مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی ـ پژوهشی)، شماره چهاردهم ـ بهار و تابستان ۱۳۹۵

دکتر حسین ابویسانی[1] (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران ، ایران)
لیلا حسینی[2] (دانشجوی دکتری زبان ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران، نویسنده مسوؤل)

آشنایی‌زدایی در دیوان شعری عرار

(مطالعه موردی؛ پنج قصیده: یاحلوة النظرة، متی، راهب الحانة، قالوا أناب، شباب)

چکیده

آشنایی زدایی، خروج از مألوف و آشناست؛ خروجی که در پی آن در خواننده یا شنونده سخن، شگفتی حاصل شود؛ یعنی شاعر یا ادیب با زدودن تکرار از زبان، سخنی زیبا و تأثیرگذار خلق کند. شگرد شاعر یا ادیب این است که عادت را از زبان می‌زداید و زبانی نو می‌آفریند؛ زبانی که مهم‌ترین هدفش برجسته‌سازی گفتار است و این همان زبان شعر است. آشنایی‌زدایی، در نظرِ صورتگرایانِ روس، هر نوع نوآوری در قلمروِ ساخت و صورت‌ها است و هر پدیدهٔ کهنه ای را در صورتی نو در آوردن؛ یعنی"هنر سازه" را از نو زنده و فعّال کردن. مثلاً یک تشبیه را که به علّت تکرار، دستمالی شده و نمی تواند فعّال باشد، از طریقی فعّال کردن. مصطفی وهبی التل متخلص به عرار، شاعر، ادیب و روشنفکر اردنی است. در شعر وی نشانه هایی از عشق، شراب و مستی، هستی و نیستی، زندگی و مرگ، عیاشی و خوشگذرانی را می‌توان دید، یکی از ویژگی‌های برجسته شعر وی آشنایی‌زدایی است که قاعده افزایی، هنجارشکنی در قافیه، تصاویر زیبا و ترکیب‌های نوین، انسجام و هماهنگی در شعر، از شیوه‌های آن است. در این پژوهش سعی بر آن است تا بر اساس نظریه‌های صورتگرایان و با ارائه مقدمه‌ای کوتاه در نقد صورتگرایی و اصول آن، شیوه‌های آشنایی‌زدایی در پنج قصیدهٔ منتخب از دیوان عرار با روش تحلیلی – توصیفی مورد بررسی قرار گیرد و به این سؤال پاسخ دهد که: کدام‌یک از شیوه‌های آشنایی‌زدایی در این پنج قصیده متداول بوده است و هدف وی از این رویکرد ادبی چه بوده است؟ و ازجمله نتایج این جستار، آشنایی‌زدایی است که آن را در قالب قاعده افزایی، توازن آوایی، هنجارشکنی در قافیه، تجدید و نوآوری در برخی اوزان عروضی خلیلی می‌توان به شمار آورد.

کلیدواژه‌ها: آشنایی‌زدایی، صورتگرایی، توازن آوایی، وحدت قافیه، عرار.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۲/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۶/۱۵

پست الکترونیکی: 1. ho.abavisani@yahoo.com 2. l7.hoseynii@gmail.com

۱-مقدمه

تعاریف متعددی درباره صورت و صورتگرایی وجود دارد اما در یک تعریف نسبتاً جامع «صورتگرایی به مفهوم کشف، شرح و بسط صورت در اثر هنری است»(امامی، ۱۳۸۵: ۲۱۲). صورتگرایی به‌عنوان یک مکتب مستقل در عرصه پژوهش ادبی روسی، در دهه دوم سده بیستم ظهور کرد و نخستین گام را در این زمینه"ویکتور شکلوفسکی" در سال ۱۹۱٤م، با انتشار "رستاخیز واژه‌ها "برداشت (علوی مقدّم، ۱۳۷۷: ۸).

مهم‌ترین عنصر در اثر ادبی، از نظر شکل گرایان، زبان و ساختار آن است. اثر ادبی نوشته‌ای است که در آن زبانِ متداول با روش‌ها و تمهیداتی که نویسنده یا شاعر به کار می‌برد، به هم می‌ریزد تا زبانی تازه و نا آشنا، با نظامی جدید به وجود بیاید و این همان چیزی است که از آن به آشنازدایی تعبیر می‌شود. در زبان ادبی مصداق‌هایی صریح برای واژه‌ها وجود ندارند و کلمات اغلب از مفاهیمی ضمنی و اضافی برخوردارند لذا همین مفاهیم ضمنی است که به کلمات عمق می‌بخشد و به آن‌ها کیفیت هنری می‌دهد و درنتیجه خواننده یا شنونده را به درک لذت هنری وا می‌دارد. این نوع کاربرد، زبان را از حالت کاربرد اتوماتیک بیرون می‌آورد و باعث برجسته شدن خصوصیت‌های آن می‌شود. نویسنده یا شاعر از تمامی تمهیداتی که باعث قوت و دقت زبان می‌شود، از کوچک‌ترین واحدهای سازنده زبان یعنی صداهای موجود در کلمات، تا کلمه، بافت و آهنگ کلام، نحو، وزن، قافیه و بالاخره تصویرهای خیال برای رسیدن به این تشخص و تمایز استفاده می کند و بدین ترتیب، زبان معمول، به صورت زبانی دیگر (زبان ادبی) تغییر شکل می یابد که از هنجار زبان عادی دور است. کار منتقد در حقیقت کشف تمهیداتی است که شاعر یا نویسنده برای این منظور به کار برده است (شفیعی کدکنی،۱۳۹۱ :۹٦).

نقد صورتگرایانه، نگاهی ساختاری به اثر ادبی دارد و به تحلیل، تفسیر و ارزیابی ویژگی‌های درونی اثر می‌پردازد. این ویژگی‌ها صرفاً شامل گرامر و دستور زبان نیستند، بلکه مواردی از قبیل وزن و آهنگ در شعر و امثال آن‌ها را نیز در بر می‌گیرد (عباسلو،۱۳۹۱: ۹٤). مشخصه بارز این گسستن از هنجارهای ادبی گذشته، کشف راز "ادبیت"یک اثر ادبی است (مدرسی،۱۳۸۷ :۱۱۹). یاکوبسن می‌نویسد: «موضوع علم ادبی، نه ادبیات بلکه ادبی بودن متون

است یعنی آنچه از یک اثر، اثری ادبی می سازد»(فضیلت، ۱۳۹۰ :۱۹٤). توضیح اینکه این مکتب بیش از هر چیزی در پی کشف ویژگی ساختاری آثار ادبی یعنی پاسخ دادن به پرسش چیستی ویژگی ادبی است (موران، ۱۳۸۹ :۲۰۸). شعر محصول واژه های خوش آهنگ است و نه محصول معنایی که به مخاطب می‌دهد هر اثر ادبی یک پیشنهاد به جهان ادبی اضافه می‌کند، یعنی شیوهٔ زبانی جدیدی به وجود می آورد. شاعر یا نویسنده خوب، کسی است که بتواند تازه‌ترین شیوه را ابداع کند و با نحوه انتخاب واژه‌ها بتواند به زبان، نوعی موسیقی ببخشد، اگر مقولهٔ"وزن" یا مقولهٔ "قافیه" یا مقولهٔ"تشبیه" یا"استعاره" و مانند آن به شکل خلاقانه ای بکار رود، خود نوعی آشنایی‌زدایی را موجب می گردد. به اعتقاد صورتگرایان«در زبان ادبی، تکیه بر خود نشانه یعنی نماد آوایی کلمه است و همه شگردها مانند وزن، هماوایی و الگوهای صوتی برای توجه دادن بدان ابداع شده است (ولک،۱۳۷۳ :۱۳).

