

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

دکتر حسین ابویسانی^۱ (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران)

لیلا حسینی^۲ (دانشجوی دکتری زبان ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران، نویسنده مسوؤل)

آشنایی زدایی در دیوان شعری عرار

(مطالعه موردی؛ پنج قصیده: یا حلوة 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. آشنایی زدایی، در نظر صورت‌نگرایان روس، هر نوع نوآوری در قلمرو ساخت و صورت‌ها است و هر پدیده کهنه‌ای را در صورتی نو در آوردن؛ یعنی "هنر سازه" را از نو زنده و فعال کردن. مثلاً یک تشبیه را که به علت تکرار، دستمالی شده و نمی‌تواند فعال باشد، از طریقی فعال کردن. مصطفی وهبی التل متخلص به عرار، شاعر، ادیب و روشنفکر اردنی است. در شعر وی نشانه‌هایی از عشق، شراب و مستی، هستی و نیستی، زندگی و مرگ، عیاشی و خوشگذرانی را می‌توان دید، یکی از ویژگی‌های برجسته شعر وی آشنایی زدایی است که قاعده افزایشی، 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 صورت‌نگرایان و با ارائه مقدمه‌ای کوتاه در نقد صورت‌گرایی و اصول آن، شیوه‌های آشنایی زدایی در پنج قصیده منتخب از دیوان عرار با روش تحلیلی - توصیفی مورد بررسی قرار گیرد و به این سؤال پاسخ دهد که: کدام یک از شیوه‌های آشنایی زدایی در این پنج قصیده متداول بوده است و هدف وی از این رویکرد ادبی چه بوده است؟ و از جمله نتایج این جستار، آشنایی زدایی است که آن را در قالب قاعده افزایشی، توازن آوایی، هنجارشکنی در قافیه، تجدید و نوآوری در برخی اوزان عروضی خلیلی می‌توان به شمار آورد.

کلیدواژه‌ها: آشنایی زدایی، صورت‌گرایی، توازن آوایی، وحدت قافیه، عرار.

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

1. ho.abavisani@yahoo.com

2. 17.hoseynii@gmail.com

پست الکترونیکی:

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 به عنوان 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 ۱۹۱۴م، با انتشار "رستاخیز واژه‌ها" برداشت (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۸).

مهم‌ترین عنصر در اثر ادبی، از نظر شکل‌گرایان، زبان و ساختار آن است. اثر ادبی نوشته‌ای است که در آن زبان 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 در نتیجه 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 صداها می‌مورد در کلمات، تا کلمه، بافت و آهنگ کلام، نحو، وزن، قافیه و بالاخره تصویرهای خیال برای رسیدن به این تشخیص و تمایز استفاده می‌کند و بدین ترتیب، زبان معمول، به صورت زبانی دیگر (زبان ادبی) تغییر شکل می‌یابد 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: ۹۶).

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: ۹۴). 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 می‌سازد» (فضیلت، ۱۳۹۰: ۱۹۴). توضیح اینکه این مکتب بیش از هر چیزی در پی کشف ویژگی ساختاری آثار ادبی یعنی پاسخ دادن به پرسش چیهستی و ویژگی ادبی است (موران، ۱۳۸۹: ۲۰۸). شعر محصول واژه‌های خوش‌آهنگ 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 می‌آورد. 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 می‌گردد. 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).

