فصلنامهٔ علمی - پژوهشی زبان‌پژوهی دانشگاه الزهرا(س)
سال یازدهم، شمارهٔ ۳۱، تابستان ۱۳۹۸

بررسی و تحلیل قاعده افزایی در شعر عرار[۱]

لیلا حسینی[۲]
حامد صدقی[۳]
علی پیرانی شال[٤]
صغری فلاحتی[٥]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۴/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۴/۲۵

چکیده

فرایند قاعده‌افزایی، مشتمل است بر توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود. این توازن، به‌وسیلهٔ «تکرار کلامی» به دست می‌آید. در این شگرد، قواعدی به قواعد زبان معیار افزوده می‌شود که سببِ برجسته‌سازی در متن ادبی می‌شود. قاعده‌افزایی، منجر به ایجاد موسیقی در زبان شعر می‌گردد. بهره‌گیری از قاعده‌افزایی، نمایانگر توانایی شاعر در استفاده از گنجایش‌های زبانی است که برای ناآشناساختن و برجستگی زبان به کار گرفته می‌شود. از این رو، صورت‌گرایان

---

[۱] شناسه دیجیتال (DOI): 10.22051/jlr.2018.15331.1335

[۲] دانشجوی دکترا، گروه زبان وادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی تهران (نویسنده مسئول)؛ l7.hoseynii@gmail.com
[۳] دکترای تخصصی، استاد گروه زبان وادبیات عربی، عضو هیأت علمی دانشگاه خوارزمی تهران؛ sedgi@khu.ac.ir
[٤] دکترای تخصصی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، عضو هیأت علمی دانشگاه خوارزمی تهران؛ piranishall@khu.ac.ir
[٥] دکترای تخصصی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، عضو هیأت علمی دانشگاه خوارزمی تهران؛ falahati@khu.ac.ir

روس، آن را عاملِ شکل‌گیری اثر ادبی دانسته‌اند. در این پژوهش، پس از بحث درباره قاعده‌افزایی، شگردهای آن در شعر مصطفی وهبی التل (Wahabi al-Tal, 1973) معروف به «عرار» بررسی می‌شود تا مشخص گردد که این شگرد ادبی تا چه اندازه توانسته است سببِ برجسته‌سازی در شعر او شود. یکی از ویژگی‌های برجسته شعر وی، قاعده افزایی است. بر اساس این ویژگی، شاعر با به‌کارگیری مطلوب توازن آوایی و واژگانی در پیوند با قاعده‌افزایی به عادت-زدایی دست می‌زند تا سبب برجسته‌سازی و آهنگین‌تر شدن کلام خود شود. این پژوهش، با روش توصیفی– تحلیلی به واکاوی برجسته‌سازی و قاعده‌افزایی در سطح‌های آوایی و واژگانی می‌پردازد و در پی آن است تا زیبایی شعر عرار را برای مخاطب نمایان سازد.

واژه‌های کلیدی: قاعده‌افزایی ، توازن آوایی، توازن واژگانی ، عرار

۱. مقدمه

قاعده‌افزایی، یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی در مکتب صورت‌گرای روس است. در این شگرد، قواعدی، به قواعد زبان معیار افزوده می‌شود که سبب برجسته‌سازی متن ادبی می‌شود. برجسته‌سازی به دو صورت انحراف از قواعد حاکم بر زبان (هنجارگریزی) و افزودن قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان (قاعده‌افزایی) محقق می‌شود. کاربرد قاعده‌افزایی، نمایانگر توانایی شاعر در بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبانی، به منظور ناآشناسازی و برجستگی زبان است که صورت‌گرایان روس آن را عامل شکل‌گیری اثر ادبی دانسته‌اند. کلریج[1] –شاعر و منتقد انگلیسی– معتقد است شاعر با بهره‌گیری از قوه تخیل خود، به ویژه با استفاده از قاعده افزایی حجاب عادت را از برابر دیدگان می‌زداید و واقعیت اشیاء را به گونه‌ای تازه‌تر به خوانندگان به نمایش می‌گذارد (Safavi, 2001, p. 1-40).

مسئلهٔ قاعده‌افزایی و پیامد آن (توازن)، نخستین بار از سوی یاکوبسن[2] مطرح شد. او معتقد است که فرآیند «قاعده‌افزایی» چیزی نیست جز «توازن» در گسترده‌ترین مفهوم خود. این توازن به وسیلهٔ «تکرار کلامی[3]» به دست می‌آید (Modaressi, & Yasini, 2009, p. 127). توازن، عاملی جهانی است که به شیوه‌های گوناگون در نظم موسیقایی به کار می‌رود. صنعت‌هایی که با استفاده از توازن به دست می‌آید، ماهیت یکسانی ندارد. به همین دلیل، گونه‌های توازن را باید در

---

[1] S. T. Coleridge
[2] R. jakobson
[3] verbal repetition

سطح‌های تحلیلی متفاوتی بررسی کرد. برای توصیف انواع توازن، به سطوح تحلیل آوایی، واژگانی، نحوی نیاز است.

در این مقاله، نخست به بررسی قاعده‌افزایی پرداخته و چگونگی بهره‌گیری از این ابزار ادبی بررسی می‌گردد. این مقاله می‌کوشد تا به پرسش‌هایی پاسخ دهد که از این قرارند؛ عرار تا چه اندازه و به چه شیوه‌ای از این شگرد هنری یاری جسته است که موجبات برجسته‌سازی سخن خویش را فراهم ساخته‌است؟ هدف وی از این رویکرد ادبی چه بوده‌است؟ این پژوهش با روش توصیفی و تحلیلی بر این فرضیه استوار است که عرار در برخی قصاید، از اوزان عروضی و توازان آوایی سرپیچی کرده‌است. همچنین در این پژوهش، قاعده‌افزایی و انواع آن در سطح‌های تحلیلی آوایی و واژگانی در اشعار وهبی التل (Wahabi al-Tal, 1973) مورد بررسی قرار می‌گیرد تا از این رهگذر، گوشه‌ای از زیبایی و برجستگی اشعار وی نمایانده شود.

۲. پیشینه پژوهش

به طور کلی پژوهش‌های پیشین، اغلب تأثیرپذیری عرار از خیام را مورد بررسی قرار داده‌اند و به نقد ادبی شعرهای عرار نپرداخته‌اند. بسام علی ربابعه (Bassam Ali, 2002) در اثر «تلاش‌های شاعر بزرگ اردن عرار در قلمرو ادبیات فارسی»، به مؤثر بودن زبان فارسی به ویژه از جنبهٔ تأثیرگذاری خیام بر اندیشه و آثار شاعر، اشاره دارد. خلیل ابراهیم (Ibrahim, 2009) در مقالهٔ «عرار: شعرية التجربة لا شعرية الذاكرة» بر اشعار تجربی عرار تأکید شده‌است. وی به ویژه بر زندگی عادی و تجربیات عرار تأکید کرده‌است، تا اندازه‌ای که تصاویر شاعرانه خود را از زندگی عادی و روزمره بر می‌گیرد. زیاد الزعبی (Al-Zabi, 1999) در اثر «سرچشمه های معرفت شناختی (عرار)» به هندسه اندیشه، تفکر و محورهای عرار، که یکی از فرهیختگان و روشنفکران اردن بوده‌است، می‌پردازد. محمود سمرة (Samareh, 1985) در مقالهٔ «اللغة والأسلوب فی شعر(عرار)»، به اسلوب شعری عرار اشاره دارد. بسام علی ربابعه (Bassam Ali, 2004)، در اثر «تأثیر حکیم نیشابور بر عرار، شاعر بزرگ اردن» به فلسفه زندگی عرار و تأثیرگذار بودن خیام بر عرار پرداخته‌است. بهروز قربان زاده و رفیق عطری (Ghorbanzadeh & Rafigh, 2017) در اثر «وجوه تأثّر مصطفی وهبی التل (عرار) بعمر الخیام النیسابوری»، به تأثیرپذیری شاعر از خیام در مضامین اشعارش اشاره دارد. در پایان، گفتنی است گستره و محوریت پژوهش حاضر، با آثار پیشین متفاوت است. این مقاله در جایگاه خود، پژوهشی ادبی است که در پیوند با نقد صورت‌گرایانه و آشنازدایی شعر این شاعر، به انجام رسیده‌است.

۳. گذری بر زندگی عرار

وهبی التل، متخلص به عرار در سال ۱۸۹۹میلادی، در شهر اربد واقع در شمال اردن در خانواده‌ای فرهنگی، زمانی چشم به جهان گشود که جهان عرب در انزوای فرهنگی به سر می‌برد. جهان عرب، جهانی بود غرق در سکوت، درد، گوشه‌نشینی و عقب ماندگی. جهانی که سایهٔ امپراطوری عثمانی بر آن سنگینی می‌کرد و در سراشیبی زوال و نابودی افتاده بود. پدر عرار از فرهیختگان اردنی بود. عرار در دوران تحصیل، زبان ترکی که زبان رسمی بود، را فرا گرفت. وی همچنین با زبان فارسی که در آن زمان تدریس می‌شد،آشنا شد (Wahabi al-Tal, 1973, p. 49). او لقب خود را از شاعر جاهلی، عرار بن عمرو بن شأس الأسدی گرفت (Bekar, 1988, p. 31). در سال ۱۹۲۲ عرار به عنوان معلم مشغول به کار شد و در منطقه‌های گوناگون اردن به فعالیت‌های علمی و آموزشی پرداخت. وی، در سال‌های ۱۹۳۱-۱۹۴۲ بازرس وزارت معارف اردن شد. او همچنین به عنوان مدیر ناحیه، بخش‌دار، منشی دادگاهِ تجدیدنظر، دادستان و رئیس تشریفات در دیوان عالی گماشته شد. در پایان، وی در همان شهر در سال ۱۹۴۹م، در گذشت (Al-Mulaththum, 1980, p. 51).