فرمالیست ها، اثر ادبی را شکل (فرم) محض می دانند و معتقدند که در بررسی اثر ادبی باید تکیه بر فرم باشد نه محتوا، آشنایی زدایی مقوله وسیعی است که هم جنبه معنوی دارد و هم جنبه لفظی اما عمدتاً مسائل زبانی است (شمیسا،۱۳۸۸ :۱٦۲،۱۷٤). صورت گرایان روس یکی از سویه‌های مهم در آشنایی‌زدایی را "غرابت زبانی" اثر و نامتعارف بودن روشِ بیان می‌دانند. در مورد شعر می توان این نکته را در جنبه‌های گوناگونی یافت که یکی از آن‌ها کاربرد اصطلاح، واژگان و زبان"نامتعارف" است. این"عادت شکنی" و ضدّیت با قوانین هنری، از نظر فرمالیست ها گوهر اصلی و پایدار هنر است (احمدی،۱۳۹۰ :٤۹). اینجاست که جمله بانوی شعر و منتقد معاصر عرب، نازک الملائکه مبنی بر اینکه «در شعر، بی قاعدگی همان قاعده طلایی است» (الملائکه،۱۹۷۷ :۷۲) تفسیر و شفاف می گردد. صورتگرایان بر این باورند که غرابت و شگفتی زبان شاعرانه، هر شعر را به موجودی یگانه بدل می‌کند و در این راه شگردهای زبانی، بسیار به کار شاعر می آیند ازجمله: نظم و همنشینی واژگان در شعر، مجازهای بیان شاعرانه (استعاره، انواع مجاز، کنایه و تشبیه) ایجاز، کاربرد باستان گرایی، کاربرد ساختار نحوی نا آشنا یا کهن، کاربرد صفت به جای موصوف، ترکیب های معنایی جدید، متناقض نمایی، نوآوری واژه‌ها، از دیگر شیوه‌های آشنایی‌زدایی نیز می توان از "ارائه تصاویر تازه"، "صناعات ادبی" و "تصرف در محور همنشینی" را نام برد (فضیلت، ۱۳۹۰ :۱۹۷).

در این مقاله سعی بر آن است تا بر اساس نظریه‌های صورتگرایان، شیوه‌های آشنایی‌زدایی در پنج قصیده "یاحلوة النظرة، متی، راهب الحانة، قالوا أناب، شباب" از دیوان عرار مورد بررسی قرار گیرد و با روش توصیفی – تحلیلی در صدد پاسخ به این پرسش برآید که: کدام یک از شیوه‌های آشنایی‌زدایی در شعر عرار متداول بوده و هدف وی از این رویکرد ادبی چه بوده است؟ این پژوهش همچنین بر این فرضیه استوار می‌باشد که عرار در برخی قصاید از وحدت قافیه و توازن آوایی عدول کرده است. به‌علاوه، ازجمله نتایج این جستار، آشنایی‌زدایی است که آن را در قالب قاعده افزایی، توازن آوایی، هنجارشکنی در قافیه، تجدید و نوآوری در برخی اوزان عروضی خلیلی می‌توان به شمار آورد.

۲-پیشینه تحقیق

در بررسی پیشینهٔ پژوهش، مقاله ای در راستای نقد اشعار این شاعر اردنی یافت نشد اما مقالاتی در خصوص مصطفی وهبی التل یافت شد که از آن جمله است:"عرار: شعرية التجربة لا شعرية الذاكرة" ابراهیم خلیل،"سرچشمه‌های معرفت شناختی عرار" زیاد الزعبی، "تلاش‌های شاعر بزرگ اردن عرار در قلمرو ادبیات فارسی" و "تأثیر حکیم نیشابور بر عرار، شاعر بزرگ اردن" بسام علی ربابعه، و"اللغة و الأسلوب فی شعر عرار" که توسط محمود السمرة به چاپ رسیده است. گفتنی است حیطه و محوریت این تحقیقات با موضوع انتخابی متفاوت می‌باشد و این پژوهش در جایگاه خود، اولین پژوهش ادبی است که در مورد نقد صورتگرایانه و بحث آشنایی‌زدایی در مورد این شاعر به انجام می‌رسد. شایان ذکر است که برای این پژوهش، پنج قصیده از قصاید عرار با عناوین"یاحلوة النظرة، متی، راهب الحانة، قالوا أناب، شباب" انتخاب شده که دلیل آن کاربرد فراوان مصادیق آشنایی‌زدایی در قصاید مذکور می‌باشد.

۳-عرار

وهبی التل، متخلص به عرار به سال ۱۸۹۹م، در شهر اربد واقع در شمال اردن در خانواده ای فرهنگی دیده به جهان گشود، پدرش از فرهیختگان اردنی بود. لقب خود را از شاعر جاهلی، عرار بن عمرو بن شأس الأسدی گرفت (بکار، ۱۹۹۰ :۳۱). در سال ۱۹۲۲ عرار به عنوان معلم مشغول به کار شد و در مناطق مختلف اردن به فعالیت های علمی و آموزشی

پرداخت، در سال‌های ۱۹۳۱-۱۹٤۲ بازرس وزارت معارف اردن شد و همچنین به‌عنوان مدیر ناحیه، بخشدار، منشی دادگاه تجدیدنظر و دادستان و رئیس تشریفات در دیوان عالی منصوب گردید، و بالاخره در همان شهر در سال ۱۹٤۹م، وفات یافت (الملثم،۱۹۵۸ :۵۱).

تأثیرپذیری التل از شاعران ترک و فارس و عرب انکارناپذیر است ولی شخصیت ویژه شاعرانه او، ما را به این قضیه رهنمون می سازد که شعر وی با وجود اثرپذیری از آن ادبیات، ویژگی مخصوص به خود را دارا است، این تأثیرپذیری را با تأکید بر زندگی بومی وی می توان دریافت. شعر او به دو دسته ذاتیات (غزلیات، خمریات، رثاء و احوالات شخصی)، و اجتماعیات (وطنی‌ات و سیاسیات) تقسیم می‌شود. سادگی و سلیس بودن عبارات و مضامین، از ویژگی‌های شعری اوست (ابو مطر، ۱۹۸۷ :۲۱۷). با توجه به نظریه فرمالیست‌ها، آنچه در شعر وی برجستگی ویژه‌ای داشته و سبب آشنایی‌زدایی گشته عبارت است از: قاعده افزایی، هنجارشکنی در قافیه، توجه به صور خیال و تصاویر زیبا و ترکیب های نوین، توجه به انسجام و هماهنگی در شعر و نیز اهتمام به وحدت عضوی و وحدت موضوع در قصیده است که در ادامه برخی از این موارد، مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

٤-قاعده افزایی

قاعده افزایی یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی در مکتب فرمالیسم روس است. در این شگرد قواعدی بر قواعد زبان معیار افزوده می‌شود که موجب برجسته‌سازی در متن ادبی می‌گردد، برجسته سازی به دو شکل انحراف از قواعد حاکم بر زبان (هنجار گریزی) و افزودن قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان (قاعده افزایی) امکان‌پذیر می‌باشد. قاعده افزایی یعنی بر قواعد زبان عادی و هنجار، قواعدی افزوده شود (علوی مقدم،۱۳۷۷:۱۱۰). استفاده از قاعده افزایی، دلالت بر توانایی شاعر در بهره گیری از ظرفیت های زبانی، جهت ناآشنا ساختن و برجستگی زبان است که صورت‌گرایان روس آن را عامل شکل‌گیری اثر ادبی می‌دانند. کلریج (شاعر و منتقد انگلیسی) بر آن بود که شاعر به واسطه قوه مخیله خود، خاصّه با استفاده از قاعده افزایی حجاب عادت را از برابر دیدگان می‌زداید و واقعیت اشیا را به گونه‌ای تازه‌تر بر خوانندگان عرضه می‌دارد.

مسئله قاعده افزایی و نتیجه حاصل از آن (توازن) نخستین بار از سوی یاکوبسن مطرح گردید، او معتقد است که فرآیند "قاعده افزایی" چیزی نیست جز"توازن" در وسیع ترین مفهوم خود و این توازن از طریق"تکرار کلامی"(Verbal Repetitoion) حاصل می‌آید (مدرسی، ۱۳۸۷ :۱۲۷). در ادامه به بحث توازن آوایی بصورت مشروح خواهیم پرداخت و به مصادیق آن در شعر وهبی التل اشاره می‌شود.