فرمالیست‌ها، اثر ادبی را شکل (فرم) محض می‌دانند و معتقدند که در بررسی اثر ادبی باید تکیه بر فرم باشد نه محتوا، آشنایی‌زدایی مقوله وسیعی است که هم جنبه معنوی دارد و هم جنبه لفظی اما عمدتاً مسائل زبانی است (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۷۴، ۱۶۲). صورت‌گرایان روس یکی از سوبه‌های مهم در آشنایی‌زدایی را "غرابت زبانی" اثر و نامتعارف بودن روش بیان می‌دانند. در مورد شعر می‌توان این نکته را در جنبه‌های گوناگونی یافت که یکی از آن‌ها کاربرد اصطلاح، واژگان و زبان "نامتعارف" است. این "عادت شکنی" و ضدیت با قوانین هنری، از نظر فرمالیست‌ها گوهر اصلی و پایدار هنر است (احمدی، ۱۳۹۰: ۴۹). اینجاست که جمله بانوی شعر و منتقد معاصر عرب، نازک الملائکه مبنی بر اینکه «در شعر، بی‌قاعدگی همان قاعده طلایی است» (الملائکه، ۱۹۷۷: ۷۲) تفسیر و شفاف می‌گردد. 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 می‌آیند از جمله: نظم و همنشینی واژگان در شعر، مجازهای بیان شاعرانه (استعاره، انواع مجاز، کنایه و تشبیه) ایجاز، کاربرد باستان‌گرایی، کاربرد ساختار نحوی نا آشنا یا کهن، کاربرد صفت به جای موصوف، ترکیب‌های معنایی جدید، متناقض‌نمایی، نوآوری واژه‌ها، از دیگر شیوه‌های آشنایی‌زدایی نیز می‌توان 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 "ياحلوة 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. به علاوه، از جمله 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 پیشینه 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 الذاکرة" 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 رباعه، 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 "ياحلوة 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 فعالیت‌های علمی و آموزشی

پرداخت، در سال‌های ۱۹۳۱-۱۹۴۲ 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 ۱۹۴۹م، 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 می‌سازد 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 می‌توان 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 افزایشی، هنجارشکنی در قافیه، توجه به صور خیال و تصاویر زیبا و ترکیب‌های 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.

۴-قاعده افزایشی

قاعده افزایشی 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، برجسته‌سازی به دو شکل انحراف از قواعد حاکم بر زبان (هنجار‌گریزی) و افزودن قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان (قاعده افزایشی) امکان‌پذیر می‌باشد. قاعده افزایشی یعنی بر قواعد زبان عادی و هنجار، قواعدی افزوده شود (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۱۰). استفاده از قاعده افزایشی، دلالت بر توانایی شاعر در بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبانی، جهت ناآشنا ساختن و برجستگی زبان است که صورت‌گرایان روس آن را عامل شکل‌گیری اثر ادبی می‌دانند. کلریچ (شاعر و منتقد انگلیسی) بر آن بود که شاعر به واسطه قوه مخیله خود، خاصه با استفاده از قاعده افزایشی 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 Repetition) 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 ویژگی‌های 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 می‌دهد. این شگرد هنری، در اثر ادبی در دو زمینه وزن عروضی، "توالی تکرار هجاهای کوتاه و بلند"، و هماهنگی آوایی، "تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها"، پدیدار می‌گردد. این موسیقی افزون بر زبان 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 می‌کند از این رو، فرمالیست‌ها آن را عامل شکل‌گیری آثار ادبی و بویژه شعری می‌دانند، منظور از توازن آوایی، مجموعه تکرارهایی است که در سطح تحلیل آوایی قابل بررسی است (صفوی، ۱۳۸۰: ۲/۱۶۷). از جمله 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 مصوت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها از نظام خاصی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می‌آید که آن را وزن می‌نامیم» (شفیعی کدکنی ۱۳۸۴: ۹). وزن و

آهنگ، مهم‌ترین نقش را در إحیای کلمات ایفا می‌کند 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 از جمله عناصری است که در کشف معنی و دریافت متن سودمند است (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۴۷).

فرمالیست‌ها موسیقی زبان را جز جدایی‌ناپذیر شعر می‌دانند 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 زبان 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 موسیقایی، 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 و مصوت) می‌باشد. در این پژوهش به مصادیق توازن وزنی و هماهنگی آوایی در پنج قصیده یاد شده عرار می‌پردازیم.

