت فلسطین یا کارنامه سیاه استعمار**. ترجمه علی اکبر هاشمی رفسنجانی.

۱٦. سجودی، فرزان. (۱۳۸۷). **نشانه شناسي کاربردی**. ویرایش دوّم. تهران: علم.

۱۷. السعدني، مصطفی. (۱۹۸۷). **البنیات الأسلوبیّة في لغة الشّعر العربي الحدیث**. الإسکندریة: منشأة المعارف

۱۸. طبل، حسن. (۱۹۹۸). **أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنیّة** ،القاهرة: دارالفکرالعربي.

۱۹. عاشور، فهد ناصر. (۲۰۰٤م). **التّکرار في شعر محمود درویش**. الأردن: دار الفارسي للنشر والتوزیع.

۲۰. عبّاس، حسن. (۱۹۹۸). **خصائص الحروف ومعانیها**. دمشق: منشورات اتحاد الکتّاب العرب.

۲۱. عبدالله، محمّد فرید. (۲۰۰۸). **الصوت اللغوي ودلالته في القرآن الکریم**. بیروت: دار ومکتبة الهلال.

۲۲. عکاشة، محمود. (۲۰۱۱). **التحلیل اللغوي في ضوء علم الدلالة**. القاهرة: دار النّشر للجامعات.

۲۳. علي، إبراهیم جابر. (۲۰۱۰). **المستویات الأسلوبیة في شعر بلند الحیدري**. مصر. دار العلم والإیمان للنشر والتوزیع.

۲٤. الغرفي، حسن. (۲۰۰۱م). **حرکیة الإیقاع في الشّعرالعربي المعاصر**. بیروت: دار إفریقیا للشّرق.

۲۵. فتوحی رود معجنی، محمود. (۱۳۹۲). **سبک شناسی**. چاپ دوّم. تهران: سخن.

۲٦. فضل، صلاح. (۱۹۹۸). **نظریه البنائیه فی النّقد الأدبي**. القاهرة، دار الشّروق.

۲۷. فودة، علی. (۲۰۰۳). **الأعمال الشّعریّة**. بیروت: المؤسسة العربیة للدّراسات والنّشر.

۲۸. قصّاب، ولید ابراهیم. (۲۰۰۹). **مناهج النقد الأدبي الحدیث (رؤیة إسلامیّة)**. الطّبعة الثّانیة: دمشق: دار الفکر.

۲۹. الکیّالي، عبدالرحمن. (۱۹۷۵). **الشّعر الفلسطیني في نکبة فلسطین**. بیروت: المؤسسة العربیة للدّراسات والنّشر.

۳۰. مطلوب، أحمد. (۲۰۰۱). **معجم النّقد العربي القدیم (عربي - عربي)**. بیروت: مکتبة لبنان

۳۱. مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۳). **دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمه: مهران مهاجر و محمّد نبوی، تهران: آگه.

۳۲. یوسفي، غلامحسین. (۱۳٦۳). **کاغذ زر یادداشت‌هایي در ادب و تاریخ**. تهران: نشر یزدان.

۳۳. بولنوار، بودیسة. (۲۰۰۹م). **الخطاب الشعري المغربي من خلال کتاب أنموذج الزمان في شعراء القیروان**. رسالة الماجستیر، الجزائر، جامعة الحاج لخضر، باتنة.

۳٤. شارف، عبد القادر. (دون تاریخ)، «**الدلالة الزمنیة للفعل في البنیة الترکیبیة**». مجلة الأثر. العدد الخامس. صص ۲۱۵ - ۱۹۰.

۳۵. عزیز، وفاء. (۲۰۱۰). **صوت الزهریات في شعر الصنوبري دراسة أسلوبیة**. رسالة الماجستیر، الجزائر، جامعة الحاج لخضر، باتنة.

۳٦. قبها، مهدي عناد أحمد. (۲۰۱۱) . **التّحلیل الصوتيّ للنصّ**. رسالة الماجستیر. جامعة النجاح الوطنیّة في نابلس، فلسطین.

۳۷. منصوري، زینب. (۲۰۱۱). **دیوان أغاني إفریقیا لمحمّد الفیتوري دراسة أسلوبیّة**. رسالة الماجستیر. جامعة الحاج لخضر - باتنة.

۳۸. مرگان پور و همکاران. (۱۳۹۸). «بررسی سبک‌شناسی لایه آوایی اشعار خلیل حاوی». مجلّه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد. دوره ۱۱، شماره ۱. شماره پیاپی ۱. صص ۷۸ – ۵۷.

۳۹. مقیاسی، حسن و سمیرا فراهانی. (۱۳۹۳). «سبک‌شناسی لایه‌ای در خطبه ۲۷ نهج البلاغه». فصلنامه پژوهشنامه نهج البلاغه. شماره هفتم. صص ٦۲ – ۳۹.