۵-توازن آوایی

توازن آوایی یکی از ویژگی های اصلی قاعده افزایی است که در نقد فرمالیستی مورد توجه قرار می‌گیرد. این مقوله از طریق"تکرار کلام" که عامل اصلی خلق انواع توازن است، در زبان شعری روی می دهد. این شگرد هنری، در اثر ادبی در دو زمینه وزن عروضی،"توالی تکرار هجاهای کوتاه و بلند"، و هماهنگی آوایی،"تکرار صامت ها و مصوت ها"، پدیدار می گردد. این موسیقی افزون بر زبانِ شعر که برای تأکید و القای عواطف و احساسات، بصورت تکرار آواها و واژه‌ها با آگاهی و ناآگاهی شاعر آفریده می‌شود، زبان شاعر را نسبت به زبان معیار برجسته می کند از این رو، فرمالیست ها آن را عامل شکل گیری آثار ادبی و بویژه شعری می دانند، منظور از توازن آوایی، مجموعه تکرارهایی است که در سطح تحلیل آوایی قابل بررسی است (صفوی، ۱۳۸۰ :۲/۱٦۷). ازجمله ویژگی‌های قاعده افزایی، توازن آوایی است که خود به توازن آوایی کمی و واژگانی تقسیم می‌گردد و توازن آوایی کمی شامل توازن وزنی و هماهنگی آوایی می‌باشد و توازن واژگانی شامل تکرار کلمه، تکرار بیش از یک کلمه، تکرار جمله، تکرار قافیه می‌باشد. صناعاتی که از طریق توازن حاصل می‌آیند، از ماهیتی یکسان برخوردار نیستند. به همین دلیل گونه‌های توازن را باید در سطوح تحلیلی متفاوتی بررسی کرد، لذا در ادامه به سطوح تحلیلی توازن آوایی و توازن واژگانی اشاره می‌شود.

۵-۱-توازن آوایی کمی

توازن آوایی کمی با وزن ارتباط پیدا می‌کند. هنگامی که «مجموعه آوایی مورد بحث ما به لحاظ کوتاه و بلندی مصوت ها و یا ترکیب صامت ها و مصوت ها از نظام خاصی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می‌آید که آن را وزن می‌نامیم»(شفیعی کدکنی ۱۳۸٤: ۹). وزن و

آهنگ، مهم‌ترین نقش را در إحیای کلمات ایفا می‌کنند و به آن‌ها روح و حیات می‌بخشد. وزن در واقع همراه‌ترین عنصر در کنار الفاظ است و به جهت ارتباطی که میان آن‌ها وجود دارد، صورت اثر ادبی زنده و پویا به نظر می‌رسد لذا منتقدان صورتگرا، بر این باورند که وزن ازجمله عناصری است که در کشف معنی و دریافت متن سودمند است (علوی مقدّم، ۱۳۷۷ :٤٧).

فرمالیست‌ها موسیقی زبان را جز جدایی ناپذیر شعر می‌دانند که پیوند ذاتی با شعر دارد، آن‌ها بر موسیقی و عناصر آوایی در شعر تاکید ویژه‌ای دارند. موسیقی شعر، برخاسته از زبان آن است، زبانی که خود نتیجه مکالمات عادی در محیط زندگی است. «پس باید زبانِ شعر، زبان عصر باشد تا موسیقی دوران خود را ارائه دهد. مقصود از زبان عصر آن است که اگر مردم عادی می‌خواستند شعر بگویند آن را به کار می‌بردند»(شمیسا،۱۳۸۰ :۲۰۱) تکرار موجب ایجاد موسیقی در زبان شعر می‌گردد. گروه موسیقیایی، مجموعه‌ای عواملی است که زبان ادبی را از زبان هنجار به کمک آهنگ و توازن متمایز می‌سازد، این عوامل شامل: وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی آوایی می‌باشد و یکی از مهم‌ترین روش‌های تکرار هماهنگی آوایی (تکرار صامت ومصوت) می‌باشد. در این پژوهش به مصادیق توازن وزنی و هماهنگی آوایی در پنج قصیده یاد شده عرار می‌پردازیم.

۵-۱-۱ توازن وزنی

فرمالیست ها با تأکید بر موسیقی و عناصر آوایی، مهم ترین عامل سازنده شعر را موسیقی و وزن می‌دانستند. عناصر آوایی در شعر در درجه‌ای از اهمیت قرار دارند که می‌توان گفت: شعر «گفتاری است در بافت آوایی خود، سازمان یافته و مهم ترین عامل سازنده آن وزن است (رامان، ۱۳۷۷: ۱۹). «لویی آنتر میر وزن را بنیاد و مایه شعر می داند، چرا که جوهر اساسی زندگی نیز هست»(میلر، ۱۳٤۸: ۲٤۲). وزن و موسیقی تأثیر فراوانی در بنای قصیده دارد و همچنین تأثیرش در خواننده به خصوص در شعر عربی بسیار است لذا «وظیفه وزن این است که در ذهن حالت سرمستی ایجاد کند»(ریتشاردز، ۱۹٦۳ :۱۹۹).

عرار از اوزان متنوعی در اشعارش بهره جسته که نشانگر توانایی شاعر در استفاده از شگردهایی مختلف برای القای معانی و مفاهیم مورد نظر اوست؛ بحر رجز، کامل و وافر از

بحرهای پر کاربرد در دیوان او محسوب می گردد. این شاعر در بحرهای هزج، مضارع، مدید، منسرح و مقتضب شعر نسروده است لذا اعتقاد دارد برخی از اوزان این بحور، گوش را نمی‌نوازد وتأثیر گذار نیست. بسیاری از علمای علم عروض در این خصوص که این بحور غیر معروف وکم کاربرد هستند متفق القول می‌باشند ازجمله: ابراهیم انیس (موسیقی الشعر صص۱۰۳،۱۱۵،۹۵،۹٤،٥٤) شکری عیاد (موسیقی الشعر العربی:٧٦) عبدالله المجذوب (المرشد إلی فهم أشعار العرب، ج۱، صص۱۹۷،۱۹٦،۸۸،۸۷،۸۳) و أبو مطر (عرار شاعراللامنتمی:٢٤٥). همچنین برخی بر این باورند که تعدادی از این بحور مانند بحر مضارع کم کاربرد است و شایسته نیست از اوزان عرب باشد و آن به طور قیاسی وضع شده و بحر دلنشینی نیست (العاکوب، ۲۰۰۸ :۳۳۳). از آن جایی که عرار عاشق سماع بوده در اکثر غزلیاتش از بحرهای آهنگین استفاده کرده است، او از این رهگذر به هر چیزی که در اطرافش بوده شور و جان دوباره‌ای بخشیده و همه را به حرکت و چرخش وا داشته است. به‌عنوان مثال:

وادي الشتا هذا وَ تِلک مَلاعبي أَيام كُنت وكُنت مِن جيرانه

هَيهـَاتَ لو ما قَد مَضَى يَعُودُ مَا جُويَت بحرِّها الكُبودُ

(عشیات وادی الیابس (دیوان مصطفی وهبی التل: ۱۱۱)

ترجمه: این است سرزمین شتا و آن سرگرمی‌های من است، روزگاری که من آنجا بودم، و تو هم از همسایگان آن بودی.

-بعید است آنچه گذشته باز گردد؛ آنچه که از حرارت یاد آن، جگرها به سوز و گداز افتاده است.

این ابیات در قالب غزل و در بحر رجز سروده شده است که متناسب مضامین شور انگیز و پر شور و حال است، وزن مذکور موجب تقسیم هر مصرع به دو بخش می شود و این امر موسیقی شعر را دو چندان می کند. هماهنگی وزن و محتوا در اشعار این شاعر چنان است که به راحتی مفهوم مورد نظر شاعر را به خواننده انتقال می دهد. منتقدان صورتگرا بر این باورند که شاعر با توجه به محتوای شعر خود، وزن خاصی را انتخاب کند. علاوه بر آن، صورتگرایان در وزن و قالب شعری توجه خاصی دارند. آنان معتقدند که اصولاً میان وزن و محتوا

هماهنگی نسبی وجود دارد. «هر شعری بسته به محتوا و حالت عاطفی اش، با وزن خاصی مطابقت دارد؛ به عبارت دیگر، شاعر از میان اوزان شعری، وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگ باشد، برمی گزیند»(وحیدیان کامیار، ۱۳٦۹ :٦۱). بدون شک این گونه کاربرد وزن، موجب رستاخیز واژگان می‌شود، به‌عنوان مثال در قصیده **"یا حلوة النظرة"** می‌خوانیم:

یا حلوة النظرة	مستفعلن	فعلن
یا حلوة التقطیب	مستفعلن	فعلان (یا مفعول)
أ‌لیس معنی النظرة العابسة	مستفعلن	مستفعلن فاعلن
ترمـــــــــقنی شـــزرا	مستفعلن	فعلن
أو ترمـــــــق المشیب	مستفعلن	فعول
إنه لا تثـــــــــــریب	فاعلن	مستفعل

(همان:۱٦۳-۱٦٤)

قصیدهٔ**"یا حلوة النظرة"** در قالب وزن بحر سریع سروده شده اما عدول شاعر از این بحر واضح و روشن است لذا عرار از چهار چوب اوزان بحور عروضی خلیلی در این قصیده عدول کرده و قصایدی از این دست در اشعار وی نشان دهنده ارتباط او با **"الشعر الحر"** یا شعر نو است.