۱-۱-۵ توازن وزنی

فرمالیست‌ها با تأکید بر موسیقی و عناصر آوایی، مهم‌ترین 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 مهم‌ترین عامل سازنده آن وزن است (رامان، ۱۳۷۷: ۱۹). «لویی آنتر میر وزن را بنیاد و مایه شعر می‌داند، چرا که جوهر اساسی زندگی نیز هست» (میلر، ۱۳۴۸: ۲۴۲). 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، ۱۹۶۳: 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 می‌گردد. این شاعر در بحرهای هزج، مضارع، مدید، منسرح و مقتضب شعر نسروده است لذا اعتقاد دارد برخی از اوزان این بحور، گوش را نمی‌نوازد و تأثیر گذار نیست. بسیاری از علمای علم عروض در این خصوص که این بحور غیر معروف و کم کاربرد هستند متفق القول می‌باشند از جمله: ابراهیم انیس (موسیقی الشعر صص ۱۰۳، ۱۱۵، ۹۵، ۹۴، ۵۴) شکری عیاد (موسیقی الشعر العربی: ۷۶) عبدالله المجذوب (المرشد إلی فهم أشعار العرب، ج ۱، صص ۱۹۷، ۱۹۶، ۸۸، ۸۷، ۸۳) و أبو مطر (عرار شاعر اللامتتمی: ۲۴۵). 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:

وادی الشتا هذا و تِلک مَلاعِبی آیام کُنت و کُنت من جیرانه
هیهات لو ما قد مَضی یَعُودُ ما جُویت بحرّها کُبودُ

(عشبات 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 می‌شود و این امر موسیقی شعر را دو چندان می‌کند. هماهنگی وزن و محتوا در اشعار این شاعر چنان است که به راحتی مفهوم مورد نظر شاعر را به خواننده انتقال می‌دهد. 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، برمی‌گزیند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۹: ۶۱). 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	فعلن (یا مفعول)
ألیس معنی النظرة العابسة	مستفعلن	مستفعلن فاعلن
ترمقنی شزرا	مستفعلن	فعلن
أو ترمق المشیب	مستفعلن	فعلول
إنه لا تثرب	فاعلن	مستفعلن

(همان: ۱۶۳-۱۶۴)

قصیده "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 قصادی 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: ۸۴). شاعر در برخی قصادی گاه از اوزان عروضی عدول کرده است. به‌عنوان مثال در قصیده «متی» آمده است:

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

(عشیات وادی الیابس: ۱۳۲)

مفاعیلن مفاعلتن مفاعیلن مفاعلتن مفاعیلن مفاعیلن مفاعلتن مفاعیلن

ترجمه: ای که نگاه‌ها و لبخندها و ایما و اشاراتش شیرین است! چه هنگام به دردها و حوادث روزگار امید توأم 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 شیرینی 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 می‌بیند از تفعیله کمتری (۴ 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 تفعیله‌ها نیز نوعی بازی و نوآوری صورت گرفته و از نظام عروضی خلیل خارج گشته هرچند این عدول در نظام تفعیله‌های کل قصیده، مستمر نیست.

برای رهایی از عادت و تکرار در زندگی، انسان‌ها عناصر آشنا را کنار می‌گذارند و مفاهیم کهنه را در قالب و سبک و سیاق تازه می‌آورند. «به نظر شکلوفسکی، هنر، ادراک حسی ما را دوباره سازمان می‌دهد و در این مسیر، قاعده‌های آشنا و ساختارهای به ظاهر ماندگار واقعیت را دگرگون می‌کند. هنر، عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می‌سازد» (احمدی، ۱۳۷۰: ۴۷). آشنایی زدایی، هر نوع نوآوری در قلمرو ساخت و صورت‌ها است و هر پدیده کهنه‌ای را در صورتی نو در آوردن؛ یعنی "هنر سازه" را از نو زنده و فعال کردن. مثلاً یک تشبیه را که، به علت تکرار، دستمالی شده و نمی‌تواند فعال باشد، از طریق فعال کردن (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۹۶). 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 صورت‌نگرایان بدان توجه ویژه‌ای داشته و در شعر عرار نیز جلوه خاصی دارد، هماهنگی میان لفظ و وزن می‌باشد که قدامه بن جعفر هم آن را یکی از مؤلفه‌های شعر نیک برشمرده است. لذا از تأکیدهای صورت‌نگرایان نیز هماهنگی میان وزن و محتوا است. آنان معتقدند که اصولاً میان وزن و محتوا، هماهنگی نسبی می‌تواند وجود داشته باشد (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۴۴). عز الدین اسماعیل ناقد معاصر عرب نیز معتقد است که «وزن شعر

