The Critique and Analysis of Literariness in Khalil Havi′s Ode" Lazarus 1962"

doi.org/10.22067/jall.v12.i1.47275

Marziyeh Abad
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Maryam kyani[1]
PhD Candidate in Arabic Language and Literature Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Received:3 June 2017 Accepted:29 January2019

Abstract

Khalil Havi is the renowned Lebanese poet who is famous as the contemporary philosophical poet in the Arab world for his profound poetry and their philosophical meanings. In addition to the philosophical aspect which differentiates him from other contemporaneous poets, it is in the realm of language and the form of poetry where he appears as the outstanding figure. Havi ′s "Lazarus 1962" is one of his best odes whose form, being in a deep correlation with its meaning, has been manifested in an admiring way. Due to great focus of most literary researches of Havi on content and meaning, it is needed to do a text-based research. In this article, applying a Formalistic and textual approach, the writers endeavor to investigate the literariness or in a sense the literary aspects of Lazarus ode, one of the most beautiful poetic artifice of Havi and also aim to clarify the miracle of Havi's poems to advocates of Arabic poetry through the scope of poetic constructs like resurrection of the word and defamiliarization and explaining the importance of these two elements in transmission of meaning. In the light of the finding of the present study, it can be said that Khalil Havi could utilize linguistic structures in favor of meaning in the best way by having innovation in linguistic methods and use of literariness approaches; moreover, he could establish a firm linkage between language and meaning.

Keywords: literariness, defamialization, resurrection of the word, Khalil Havi, Lazarus 1962

[1]. Corresponding author. Emailkyani.maryam@gmail.com

نقد و تحلیل «ادبیت» در چکامه‌ی « لِعازر عام ۱۹٦۲» از خلیل حاوی

(پژوهشی)

مرضیه آباد (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران)
مریم کیانی (دانشجوی دکتری گروه زبان وادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران ،نویسنده مسئول) [1]

doi.org/10.22067/jall.v12.i1.47275
صص:۵۹-۳۳

چکیده

خلیل حاوی، شاعر نام‌آور لبنانی است که با اشعار عمیق و معانی فلسفی‌اش، به‌عنوان شاعرِ فیلسوفِ معاصر عرب، شناخته شد. علاوه بر معانی فلسفی‌اش که از او چهره‌ای متفاوت از دیگر شاعران معاصر ارائه می‌دهد، عرصه‌ی شگفت‌انگیز دیگری که حاوی یکه‌تاز بی‌رقیب آن است، ساحت زبان و صورت شعر است. ازجمله زیباترین چکامه‌های حاوی، قصیده‌ی «لعازر عام۱۹٦۲» است که شکل و صورت آن، در زیباترین هیئت تجلی یافته و در پیوندی عمیق با معناست. با توجه به تمرکز بیشتر پژوهش های ادبی پیرامون آثار خلیل حاوی بر محتوا و معانی، ضرورت وجود پژوهشی متن محور احساس می شد. در این مقاله، نگارندگان می کوشند با نگاه فرمالیستی و متن محور، ادبیت یا به تعبیری وجه ادبی قصیده‌ی لعازر، یکی از زیباترین قصاید خلیل حاوی را مورد بررسی قرار دهند و از دریچه‌ی سازه‌های شعرآفرینی چون رستاخیز واژگان و آشنایی زدایی و تبیین نقش مهم این دو عنصر در انتقال معنا، اعجاز شعری حاوی را بر دوستداران شعر عربی روشن تر گردانند.

در این پژوهش مشخص گردید که خلیل حاوی با ابداع در اسالیب زبانی و به کارگیری شگردهای ادبیت متن، تا حد زیادی توانسته است، سازه های زبانی را به بهترین شکل در خدمت معنا به کارگیرد و پیوند محکمی میان دو عنصر زبان و معنی برقرار کند.