یکی دیگر از بحوری که عرار در دیوان خود، بیش از دیگر اوزان به کار گرفته بحر وافر است «بحر وافر از بحور نامور شعر عربی است که بیش تر از دیگر بحور شعر عرب کاربرد دارد و بر مذاق شاعران نیز شیرین آمده است، همچنین آن را برای مضامین و موضوعاتی در فخر و رثا و مانند آن بسیار مناسب و نیکو دانسته اند»(عبدالعزیز،۱۷۲۲: ۸٤). شاعر در برخی قصاید گاه از اوزان عروضی عدول کرده است. به‌عنوان مثال در قصیدهٔ «متی» آمده است:

متی یا حلوة النظرات و البسمات والایماء و الخطر تی أَمَلي علی الآلام والحدثان والدهر

(عشیات وادی الیابس:۱۳۲)

مفاعیلن مفاعلتن مفاعلتن مفاعیلن مفاعلتن مفاعیلن مفاعلتن مفاعلتن مفاعیلن

ترجمه: ای که نگاه‌ها و لبخندها و ایماء و اشاراتش شیرین است! چه هنگام به دردها و حوادث روزگار امید توانم داشت؟

قصیده یاد شده بر اساس بحر وافر بنا شده، لذا شاعر تفعیله "مفاعلتن"را چندین بار تکرار کرده که تکرار این تفعیله با توجه به معنا در نظر گرفته شده است. در مصراع اول، شاعر می‌خواهد فراوانی شیرینیِ نگاه و ایما را نشان دهد، لذا از تفعیله بیشتری (۵ تفعیله) استفاده کرده است اما در مصراع دوم چون شاعر امید کمتری در خود می بیند از تفعیله کمتری (٤ تفعیله) بهره گرفته است. شاعر در این قصیده "بر حسب معنا"، عدد تفعیله را مشخص کرده نه بر اساس "اوزان عروضی خلیل". در این قصیده در توزیع تفعیله ها نیز نوعی بازی و نوآوری صورت گرفته و از نظام عروضی خلیل خارج گشته هرچند این عدول در نظام تفعیله-های کل قصیده، مستمر نیست.

برای رهایی از عادت و تکرار در زندگی، انسان‌ها عناصر آشنا را کنار می‌گذرانند و مفاهیم کهنه را در قالب و سبک و سیاق تازه می آورند. «به نظر شکلوفسکی، هنر، ادارک حسیّ ما را دوباره سازمان می‌دهد و در این مسیر، قاعده‌های آشنا وساختارهای به ظاهر ماندگار واقعیت را دگرگون می‌کند. هنر، عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می‌سازد»(احمدی، ۱۳۷۰ :٤٧). آشنایی زدایی، هر نوع نوآوری در قلمروِ ساخت و صورت ها است و هر پدیدهٔ کهنه ای را در صورتی نو در آوردن؛ یعنی "هنر سازه" را از نو زنده و فعّال کردن. مثلاً یک تشبیه را که، به علّت تکرار، دستمالی شده و نمی تواند فعّال باشد، از طریقی فعّال کردن (شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۹٦). لذا در توازن آوایی وزنی، عرار نیز از اوزان عروضی عدول کرده و این عدول از اوزان عروضی خلیل بوده که موجب آشنایی زدایی در اشعار وی شده و واقعیات ساختارهای عروضی را تغییر داده است.

یکی از مسائل مهمی که صورتگرایان بدان توجه ویژه ای داشته و در شعر عرار نیز جلوه خاصی دارد، هماهنگی میان لفظ و وزن می باشد که قدامه بن جعفر هم آن را یکی از مؤلّفه های شعر نیک برشمرده است. لذا از تأکیدهای صورتگرایان نیز هماهنگی میان وزن ومحتوا است. آنان معتقدند که اصولاً میان وزن ومحتوا، هماهنگی نسبی می تواند وجود داشته باشد (علوی مقدم، ۱۳۷۷ :١٤٤). عز الدین اسماعیل ناقد معاصر عرب نیز معتقد است که «وزنِ شعر

از نظرگاه شاعر، انتخابی و اختیاری نیست، شاعر وزن را به طور طبیعی از نفس موضوع الهام می گیرد»(اسماعیل، ۱۹۹۲: ص۲۹۹). مصطفی وهبی التل نیز در به کارگیری اوزان و هماهنگی آن با محتوای شعر، شاعری تواناست. او هنرمندانه از طریق کاربرد این شگرد موجب انسجام و آشنایی‌زدایی زبان شعرش می‌شود. او در قصیده"شباب" می‌گوید:

قَالَ الأطِباءُ: لا تَشرَب، فُقُلتُ لَهم الشُّربُ لا الطِّبُّ عافانِي وأَبرَانِي

(دیوان وهبی التل:٤١٤)

ترجمه: طبیبان گفتند: شراب ننوش به ایشان گفتم: نوشیدن مرا سلامت و بی عیبم نمود نه طبابت.

وی همچنین هنرمندانه از طریق کاربرد این شگرد، موجب انسجام و تشخّص زبان شعریِ خود می‌شود. به‌عنوان مثال، وی در بحرهای طویل و بسیط از الفاظی که دارای جزالت و فخامت است بهره می‌گیرد:

وتسوّلُ المتزعمين حقوقهم من زمرة الأذّان و الغلمان

و تظاهُرُ المتصدرين لبيعهم -لاعن تقى- بحماية الاديان

(همان:٤٩)

ترجمه: باج خواهیِ رهبران از گروه اذّان (گروهی از قبیله نَوَر) و بردگان/ و تظاهر آن‌ها به حقوق خویش، نه به دلیل داشتن تقوا، بلکه به سبب حمایت دین از آنهاست.

شاعر وزن را از محتوای خود شعر الهام می‌گیرد او به‌عنوان مثال در شعر سیاسی نیز که از قوت و جزالت برخوردار است از بحر طویل و کامل بهره می‌گیرد.

۵-۱-۲هماهنگی آوایی (تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها)

موسیقی درونی در شعر شامل «مجموعه هماهنگی هایی است که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت ها در کلمات یک شعر پدید می آید»(شفیعی کدکنی، ١٣٨٤ :٢٥٤). یکی از مهم‌ترین مصادیق روش تکرار که باعث افزایش موسیقی زبان شاعر می‌شود، تکرار صامت ومصوت است. از عواملی که موجب بیشتر موسیقایی شدن شعر وهبی التل می شود،

موسیقی حروف است. موسیقی حروف در اثر تکرار حروف و تناسب آن با موضوع شعر صورت می پذیرد، موسیقی حروف شامل «تکرارهای آوایی است که درون یک هجا اتفاق می افتد»(ثمره،١٣٦٤ :١٢٧) و به آن توازن واجی می گویند. واج آرایی، تکرار یک واج"صامت و مصوت"در کلمات یک مصراع است به گونه‌ای که کلام را آهنگین کند و بر تأثیر سخن بیفزاید. این تکرار آگاهانه توسط شاعر باعث افزایش موسیقی کلام و القای معنی مورد نظر شاعر به خواننده می شود. عرار از این طریق توانسته پیوند جدا نشدنی بین لفظ و معنی به وجود آورد. شمیسا صنعت حاصل از تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها را"هم حروفی" خوانده است «وی برای این شگرد دو گونه منظم و پنهان قائل است و بر این باور است که هم حروفی منظم در آغاز کلمات و هم حروفی پنهان در میان کلمات رخ می دهد»(شمیسا، ۱۳۷۸: ۵۷)."واج آرایی" در ابیات فراوانی از وهبی التل به وضوح دیده می شود که ابیاتی از قصیده "متی" شاهدی بر این مدعاست:

بين الخرابيش لا عبد ولا أمة ولا أرقاء في ازياء أحرار

ولا جناة ولا أرض يضرجها دم زكي ولا أخاذ بالثار

(همان:۸۷-۸۸)

ترجمه: در میان این خطوط نامرتب و نامنظم، نه برده و کنیزی است و نه بندگانی در لباس آزادگان/ نه جنایتکارانی، نه زمینی که خونی پاک آن را آغشته کند، و نه کسی که به خونخواهی برخیزد.