تسلط عرار به زبان ترکی، دروازه ورود او به ادبیات جهانی بود. وی با فراگیری این زبان، علاوه بر ادیب‌های ترک‌زبان، توانست با ادیبان ایران و فرانسه نیز آشنا شود. او توانست برخی آثار ترجمه‌شدهٔ نویسندگان فرانسه «مانند قصه عشق یک شاعر، اوپرای «کارمن و صافو»» را از ترکی به عربی برگرداند. نکتهٔ مهم در بررسی تأثیرپذیری عرار از ادبیات ترک و ادبیات فارسی همان است که احمد صافی النجفی در دیباچه‌اش بر دیوان «عشیات وادی الیابس» بیان می‌دارد: «من منکر تأثیرپذیری عرار از شاعران ترک و عرب و فارس نیستم، ولی معتقدم شخصیت شاعرانه ویژه او، ما را به این قضیه رهنمون می‌سازد که شعر وی با وجود اثرپذیری از آن ادبیات، ویژگی مخصوص به خود را داراست.» (Wahabi al-Tal, 1973) این تأثیرپذیری را با تأکید بر زندگی بومی وی می‌توان دریافت. شعر او به دو دسته ذاتیات (غزلیات، خمریات، رثاء واحوالات شخصی) و اجتماعیات (وطنیات و سیاسیات) گروه‌بندی می‌شود. از ویژگی‌های شعرش، سادگی و روانیِ مفاهیم و عبارت‌ها است (Abu-Matar, 1987, p. 217). با توجه به نظریهٔ صورت‌گراها، آن‌چه در شعر وی برجستگی ویژه‌ای داشته و سبب آشنایی‌زدایی شده‌است، مشتمل بر قاعده‌افزایی، هنجارشکنی در قافیه، توجه به صور خیال و تصاویر زیبا و ترکیب‌های جدید، توجه به انسجام و هماهنگی در شعر است. در ادامه، برخی از این موارد، مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

به هر حال، برخی منتقدان و پژوهشگران که می‌توان به افرادی مانند ناصرالدین الاسد، عبدالقادر الرباعی، زیاد الزعبی، خالد الکرکی، ابراهیم خلیل اشاره کرد، به توافق رسیده‌اند که

فرهنگ عرار محدود نیست. این فرهنگ، عمیق و گسترده بوده و از فرهنگ‌های عربی، فارسی و ترکی سرچشمه گرفته‌است (Al-Asad, 1957, p. 277; Al-Zu'bi, 2002, p. 20; Al-Zabi, 1999, p. p. 37). عرار به تأثیرپذیری از خیام اشاره کرده‌است. او در معرفی فلسفه و اندیشه خویش، خود را فردی خیامی المشرب توصیف می‌کند (Al-Nauri, 1980, p. 26).

٤. انواع قاعده در شعر عرار

٤. ١. برجسته‌سازی ادبی

زبان‌شناسان برای زبان، نقش‌های متمایزی برشمرده و دسته‌بندی‌هایی ارائه کرده‌اند. برای نمونه، می‌توان به الگوی ششگانه یاکوبسن اشاره کرد. او شش نقش را برای زبان در نظر گرفته‌است که مشتمل بر نقش عاطفی، نقش ترغیبی، ارجاعی، فرازبانی، همدلی و ادبی هستند. به طور کلی، صورت‌گراهای روس و دانشمندان «حلقهٔ پراگ» به نقش ادبی زبان باور داشتند. آن‌ها، نقش‌های زبان را کاربرد خاصی از زبان می‌دانستند که با انحراف از زبان خودکار، سبب تازگی کلام و درک جدیدی از آن می‌شود. به باور موکارفسکی[1]، زبان ادب، نه برای ایجاد ارتباط، بلکه برای ارجاع به خود به کار می‌رود. این همان دیدگاهی است که یاکوبسن ارائه می‌دهد. وی زبان را آن زمان دارای نقش ادبی می‌داند که توجه پیام به سوی خود پیام باشد. آن‌ها دو فرایند زبانی را از یک‌دیگر باز می‌شناختند و بر این دو فرایند نام خودکار و برجسته‌سازی، نهاده بودند (Safavi, 2001, p. 34).

برجسته‌سازی[2] از اصطلاح‌های مهم نظریه صورت‌گرا است. این اصطلاح، به معنای سرپیچی و انحراف از مؤلفه‌های هنجار زبان است. معنای این اصطلاح با کمک واژه‌ها، اصطلاح‌ها و پاره‌گفته‌های ناآشنا، بدیع و سایر عواملی که در زبان وقفه ایجاد می‌کند، از قدرت پیش‌بینی زبان جلوگیری می‌کند و کلام را از خطر آرایه‌های تصنعی نجات می‌دهد، به دست می‌آید. لیچ (Leech, 1969) زبان‌شناس انگلیسی، برجسته‌سازی را به دو نوع هنجارگریزی و قاعده‌افزایی گروه‌بندی می‌کند. وی پیروی نکردن و سرپیچی از قواعد زبان هنجار را هنجارگریزی و افزودن قواعدی به قواعد زبان هنجار را قاعده‌افزایی دانسته‌است. فرایند برجسته‌سازی در زبان معیار به منظور جلب توجه مخاطب به موضوع ارتباط، به کار می‌رود. اما در زبان ادب، فقط برای ارجاع به خود زبان به کار برده می‌شود. از سوی دیگر، نوآوری‌های واژگانی زبان ادب که نوعی برجسته‌سازی به شمار می‌آیند، در زبان معیار پابرجا است.

---

[1] J. Mukařovský
[2] foregrounding

به باور شفیعی کدکنی (Shafiei Kadkani, 2005) انواع برجسته‌سازی را می‌توان در دو گروه موسیقایی و زبانی تبیین کرد. وی گروه موسیقایی را مجموعهٔ عواملی بر می‌شمارد که با استفاده از آهنگ و توازن، زبان ادبی را از زبان هنجار برجسته‌تر می‌سازد. او در این زمینه به عواملی مانند وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌های آوایی اشاره می‌کند. وی معتقد است گروه زبانی مجموعهٔ عواملی مانند استعاره، مجاز، حس آمیزی، کنایه، ایجاز و حذف، صفت‌های هنری، ترکیب‌های زبانی، بیان پارادوکسی و موارد مشابه هستند. این عوامل به اعتبار تمایز نفس واژگان در نظام جمله‌ها، به جز ویژگی موسیقایی آن‌ها، می‌تواند سبب تمایز در رستاخیز واژه‌ها شود (Shafiei Kadkani, 2005, p. 38). لیچ (Leech, 1969)، با اندکی تفاوت، آن‌چه را که شفیعی کدکنی در چارچوب گروه موسیقایی مطرح می‌کند، در مقوله‌ای کلی با نام توازن دسته‌بندی می‌کند و گروه زبانی را با استفاده از هنجارگریزی قابل تبیین می‌داند. وی بر این نکته تأکید دارد که برجسته‌سازی باید اصل رسانگی و زیبایی‌شناختی را رعایت کند، یعنی تا آن‌جا پیش رود که آشفته نشود و برجسته‌سازی قابل تعبیر باشد (Safavi, 2001, p. 40).

به نظر نگارنده، برجسته‌سازی به این معناست که عناصر به‌کارگرفته شده در شعر، چنان در کنار هم قرار گیرد که زبان شعری را از زبان عادی متمایز کنند. هر چند، شاعر به صورت ارادی و آگاهانه از صورت‌های ویژه زبانی استفاده می‌کند. در واقع، شاعر با کمک آهنگ و توازن، زبان معیار و هنجار را دگرگون می‌سازد و دست به عمل برجسته‌سازی زده تا کلام را موزون و تاثیرگذار کند. عرار نیز به سبب شرایط سیاسی و اجتماعی حاکم بر جامعه‌اش و تأثیرگذار بودن اشعارش به خلاقیت و نوآوری در مباحث زیبایی‌شناسی و بلاغت دست زده‌است. این روش که با هنجارگریزی و قاعده‌افزایی ارتباط دارد، تأثیر شگرفی در میزان همدلی و همراهی مخاطب دارد.

٤. ٢. قاعده‌افزایی

قاعده‌افزایی برخلاف هنجارگریزی، انحراف از قواعد زبان هنجار نیست، بلکه اعمال قواعد اضافی بر قواعد زبان هنجار است. به این ترتیب، قاعده‌افزایی، ماهیتاً از هنجارگریزی متمایز است. قاعده‌افزایی بر پایهٔ توازن در سطح آوایی، واژگانی و نحوی قابل بررسی و طبقه‌بندی است. در توازن، با وجود اینکه آفرینندهٔ اثر ادبی مجموعه‌ایی از حق انتخاب ها را در اختیار دارد، همواره خود را به انتخابی ویژه مجبور می‌کند. در واقع، شاعر نوعی برجسته‌سازی ادبی را به کار می‌برد که مشتمل بر سازمان‌یافته‌تر ساختن یک متن به واسطهٔ گونه‌ای خاص است (Shafiei Kadkani, 2005, p. 81). این معیارگریزی و سرپیچی از مألوف و آشنا، همان است که در علم بیان سنتی

برای آن اصطلاح «غیر ما وضع له» نامیده شده‌است. «غیر ما وضع له» در مفهوم معنای غیر اصلی، غیر متعارف وخارج از قرارداد به کار می‌رود (Al-Ravashedi, 2005, p. 122).

قاعده‌افزایی بر برونه زبان عمل می‌کند و در معنا دخالتی ندارد. به همین سبب، پیامد قاعده‌افزایی، چیزی جز شکل موسیقایی از زبان خودکار نیست. استفاده از قاعده‌افزایی، نمایانگر توانایی شاعر در بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبانی است تا در ناآشنا ساختن و برجستگی زبان به کار رود. صورت‌گرایان روس، قاعده‌افزایی را عامل شکل‌گیری اثر ادبی می‌دانند. بنابراین، در مقالهٔ حاضر، با بهره‌گیری از قاعده‌افزایی به عنوان یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی، سطوح تحلیلی توازن آوایی و توازن واژگانی شعر مصطفی وهبی التل مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد.

لیچ (Leech, 1969, p. 74) با توجه به تمایز سنتی اروپایی میان صنعت‌های بدیع واژگانی و معنایی، انواع توازن (قاعده‌افزایی) را در چارچوب صنعت‌های بدیع واژگانی ارائه کرده‌است. وی گونه‌های هنجارگریزی، را از جمله صنعت‌هایی دانسته‌است که به بدیع معنایی وابسته است. او به این وسیله، فرایند قاعده‌افزایی را زمینه‌ساز ایجاد شعر به شمار آورده‌است. به باور صفوی (Safavi, 2001)، این دو گونه برجسته‌سازی، یعنی قاعده‌افزایی و هنجارگریزی، هر یک در کاربرد، گونه‌های ادبی متفاوتی مانند استعاره، تشبیه، ایهام، پارادوکس و غیره را به وجود می‌آورند.

٤. ۳. توازن آوایی

توازن آوایی، یکی از ویژگی‌های اصلی قاعده‌افزایی است که در نقد صورت‌گرایی مورد توجه قرار می‌گیرد. این مقوله به وسیلهٔ «تکرار کلام» که عامل اصلی خلق انواع توازن است، در زبان شعری روی می‌دهد. 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 می‌گردد. این موسیقی، افزون بر زبانِ شعر که برای تأکید و القای عواطف و احساسات، به کار گرفته می‌شود، به صورت تکرار آواها و واژه‌ها با آگاهی یا ناآگاهی شاعر آفریده می‌شود. در واقع، این موسیقی، زبان شاعر را نسبت به زبان معیار برجسته می‌کند. از این رو، صورت‌گراها آن را عامل شکل‌گیری آثار ادبی و به ویژه شعری می‌دانند. منظور از توازن آوایی، مجموعه تکرارهایی است که می‌توانند در سطح تحلیل آوایی، تحلیل شوند (Safavi, 2001, p. 2 & 167). تکرار آوایی می‌تواند، تکرار یک واج، چند واج درون یک هجا و هماهنگی و تکرار واکه‌ها و همخوان‌ها را در بر گیرد. از جمله ویژگی‌های قاعده‌افزایی، توازن آوایی است که خود به توازن آوایی کمی و واژگانی تقسیم می‌گردد. توازن آوایی کمی شامل توازن وزنی و هماهنگی آوایی است. توازن واژگانی، شامل

تکرار واژه، تکرار بیش از یک واژه، تکرار جمله، تکرار قافیه است. صنعت‌هایی که به وسیلهٔ توازن به دست می‌آیند، از ماهیتی یکسان برخوردار نیستند. به همین سبب، گونه‌های توازن را باید در سطح‌های تحلیلی متفاوتی بررسی کرد. بنابراین، در ادامه به سطوح تحلیلی توازن آوایی و توازن واژگانی اشاره می‌شود.