از نظرگاه شاعر، انتخابی و اختیاری نیست، شاعر وزن را به طور طبیعی از نفس موضوع الهام می‌گیرد» (اسماعیل، ۱۹۹۲: ص ۲۹۹). 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 آشنایی زدایی زبان شعرش می‌شود. او در قصیده "شباب" می‌گوید:

قَالَ الْأَطْبَاءُ: لَا تَشْرَبْ، فُقُلْتُ لَهُمْ الشُّرْبُ لَا الطَّبُّ عَافَانِي وَأَبْرَانِي

(دیوان وهبی التل: ۴۱۴)

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 تشخیص زبان شعری خود می‌شود. به عنوان مثال، وی در بحرهای طویل و بسیط از الفاظی که دارای جزالت و فخامت است بهره می‌گیرد:

وَتَسْؤُلُ الْمُتَزَعِمِينَ حَقُوقَهُمْ مِنْ زَمْرَةِ الْأَذَانِ وَالْغُلْمَانِ
و تَطَاهُرُ الْمُتَصَدِّقِينَ لِبَيْعِهِمْ -لَاعِن تَقَى- بِحِمَايَةِ الْأَدِيَانِ

(همان: ۴۹)

ترجمه: باج خواهی رهبران از گروه اذآن (گروهی از قبیله نور) 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 به عنوان مثال در شعر سیاسی نیز که از قوت و جزالت برخوردار است از بحر طویل و کامل بهره می‌گیرد.

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

موسیقی درونی در شعر شامل «مجموعه هماهنگی‌هایی است که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۲۵۴). یکی از مهم‌ترین مصادیق روش تکرار که باعث افزایش موسیقی زبان شاعر می‌شود، تکرار صامت و مصوت است. از عواملی که موجب بیشتر موسیقایی شدن 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» (ثمره، ۱۳۶۴: ۱۲۷) و به آن توازن واجی می‌گویند. واج آرای، 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 می‌شود. 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" خواننده 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 می‌دهد» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۵۷). "واج آرای" در ابیات فراوانی از وهبی التل به وضوح دیده می‌شود که ابیاتی از قصیده "متی" شاهدی بر این مدعا است:

بین الخرابیش لا عبد ولا أمة	ولا أرقاء فی ازیاء أحرار
ولا جناة ولا أرض یضرحها	دم زکی ولا أخاذ بالثار

(همان: ۸۷-۸۸)

ترجمه: در میان این خطوط نامرتب و نامنظم، نه برده و کنیزی است و نه بندگان 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 مصوت‌ها (ا-و-ی) موسیقی خاصی ایجاد کرده که در القای معنی بسیار مؤثر است. واج آرای در شعر او گاهی از طریق "هم حروفی" (**Allibration**) و گاهی از رهگذر "هم صدایی" (**Assonan**) و گاهی از اشتراک هر دوی اینها شکل می‌گیرد. شاعر در ابیات فوق ۱۴ مرتبه مصوت "آ" و ۵ مرتبه مصوت "ای" و ۷ مرتبه 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: صص ۲۸۱-۲۸۳) بیت زیر می‌تواند شاهد مثال دیگری باشد:

دعای و قد ولی شبای شبایها دعای و هل یعصی الشباب مشیب

(قصیده قالوا آناب: ۸۰)

ترجمه: مرا به خویش خواند در حالی که 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"، ۷ مرتبه 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: ۴۰۸).

اگر صامت‌ها و مصوت‌ها به تناسب خاصی در محور همنشینی قرار گیرند و با نظم خاصی تکرار شوند، جلوه دیگری از موسیقی شعر پدیدار می‌شود که خود عامل مهمی در رستاخیز واژه‌ها و برجسته ساختن عناصر شعری به شمار می‌آید، تکرار منظم و هماهنگ صامت‌ها و مصوت‌ها موجب می‌شود که در شعر نوعی موسیقی درونی پدید آید (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۱۶)، که این موضوع در شعر عرار کاملاً مشهود است.

۲-۵- توازن واژگانی

تکرار در سطح واژگان از عواملی است که موجب قاعده‌افزایی و رستاخیز واژه‌ها 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، ۱۳۸۴: ۹۹).