شاعر در این ابیات به کمک تکرار صامت‌ها و مصوّت ها (ا-و-ی) موسیقی خاصی ایجاد کرده که در القای معنی بسیار مؤثر است. واج آرایی در شعر او گاهی از طریق"هم حروفی" (**Allibration**) وگاهی از رهگذر"هم صدایی" (**Assonan**) و گاهی از اشتراک هر دوی اینها شکل می گیرد. شاعر در ابیات فوق ١٤ مرتبه مصوت"**آ**" و ۵ مرتبه مصوت" **ای**" و۷مرتبه صامت "**ر،ز**" به کار رفته است و استفاده از این صامت و مصوت‌ها نوعی کشش و شور و حال را به مخاطب القا می‌کند و تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها موجب نوعی موسیقی درونی

می‌شود، همچنین از آنجائیکه حرف"**ر**"دارای ویژگی جهر؛ یعنی وضوح و بلندی صوت هنگام تلفظ است، از نظر صفات شدت و رخوت، در حد وسط قرار دارد (صالح،۲۰۰۲: صص۲۸۱-۲۸۳) بیت زیر می‌تواند شاهد مثال دیگری باشد:

دعاني وقد ولى شبابي شبابها دعاني و هل يعصي الشباب مشيب

(قصیده قالوا آناب:۸۰)

ترجمه: مرا به خویش خواند در حالی‌که جوانی‌اش از جوانی‌ام روی برتافته بود، مرا به خویش خواند اما آیا جوانی، از پیری سر بر می‌تابد.

در این بیت علاوه بر تکرار واژه"دعانی"، ۷مرتبه مصوت "**آ**"، و ۵ مرتبه مصوت"**ای**"، ۷ مرتبه صامت"**ب**" و ۳ مرتبه صامت"**ع**" تکرار شده است، این نکته را نیز باید ذکر کنیم که صامت"**ع**" که بسامد کمتری دارد ۳ مرتبه تکرار شده است «وقتی در یک بافت و ترکیب، صامتی که بسامد کمتری دارد چند مرتبه تکرار می‌شود نوعی تجلی و ظهور آشکارتری را از خود نشان می‌دهد که موجب آشنایی‌زدایی می‌گردد»(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱ :٤٠٨).

اگر صامت‌ها و مصوت‌ها به تناسب خاصی در محور همنشینی قرار گیرند و با نظم خاصی تکرار شوند، جلوه دیگری از موسیقی شعر پدیدار می شود که خود عامل مهمی در رستاخیز واژه‌ها و برجسته ساختن عناصر شعری به شمار می‌آید، تکرار منظم و هماهنگ صامت‌ها و مصوت ها موجب می شود که در شعر نوعی موسیقی درونی پدید آید (شمیسا،۱۳۸۱: ١١٦)، که این موضوع در شعر عرار کاملاً مشهود است.

۵-۲- توازن واژگانی

تکرار در سطح واژگان از عواملی است که موجب قاعده افزایی و رستاخیز واژه ها می‌شود. تکرار، عامل ایجاد توازن در شعر به شمار می‌رود (مدرسی،۱۳۸۷: ۱۳۰) زیرا تکرار از قوی‌ترین عوامل تأثیر و بهترین وسیله‌ای است که عقیده یا فکری را به کسی القاء می‌کند (شفیعی کدکنی،١٣٨٤ :٩٩).

قاعده اساسی در تکرار آن است که لفظ یا عباراتی که تکرار می شود ارتباط محکم و دقیقی با معنای کلی شعر داشته باشد و از قواعد ذوقی و زیبا شناسی که بر مجموعه اثر ادبی حاکم

است، پیروی کند (رجائی، ۱۳۷۸ :۱۱۰). بی تردید آن چیزی که موجب انسجام و مانع گسستگی ساختار کلی شعر مصطفی وهبی التل می‌شود، این نکته است که اغلب در ابیات و مصراعها، عبارات و واژگانی تکرار می شوند که هسته مرکزی شعر هستند و از این طریق در شعر همبستگی به وجود می‌آورند. توازن واژگانی شامل تکرار کلمه، تکرار بیش از یک کلمه، تکرار جمله و قافیه می‌باشد که در ادامه به مصادیق آن در شعر این شاعر اردنی پرداخته می‌شود.

۵-۲-۱-تکرار کلمه

یکی از جنبه‌های هنری در شعر عرار، تکرار کلمه است که سبب افزایش موسیقی زبان شاعر می شود. در واقع یکی از عوامل کلیدی شکل گیری موسیقی کلام، تکرار است؛ تکرار واج، هجا، واژه، عبارت، مصراع و جمله که صناعاتی نظیر جناس و سجع و همچنین قافیه و ردیف را به وجود می آورد که در شعر عرار تکرار واژه، بیشتر مبتنی بر جناس و تشابه الاطراف و مانند آن به کار رفته است:

خداک یا بنت من "دحنون" دیرتنا سبحانه باریء الأردن من باری

(همان:۸۹)

ای دختر! گونه‌های تو از جنس گُل دحنون است. سبحان الله! از خدای آفرینندهٔ اردن.

عرار علاوه بر تکرار کلمه"باری" در مصرع دوم، با هموزن قرار دادن دو مصراع، موسیقی دلنشینی را ایجاد کرده و هنرمندانه از طریق کاربرد این شگرد، موجب انسجام و تشخّص زبان شعرش شده است. این بیت از اشعار وطنی وی محسوب می گردد که عشق وی به وطن در آن‌ها کاملاً مشهود است تا جایی که شاعر، تمامی سرزمین اردن، آسمان، حیوان، نبات و همه ذرات خاکش را مقدس می شمرد. مضامین وطنی در اشعار این شاعر، در بحر"بسیط" آهنگین گشته و از الفاظی که دارای جزالت و فخامت است بهره گرفته شده است به‌عنوان مثال در قصیده "قالوا آناب" می‌خوانیم:

فللّهِ عِنـــــدی جَانِبٌ لا أُضَیِّـــعُه وللهـــــو منّي والصَّبَابةِ جَانبُ

(عشیات وادی الیابس:۱۱۰)

ترجمه: خدا را بر من حقی است که در ادای آن، کوتاهی نخواهم کرد، چنانکه از عشق و دلباختگی و خوشگذرانی نیز بی بهره نخواهم ماند.

غرض شاعر از تکرار واژه"جانب" در بیت فوق، بیان عشق و دلباختگی بوده است، شاعر خود اعتراف می‌کند که «از واژه صبابهٔ "دلباختگی" استفاده کرده‌ام و از به کار بردن کلمه خلاعهٔ"بی بند وباری و فسق و فجور" دوری گزیده ام، نه از این باب که درصدد ارائه یک چهره اولیاء الهی به مخاطبان باشم، بلکه هدف بیان واقعیت بود. من در زندگی در پی عشق ام و هر کجا زیبایی را بیابم مفتون و دلباخته آن می شوم. در نظر اینجانب، زیبایی منبع تمام خیر و نیکی است و من خیر را به‌عنوان سرچشمه تمام لذات می دانم»(الملثم، ۱۹۸۰ :۱۲۹،۱۳۰). شاعر چنین می‌سراید:

وَسَـــرابـــــاً رأَیتُـــهـــا فِی سَـرَابِ ظُـــلُمَاتٌ مِن الشَّـقَاءِ حَیـَاتـي

کُلَّمـــا إشـــتَقتُ للبِـــکَـاءِ سَرّی بي وَخیـــالاً مُقـــنَّعـاً بِخَـیـــال

(همان:۱٤۳)

ترجمه: زندگی‌ام را سراب اندر سراب و ظلماتی از بدبختی‌ها یافتم؛ و هرگاه میل به گریه نمودم، خیال‌های پی در پی در من حلول نمود.

در این دو بیت، تکرار واژه"سراب" و "خیال" به‌عنوان جناس تام بکار رفته است البته در دیوان عرار تکرار از نوع جناس تام بسامد فراوانی دارد. همچنین تکرار صامت **"س"**، **"ش"**، «**ت**» و مصوت**"آ"** و **"ای"** سبب افزایش موسیقی شعر می شود. در شعر عرار انواع جناس به وفور دیده می‌شود که در بیت ذیل از قصیده "متی" دو واژه سحاحیر و سحار نمونه‌ای از جناس اشتقاق به نمایش در آمده است:

ولیس ثمة من فرق بشرعتنا ما بین راعي سحاحیر و سحار

(همان:۹۰)

ترجمه: در آیین ما فرقی میان رییس جادوگران و خود جادوگر، نیست.