٤. ٤. توازن آوایی کمی (وزنی)

توازن آوایی کمی، با وزن ارتباط می‌یابد. هنگامی‌که «مجموعه آوایی مورد بحث ما به لحاظ کوتاه و بلندی مصوت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها از نظام خاصی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به‌وجود می‌آید که آن را وزن می‌نامیم» (Shafiei Kadkani, 2005, p. 9). وزن و آهنگ، مهم‌ترین نقش در بارآفرینی واژه‌ها بر عهده داشته و به آن‌ها روح و حیات می‌بخشد. وزن در واقع همراه‌ترین عنصر در کنار واژه‌ها است. به سبب ارتباطی که میان این دو وجود دارد، صورت اثر ادبی زنده و پویا به نظر می‌رسد. بنابراین، منتقدان صورت‌گرا، بر این باورند که وزن از جمله عناصری است که در کشف معنا و دریافت متن سودمند است (Alavi Moghadam, 1998, p. 47).

صورت‌گراها با تأکید بر موسیقی و عناصر آوایی، مهمترین عامل سازنده شعر را موسیقی و وزن می دانستند. عناصر آوایی در شعر در درجه‌ای از اهمیت قرار دارند که می‌توان گفت: شعر«گفتاری است در بافت آوایی خود، سازمان یافته و مهم‌ترین عامل سازنده آن وزن است (Alavi Moghadam, 1998, p. 19). «لویی آنتر میر وزن را بنیاد و مایه شعر می‌داند، چرا که جوهر اساسی زندگی نیز هست» (Miller, 1969, p. 242). وزن و موسیقی تأثیر فراوانی در بنای قصیده دارد و همچنین تأثیرش در خواننده به ویژه در شعر عربی بسیار است. بنابراین، «وظیفه وزن این است که در ذهن حالت سرمستی ایجاد کند» (Armstrong, 1963, p. 199). صورت‌گراها، موسیقی زبان را جز جدائی‌ناپذیر شعر می دانند که پیوند ذاتی با شعر دارد. آن‌ها بر موسیقی و عناصر آوایی در شعر تأکید 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» (Shamisa, 2009, p. 201) تکرار موجب ایجاد موسیقی در زبان شعر می‌گردد. گروه موسیقیایی، مجموعهٔ عواملی است که به کمک آهنگ و توازن زبان ادبی را از زبان هنجار متمایز می‌سازد. این عوامل مشتمل بر وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی آوایی هستند. در این میان، یکی از مهم‌ترین روش‌های تکرار، هماهنگی آوایی (تکرار صامت ومصوت) است. در این پژوهش، به مصداق‌های توازن وزنی و هماهنگی آوایی می‌پردازیم.

دیوان وهبی التل، ۲۲۱ قصیده کلاسیک را در خود جای داده‌است. این دیوان، از جنبهٔ آماری مشتمل بر ۵۵ قصیده در بحر کامل، ۴۷ قصیده در بحر بسیط، ۳۶ قصیده در بحر وافر، ۲۰ قصیده در بحر طویل، ۲۰ قصیده در بحر خفیف، ۱۶ قصیده در بحر رمل، ۱۵ قصیده در بحر رجز، ۴ قصیده در بحر منسرح، ۳ قصیده در بحر مجتث، ۳ قصیده در بحر هزج است. وهبی‌التل، همچنین در بحرهای متقارب، مدید و متدارک نیز یک قصیده سروده‌است. این فراوانی، از آن رو ارائه شد تا دلبستگی شاعر به بحرهای گوناگون مشخص شود. عرار از وزن‌های متنوعی در اشعارش بهره جسته‌است. این امر نمایانگر توانایی شاعر در استفاده از شگردهای گوناگون برای القای معانی و مفاهیم مورد نظر اوست. بحرکامل، بسیط، طویل و وافر که از بحرهای عربی به شمار می‌آیند (Atiq, 1998, p. 288)، از بحرهای پرکاربرد در دیوان او هستند. حدود نیمی از قصیده‌های این شاعر، این بحرهای عربی را شامل می‌شود. این بحرها گنجایش اغراض و معانی گوناگون در دیوان وی مانند «خمر و باده»، «توبه و توجه به مرگ»، «عشق و احساسات متناقض»، «اشعار متعهدانه» و «مقاومت» را دارد. این شاعر در بحرهای هزج، مدید و منسرح بسیار نادر شعر سروده و در بحر مضارع و مقتضب شعری نسروده‌است. بنابراین شاعر اعتقاد دارد برخی از وزن‌های این بحرها، گوش را نمی‌نوازد و تأثیرگذار نیستند. بسیاری از علمای علم عروض معتقدند که این بحرهای غیر معروف کم‌کاربرد هستند. از جمله آن‌ها می‌توان به ابراهیم انیس (Ibrahim, 1965, p. 54, 94, 95, 103 & 115) شکری عیاد (Shakari, 1964, p. 76) و عبدالله المجذوب (Al-Majzub, 1955, Vol.1. p. 197, 196, 88, 87 & 83) و (Abu-Matar, 1987, p. 254) اشاره کرد. همچنین برخی بر این باورند که تعدادی از این بحرها مانند بحر مضارع کم‌کاربردند و شایسته نیست از وزن‌های عرب باشند. در واقع، این بحرها به طور قیاسی وضع شده و دلنشین نیستند (Al-Akub, 2008, p. 333). از آن جایی‌که عرار عاشق سماع بوده‌است، در بیشتر غزلیاتش از بحرهای آهنگین استفاده کرده‌است. او از این رهگذر به هر آن‌چه در اطرافش بوده، شور و جان دوباره‌ای بخشیده و همه را به حرکت و چرخش وا داشته‌است. برای نمونه،

۱. الف) وادی الشتا هذا وَ تِلکَ مَلاعبی أیـــام کُنـــت وکُنت مِن جـــیرانه

ب) هَیهـَاتَ لو ما قَد مَضَی یَـــعُودُ مـَا جُویـَت بحـــرِّهـــا الکُبـــودُ

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 439)

این بیت‌ها، غزل بوده و در بحر کامل و رجز سروده شده‌اند که متناسب مضامین شورانگیز و پر شور و حال است. وزن مورد اشاره، سبب تقسیم هر مصرع به دو بخش می‌شود. این امر، موسیقی شعر را دو چندان می‌کند. هماهنگی وزن و محتوا در اشعار این شاعر چنان است که به

راحتی مفهوم موردِ نظر شاعر را به خواننده منتقل می‌کند. منتقدان صورت‌گرا بر این باورند که شاعر باید با توجه به محتوای شعر خود، وزن ویژه‌ای را انتخاب کند. علاوه بر آن، صورت‌گرایان توجه ویژه‌ای به وزن و قالب شعری دارند. آن‌ها 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 بیان دیگر، شاعر از میان اوزان شعری، وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگ باشد، بر می‌گزیند» (Vahidian Kamkar, 1990, p. 62). بی‌گمان، این گونه کاربرد وزن، موجب رستاخیز شدن واژگان می‌شود، برای نمونه، در قصیدهٔ «یا حلوة النظرة» مشاهده می‌شود:

۲. یا حلوة النظرة	مستفعلن فعلن
یا حلوة التقطیب	مستفعلن فعلان (یا مفعول)
أليس معنى النظرة العابسة	مستفعلن مستفعلن فاعلن
ترمقنی شزرا	مستفعلن فعلن
أو ترمق المشیب	مستفعلن فعول
إنه لا تثریب	فاعلن مستفعل

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 163-164)

قصیدهٔ «یا حلوة النظرة» در وزن بحر سریع، سروده شده‌است، اما سرپیچی شاعر از این بحر روشن و آشکار است. بنابراین، عرار از چارچوب وزن‌های بحرهای عروضی خلیل در این قصیده سرپیچی کرده‌است. قصیده‌هایی از این‌گونه در اشعار وی نشان‌دهندهٔ ارتباط او با «الشعر الحر» یا شعر نو است. در بحر سریع، هر مصراع از ۳ تفعیله (مستفعلن مستفعلن مفعولات) تشکیل شده‌است. این قصیده اگر چه بر همین مبنا سروده شده‌است، اما سرشار از زحافات است. این بیت‌ها به عنوان شاهدی بر این ادعا آمده‌است. شاعر در بیت اول و سوم زحاف طی و در مصراع اول بیت دوم و مصراع دوم بیت سوم زحاف کسف را به کار برده‌است. این زحافات در تمام قصیده وجود دارد، اما از نظر تعداد تفعیله‌ها بیت‌ها با هم هماهنگ نیستند. زیرا بیت اول چهار تفعیله و بیت دوم پنج تفعیله دارد. این ناهماهنگی در تعداد و نوع تفعیله خود نوعی سرپیچی است. عرار با نادیده‌گرفتن برخی هنجارهای قراردادی زبان معیار، به هنجارهای فراتری دست می‌یابد تا به این وسیله زبان را انعطاف‌پذیر کرده و تأثیر آن را در نزد مخاطب دو برابر کند. همان‌گونه که لیچ (Leech, 1969) می‌نویسد «شاعر از اصول و قواعد آوایی هنجار گریز می‌زند و صورتی تازه را به کار می‌برد که از نظر آوایی در زبان هنجار، متداول نیست» (Leech, 1969, p. 45)

یکی دیگر از بحرهایی که عرار در دیوان خود، بیش از وزن‌های دیگر به کار گرفته، بحر وافر است. «بحر وافر از بحرهای نامور شعر عربی است که بیش‌تر از دیگر بحور شعر عرب کاربرد دارد و بر مذاق شاعران نیز شیرین آمده‌است، همچنین آن را برای مضامین و موضوعاتی در فخر و رثاء و مانند آن بسیار مناسب و نیکو دانسته‌اند» (Atiq, 1998, p. 84). شاعر در برخی قصیده‌ها، گاه از اوزان عروضی سرپیچی کرده‌است. برای نمونه، در قصیدهٔ «متی» آمده‌است:

۳. متی یا حلوة النظرات والبسمات والایماء والخطر متی أَمَلی علی الآلام والحدثان والدهر

مفاعیلن مفاعلتن مفاعلتن مفاعیلن مفاعلتن مفاعیلن مفاعیلن مفاعلتن مفاعیلن

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 132)

قصیدهٔ یادشده، بر پایهٔ بحر وافر بنا شده‌است. در بحر وافر، هر مصراع از ۳ تفعیله (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) تشکیل می‌شود. این در حالی است که شاعر در این‌جا به دل‌خواه و اقتضای معنا، بر تعداد تفعیله‌ها افزوده‌است. وی از آوردن فعولن نیز پرهیز کرده و متفاعلن را آورده‌است. اگرچه این بیت، بر مبنای تفعیله متفاعلن که از ارکان بحر وافر است، بنا شده‌است، اما شاعر در این بیت پنج زحاف عصب به کار برده‌است. هر چند دو مصراع از نظر تعداد تفعیله‌ها، هماهنگ نیستند. به گونه‌ای که شاعر در مصراع اول، پنج و در مصراع دوم، چهار تفعیله به کار برده‌است. همچنین، شاعر بر اساس محوریت بخشیدن به معنا تعداد را کم و زیاد کرده‌است نه بر اساس «اوزان عروضی خلیل». این امر، سبب برجسته‌سازی سخن شاعر گشته‌است. در مصراع اول، شاعر می‌خواهد فراوانی شیرینیِ نگاه و ااشاره را نشان دهد. بنابراین، وی از تفعیله بیشتری استفاده کرده‌است. این در حالی است در مصراع دوم، چون شاعر امید کمتری در خود می‌بیند، از تفعیله کمتری بهره گرفته‌است. البته در این قصیده، در پیوند با پراکندگی تفعیله‌ها نیز نوعی بازی و نوآوری صورت گرفته‌است. در واقع، شاعر از نظام عروضی خلیل خارج گشته‌است. هر چند این سرپیچی پیوسته در نظام تفعیله‌های تمامی قصیده، رخ نداده‌است.