کلید واژه‌ها: ادبیت، آشنایی زدایی، رستاخیز واژگان ، خلیل حاوی، لعازر عام ۱۹٦۲

تاریخ دریافت :۱۳۹٦/۳/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۱/۹

[1] رایانامه نویسنده مسئول: kyani.maryam@gmail.com

۱.مقدمه

نقد فرمالیستی، به‌عنوان رویکردی متن محور، بیشتر به زبان و صورت شعر توجه دارد. فرمالیست‌ها با تمرکز بر واقعیات ادبی و کنار نهادن موقعیت بیرونی اثر، می‌کوشند وجوه زیبایی یک اثر را در خود آن اثر جست‌وجو کنند و نشانه‌هایی که در بررسی آن‌ها کانون توجه قرار می‌گیرد، نشانه‌هایی بیرون از همان اثر نیست. آن‌ها در پژوهش‌های خود با عناصری چون وزن، قافیه، قالب، صامت و مصوت، صور خیال، تصاویر شعری و ..... که بافت و ساختار اثر ادبی را به‌وجود می‌آورد، سروکار دارند و می‌کوشند از خلال بررسی این عناصر، به جنبه‌های زیبایی یک اثر دست یابند.

در این میان مهم‌ترین نظریه‌ی فرمالیست‌ها «ادبیت» یا «وجوه ادبی یک اثر» است. آن‌ها بر این باورند که منتقد پیش از برخورد با اثر، باید به دنبال ادبی بودن آن باشد، یعنی مجموعه عواملی که یک متن را تبدیل به اثر ادبی می‌کند. از مهم‌ترین وجوه و عواملی که نظریه‌پردازان فرمالیست برای ادبیت یک اثر معرفی کرده‌اند، رستاخیز واژگان و آشنایی‌زدایی است.

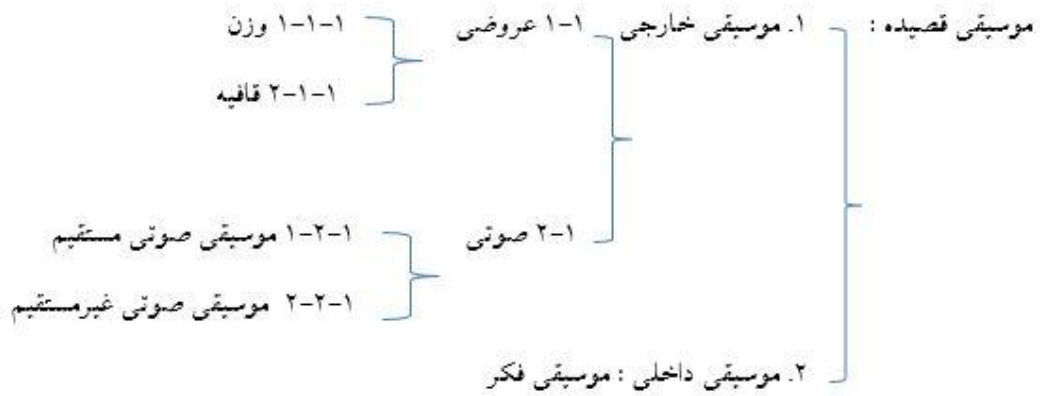
خلیل حاوی، شاعر بلندآوازه‌ی لبنانی، از برجسته‌ترین شاعران معاصر عربی است که هنوز پژواک نغمه‌های عمیق و فلسفی‌اش، رساترین و گوش‌نوازترین صدا در میان شاعران فیلسوف معاصر عرب است. او با قیامت عظیمی که در معنا پدید آورد، پژوهشگران را به تأمل و درنگ در معانی والای خود فراخواند، معانی بی‌حد و مرزی که در هر پژوهش، دروازه‌ی جدیدی از دروازه‌های فتح نشده‌ی این بنای عظیم گشوده می‌شود. از پژوهش‌های گران‌سنگی که در زمینه‌ی کشف معانی اشعار او در ادب فارسی نگاشته شده، می‌توان به این پژوهش‌ها اشاره کرد: «حکایت سندباد به روایت نای و باد» نوشته‌ی دکتر نجمه رجایی، «واکاوی روان‌شناختی مفاهیم عشق و پری در سروده‌های خلیل حاوی» نگارش دکتر حسین ناظری و دکتر کلثوم صدیقی، «نشانه‌هایی از ویران شهر در شعر خلیل حاوی» نوشته‌ی دکتر احمدرضا حیدریان شهری و دکتر کلثوم صدیقی.