قاعده اساسی در تکرار آن است که لفظ یا عبارتی که تکرار می‌شود 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 می شود، 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 می آورند. توازن واژگانی شامل تکرار کلمه، تکرار بیش از یک کلمه، تکرار جمله و قافیه می باشد که در ادامه به مصادیق آن در شعر این شاعر اردنی پرداخته می شود.

۵-۲-۱- تکرار کلمه

یکی از جنبه های 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! گونه های تو از جنس گل دحنون است. سبحان الله! از خدای آفریننده 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 تشخیص زبان شعرش شده است. این بیت از اشعار وطنی وی محسوب می گردد که عشق وی به وطن در آن ها 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 به عنوان مثال در قصیده "قالوا اناب" می خوانیم:

فَللَّهِ عِنْدِي جَانِبٌ لَا أُضَيِّعُهُ وَلِلَّهِ وَادِي الْيَابِسِ جَانِبٌ

(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 صبابه» دلباختگی "استفاده کرده‌ام و از به کار بردن کلمه خلاعة» بی بند وباری و فسق و فجور" 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 اینجانب، زیبایی منبع تمام خیر و نیکی است و من خیر را به‌عنوان سرچشمه تمام لذات می‌دانم» (الملثم، ۱۹۸۰: ۱۳۰، ۱۲۹). شاعر چنین می‌سراید:

وَسَرَابًا رَأَيْتُهَا فِي سَرَابٍ ظُلُمَاتٍ مِنَ الشَّقَاءِ حَيَاتِي
كُلَّمَا اِشْتَقْتُ لِلْبِكَاءِ سَرِي بِي وَخِيَالًا مُقْنَعًا بِخِيَالِ

(همان: ۱۴۳)

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 می‌شود. 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 راعی سحاحیر و سحار

(همان: ۹۰)

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

۵-۲-۲- 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 می‌دهند که پشت سر هم به صورت کامل یا با اندکی تغییر تکرار می‌شوند، 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، ۱۳۸۰: ۲۰۸ و ۲۰۷). ابیات زیر، شاهدی بر این مدعا است:

أنا في القرية لا أشكو الحزن وسوى القرية لا أبغى سكن

(همان: ۶۱۴)

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 مدعا است:

وعلى هاجرى هدرت شبابي ثم كفتنه ببرد شبابي

(دیوان عرار: ۱۴۴)

ترجمه: من جوانی ام 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" ۲ مرتبه، و صامت "ب" ۶ مرتبه و صامت "ه" ۳ 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، ۱۳۸۴: ۹۹) 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 سراجہ 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":

قالوا أناب و ما أناب قالوا أتأب فقل أتأب
 هو لن يعیش ولن يعیش بغیر باطية الشراب

(همان: ۱۴۵)

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 جمله‌های "أناب، أتأب، يعیش" 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 روش‌هایی است که در سطح کلمات و جملات 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 به‌عنوان یک قانون زبان شناسی، نشان می‌دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: 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 می‌دهد و در پی آن، موسیقی دلنشینی خلق می‌نماید. لازم به ذکر است که گراهام هوف؛ منتقد معاصر انگلیسی «سه اصل عمده در نقد صورت‌گرایانه را انسجام، هماهنگی و درخشش می‌داند» (امامی، ۱۳۸۵: ۲۱۴). این سه اصل را به وضوح در شعر وهبی التل می‌توان دید. علاوه بر آن در شعر وی میان همه اجزا هماهنگی و تناسب وجود دارد، به همین خاطر است که یکی از ویژگی‌های 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 معینی است در پایان کلمات قاموسی نامکرر مصراع‌های یک شعر» (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۹: ۹۲). بحث مربوط به قافیه در نقد صورتگرایی و تحلیل‌های 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 قافیۀ 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، ۱۳۸۴: ۹۴) 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 گرفته است تا جایی که بیشتر اشعار وی، با دارا بودن قافیه‌های مناسب، از تشخیص و زیبایی خاصی برخوردار گشته است اما هنجارشکنی او در قافیه از ویژگی‌های بنیادی شعرش به شمار می‌آید لذا قالب شکنی این شاعر در خصوص آشنایی‌زدایی، 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 قافیه‌ای دیگر قرار دهد، مسمط‌هایی که بند و رشته مسمط آن‌ها به پنج مصراع مخمس یا پنج‌تایی باشد، مخمس می‌گویند} که در آن‌ها هنجارشکنی می‌کند (غلامرضایی، ۱۳۸۷: ۷۸).