یکی از مسائل مهمی که صورت‌گراها به آن توجه ویژه‌ای داشته‌اند و در شعر عرار نیز جلوه خاصی دارد، هماهنگی میان محتوا و وزن است. به باور علوی مقدم (Alavi Moghadam, 1998, p. 144)، قدامه بن جعفر، هم این امر را یکی از ویژگی‌های شعر نیک برشمرده‌است. بنابراین، از تأکیدهای صورت‌گرایان نیز هماهنگی میان وزن و محتوا است. آن‌ها معتقدند که اصولاً میان وزن ومحتوا، هماهنگی نسبی می‌تواند وجود داشته باشد. عزالدین اسماعیل (Ismail, 1992) منتقد 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 می‌گیرد» (Ismail, 1992, p. 299). مصطفی وهبی التل نیز در

به‌کارگیری وزن‌ها و هماهنگی آن با محتوای شعر، شاعری توانا است. او هنرمندانه به وسیلهٔ کاربرد این شگرد سبب انسجام و آشنایی‌زدایی زبان شعرش می‌شود. وی در قصیده «شباب» می‌نویسد:

۴. قَالَ الأطِباءُ : لا تَشـَرب، فُقُلتُ لَهم الشُّربُ لا الطِّـــبُّ عـــافانِی وأبـــرَانی

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 414)

وی همچنین به شیوه‌ای هنرمندانه و از طریق کاربرد این شگرد، سبب انسجام و تشخّص زبان شعریِ خود می‌شود. برای نمونه، وی در بحرهای طویل و بسیط از واژه‌هایی که استواری و تنومندی دارند، بهره می‌گیرد:

۵. وتسوّلُ المتزعمین حقوقهم من زمرة الأذّان والغلمان

وتظاهُرُالمتصدرین لبیعهم -لاعن تقی- بحمایة الادیان

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 383)

البته شاعر وزن را از محتوای خود شعر الهام می‌گیرد. او برای نمونه، در شعر سیاسی که از قوت و جزالت نیز برخوردار است از بحر کامل استفاده می‌کند. وی این ابیات از قصیده «عشیات وادی الیابس» را در بحر کامل سروده‌است که بر مضمون سیاسی و شعر مقاومت دلالت دارد.

٤. ٥. تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها

تکرار، سبب ایجاد موسیقی در زبان شعر می‌شود. گروه موسیقایی، مجموعه عواملی است که زبان ادبی را از زبان هنجار با استفاده از آهنگ و توازن متمایز می‌کند. این عوامل مشتمل بر وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌های آوایی است. صورت‌گراها موسیقی زبان را جزء جدایی‌ناپذیر شعر می‌دانندکه پیوند ذاتی با شعر دارد. آن‌ها بر موسیقی و عناصر آوایی در شعر تأکید ویژه‌ای دارند. «صورت‌گرایان، شعر را کاربرد ادبی ناب زبان می‌دانند و بر این باورند که مهمترین عامل سازنده شعر، موسیقی و وزن است» (Alavi Moghadam, 1998, p. 61). گفتنی است که موسیقی در زبان شعر از موسیقی کلمه آغاز می‌شود. شاعران موفق، که با دقت وتأمل کلمات شعر را بر می‌گزینند به آهنگ درونی آن‌ها توجه کافی دارند گاه موسیقی شعر از همنشینی و مجاورت حروف خاصی ایجاد می شود. نظم و توالی صوت یا اصوات در کلمه و بافت جمله، طنین وآهنگی را به وجود می‌آورد که نغمه حروف خوانده می شود و اغلب القاگر و تداعی کننده مفهوم و حالات عاطفی خاصی است» (همان، ۵۳) بخش چشمگیری از ساخت موسیقایی شعر بر تکرارهای کلامی و توازن‌ها مبتنی است. این تکرارها، متنوع بوده و دارای سطح‌های گوناگونی است. گاهی این تکرار

ناشی از واج‌های هم‌صدا در اثر ادبی است. گاهی هم این تکرار ناشی از تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها هستند. همچنین تکرار ممکن است از تکرار مجموعه‌ای از واژگان یا تکرار یک جمله در سطح شعر باشد.

موسیقی درونی در شعر شامل «مجموعه هماهنگی‌هایی است که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید» (Shafiei Kadkani, 2005, p. 254). یکی از مهم‌ترین مصداق‌های روش تکرار که سبب افزایش موسیقی زبان شاعر می‌شود، تکرار صامت و مصوت است. از عواملی که سبب بیشتر موسیقایی‌شدن شعر وهبی التل می‌شود، موسیقی حروف است. موسیقی حروف، در اثر تکرار حروف و تناسب آن با موضوع شعر صورت می‌پذیرد. موسیقی حروف شامل «تکرارهای آوایی است که درون یک هجا اتفاق می‌افتد» (Samareh, 1985, p. 127) و به آن توازن واجی می‌گویند. واج‌آرایی، تکرار یک واج «صامت و مصوت» در واژه‌های یک مصراع است، به گونه‌ای که کلام را آهنگین کند و بر تأثیر سخن بیفزاید. این تکرار آگاهانه توسط شاعر، سبب افزایش موسیقی کلام و القای معنای مورد نظر شاعر به خواننده می‌شود. عرار از این طریق توانسته، پیوند جدانشدنی بین واژه و معنا به وجود آورد. شمیسا (Shamisa, 2009) صنعت حاصل از تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها را «هم‌حروفی» خوانده است. «وی برای این شگرد دو گونه منظم و پنهان قایل است و بر این باور است که هم‌حروفی منظم در آغاز کلمات و هم‌حروفی پنهان در میان کلمات رخ می‌دهد» (Shamisa, 2009, p. 57). «واج‌آرایی» در بیت‌های فراوانی از وهبی التل به روشنی دیده می‌شود که بیت‌هایی از قصیده «متی» شاهدی بر این ادعا است:

واج‌آرایی حرف‌های «أ» و «آ» و تکرار واژهٔ «لا» در تمامی قصیده و قافیه هم «ر» است:

۶. بین الخرابیش لا عبد ولا أمة ولا أرقاء فی ازیاء أحرار

ولا جناة ولا أرض یضرجها دم زکی ولا أخاذ بالثار

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 262)

تکرار، پایهٔ اصلی موسیقی درونی است و اساسی‌ترین خصوصیت موسیقی به شمار می‌رود. شاعر هنرمندانه با استفاده از تکرار«لا» در سراسر این قصیده سبب زیبایی و القای معنا به مخاطب شده‌است و به هدف مورد نظر دست یافته‌است. برای نمونه، علاوه بر واج‌آرایی حروف در قصیده مورد اشاره «همزه، آ و ر»، حرف «ر» در جایگاه قافیه برجسته شده‌است. 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» (Al-Saleh, 2002, p. 281-283). واج‌آرایی در شعر او گاهی از

طریق «هم‌حروفی[1]» وگاهی از رهگذر «هم‌صدایی[2]» و گاهی بر پایهٔ اشتراک هر دوی این‌ها شکل می‌گیرد. تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها سبب نوعی موسیقی درونی می‌شود. بیت زیر نمونه‌ای از این مورد است:

۷. دعاني وقد ولى شبابي شبابها دعاني و هل يعصى الشباب مشيب

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 80)

در این بیت، علاوه بر تکرار واژه «دعانی»، هفت مرتبه واکهٔ «آ»، و ۵ مرتبه واکهٔ «ای»، ۷ مرتبه همخوان «ب» و ۳ مرتبه همخوان «ع» تکرار شده‌است. باید اشاره نمود که همخوان «ع» که فراوانی کمتری دارد، سه مرتبه تکرار شده‌است. «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» (Shafiei Kadkani, 2005, p. 408).

اگر واکه‌ها و همخوان‌ها با تناسب ویژه‌ای در محور همنشینی قرار گیرند و با نظم خاصی تکرار شوند، جلوه دیگری از موسیقی شعر پدیدار می‌شود. این امر خود عامل مهمی در رستاخیز واژه‌ها و برجسته ساختن عناصر شعری است. تکرار منظم و هماهنگ همخوان‌ها و واکه‌ها سبب می‌شود که در شعر نوعی موسیقی درونی پدید آید (Shamisa, 2009, p. 116). این موضوع در شعر عرار به صورت کامل مشاهده می‌شود. برای نمونه، در این قصیده علاوه بر تکرار همخوان «س» قافیه نیز به «س» ختم گردیده‌است. واج‌آرایی حرف «س» و قافیه هم «س» است:

۸. وواحنيني إلى كأس مشعشعة بماء راحوب والدنَّان بتراسي

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 51)

وهبی التل، در اشعارش برای بیان احساساتی مانند نشاط، شادی، شکایت، غم و اندوه و انتقال آن به مخاطب، آواهای زیر و همخوانی سایشی را به کار می‌برد. آواهای زیر و همخوانی سایشی یا صفیری اصواتی است که «هنگام تولید همخوان‌های سایشی دو اندام در یکی از جایگاه‌ها به هم نزدیک می‌شود تا آن‌جا که مجرای گفتار برای مدتی چنان تنگ می‌گردد که جریان هوا در عبور خود به دیواره تنگنا سائیده می‌شود و ایجاد آوای سایشی می‌کند» (Haghshenas, 1997, p. 78). برای نمونه:

۹. والخمر رجس والكؤوس برأس من شربوا بها يوم الحساب تكسِّر

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 124)

---

[1] allibration
[2] assonan

علاوه برتأثیر وزن بیرونی، تکرار آواهای زیر مانند /e/ و تکرار واکهٔ «آ» /a:/، به همراه تکرار صامت سایشی «س» و «ش» در تأثیر بیشتر موسیقی بر مخاطب نقش دارد.