٥-٢-٢-تکرار بیش از یک کلمه و تکرار جمله

در دیوان عرار به گونه‌ای از تکرارها بر می‌خوریم که بیش از یک کلمه هستند و گاهی جمله مستقل یا یک عبارت را تشکیل می دهند که پشت سر هم به صورت کامل یا با اندکی تغییر تکرار می شوند، گاه نیز تکرار در شعر به شکل تکرار گروه کلمات صورت می‌پذیرد «منظور از گروه، آن واحد زبانی است که از یک واژه یا بیشتر ساخته شده است و نقش واحدی را در جمله داراست»(صفوی، ١٣٨٠ :٢٠٨و٢٠٧). ابیات زیر، شاهدی بر این مدعا است:

أنا في الـــــقَريةِ لا أشـــكو الحَزَن وســـــوى القـــــرية لا أَبغي ســـــكن

(همان:٦١٤)

ترجمه: من در روستا از غم و اندوه شکوه نمی‌کنم، و به جز در روستا سکونتگاهی نمی‌خواهم.

در این بیت، ضمن تکرار کلمه **"القرية"**، صامت**"ش و س"** و مصوت **"آ"** موجب موسیقی دلنشینی شده است. همچنین بیت زیر از قصیده "شباب" شاهدی بر این مدعاست:

وعَلى هَـاجِـرى هَدَرتُ شَـبَابِـي ثُمَّ كَـفنَّتُـــــه بـَـبُرْدِ شَـــبابـــي

(دیوان عرار:١٤٤)

ترجمه: من جوانی‌ام را در پای آن یاری که مرا ترک کرد به دادم، سپس او را در لباس جوانی خویش کفن پیچ نمودم.

در این بیت کلمه**"شباب"** ٢ مرتبه، و صامت**"ب"** ٦ مرتبه و صامت**"ه"** ٣ مرتبه که بسامد کمتری دارند، آمده است و در موسیقای بیت تأثیر گذار گشته‌اند.

تکرار، از قوی‌ترین عوامل تأثیر است و بهترین وسیله که عقیده یا فکری را به کسی القاء کند (شفیعی کدکنی، ١٣٨٤ :٩٩) تکرار در سطح جمله، در دیوان عرار از اهمیت بسیاری برخوردار است، این نوع تکرار علاوه بر انسجام بخشی به زبان شاعر، در جهت القای مفهوم نقش برجسته‌ای را ایفا می‌کند. در قصیده راهب الحانة می‌خوانیم:

قالوا کبا جواده و ما کبا گفتند اسبش سکندری خورد، حال آنکه نخورد.
قالوا نبا حسامه و ما نبا گفتند شمشیرش کند شد، حال آنکه نشد.
قالوا خبا سراجه و ما خبا گفتند چراغش خاموش گشت، حال آنکه نگشت.

تکرار در "قالوا"، "کبا"، "نبا"و خبا" مشهود است. همچنین است در قصیده "قالوا أناب":

قـالـــوا أَنـاب و مـــا أَنـاب قـــالـــوا أَتـــــاب فقل أَتـــــاب
هو لـــــن يعـــــيـــش ولـــــن يعيـــــش بـــــغـــــير باطـــية الشراب

(همان:۱٤٥)

ترجمه: گفتند پشیمان شد و برگشت در حالی که چنین نشد، گفتند توبه نمود حال آنکه ننمود./ او هرگز و هرگز بدون تُنگ شراب زندگی نخواهد کرد (کنایه از سرمستی).

در این ابیات جمله های "أناب، أتاب، یعیش" بخاطر تاکید بر علاقه شاعر به خمر تکرار شده است.

همانگونه که در شعر وهبی التل دیدیم، روش "تجنیس" یا "هم جنس سازی" یکی از روش هایی است که در سطح کلمات و جملات هماهنگی به وجود می آورد و موسیقی کلام را افزون می‌کند «مفهوم جناس، هر نوع اشتراک در مصوت‌ها و صامت‌های کلام است که در طرح های گوناگون می تواند خود را نشان دهد. در ذات و در طبیعت هر زبان، جناس خود را به‌عنوان یک قانون زبان شناسی، نشان می‌دهد»(شفیعی کدکنی،۱۳۸٤ :۳۰۱).

الفاظ شعر عرار جدید و زیبا بوده و شاعر این الفاظ و ترکیبات را با موسیقی خاصی از طریق تکرار، به کار بردن اوزان و مانند آن، با انسجام خاصی در کنار هم قرار می دهد و در پی آن، موسیقی دلنشینی خلق می نماید. لازم به ذکر است که گراهام هوف؛ منتقد معاصر انگلیسی «سه اصل عمده در نقد صورتگرایانه را انسجام، هماهنگی و درخشش می‌داند»(امامی، ۱۳۸۵ :۲۱٤). این سه اصل را به وضوح در شعر وهبی التل می توان دید. علاوه بر آن در شعر وی میان همه اجزا هماهنگی و تناسب وجود دارد، به همین خاطر است که یکی از ویژگی های شعری وی، وحدت عضوی قصیده می‌باشد.

۵-۲-۳-قافیه

از آن جایی که قافیه در شعر از اهمیت بسیاری برخوردار می‌باشد به شکل قابل ملاحظه‌ای مورد توجه قرار گرفته است. منظور از قافیه «حرف یا حروف مشترک معیّنی است در پایان کلمات قاموسی نامکرر مصراع های یک شعر» (وحیدیان کامیار، ۱۳٦۹ :۹۲). بحث مربوط به قافیه در نقد صورتگرایی و تحلیل های مبتنی بر صورت و ساختار جایگاه خاصی دارد، شفیعی کدکنی برای قافیه پانزده نقش متفاوت بر شمرده است و هر کدام را به دقت مورد بررسی قرار داده است. تمام نقش‌های قافیهٔ مورد نظر شفیعی، در چارچوب نظریه‌های صورت‌گرایان-توجه به عناصر ساختاری شعر که موجب آشنایی‌زدایی و رستاخیز واژه‌ها می‌شود- قابل تأمل است. «چشم و گوش در قافیه، به نقطه‌ای می‌رسند که چندان شتابی ندارند و نمی‌خواهند به زودی از آن بگذرند و این باعث می‌شود خواننده بیشتر به زیبایی ذاتی و فیزیکی واژه‌ها پی ببرد»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸٤ :۹٤) همچنین قافیه از جلوه های وزن و کامل کننده وزن است، زیرا نشانه‌های پایان یک قسمت و آغاز قسمت دیگر را نشان می‌دهد (همان:۵۲).

بی گمان عرار از قافیه های مناسب در اشعار خویش بهره گرفته است تا جایی که بیشتر اشعار وی، با دارا بودن قافیه های مناسب، از تشخص و زیبایی خاصی برخوردار گشته است اما هنجارشکنی او در قافیه از ویژگی‌های بنیادی شعرش به شمار می‌آید لذا قالب شکنی این شاعر درخصوص آشنایی زدایی، بسیار به دیدگاه صورتگرایان نزدیک است. عرار خود را از قید قافیه و وزن تقلیدی رها ساخته و به قالب شکنی پرداخته است، بدین ترتیب احساس وجدان و ذاتش را که متأثر از جامعه بود، به نمایش گذاشت. وی اشعاری نیز در نظام مخمسات دارد {نوعی از قصیده که شاعر بنای آن را بر چند مصراع هم قافیه بنهد و مصراع آخر را بر قافیه ای دیگر قرار دهد، مسمط‌هایی که بند و رشته مسمط آن‌ها به پنج مصراعی مخمس یا پنج‌تایی باشد، مخمس می گویند} که در آن‌ها هنجارشکنی می‌کند (غلامرضایی،۱۳۸۷ :۷۸) .

أقبل الســـــاقي فقولوا حيهلا و أديروا بينكم كأس الطلا

ما على الشيخ و لست ابن جلا أنا إن ساومت قعوار على

عـــــمتي و ابتعت بالعـــمة خمره (همان:۱۷۸)

ترجمه: ساقی به ما روی نموده، پس به او بگویید: بشتاب، و جام شراب را میان خود بگردانید/ شیخ (شیخ عبود رمز نیکی‌ها در شعر عرار) جام شراب را از من دور کرد.