و أديروا بينكم كأس الطلا

أقبل الساقى فقولوا حيها

أنا إن ساومت فعوار على

ما على الشيخ و لست ابن جلا

عمتى و ابتعت بالعمة 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 بی‌اعتنایی 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 اینکه 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":

کم حلت بغداد اذا جئنا مضارهم شرقي ماحص عني قيد اشبار

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

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

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

۶- 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 اني رجل قد بالكأس بعث خويبا من ديني

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

أتهذی بالسـلـو و قـد غرام الغيد أضنا نـا

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

وسوف الألی قالوا عرار قد ارعوی و من یرعوی بعد الضلال لیب

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

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

ب- ورود "لن" بر "س" استقبال:

أنا لم أکن یوما وزیرا ولن سَأرأسها الوزارة

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 "إلا" همراه ضمیر متصل:

سلمی ورب الراقصات إلی منی ما راض قلبي عالهوی إلاکی

ترجمه: ای سلمی قسم به زنان رقص به سوی من، قلبم تنها هوای تو را دارد. در این بیت ضمیر متصل "کی" با "إلا" استعمال گردیده است که شاذ است.

د- ورود ضمیر متصل بر "زال":

ودع المنی والشمل دعه وشأنه ما زاله بفؤاد لیس بجامع

ترجمه: من 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.

ه- استعمال الفاظ شاذ و تعابیر نادر:

هات اسقني "قعوار" لیس یهمني قول الوشاة عرار "سکرانان"

ترجمه: سبو را بیاور و مرا بنوشان، برایم مهم نیست که سخن چینان گویند عرار، مست است.

در اینجا عرار از کلمه "سکرانان" که یک کلمه عامیانه است، استفاده کرده چون تأثیر آن را از دیگر کلمات فصیح بیشتر می‌داند و معتقد است گاهی توانایی و تأثیر کلمات عامیانه و دور از استعمال در ابیات، توانایی کلمات فصیح را ندارند (أبومطر، ۱۹۷۸، ۲۴۲).

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

وطلا کعین الیدیک تح سدها النضره

ترجمه: طلا (معشوقه‌ای از قبیله نَور) مانند چشم خروس است چشم‌ها به آن حسادت می‌کنند.

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

۷- نتیجه

آشنایی‌زدایی، یکی از ویژگی‌های برجسته شعر مصطفی وهبی التل است که آن را در قالب قاعده افزایی، هنجارشکنی در قافیه، تجدید و نوآوری در برخی اوزان عروضی خلیلی، توجه به انسجام و هماهنگی در شعر و نیز اهتمام به وحدت موضوع در قصیده می‌توان دید و در پی آن است که در خواننده و شنونده تأثیر بگذارد و او را به اوج التذاذ برساند پس برای این منظور، دنیای آشنا و معمولی زبان را در هم می‌ریزد و به برداشت تازه و جدیدی از ادبیات رهنمون می‌شود.

یکی از عواملی که سبب افزایش موسیقی شعری وهبی التل شده، توازن آوایی و واژگانی است که از مهم‌ترین ویژگی‌های قاعده افزایی می‌باشد و تکرار به شیوه‌های مختلفی چون تکرار واج، واژه و جمله در شعر این شاعر اردنی مشاهده می‌گردد که از این میان می‌توان به

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 آشنایی زدایی یکی از روش‌های تشخیص بخشی در آفرینش‌های هنری است و از آنجائیکه، استفاده از این شگرد هنری، اشعار عرار را متمایز نموده است، پیشنهاد می‌گردد با توجه به غرابت زبان شعر و شیوه بیان متفاوت وی، آشنایی زدایی از نحو و ساختار جمله و آشنایی زدایی از معنای جمله که با کمک صور خیال، به ویژه پارادوکس یا نقیضه گویی، تشبیه، استعاره، نماد و سمبل و آرکائیسیم یا باستان‌گرایی می‌باشد، در اشعار وی بررسی گردد.