واج‌آرایی حرف «ع»:

۱۰. علمی بعمان من بعض القری فإذا عمان عاصمة الأردن تحمیه

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 77)

واج‌آرایی حرف «ع» و تکرار واژهٔ «عمان»، پایتخت اردن نشان‌دهندهٔ عشق و علاقه شاعر به وطن است که در قصیده‌های وی مشخص است. شاعر با این تکرار و واج‌آرایی به مقصود خود در القاء آن به مخاطب رسیده‌است. عرار در شعرش بسیار از نام شهرها، مکان‌ها و برخی نواحی اردن استفاده کرده‌است. تعداد نام‌های وطنی او در دیوان شعرش، به ۳۸۷ عدد می‌رسد.

واج‌آرایی همخوان‌های «أ»، «س» و «ش»:

۱۱. أسقی وأشربها وإن لم تسقنی حسناء مثلك لا أسیغ شرابی

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 111)

واج‌آرایی حروف «أ» ، «س» و «ش»، در این بیت از قصیدهٔ «لعنة الخمسین» و همراهی این حروف با واژه‌های «أسقی»، «سقی»، «أشرب» و «شراب» نشان‌دهندهٔ علاقهٔ شاعر به خمریات است. به ویژه، همراهی «خمر» با «زن» (حسناء) و آن هم زن اردنی، بسیار در انتقال معنای مورد نظر شاعر کمک می‌کند. این امر سبب برجسته‌سازی سخن وی شده‌است تا این‌گونه هدف مورد نظر خود را به مخاطب القاء می‌کند. همچنین، عنوان‌های خمری به‌کاررفته در دیوان وی ۴۲۱ مورد است.

٤. ٦. توازن واژگانی

تکرار در سطح واژگان، از عواملی است که سبب قاعده‌افزایی و رستاخیز واژه‌ها می‌شود. تکرار، عامل ایجاد توازن در شعر به شمار می‌رود (Modaressi & Bamdadi, 2009, p. 130). زیرا تکرار از قوی‌ترین عوامل تأثیرگذار و بهترین وسیله‌ای است که نگرش یا تفکری را به کسی القاء می‌کند (Shafiei Kadkani, 2005, p. 99).

قاعدهٔ اساسی در تکرار آن است که واژه یا پاره‌گفته‌ای که تکرار می‌شود، ارتباط محکم و دقیقی با معنای کلی شعر داشته باشد و از قواعد ذوقی و زیباشناسی که بر مجموعه اثر ادبی حاکم است، پیروی کند (Rajai, 2008, p. 110). بی‌تردید آن‌چه سبب انسجام و مانع گسستگی ساختار کلی شعر مصطفی وهبی التل می‌شود، آن است که اغلب در بیت‌ها و مصراع‌ها، پاره‌گفته‌ها و واژه‌هایی تکرار می‌شوند که هسته مرکزی شعر هستند و به این وسیله، سبب همبستگی در شعر

می‌شوند. توازن واژگانی مشتمل بر تکرار واژه، تکرار بیش از یک واژه، تکرار جمله و قافیه است که در ادامه به مصداق‌های آن در شعر این شاعر اردنی پرداخته می‌شود.

٤. ۷. تکرار واژه

یکی از جنبه‌های هنری در شعر عرار، تکرار واژه است که سبب افزایش موسیقی زبان شاعر می‌شود. در واقع، یکی از عوامل کلیدی شکل‌گیریِ موسیقی کلام، تکرار است. تکرار واج، هجا، واژه، پاره‌گفته، مصراع و جمله که صنعت‌هایی مانند جناس، سجع و همچنین قافیه و ردیف را به وجود می‌آورد که در شعر عرار تکرار واژه، بیشتر مبتنی بر جناس و تشابه الاطراف و مانند آن به کار رفته‌است:

۱۲. خداک یا بنت من «دحنون» دیرتنا　　سبحانه باریء الأردن من باری

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 89)

عرار، علاوه بر تکرار واژهٔ «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 شده‌است. این بیت از اشعار وطنی وی به شمار می‌آیدکه عشق وی به وطن در آن‌ها به صورت کامل نمایانده شده‌است. تا جایی‌که شاعر، تمامی سرزمین اردن، آسمان، جانوران، گیاهان و همه ذرات خاکش را مقدس می‌شمرد. مفهوم‌های وطنی در اشعار این شاعر، در بحر «بسیط» آهنگین گشته و از واژه‌ای که جزالت و فخامت دارد، بهره گرفته شده‌است. برای نمونه، در قصیده «قالوا آناب» مشاهده می‌شود:

۱۳. فللّهِ عِندی جَانِبٌ لا أُضِّیعُه　　وللهو منّی والصَّبَابةِ جَانبُ

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 110)

منظور شاعر از تکرار واژهٔ «جانب» در بیت بالا، بیان عشق و دلباختگی بوده‌است. شاعر خود بیان می‌کند که «از واژه صبابة «دلباختگی» استفاده کرده‌ام و از به کار بردن کلمه خلاعة «بی بند وباری و فسق وفجور» دوری گزیده‌ام، 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 می‌شوم. در نظر این جانب، زیبایی منبع تمام خیر و نیکی است و من خیر را به عنوان سرچشمه تمام لذات می‌دانم» (Al-Mulaththum, 1980, p. 129). شاعر این‌گونه می‌سراید:

۱۴. أنا فی القَریةِ لا أشکوالحَزَن　　وسوی القریة لا أَبغی سکن

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 614)

در این بیت، علاوه بر تکرار واژهٔ «القریة»، همخوان «ش» و «س» و واکهٔ «آ» سبب موسیقی دلنشینی شده‌است. همچنین بیت زیر از قصیده «شباب» شاهدی بر این ادعا است:

۱۵. وعَلی هَاجِری هَدَرتُ شَبَابِی ثُمَّ کَفنَّتُه بـبُردِ شَبابی

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 144)

در این بیت واژهٔ «شباب» ۲ مرتبه و همخوان «ب»، ۶ مرتبه و همخوان «ه»، ۳ مرتبه آمده‌است که فراوانی کمتری دارند، و در موسیقی بیت تأثیر نهاده‌اند.

٤. ۸. تکرار در سطح گروه

در دیوان عرار، به گونه‌ای از تکرارها بر می‌خوریم که بیش از یک واژه هستند. گاهی این تکرارها، جمله مستقل یا یک پاره‌گفته را در بر می‌گیرند که پشت‌سرهم به صورت کامل یا با اندکی تغییر تکرار می شوند. گاهی نیز تکرار در شعر به شکل تکرار گروهی از واژه‌ها صورت می‌پذیرد. «منظور از گروه، آن واحد زبانی است که از یک واژه یا بیشتر ساخته شده‌است و نقش واحدی را در جمله داراست» (Safavi, 2001, p. 207-208). تکرار در سطح گروه به دو صورت همگونی ناقص و همگونی کامل محقق می‌شود. بیت‌های زیر، شاهدی بر این ادعا هستند:

همگونی ناقص: در همگونی ناقص «بخشی از دو یا چند گروه، شامل یک یا چند عنصر دستوری درون گروه تکرار می‌شود» (Safavi, 2001, p. 98) مانند تکرار «ماذا علی الناس» در تمام قصیده و در ابتدای بیت‌ها که موسیقی ویژه‌ای به این قصیده نیز بخشیده‌است:

۱۶. ماذا علی الناس من سکری وعربدتی ماذا علی الناس من کفری وإیمانی

(Wahabi al-Tal, 1973, 122)

همگونی کامل: در همگونی کامل، «تمامی عنصر دستوری گروه با توالی یکسان تکرار می‌شود» (همان،۲۰۹). مانند تکرار «إذن» و «إذن لعبوا»:

۱۷. إذن لعبوا إذن لعبوا إذن قفزوا إذن وثبوا

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 91)

تکرار، از قوی‌ترین عوامل تأثیرگذار است و بهترین ابزاری است که نگرش یا تفکری را به فردی القاء می‌کند (Shafiei Kadkani, 2005, p. 99). در دیوان عرار تکرار در سطح جمله، از اهمیت بسیاری برخوردار است. این نوع تکرار علاوه بر انسجام‌بخشی به زبان شاعر، برای القای مفهوم، نقش برجسته‌ای را بر عهده دارد. در قصیدهٔ «راهب الحانة»، مشاهده می‌شود:

۱۸. 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»، «نبأ»و «خبا» مشهود است. همچنین است در قصیده «قالوا أناب»:

۱۹. قالوا أَناب و ما أَناب　　قالوا أَتـــاب فقل أَتــاب
هولن یعیش ولن　　یعیش بغیرباطیة الشراب

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 145)

در این بیت‌ها، جمله‌های «أناب»، «أتاب»، «یعیش» به سبب تأکید بر علاقه شاعر به خمر، تکرار شده‌است.

٤. ۹. جناس

آن‌چه در کنار موسیقی حروف، سبب افزونی موسیقی زبان شاعر می‌شود، کاربرد جناس در سطح شعر است. روش تجنیس یا هم‌جنس‌سازی، یکی از روش‌هایی است که در سطح واژه‌ها و جمله-ها، هماهنگی به وجود می‌آورد و موسیقی کلام را افزون می‌کند. «مفهوم جناس، هر نوع اشتراک در مصوت و صامت‌های کلام است که در طرح‌های گوناگون می‌تواند خود را نشان دهد. در ذات هر زبان و در طبیعت هر زبان، جناس خود را به عنوان یک قانون زبان‌شناسی نشان می‌دهد» (Shafiei Kadkani, 2005, p. 301). روش تجنیس، بر اساس نزدیکی هر چه بیشتر واکه‌ها رخ می‌دهد، به طوری که واژه‌ها، هم‌جنس به نظر آیند. انواع جناس‌ها، گونه‌هایی از توازن‌های واژگانی است که از طریق همگونی کامل مانند جناس تام و مرکب یا همگونی ناقص مانند جناس مطرّف، جناس وسط، جناس مذّیل، جناس اشتقاق و مضارع شکل گرفته‌است. همان‌گونه که در شعر وهبی التل مشاهده شد، روش «تجنیس» یا «هم‌جنس‌سازی» یکی از روش‌هایی است که در سطح واژه‌ها و جمله‌ها، هماهنگی به وجود می‌آورد و موسیقی کلام را افزون می‌کند. «مفهوم جناس، هر نوع اشتراک در مصوت‌ها و صامت‌های کلام است که در طرح‌های گوناگون می‌تواند خود را نشان دهد. در ذات و در طبیعت هر زبان، جناس خود را به عنوان یک قانون زبان‌شناسی، نشان می‌دهد» (Shafiei Kadkani, 2005, p. 303).