این قالب شکنی و بی اعتنایی به قافیه از دیدگاه زیبا شناسی در خور توجه است و به مبحث آشنایی‌زدایی فرمالیست‌ها بسیار نزدیک می‌باشد، چرا که پرداختن به قالب‌های جدید و عدم رعایت قافیه، سبب آشنایی‌زدایی می‌شود و این قالب شکنی در اشعار وهبی التل وجود دارد، توضیح ینکه برخی از اشعار شبیه به مسمط یا چند پاره فارسی است و گاهی در قالب شعر مرسل، شعر جدیدی را به وجود آورده است برخی از قصاید این شاعر نیز رها از قافیه است به‌عنوان مثال، هنگامی که او شعر خود را با قافیه"ر" شروع می‌کند در بیت‌های بعدی از قافیه‌ای دیگر استفاده می‌نماید. به‌عنوان مثال در قصیده "متی":

كم خلت بغداد اذا جئنا مضاربهم شرقي ماحـــص عني قيد اشبار

ترجمه: چون به میادین قتال بغداد می‌رسیدیم، چه بسیار، آن را خاوری می‌پنداشتم که اندک رغبتی به من نشان نمی‌داد.

-ابن شمقمق مانند هبر (رئیس قبیله نَوَر) ایستاده است و می‌نوشاند و گاهی مستان را هوشیار می‌کند.

در این دو بیت از ذو قافیه متفاوت در یک قصیده استفاده کرده است

٦- نمونه‌های دیگر

عرار در قصاید خویش از برخی اصول نحوی، لغوی و عروضی نیز عدول کرده که خود، نوعی آشنایی‌زدایی به شمار می‌آید. نمونه‌هایی که در پی می‌آید حکایت از این امر دارد:

أ-ورود "قد" و "سوف" بر غیر فعل:

واقصر ملامک انني رجل قد بالكأس بعت خوابيا من ديني

ترجمه: ملامت خویش از من برگیر چرا که من مردی هستم که بخاطر این جام شراب، سبوهایی از دین خویش ازکف دادم.

أتّهذی بالســـلو و قـــد غرام الغـيد أضنا نـــا

ترجمه: آیا مرا بیهوده به آرامش فرا می‌خوانی در حالیکه عشق، نازک تنان ضعیف ولاغرمان کرده است.

وسوف الألى قالوا عرار قد ارعوى و من يرعوي بعد الضـــلال لبيب

ترجمه: عرار به گناه خود اعتراف کرده و دست برداشته است و هر کس به گناه خود اعتراف کند و دست بردارد، خردمند وعاقل است.

در بیت اول"قد" بر سر"کأس" و در بیت دوم بر سر"غرام" و همچنین در بیت سوم بر سر"الألى" که هر سه اسم هستند، آمده است.

ب -ورود"لن" بر"س" استقبال:

أنا لم أكـــن يوما وزيـــرا ولن ســـــأرأســـها الـــوزارة

ترجمه: من روزگاری وزیر نبوده‌ام و هرگز به زودی هم نخست وزیر نخواهم شد.

در این بیت "لن" بر "سین" استقبال وارد آمده است.

ج-استعمال"إلّا" همراه ضمیر متصل:

سلمى ورب الراقصـــات إلى منى مـــا راض قلـبي عـــــالهوى إلاک

ترجمه: ای سلمی قسم به زنان رقاص به سوی منا، قلبم تنها هوای تو را دارد.

در این بیت ضمیر متصل"ک" با"**إلّا**" استعمال گردیده است که شاذ است.

د-ورود ضمیر متصل بر"زال":

ودع المنى والشمل دعه وشـــأنه ما زاله بفؤاد ليـــس بجـــامع

ترجمه: منا و شمال را رها کن تو را به آن‌ها چه کار! آنچه از قلب از بین رود جمع نشدنی است.

در اینجا ضمیر متصل"ه" بر "زال" وارد آمده است که بسیار شاذ و نادر است.

هـ-استعمال الفاظ شاذ و تعابیر نادر:

هات اســـقني "قعوار" ليس يهـمني قول الوشـــاة عرار "سكرانـــان"

ترجمه: سبو را بیاور و مرا بنوشان، برایم مهم نیست که سخن چینـان گوینـد عـرار، مسـت است.

در اینجا عرار از کلمه"سکرانان" که یک کلمه عامیانه است، استفاده کرده چـون تـأثیر آن را از دیگر کلمات فصیح بیشتر می‌داند و معتقد است گاهی توانایی و تأثیر کلمات عامیانـه و دور از استعمال در ابیات، توانایی کلمات فصیح را ندارند (أبومطر،۱۹۷۸ :۲٤۲).

و-استعمال فقط "یک تفعیله" در مصراع دوم:

وطــلا كعين الـــديک تحـــ ســـدها النـــــــضاره

ترجمه: طلا (معشوقه‌ای از قبیله نَوَر) مانند چشم خروس اسـت چشـم‌هـا بـه آن حسـادت می‌کنند.

همچنین شایان ذکر است که در قصاید "إذا داعبه الحب، یا لیت، إفلاس، و مزدا" عـدول از اوزان خلیلی به طور واضح مشخص است.

۷-نتیجه

آشنایی‌زدایی، یکی از ویژگی‌های برجسته شعر مصطفی وهبی التل است که آن را در قالـب قاعده افزایی، هنجارشکنی در قافیه، تجدید و نوآوری در برخی اوزان عروضی خلیلـی، توجـه به انسجام و هماهنگی در شعر و نیز اهتمام به وحدت موضوع در قصیده می توان دید و در پی آن است که در خواننده و شنونده تأثیر بگذارد و او را بـه اوج التـذاذ برسـاند پـس بـرای ایـن منظور، دنیای آشنا و معمولی زبان را در هم می‌ریزد و به برداشـت تـازه و جدیـدی از ادبیـات رهنمون می‌شود.

یکی از عواملی که سبب افزایش موسیقی شعری وهبی التل شده، تـوازن آوایـی و واژگـانی است که از مهم‌ترین ویژگی‌های قاعده افزایی می‌باشد و تکرار بـه شـیوه‌هـای مختلفـی چـون تکرار واج، واژه و جمله در شعر این شاعر اردنی مشاهده می‌گردد که از این میان مـی‌تـوان بـه

تکرار جمله که بسیار در اشعار وی بکار رفته، اشاره نمود. عرار علاوه بر توجه به هماهنگی میان"وزن و محتوا" و "وزن و لفظ" به نوگرایی در وزن و قالب شعری مشتاق بود و در باب هنجارشکنی در قافیه می‌توان به ورود مخمسات در شعر او اشاره کرد، همچنین شعر او از انسجام وحدت موضوع و وحدت در قصیده، برخوردار است.

با عنایت به اینکه آشنایی‌زدایی یکی از روش‌های تشخص بخشی در آفرینش‌های هنری است و از آنجائیکه، استفاده از این شگرد هنری، اشعار عرار را متمایز نموده است، پیشنهاد می‌گردد با توجه به غرابتِ زبانِ شعر و شیوه بیان متفاوت وی، آشنایی‌زدایی از نحو و ساختار جمله و آشنایی‌زدایی از معنای جمله که با کمک صور خیال، به ویژه پارادوکس یا نقیضه گویی،تشبیه، استعاره، نماد و سمبل و اَرکائیسم یا باستان گرایی می باشد، در اشعار وی بررسی گردد.

کتابنامه

الف) کتاب‌های فارسی

احمدی، بابک. (۱۳۹۰ش). ساختار وتأویل متن. چاپ دوازدهم. تهران: نشر مرکز.

الیوت،تی.اس. (۱۳۷۵ش). برگزیده آثار در قلمرو نقد ادبی. ترجمه وتألیف سید محمد دامادی. تهران: انتشارات علمی.

امامی، نصرالله. (۱۳۸۵ش). مبانی وروش های نقد ادبی. چاپ سوم. تهران: نشر جامی.

تامسون،جورج. (۱۳٥٦ش). خاستگاه زبان، اندیشه و شعر. ترجمه جلال علوی نیا. تهران: انتشارات حقیقت.

ثمره،یدالله. (۱۳٦٤ش). آواشناسی زبان فارسی. تهران: مرکزنشر دانشگاهی.

رجایی، نجمه. (۱۳۸۷ش). آشنایی با نقد ادبی معاصر عربی. چاپ اول. مشهد. انتشارات دانشگاه فردوسی.

سلدان، رامان. (۱۳۷۷). راهنمای نظریه ادبی معاصر. ترجمه عباس مخبر. چاپ دوم. تهران: انتشارات طرح نو.