کتابنامه

الف) کتاب‌های فارسی

- احمدی، بابک. (۱۳۹۰ش). ساختار و تأویل متن. چاپ دوازدهم. تهران: نشر مرکز.
- الیوت، تی.اس. (۱۳۷۵ش). برگزیده آثار در قلمرو نقد ادبی. ترجمه و تألیف سید محمد دامادی. تهران: انتشارات علمی.
- امامی، نصرالله. (۱۳۸۵ش). مبانی و روش‌های نقد ادبی. چاپ سوم. تهران: نشر جامی.
- تامسون، جورج. (۱۳۵۶ش). خاستگاه زبان، اندیشه و شعر. ترجمه جلال علوی نیا. تهران: انتشارات حقیقت.
- ثمره، یدالله. (۱۳۶۴ش). آواشناسی زبان فارسی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- رجایی، نجمه. (۱۳۸۷ش). آشنایی با نقد ادبی معاصر عربی. چاپ اول. مشهد. انتشارات دانشگاه فردوسی.
- سلدان، رمان. (۱۳۷۷). راهنمای نظریه ادبی معاصر. ترجمه عباس مخبر. چاپ دوم. تهران: انتشارات طرح نو.
- شایگان فر، حمیدرضا. (۱۳۸۰ش). نقد ادبی، معرفی مکاتب نقد. بدون چاپ. تهران: انتشارات دستان.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸ش). نقد ادبی. چاپ سوم. تهران. نشر میترا.

----- (۱۳۷۴ش). آشنایی با عروض و قافیه. چاپ یازدهم. تهران: انتشارات فردوسی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۴ش). 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. انتشارات سخن.

صفوی، کوروش. (۱۳۸۰ش). از زبان شناسی به ادبیات. ج (۲ و ۱). چاپ دوم. تهران: انتشارات سوره مهر.

طوسی، خواجه نصیر الدین. (۱۳۶۹ش). معیار الأشعار. تصحیح جلیل تجلیل. انتشارات ناهید.

علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷ش). نظریه‌های نقد ادبی معاصر، صورت‌گرایی و ساختارگرایی. 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 زوار.

موران، برنا. (۱۳۸۹ش). نظریه‌های ادبیات و نقد. برگردان: ناصر داوران. چاپ اول. تهران: موسسه انتشارات آگاه.

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

وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۶۹). وزن و قافیه شعر فارسی. چاپ دوم. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

ولک، رنه و آوستن وارن. (۱۳۷۳ش). نظریه ادبیات. مترجمان: ضیاء موحد و پرویز مهاجر. چاپ اول. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

ب) کتاب‌های عربی

ابراهیم، انیس. (۱۹۶۵). موسیقی الشعر. القاهرة. مكتبة النجلو المصریة. الطبعة الثالثة.

ابو مطر، احمد. (۱۹۸۷م). عرار الشاعر اللامتمی. الإسكندریة. أقلام الصحوة. دار الصبرا للطباعة و النشر.

اسماعیل، عزّ الدین. (۱۹۹۲م). الأسس الجمالیة فی النقد العربی. بیروت. دار الفكر العربی. ط ۱.

أمل محمد حمد العمایرة . (٢٠٠٩م). الموروث الشعبي في الشعر الأردني الحديث. عمان. انتشارات جامعة مؤتة.

بكار، يوسف . (١٩٨٨ م). الترجمات العربية لرباعيات الخيام. الدوحة. منشورات مركز الوثائق والدراسات الانسانية. جامعة قطر.

شكري، عياد . (١٩٦٤م). موسيقا الشعر العربي. القاهرة. دار المعرفة.

الصالح، صبحي . (٢٠٠٢م). دراسات في اللغة. بيروت. دار العلم للملايين. چاپ پانزدهم.

العاكوب، عيسى على . (٢٠٠٨م). التفكير النقدي عند العرب. الطبعة السادسة. دمشق. دار الفكر.

الفاخوري، حنا . (١٩٨٦م). الجامع في تاريخ الأدب العربي. الطبعة الأولى. بيروت. دار الجيل.