یکی از انواع زیبایی‌های واژگانی کلام، جناس است که شاعران و نویسندگان برای رنگ‌آمیز کردن کلام خود، از آن بهره جسته‌اند. در کتاب معالم البلاغة آمده است: «جناس یا تجنیس عبارت است از تشابه دو کلمه در تلفظ، یا مغایرت و وجوه مشابهت بین دو کلمه، از حیث تلفظ بسیار است و بدین اعتبار، جناس دارای تقسیمات عدیده است» (Rajai, 1980, p. 396). همچنین

الجندی (Al-Jundi, n.d) می‌نویسد: «در کلمات زبان عربی خصوصیت موسیقایی عجیبی وجود دارد و جناس‌های بسیار در این زبان می‌توان ساخت، که شاید در هیچ زبان دیگر وجود نداشته باشد» (Al-Jundi, n.d, p. 17). زبان عربی ویژگی دارد که واژه‌ها از یک‌دیگر مشتق می‌شوند. این در حالی است که اصل واژه که تکرار حروف و آهنگ صوت و واژه باشد، در اشتقاقات محفوظ می‌ماند. این گفته دلیل روشنی است برای اثبات اینکه «اصل جناس، در زبان عربی باید همان اشتقاق کلمات باشد» (Isfahani, 1957, p. 1 & 249).

اشتقاق از جمله قوی‌ترین و موسیقایی‌ترین انواع جناس است. نگارندگان پس از بررسی کامل دیوان عرار، به این نتیجه دست یافته‌اند که جناس اشتقاقی، بیشترین فراوانی را در اشعار وی دارد و سبب افزایش موسیقی شعر او شده‌است. به سبب کاربرد فراوان اشتقاق در اشعار شاعر، نمونه‌هایی از آن را آورده‌ایم:

جناس اشتقاقی «نادی و مناديه» در قصیده «أمثال» در بحر بسیط:

۲۰. لا أنتَ للسِّد إن عُدَّ الكرامُ ولا للهِّد فی الحربِ إن نادی مناديهِ

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 485)

جناس اشتقاقی « أربابه و بابه» در بیت‌هایی از قصیده« دع النادی » در بحر هزج:

۲۱. دع الـــــــنادی و أصـــحابه فَإنّا لســـــنا أربـــــــــابَه

و ايمـــــــــاناً حـــــلفنا ها بأنّا لا نری بـــــــــــــابَه

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 588)

جناس اشتقاقی «سحاحیر و سحّارِ» در بیت‌هایی از قصیده «بین الخرابیش» در بحر بسیط :

۲۲. وليس ثمةَ من فرقٍ بشرعتنا ما بين راعی سحاحيرو سحّارِ

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 266)

جناس اشتقاقی «ارهقته أرقا، كيد و المناكيد» در قصیده «شرب فطرب» در بحر بسیط:

۲۳. يا رُبَّ ليلٍ لقد أرهقتُهُ أرقاً مما أعانيه من كيدِ المناكيدِ

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 208)

واژه‌های شعر عرار، زیبا و جدید اند. شاعر، این واژه‌ها و ترکیب‌ها را با موسیقی خاصی به کار برده‌است. وی با استفاده از تکرار، کاربرد اوزان مناسب و مانند آن، این واژه‌ها را با انسجام خاصی در کنار هم قرار داده تا موسیقی دلنشینی خلق می‌نماید. لازم به اشاره است که گراهام هوف[1]، منتقد معاصر انگلیسی «سه اصل عمده در نقد صورت‌گرایانه را انسجام، هماهنگی و درخشش

[1] Graham Hugh

می‌داند» (Emami, 2006, p. 214). این سه اصل را به روشنی می‌توان در شعر وهبی التل مشاهده نمود. علاوه بر آن، در شعر وی میان همه اجزاء، هماهنگی و تناسب وجود دارد. به همین سبب است که یکی از ویژگی‌های شعری شاعر انسجام است.

٤. ١٠. قافیه

از آن‌جایی‌که قافیه در شعر از اهمیت بسیاری برخوردار است، به شیوهٔ چشمگیری مورد توجه قرار گرفته‌است. منظور از قافیه «حرف یا حروف مشترک معیّنی است در پایان کلمات قاموسی نامکرر مصراع‌های یک شعر» (Vahidian Kamkar, 1990, p. 92). بحث مربوط به قافیه در نقد صورت‌گرایی و تحلیل‌های مبتنی بر صورت و ساختار جایگاه ویژه‌ای دارد. شفیعی کدکنی (Shafiei Kadkani, 2005) برای قافیه پانزده نقش متفاوت بر شمرده‌است و هر یک را به دقت مورد بررسی قرار داده است. نقش‌های قافیهٔ مورد نظر شفیعی، در چارچوب نظریه‌های صورت‌گرایان -توجه به عناصر ساختاری شعر که سبب آشنایی‌زدایی و رستاخیز واژه‌ها می‌شود- قابل نگریستن 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» (Shafiei Kadkani, 2005, p. 94) همچنین قافیه از جلوه‌های وزن و کامل‌کننده وزن است، زیرا نشانه‌های پایان یک قسمت و آغاز قسمت دیگر را نشان می‌دهد (همان، ۵۲).

بی‌گمان، عرار از قافیه‌های مناسب در اشعار خویش بهره گرفته‌است. تا جایی‌که بیشتر اشعار وی، با داشتن قافیه‌های مناسب، از تشخص و زیبایی ویژه‌ای برخوردار شده‌اند، اما هنجارشکنی او در قافیه از ویژگی‌های بنیادی شعرش به شمار می‌آید. بنابراین، قالب‌شکنی این شاعر در زمینهٔ آشنایی‌زدایی، بسیار به دیدگاه صورت‌گرایان نزدیک است. عرار خود را از بند قافیه و وزن سنتی رها ساخته و به قالب‌شکنی پرداخته‌است. به این ترتیب، وی وجدان و ذاتش را که متأثر از جامعه بود، به نمایش گذاشت. وی، اشعاری نیز در نظام مخمسات دارد که در آن‌ها هنجارشکنی می‌کند. مخمسات، « نوعی از قصیده که شاعر بنای آن را بر چند مصراع هم قافیه بنهد و مصراع آخر را بر قافیه‌ای دیگر قرار دهد، مسمط‌هایی که بند و رشته مسمط آن‌ها به پنج مصراعی مخمس یا پنج‌تایی باشد، مخمس می‌گویند» (Gholamrezai, 2008, p. 78).

۲۴. أقبل الساقي فقولوا حيهلا وأديروا بينكم كأس الطلا
ما على الشيخ ولست ابن جلا أنا إن ساومت قعوار على
عمتي وابتعت بالعمة خمره

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 178)

این قالب‌شکنی و بی‌اعتنایی به قافیه از دیدگاه زیباشناسی قابلِ توجه است و به مبحث آشنایی‌زدایی صورت‌گراها بسیار نزدیک است. زیرا پرداختن به قالب‌های جدید و عدم رعایت قافیه، سبب آشنایی‌زدایی می‌شود و این قالب‌شکنی در اشعار وهبی‌التل وجود دارد. در واقع، برخی اشعار شبیه به مسمط یا چندپاره فارسی است و گاهی در قالب شعر مرسل، شعر جدیدی را به وجود آورده‌است. برخی از قصاید این شاعر نیز رها از قافیه است. برای نمونه، هنگامی‌که او شعر خود را با قافیه «ر» آغاز می‌کند، در بیت‌های بعدی از قافیه‌ای دیگر استفاده می‌کنند. برای نمونه، در قصیده «متی» از دو قافیه متفاوت در یک قصیده استفاده کرده‌است.

روشن است که شاعر باید به حروف و حرکات معین در قافیه متعهد باشد، در غیر این صورت قافیه مشتمل بر کاستی‌هایی مانند تضمین، ایطاء، اقواء، و السناد می‌شود (Atiq, 1998, p. 166). بعد از بررسی کامل دیوان وهبی التل مشخص شد که در ۱۶ بیت از ابیات دیوان او اقواء و فقط در قصیده «الحنین إلی الجزیرة» ایطاء، از عیوب قافیه وجود دارد.

إقواء: اختلاف در حرکت روی به کسر یا ضم (همان، ۱۶۷) در این‌جا، به شاهدی از ۱۶ بیت اشاره می‌شود از جمله در قصیده «أغسلونی بخمر» در بحر خفیف:

۲۵. وأْ دفنونی فی حانةٍ عند دنَّ بیننا مسکرٌ، الدَّنانِ مقیمُ

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 344)

واژهٔ «مقیم» در این بیت به ضم میم در اقواء واقع شده‌است.

بر پایهٔ ایطاء، واژهٔ روی با لفظ و معنایش پس از دو یا سه بیت تا ۱۰ بیت بازگردد. در قصایدی که طولانی نیست ناپسند است که شاعر واژه‌ای را از نظر معنایی و واژگانی در ساختِ نزدیک تکرار کند (همان،۱۶۷). ایطاء فقط در یک قصیده «الحنین إلی الجزیرة» در بحر طویل بیت ۲۸:

۲۶. و کلُّ بلادٍ یلفظُ الضادَ أهلُها بلادی و إن کانت بمثلی تظلعُ

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 292)

ترجمه بیت: هر سرزمینی ضاد را تلفظ می کند، اهل آن از سرزمین من هستند، هر چند مثل من در تنگنا باشند.

قصیده «الحنین إلی الجزیرة» ۲۸ بیت دارد که «تظلع» در بیت ۲۸ و ۲۴ و ۱۲ در یک واژه و معنا آمده است.

۵. نمونه‌هایی از استثنائات در اشعار وهبی التل

عرار در قصاید خویش از برخی اصول نحوی، واژگانی و عروضی نیز سرپیچی کرده‌است که این امر هنجارگریزی به شمار می‌آید. نمونه‌هایی که در ادامه می‌آیند، نمایانگر این واقعیت اند:

أ: ورود «قد» و «سوف» بر غیر فعل:

۲۷. واقصـــــر ملامک اننی رجل قد بالکأس بعت خوابیا من دینی

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 27)

۲۸. أتهذی بالســلو و قـد غرام الغـید أضنا نــا

(همان، ۴۵)

۲۹. وسوف الألی قالوا عرار قد ارعوی ومن یرعوی بعد الضـلال لبیب

(همان، ۵۱)

در بیت اول «قد»، پیش از «کأس» و در بیت دوم پیش از «غرام» و همچنین در بیت سوم پیش از «الألی» آمده‌است که هر سه اسم هستند.

ب –آمدن «لن» پیش از «س» استقبال:

۳۰. أنا لم أکن یوما وزیرا ولن سأرأسها الوزارة

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 67)

در این بیت «لن» بر «سین» استقبال، وارد آمده‌است.

ج–کاربرد «إلّا» همراه ضمیر متصل:

۳۱. سلمی ورب الراقصـات إلی منی مـا راض قلبی عـالهوی إلاک

(همان، ۱۱۵)

در این بیت، ضمیر متصل«ک» با «إلّا» به کار رفته‌است. همچنین واژهٔ «عالهوی» در کشور اردن بسیارکاربرد دارد اما این کاربرد در زبان فصیح، به کار نمی‌رود.

د– آمدن ضمیر متصل پیش از «زال»:

۳۲. ودع المنی والشمل دعه وشـأنه مــا زاله بفؤاد لیـس بجــامع

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 95)

در این‌جا ضمیر متصل«ه» به «زال» پیوسته‌است که بسیار نادر است.