اما اعجازی که در زبان شعریِ این شاعرِ هنرآفرین موج می‌زند و تمام واج‌ها و واژه‌ها در ساحت آن برانگیخته می‌شوند، کانون توجه پژوهشگران قرار نگرفته است، اعجازی که قدرت حیات‌بخشی‌اش کمتر از اعجاز معنایی نیست و نه تنها برازنده-ترین ردا بر تن معانی اوست، بلکه نوازنده‌ای است که سنتور معانی را می‌نوازد و نغمه‌ی افکار و احساسات را در فضای شعر می‌گستراند.

این مقاله درصدد پاسخ به این پرسش است که خلیل حاوی به‌عنوان شاعر فیلسوف معاصر عرب که به معانی ژرف و فلسفی‌اش شناخته می‌شود، در بُعد شکل و صورت شعری چگونه عمل کرده است؟ و آیا زبان و صورت شعر، به‌خوبی نقشِ انتقال معانی مدنظر شاعر را ایفا کرده است؟ پاسخ مورد انتظار نگارندگان این پژوهش این است که خلیل حاوی از وجوه ادبی و زیبایی‌های ساختاری اشعارش غافل نشده است و چه‌بسا همین دقت و ریزبینی او در زبان اشعارش، به اعتلای معانی شعری‌اش کمک کرده است.

در توضیح چارچوب و اساس پژوهش باید گفت: در این پژوهش، به‌عنوان یک پژوهش فرمالیستی، بر ادبیت و وجوه ادبی متن، تأکید می‌شود و برای کشف عناصر ادبیت متن، دو نظریه ی مهم فرمالیستی یعنی «رستاخیز واژگان» و «آشنایی‌زدایی» اساس کار این پژوهش قرارگرفته است؛ در بخش رستاخیز واژگان، چارچوب تعریف‌شده از سوی دکتر شفیعی کدکنی برای رستاخیز واژگان، مبنای پژوهش قرارگرفته است؛ ایشان رستاخیز واژگان را در دو مقوله‌ی موسیقایی و زبان شناسیک طبقه‌بندی می‌کند که همین تقسیم‌بندی، اساس تحلیل رستاخیز واژگان در شعر خلیل حاوی قرارگرفته است.

با توجه به دامنه‌ی گسترده‌ی موسیقی، برای بررسی دقیق‌تر و عینی‌تر ، در بررسی عنصر موسیقایی تقسیم‌بندی زیر، اساس پژوهش سطح موسیقایی قصیده قرارگرفته است:



و در این پژوهش، نمود موسیقایی قصیده بر اساس پنج زیرمجموعه‌ی نهایی این تقسیم‌بندی یعنی موسیقی وزن، موسیقی قافیه، موسیقی صوتی مستقیم، موسیقی صوتی غیرمستقیم و موسیقی فکر مورد بررسی قرارگرفته است.

در بررسی سطح زبان شناسیک قصیده، بررسی عناصری مهم چون تشبیه، استعاره، کنایه، ایهام، ایجاز و حذف و .... که در حوزه‌ی مباحث زبان‌شناسی و سبک‌شناسی جدید امروز مطرح است، اساس و محور پژوهش قرارگرفته است.

در بررسی سایه‌های «آشنایی‌زدایی» در قصیده به‌عنوان دومین نظریه‌ی فرمالیستی که پژوهش بر آن تکیه می‌کند، هنر آشنایی‌زدایی حاوی در چند ساحت مهم‌تر ازجمله ساحت واژگان، ساحت نحو و دستور زبان، ساحت موسیقی، ساحت نوشتار و ساحت تصویر و ترکیب‌های شعری مورد بررسی قرار می‌گیرد.

در این پژوهش برآنیم تا دریچه‌ای هرچند کوچک به چشم‌اندازِ چشم‌نواز زبان شعری حاوی بگشاییم و با رویکردی شکل‌گرایانه، با تکیه‌بر برجسته‌ترین عناصر ادبیت متن یعنی رستاخیز واژگان و آشنایی‌زدایی در قصیده‌ی «لعازر عام ۱۹۶۲» ، از راز این شاعرانگیِ مسحورکننده سخن بگوییم.