ريتشاردز، ارسترونج . (١٩٦٣م). مبادئ النقد الأدبي. ترجمة د. لويس عوض. القاهرة. مكتبة الانجلو المصرية .

الزعيبي، زياد صالح . (١٩٩٩م). عشيات وادي يابس، بيروت، جمع وتحقيق وتقديم ديوان مصطفى وهبي التل (عرار)، الموسسه العربية للدراسات والنشر و دار الفارس للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية.

عتيق، عبدالعزيز . (١٧٢٢م). علم العروض والقافية، بيروت، دار النهضة العربية.

المثلث، البدوي (يعقوب العودات). (١٩٨٠م). عرار شاعر الاردن، بيروت، دار القلم.

المجذوب، عبدالله . (١٩٥٥م). المرشد في فهم أشعار العرب، جزءان، دون المكان، طبعة مصطفى الحلبي، الطبعة الأولى.

الملائكة، نازك . (١٩٩٧م). الديوان، بيروت، دار العلم للملايين.

ج) مقالات

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

مدرسی، فاطمه و محمد بامدادی . (١٣٩٨ش). نگاهی به موسیقی اشعار محمدرضا شفیعی کدکنی، سمنان، انتشارات دانشگاه سمنان، مجله مطالعات زبانی و بلاغی، شماره ١، صص ١١٥-١٤٠.

مدرسی، فاطمه و امید یاسینی . (١٣٩٨ش). نقد صورت گرایانه غزلیات حافظ، برگرفته از: مجله سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، شماره اول، صص ١١٨-١٤١ (ادب).

الدكتور حسين أبويساني (الاستاذ المشارك في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة الخوارزمي، طهران، إيران)
ليلى حسيني^١ (طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة الخوارزمي، طهران، إيران)

الإنزياح في ديوان عرار الشعري

(دراسة في خمسة قصائد: "يا حلوة النظرة"، "متى"، "راهب الحانة"، "قالو أناب"، و"شباب")

الملخص

الإنزياح هو الخروج عن المألوف والمعروف، خروجٌ يستغرب القارئ أو السامع. أي إن الشاعر أو الأديب يأتي بكلام جميل و مؤثر بإزالة التكرار في اللغة. إنما أسلوب الأديب أو الشاعر في الإنزياح هو إزالة الإعتيادي أو المألوف وخلق اللغة الجديدة؛ اللغة التي تنو إلى تمييز الكلام، و هذه هي اللغة الشعرية. الإنزياح في رأي الشكلانيين الروس هو: كل التجدد في القلم و البنية و الشكل وتبديل الظواهر القديمة إلى الظواهر الجديدة أي إحياء الكلام؛ كالتشبيه الذي قد أصبح عبارة عادية بينما يصبح جديداً بطرق أخرى تُخرجه من الإعتيادي.

إن مصطفى وهبي التل المتخلص بعرار هو شاعر و أديب أردني، لشعره علاماتٌ من الحب، و الحمرة، والسكر، كذلك الحياة والموت والإباحية. فمن ميزات شعره هو الإنزياح وتكثيف القاعدة و رفض التمرد والخروج عن النمطية في القافية و الصور الجميلة والتراكيب الجديدة و الإنسجام و التنسيق في الشعر، و هي التي تُعدّ من أساليب الشاعر في دفاتره الشعرية. الأمر الذي يتابعه هذا البحث هو تمييز أساليب الإنزياح في خمسة قصائد لوهبي التل على أساس آراء الشكلانيين. و المنهج المتبع في هذه الدراسة هو المنهج الوصفي - التحليلي الذي يحاول الإجابة عن هذا السؤال: أي نوع من أنواع الإنزياح هو المتداول بين قصائد عرار الخمسة، وما هو هدف الشاعر في هذا الإتجاه الأدبي؟ فمن نتائج البحث هو: أنّ الإنزياح يظهر في النماذج المختارة في قالب تكثيف القاعدة، و في التوازن الصوتي، و رفض التمرد في القافية، كذلك في التجديد في بعض الأوزان العروضية.

الكلمات الدلالية: الشكلائية، الإنزياح، عرار، تكثيف القاعدة، التوازن الصوتي.