هـ– کاربرد واژه‌های و پاره‌گفته‌های نادر

۳۳. هات اسقنی «قعوار» لیس یهمنی قول الوشاة عرار«سکرانــان»

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 123)

در این‌جا عرار از واژهٔ «سکرانان» که یک واژهٔ عامیانه است، استفاده کـرده‌اسـت. زیـرا قـدرت تأثیرگذاری آن را بیشتر از دیگر واژه‌های فصیح می‌داند. وی معتقد اسـت گـاهی توانـایی و تـأثیر واژه‌های عامیانه و دور از کاربرد در ابیات، قدرت واژه‌های فصیح را ندارند (Abu-Matar, 1987, p. 242).

و- کاربرد فقط «یک تفعیله» در مصراع دوم:

۳۴. وطلا کعین الدیک تحسدها النضاره

(Wahabi al-Tal, 1973, p. 41)

همچنین باید اشاره نمود که در قصیده‌های «إذا داعبه الحب»، «یا لیت»، «إفلاس»، و «مزدا» سرپیچی از وزن‌های خلیلی، بسیار آشکار است.

٦. نتیجه‌گیری

آشنایی‌زدایی و در پی آن قاعده‌افزایی و هنجارگریزی در اشعار مصطفی وهبی التل، سبب برجسته‌سازی شده‌است. در این زمینه، پژوهش زیر به نتایج زیر دست یافته‌است:

- توازن آوایی و واژگانی از مهمترین ویژگی‌های قاعده‌افزایی است که سبب برجسته‌سازی شعر وی شده‌است. او با کاربرد این توازن‌ها، در حیطه قاعده‌افزایی به عادت‌زدایی دست زده‌است. هر چند؛ استفاده از هنجارگریزی‌ها و قاعده‌افزایی‌ها در شعر وهبی التل بسیار پخته و مؤثر واقع شده‌است. وی از این رهگذر توانسته‌است موجب برجسته‌سازی و در نتیجه اعتبار کلام خود در نگاه مخاطب شود.
- توازن آوایی و واژگانی از عواملی اند که سبب افزایش موسیقی شعری عرار شده‌است.
- از مهمترین ویژگی‌های موسیقی شعر عرار، عنصر تکرار است. این امر، موسیقی شعرش را دو برابر نموده و به این وسیله، اشعارش را از انسجام خاصی برخوردار کرده‌است. تکرار در شعر وی، فراوانی بسیاری دارد. در شعر او این تکرار به روش‌های مختلف مانند تکرار واج، واژه و جمله آمده‌است.
- با توجه به هماهنگی میان وزن و محتوا و وزن و واژه، شاعر به نوگرایی در وزن و و سرپیچی از بحرهای شعری مشتاق بود. در پیوند با هنجارشکنی در قافیه، می‌توان به کاربرد مخمسات در شعر او اشاره کرد.
- در اشعارش برای بیان احساساتی مانند نشاط و شادی یا شکایت و غم و اندوه و انتقال آن به مخاطب، اصوات زیر و همخوانی سایشی را به کار می برد. این موارد سبب برجسته‌سازی و سبب موسیقایی‌شدن شعر می‌شود.
- جناس اشتقاقی بیشترین فراوانی را در شعر عرار دارد.
- در دیوان شعری او ۱۶ مورد اقواء و یک مورد ایطاء که از عیب‌های قافیه هستند، به دست آمد.

- شکستن و گذر از قواعد نحوی یا کلامی و ترکیب، یا همنشینی واژگان برای وهبی التل دل‌پذیر است. در واقع زبانی که او به کار می‌برد، کارکرد ادبی دارد. وی، مخاطب را متوجه پیام جدیدی می‌سازد و سخن او منجر به آشنایی‌زدایی می‌شود.

فهرست منابع

ابراهیم، انیس (۱۹۶۵). *موسیقی الشعر*. ط۳. القاهرة: مکتبة النجلوالمصریة.

ابومطر، احمد (۱۹۸۷). *عرار الشاعر اللامنتمی*، أقلام الصحوة. الإسکندریة: دار الصبرا للطباعة و النشر.

الأسد، ناصر الدین (۱۹۵۷). *الإتجاهات الأدبیة الحدیثة فی فلسطین والأردن*. ط۳. بیروت: معهد الدراسات العربیة العالیة فی جامعة الدول العربیة.

اسماعیل، عزّ الدین (۱۹۹۲). *الأسس الجمالیة في النقد العربي*. ط۱. بیروت: دارالفکر العربی.

الأصفهانی، أبوالفرج علی بن الحسن(۱۹۵۷). *الأغانی*. ط ۵. بیروت: دار الثقافة.

امامی، نصرالله (۱۳۸۵). *مبانی و روش‌های نقد ادبی*. چ ۳ . تهران: نشر جامی.

بکار، یوسف (۱۹۸۸). *الترجمات العربیه لرباعیات الخیام*. الدوحه: منشورات مرکز الوثائق والدراسات الانسانیه، جامعة قطر.

التل، مصطفی وهبی التل (۱۹۷۳). *عشیات وادی الیابس*. عمان: المؤسسه الصحفیة الأردنیة.

ثمره، یدالله (۱۳۶۴). *آواشناسی زبان فارسی*. تهران: مرکزنشر دانشگاهی.

الجندی، علی. (بی‌تا). *فن الجناس*. *بیروت:* دار الفکر، طبعه بیروت.

حق‌شناس، علی محمد (۱۳۷۶). *آواشناسی (فونتیک)*. ج ۵. تهران: انتشارات آگه.

خلیل، ابراهیم، (۲۰۰۹). «عرار شعریة التجربة لا شعریة الذاکرة». *افکار*. شمارهٔ ۲۵۱. صص ۱۵-۵.

بسام علی، ربابعه.(۱۳۸۲). «تأثیر حکیم نیشابوری بر عرار شاعر بزرگ اردن». *نامهٔ پارسی*. سال ۸. شمارهٔ ۴. صص۱۲۵-۱۰۸.

بسام علی، ربابعه (۱۳۸۱). «تلاش‌های شاعر بزرگ اردن (عرار) در قلمرو ادبیات فارسی». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. صص ۱۷۰-۱۵۵.

بسام علی، ربابعه (۱۳۸۲). «سرچشمه های معرفت شناختی عرار، شاعر بزرگ اردن» *مجلهٔ کتاب ماه و ادبیات و فلسفه*. سال ۶. شمارهٔ ۱۰. صص۴۵-۱۷.

الزباعی، زیاد صالح (۲۰۰۲). *الرؤیا والفن*. عمان: أزمنة للنشروالتوزیع.

رجایی، محمد خلیل (۱۳۵۹). *معالم البلاغة*. شیراز: دانشگاه شیراز.

رجایی، نجمه (۱۳۸۷). *آشنایی با نقد ادبی معاصر عربی*. چ ۱. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.

الرواشدی، أمیمة (۲۰۰۵). *شعریة الانزیاح*. عمان: امانة عمان للنشر.

ارمسترونج، ریتشاردز (۱۹۶۳). *مبادیء النقد الأدبی*. ترجمهٔ لویس عوض. القاهرة: مکتبة الانجلوالمصریة.

الزعبی، زیاد صالح (۱۹۹۹). *عشیات وادی یابس* ، بیروت، جمع وتحقیق وتقدیم دیوان مصطفی وهبی التل (عرار)، ط ۲. عمان: الموسسه العربیه للدراسات والنشر و دار الفارس للنشر والتوزیع.

سارلی، ناصر قلی و فاطمه ایشانی (۱۳۹۰). «نظریه انسجام و هماهنگی انسجامی وکاربست آن در یک داستان کمینه فارسی(قصه نردبان)». *زبان‌پژوهی*. دورهٔ ۲. شمارهٔ ۴. صص۷۸-۵۱.

سمره، محمود (۱۹۷۹). «اللغة و الاسلوب فی شعر عرارمجله». *مجمع اللغة العربیة الاردنی*. شمارهٔ ۶-۵. صص ۶۹-۷۶.

شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات، درس گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورتگرایان روس*. چ ۲. تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴). *موسیقی شعر*. چ ۳. تهران: آگاه.

شکری، عیاد (۱۹۶۴). *موسیقا الشعر العربی*. القاهرة: دارالمعرفة.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۸). *نقد ادبی*. چ ۳. تهران: میترا.

الصالح، صبحی (۲۰۰۲). *دراسات في اللغة* . چ ۱۵. بیروت: دارالعلم للملایین.

صفوی،کوروش(۱۳۸۰). *از زبان شناسی به ادبیات*. ج ۱ و۲. چ ۲. تهران: سوره مهر.

العاکوب، عیسی علی (۲۰۰۸). *التفکیر النقدی عند العرب*. ط ۷. دمشق: دار الفکر.

عتیق، عبدالعزیز (۱۷۲۲). *علم العروض والقافیة* . بیروت: دار النهضة العربیة.

علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷). *نظریه های نقد ادبی معاصر*، صورتگرایی وساختارگرایی. چ ۱. تهران: سمت.

غلام‌رضایی، محمد (۱۳۸۷). *سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو*. تهران: جامی.

الفاخوری، حنّا (۱۹۸۶). *الجامع فی تاریخ الأدب العربی*. ط ۱. بیروت: دار الجیل.

قربان زاده، بهروز و رفیق عطوی (۱۳۹۶). «وجوه تأثر مصطفی وهبی التلّ(عرار) بعمر الخیام النیسابوری». *کلیة الآداب و العلوم الانسانیّة* . سال ۷. شمارهٔ ۲۵. صص۳۵-۱۸.

المجذوب، عبدالله (۱۹۵۵) *المرشد فی فهم أشعار العرب*. ط ۱. مصر: طبعة مصطفی الحلبی.

مدرسی، فاطمه و امید یاسینی (۱۳۸۸). «نقد صورتگرایانه غزلیات حافظ». *سبک شناسی نظم ونثر فارسی* (بهار ادب)، شماره ۱. صص۱۱۸-۱۴۱.

مدرسی، فاطمه ومحمد بامدادی (۱۳۸۸). «نگاهی به موسیقی اشعار محمدرضا شفیعی کدکنی». *مطالعات زبانی و بلاغی*. شمارهٔ ۱. صص۱۱۵-۱۴۰

الـــــملثم، البدوی (یعقوب العودات) (۱۹۸۰). *عرار شاعر الاردن*. بیروت: دار القلم.

میلر، هنری (۱۳۴۸). *تولد شعر*. ترجمه منوچهر کاشف. تهران: مرکز نشر سپهر.

الناعوری، عیسی (۱۹۸۰). *الحرکة الشعریة فی الضفة الشرقیة من المملکة الاردنیة الهاشمیة* . عمان: وزارة الثقافة و الشباب.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۶۹). *وزن و قافیه شعر فارسی*. چ ۲. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

References

Abu-Matar, A. (1987). *Arar: the poet of Allamentm*. Alexandria: Dar Al-Sabra Al-Tabata Al-Nashr [In Arabic].

Al-Akub, A. I. (2008). *Critical thinking among the Arabs* (6nd ed.). Damascus: Dar Al-Fikr [In Arabic].

Al-Asad, N. (1957). Recent trends in literature in Palestine and Jordan (3nded). Beirut: Institute of Arab Studies in the University of Arab States [In Arabic].

Alavi Moghadam, M. (1998). Theories of contemporary literary critique, formalism and structuralism (1nd ed.). Tehran: SAMT.