شایگان فر، حمیدرضا. (۱۳۸۰ش). نقدادبی، معرفی مکاتب نقد. بدون چاپ. تهران: انتشارات دستان.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸ش). نقد ادبی. چاپ سوم. تهران. نشر میترا.
---------. (۱۳۷٤ش). آشنایی با عروض وقافیه. چاپ یازدهم. تهران: انتشارات فردوسی.
شفیعی کدکنی،محمدرضا. (۱۳۸٤ش). موسیقی شعر. چاپ سوم. تهران: موسسه انتشارات آگاه.
----------. (۱۳۷۲ش). صور خیال در شعر فارسی. چاپ پنجم. تهران: نشر آگاه.
----------. (۱۳۹۱ش). رستاخیز کلمات،درس گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورتگرایان روس. تهران: چاپ دوم. انتشارت سخن.
صفوی،کوروش . (۱۳۸۰ش). از زبان شناسی به ادبیات. ج (۱و۲). چاپ دوم. تهران: انتشارات سوره مهر.
طوسی، خواجه نصیر الدین . (۱۳٦۹ش). معیار الأشعار. تصحیح جلیل تجلیل. انتشارات ناهید.
علوی مقدم،مهیار . (۱۳۷۷ش). نظریه های نقد ادبی معاصر، صورتگرایی وساختارگرایی. چاپ اول. تهران: انتشارات سمت.
غلامرضایی، محمد . (۱۳۸۷ش). سبک شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو. تهران: جامی.
فضیلت،محمود . (۱۳۹۰ش). اصول و طبقه بندی نقد ادبی. چاپ اول. تهران: انتشارات زوّار.
موران،برنا . (۱۳۸۹ش). نظریه های ادبیات ونقد. برگردان: ناصر داوران. چاپ اول. تهران: موسسه انتشارات آگاه.
میلر، هنری و دیگران . (۱۳٤۸). تولد شعر. ترجمه منوچهر کاشف. تهران: مرکز نشر سپهر.
وحیدیان کامیار، تقی . (۱۳٦۹). وزن و قافیه شعر فارسی. چاپ دوم. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
ولک، رنه وآوستن وارن . (۱۳۷۳ش). نظریه ادبیات. مترجمان: ضیاء موحّد و پرویز مهاجر. چاپ اول. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

ب) کتاب‌های عربی

ابراهیم، انیس . (۱۹٦۵). موسیقی الشعر. القاهرة. مکتبة النجلو المصریة. الطبعة الثالثة.
ابو مطر، احمد . (۱۹۸۷م). عرار الشاعر اللامنتمی. الإسکندریة. أقلام الصحوة. دار الصبرا للطباعة و النشر.
اسماعیل، عزّ الدین . (۱۹۹۲م). الأسس الجمالیة فی النقد العربی. بیروت. دار الفکر العربی. ط۱.

أمل محمد حمد العمایرة . (٢٠٠٩م). الموروث الشعبی فی الشعر الأردنی الحدیث. عمان. انتشارات جامعة مؤتة.

بکار، یوسف . (١٩٨٨ م). الترجمات العربیه لرباعیات الخیام. الدوحه. منشورات مرکز الوثائق والدراسات الانسانیه. جامعة قطر.

شکری، عیاد . (١٩٦٤م). موسیقا الشعر العربی. القاهرة. دار المعرفة.

الصالح،صبحی . (٢٠٠٢م). دراسات فی اللغة. بیروت. دار العلم للملایین. چاپ پانزدهم.

العاکوب، عیسی علی . (٢٠٠٨م). التفکیر النقدی عند العرب. الطبعة السادسة. دمشق. دار الفکر.

الفاخوری، حنّا . (١٩٨٦م). الجامع فی تاریخ الأدب العربی. الطبعة الأولی. بیروت. دار الجیل.

ریتشاردز،ارمسترونج . (١٩٦٣م). مبادیء النقد الأدبی. ترجمة د.لویس عوض. القاهرة. مکتبة الانجلو المصریة .

الزعبی، زیاد صالح . (١٩٩٩م). عشیات وادی یابس، بیروت، جمع وتحقیق وتقدیم دیوان مصطفی وهبی التل (عرار)، الموسسه العربیه للدراسات والنشر و دار الفارس للنشر والتوزیع، الطبعه الثانیه.

عتیق، عبدالعزیز . (١٧٢٢م). علم العروض والقافیة،بیروت،دار النهضة العربیة.

الـــــــملثم،البدوی (یعقوب العودات). (١٩٨٠م). عرار شاعر الاردن، بیروت، دار القلم.

المجذوب، عبدالله . (١٩٥٥م). المرشدفی فهم أشعار العرب،جزءان، دون المکان،طبعة مصطفی الحلبی،الطبعة الأولی.

الملائکة، نازک . (١٩٩٧م). الدیوان،بیروت،دار العلم للملایین.

ج) مقالات

عباسلو، احسان . (١٣٩١ش). نقد صورت گرایانه، برگرفته از کتاب ماه و ادبیات، شماره ٦٥ (پیاپی ١٧٩).

مدرسی، فاطمه ومحمد بامدادی . (١٣٩٨ش). نگاهی به موسیقی اشعار محمدرضا شفیعی کدکنی، سمنان، انتشارات دانشگاه سمنان، مجله مطالعات زبانی وبلاغی، شماره ١،صص١١٥-١٤٠.

مدرسی، فاطمه و امید یاسینی . (١٣٩٨ش). نقد صورتگرایانه غزلیات حافظ، برگرفته از: مجله سبک شناسی نظم ونثر فارسی (بهار ادب)، شماره اول،صص١١٨-١٤١ادب).

الدّكتور حسين أبويساني (الاستاذ المشارک في قسم اللّغة العربية و آدابهابجامعة الخوارزمي، طهران، إيران)
ليلى حسيني[1](طالبة الدّكتوراه في قسم اللّغة العربية و آدابهابجامعة الخوارزمي، طهران، إيران)

الإنزياح في ديوان عرار الشّعري
(دراسةٌ في خمسة قصائد: "يا حلوة النّظرة"، "متى، "راهب الحانة، "قالو أناب"،و"شباب")

الملخّص

الانزياح هو الخروج عن المألوف والمعروف ، خروجٌ يستغرب القارئ أو السّامع.أى إن الشّاعر أو الأديب يأتي بكلام جميل و مؤثر بإزالة التكرار في اللغة.إنما أسلوب الأديب أو الشّاعر في الإنزياح هو إزالة الإعتيادى أو المألوف وخلق اللغةالجديدة؛ اللغة التي ترنو إلى تمييز الكلام، و هذه هي اللغة الشّعرية. الإنزياح في رأى الشكلانيين الروس هو: كل التجدّد في القلم و البنية و الشكل وتبديلُ الظّواهر القديمةإلى الظّواهر الجديدة أي إحياء الكلام؛ كالتشبيه الذي قد أصبح عبارة عادية بينما يصبح جديداً بطرق أخرى تُخرجه من الإعتيادى.

إن مصطفى وهبى التل المتخلص بعرار هو شاعر و أديب أردني، لشعره علاماتٌ من الحبّ، و الخمرة، والسكر،كذلک الحياة والموت والإباحية. فمن ميزات شعره هو الإنزياح وتكثيف القاعدة و رفض التمرد والخروج عن النَمَطية في القافية و الصور الجميلة والتراكيب الجديدة و الإنسجام و التّنسيق في الشعر، و هى التي تُعدّ من أساليب الشّاعر في دفاتره الشّعرية. الآمر الذي يتابعه هذا البحث هو تمييز أساليب الإنزياح في خمسة قصائد لوهبي التل على أساس آراء الشكلانيين.و المنهج المتَّبع في هذه الدّراسة هو المنهج الوصفي– التّحليلي الذي يحاول الإجابة عن هذا السّؤال: أى نوعٍ من أنواع الإنزياح هو المتداول بين قصائدعرار الخمسة، وما هو هدف الشّاعر في هذا الإتجاه الأدبي؟فمن نتائج البحث هو:أنّ الإنزياح يظهر في النّماذج المختارة في قالب تكثيف القاعدة، و في التّوازن الصّوتي، و رفص التّمرد في القافية، كذلک في التّجديد في بعض الأوزان العروضية.

الكلمات الدّليلية: الشّكلانية، الانزياح، عرار، تكثيف القاعدة، التّوازن الصّوتي.

۱. l7.hoseynii@gmail.com