Al-Fakhoury, H. (1986). *A comprehensive history of Arabic literature*. Beirut: Dar-Al-jalil [In Arabic].

Al-Jundi, A. (n.d). *Technique of pun.* Beirut: Dar Al-Fekr [In Arabic].

Al-Majzub, A. (1955). *Almarcdwi understanding of Arabic poetry* (1nd ed.). Egypt: Tabat-Mostafa-Alhalbi [In Arabic].

Al-Mulaththum, B. (1980). *The Jordanian poet: Arar*. Beirut: Dar Al-Kalam [In Arabic].

Al-Nauri, I. (1980). *The poetic movement in the eastern half of the Hashemite Jordanian government*. Oman: Ministry of Culture and Youth [In Arabic].

Al-Ravashedi, A. (2005). *Poem and Literature of defamiliarization*. Oman: Oman municipality publication [In Arabic].

Al-Saleh, S. (2002). *Studies in language* (15nd ed.). Beirut: Dar Al-Malayin [In Arabic].

Al-Samra, M. (1979). Language and style in Arar's poetry. *The journal of the Jordan Academy for Arabic 5*(6), 76-69 [In Arabic].

Al-Zabi, Z. S. (1999). *Asyat Valley yabs* (2nd ed.). Mostafa. Wahabi Al-Tal (ed.). Cairo: Madār Al-ṣaḥrā', dirāsah fī adab 'Abd Al-Raḥmān Munīf' [In Arabic].

Wahabi al-Tal, M. (1973). *Asyat Valley yabs* (2nd ed.). Oman: Al-Shfiah-Orduniyah.

Al-Zu'bi, Z. S. (2002). Vision and art (Al-roya wa al-fa'n). Oman: Azminah lil nashr wa al-tozie' [In Arabic].

Armstrong, R. (1963). *Principles of literary criticism*. Translated by Louis Awad. Cairo: Maktab Al-Anjelo Al-Mesri [In Arabic].

Atiq, A. (1998). *Arabic prosody and rhyme*. Beirut: Dar Al-Nahda Al-Arabeya [In Arabic].

Bassam Ali, R. (2002). The efforts of the great poet of Jordan (Arar) in the field of Persian literature. *Faculty of Literature and Humanities of Tehran,*155-170 [In Persian].

Bassam Ali, R. (2003). The epistemological origins of Arar, the great poet of Jordan. *Magazine Moon Books and Literature and Philosophy*, *6*(10), 17-45 [In Persian].

Bassam Ali, R. (2004). The effect of Hakim Nishaburi on Arar, the great poet of Jordan. *Journal Persian letter*, *8*(4), 108-125 [In Persian].

Bekar, Y. (1988). *The Arabic translation of Rubaiyat of Omar Khayyam*. Doha: Centre for Humanities Research, Qatar University [In Arabic].

Emami, N (2006). Foundations and methods of literary criticism (3nd ed.). Tehran: Jami [In Persian].

Gholamrezai, M. (2008). *Stylistics of Persian poetry: Roudaki to shamlou*. Tehran: Jami [In Persian].

Ghorbanzadeh, B., & Rafigh, A. (2017). Affected faces by Mostafa Wahbi al-Tal (Arar) on Omer Al-Khayyam Al-Nishabouri. *General Literature and Human Science*, 7(25), 18-35 [In Persian].

Haghshenas, A. M. (1997). *Phonetics* (Vol. 5). Tehran: Agah [In Persian].

Ibrahim, A. (1965). *The music of poetry* (3nd ed.). Cairo: The Anglo Egyptian Bookshop [In Arabic].

Ibrahim, Kh. (2009). Arar sheriah al-tajrobah la sheriah al-zakerah. *Afkar*, 251, 5-15 [In Arabic].

Isfahani, A. (1957). *The Songs*. (8nd ed.). Beirut: Dār al-Saghafa [In Arabic].

Ismail, E. (1992). *Aesthetic foundations of the Arabic monetary*. Beirut: Dār al-Fikr al-Arabi [In Arabic].

Leech, G.H. (1969). *A linguistic guide to English poetry*. England: Longman.

Miller, H. (1969). *Birth of poem*. Translated by Manouchehr Kashef. Tehran: Sepehr [In Persian].

Modaressi, F., & Bamdadi, M. (2009). A glance at Shafiei-Kadkani's the music of poetry. *Jornal of Rhetorical and Linguistic Studies, 1,* 115-140 [In Persian].

Modaressi, F., & Yasini, O. (2009). Formalistic criticism of Hafiz's poems. *Jornal of Stylistic of Persian Poetry and Prose, 1,* 141-118 [In Persian].

Rajai, M. K. (1980). *Signs of rhetoric.* Shiraz: Shiraz University [In Persian].

Rajai, N. (2008). *An Introduction to literary criticism in contemporary Arabic.* Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad [In Persian].

Safavi, K. (2001). *From linguistics to literature* (Vol.s 1 & 2). Tehran: Soureh Mehr [In Persian].

Samareh, Y. (1985). *The phonetics of Persian language*. Tehran: Nashr Daneshgahi [In Persian].

Sarli, N. Gh., & Ishany, T. (2011). The theory of cohesion and cohesive harmony and the usage of it in a minimal story: The Tale of a Ladder. *Zabanpazhuhi*, *2*(4), 51-78.

Shafeei Kadkani, M. R. (2012). Resurrection of words, lessons about the literary theory of Russian formalists (2nd ed.). Tehran: Sokhan.

Shafiei Kadkani, M. R. (2005). *Music of poetry*. Tehran: Negah [In Persian].

Shakari, A. (1964). *The music of Arabic poetry*. Cairo: Dar-Almaarefa [In Arabic].

Shamisa, S. (2009). Literary criticism (3nd ed.). Tehran: Mitra.

Vahidian Kamkar, T. (1990). *Meter and rhyme of Persian poetry*. Tehran: Nashr-e Daneshgahi [In Persian].

Investigation and Analysis of Arar's Poetry

Leila Hosseini[1]
Hamed Sedghi[2]
Ali Pirani Shal[3]
Soghra Falahati[4]

Received:10/07/2017
Accepted:16/07/2018

Abstract

1. General Introduction

Wahbi al-Tal whose pen name is Arar was born in 1899 in Irbid city in the north of Jordan, in a family involved in cultural activities. In that time, the Arab world was in cultural isolation and immersed in silence, pain, seclusion and backwardness. It was subordinate to the Ottoman Empire and on the verge of decline and demolition. His father was a educated Jordanian and Arar learned Turkish language which was the official language in education in that period. He was also familiar with Persian language which was taught at that time (al-Tal, 1957, p. 49). He got his title from Arar Ibn Amro Ibn sha'as al-Asdi who was a poet of the era of ignorance (Bekar, 1990, p. 31). Arar's poetry consists of themes such as love, attention to the women, win and drunkenness, being and nothingness, life and death, debauchery and pleasures, repentance, committed lyrics and resistance. Defamiliarization is one of the significant features of his poetry which has been employed in a variety of ways including the addition of rules, transgression in rhymes, elegant imagery, new combination, cohesion and harmony.

2. Theoretical Framework

Addition of rules unlike deviation (from the norm) is not deviation from rules of language, but it is exercising additional rules on the rules of norm language. Addition of rules can be investigated and classified according to harmony in phonetic, lexical, grammatical, and analytical levels of phonetic harmony and lexical harmony. In this research, Mostafa Wahbi al-Tal's poetry that is one instance of the

[1] PhD Candidate, Arabic Language and Literature Department, Kharazmi University, Tehran (Coressponding Author), l7.hoseynii@gmail.com
[2] Professor, Arabic Language and Literature Department, Kharazmi University, sedgi@khu.ac.ir
[3] Associate Professor, Arabic Language and Literature Department, Kharazmi University, piranishall@khu.ac.ir
[4] Associate Professor, Arabic Language and Literature Department, Kharazmi University, falahati@khu.ac.ir

defamiliarization practices, would be analyzed and investigated. Besides the discussion about addition of rules, this article seeks to answer this question: How much addition of rules could make foregrounding in Arar's poetry and what is his goal of this literary approach?
This research is based on the hypothesis that Arar has missed rhythms of prosody and phonetic harmony in some of the odes.

2-1 **Review of the Literature**
Upon exploring the history of the study, no essays regarding the criticism of Arar's poetry were discovered; however, a number of essays about the poet himself have been found including:

- "عَرار: شِعريَّه التَجرِبَه لا شِعريَّه الذاكِرَه" by Ibrahim Khalil,
- "Epistemological origins of Arar" by Ziyad Al-Zaabi,
- "The efforts of Arar, the great Jordanian poet, within the realm of Persian literature" by Bassam Ali Rababe'e,
- "The influences of the Sage of Neyshabur upon Arar, the great poet of Jordan" by Bassam Ali Rababe'e.
- "اللُّغَه وَ الأسلُوب في شِعر عَرار" by Mahmoud Al-Sammarah,
- And "وجوه تأثُّر مصطفى وهبي التل (عرار) بعمر الخيام النيسابوري" by Behrooz Ghorbanzadeh.

2-2 **The scope and focus of research**
The focus of this study is different from the aim of this research. The present study is a literary research on the addition of rules by the aforementioned poet. It is worth noting that findings of this research are gained through the examination of his poems (divan) called the *Asyat Valley yabs.*

3. Methodology
This study investigates addition of rule practices based on the theories of formality in an analytical-descriptive method**.**

4. Discussion results
Defamiliarization made by addition of rules and deviation cause foregrounding in Arar's poetry and this research achieved the following findings in this regard:

4-1 Phonetic and lexical harmonies are part of the most important features of addition of rules. Using these harmonies, the poet has done habit breaking in the field of addition of rules. Of course using deviation and addition of rules in Wahbi al-Tal's poetry were very effective on Arar and in this way, he has been able to bring foregrounding to his words in the eyes of audiences.

4-2 The element of repetition is one of the most important musical features of Arar's poetry which has made his poem's music twofolds and has given his poetry a certain coherence. Repetition has much frequency in his poem and appears in a variety forms such as phoneme, word and sentence repetitions.

4-3 Given the harmony between rhythm and content and between rhythm and words, the poet was keen on modernism in rhythm and deviation from poetic metres,

and about transgression in rhymes. One can also point to enter pantastichs in his poem.

4-4 He uses the following sound and fricative continuity in his poetry to express feelings like vitality, happiness, complain, sadness, and transfer them to the audience, and these lead to the poem foregrounding and musicality.

4-5 Derivative pun has the highest frequency in Arar's poetry.

4-6 Breaking the syntactic or verbal rules and ignoring them along with combining words or vocabulary association is pleasing for him, in fact, the language he uses is literary. The audience will notice a new massage and Arar's speech causes defamiliarization.

5. General Conclusion

Addition of rules is one of the significant features of Arar's poetry which can be observed in form of harmonies (phonetic, lexical and grammatical), deviations, innovation and revival in a number of rhythms of prosody, attention to coherence and harmony in poetry, and transgression in rhyme.

Keywords: Addition of rules, Phonetic harmony, Lexical harmony, Arar