۲.فرمالیسم

در آغاز قرن بیستم، دگرگونی‌های فراوانی در تمام عرصه‌های زندگی رخ داد، ادبیات و شیوه‌های نقد ادبی نیز به‌تبع آن دستخوش تغییراتی بنیادین شد و رویکردهای نقدی جدیدی شکل گرفت؛ یکی از این شیوه‌های نقد ادبی، فرمالیسم بود که در دهه‌ی دوم قرن بیستم، با تکیه‌بر عوامل تشکیل‌دهنده‌ی فرم، پدید آمد و به‌عنوان بوطیقای نقد نو به مقابله با سنت غالب نقد ادبی پرداخت، (پارسا، ۱۳۹۰: ٣٤) سنتی که در قرن نوزدهم حضور چشم‌گیری داشت و به‌ویژه در روسیه‌ی عصر ظهور فرمالیسم، هر اثر ادبی را در بافت تاریخی، اجتماعی و زمینه‌های روان‌شناسی‌اش بررسی می‌کرد و به پیوند اثر با عوامل بیرونی و سرچشمه‌های ذهنی و عاطفی پدیدآورنده‌ی اثر، توجه داشت. (شمیسا، ١٣٨٦: ١٦٢) در این میان «صورتگرایان با تمرکز بر واقعیات ادبی و کنار نهادن موقعیت بیرونی که اثر ادبی در دل آن خلق می‌شود، بر جدا کردن موضوع مطالعات ادبی از موضوع دیگر رشته‌ها تأکید کردند» (مکاریک ۱۹۱:۱۳۸۵)

از نظر فرمالیست‌ها، پژوهشگر و ناقد ادبی باید با خود اثر سروکار داشته باشد و در درون همان اثر به دنبال وجه زیبایی‌شناسی آن باشد چراکه برای شناخت شایسته‌ی اثر ادبی، عناصری اصیل‌تر از اجزای همان اثر وجود ندارد.

مقصود فرمالیست‌ها از شکل و فرم، قالب ظاهریِ نوع ادبی نیست، بلکه چنان‌که دکتر شمیسا می‌گوید: به مجموعه عناصری که بافت و ساختار اثر ادبی را به وجود می‌آورد، شکل می‌گویند. لذا وزن و قافیه، قالب، صامت و مصوت و هجا، صورخیال، صنایع بدیعی، زاویه دید، همه جزو یک اثر ادبی هستند، مشروط بر این‌که هر یک از این اجزا در ساخت یا بافت آن اثر، نقشی داشته باشند، هیچ جزو و عنصری در شکل اثر زاید و به قول منتقدان هنر، بی‌کار و فاقد نقش نباشد. منتقد در بحث خود از شکل باید به نقش هر یک از اجزاء در پیدایی آن کل نظر داشته باشد و وظیفه‌ی زیبایی شناسانه‌ی آن را تبیین کند.(شمیسا، ١٣٨٦: ١٧١)

چنان‌که می‌بینیم در رویکرد فرمالیسم، به‌عنوان رویکردی متن محور، نشانه‌هایی که در بررسی یک اثر در کانون توجه قرار می‌گیرند، نشانه‌هایی بیرون از همان اثر نیستند و معنای جست‌وجو شده فقط از آغوش نشانه‌های موجود در خود متن سر برمی‌آورد، درنتیجه در این‌گونه بررسی‌ها، سایه‌ی عوامل برون‌متنی رنگ می‌بازد و دریافت‌های خواننده برپایه ی نشانه‌های درون‌متنی شکل می‌گیرد.

البته باید اشاره کرد اکثر فرمالیست‌ها منکر بحث‌های جامعه‌شناسانه یا روان‌شناسانه و ... نبودند اما می‌گفتند این بحث‌ها فرعی است و باید در حاشیه مطرح شود و نباید بحث‌های اساسی خود متن که همان وجوه ادبی بودن آن است، تحت‌الشعاع قرار گیرد. لذا نقد فرمالیستی به معنای بی‌اعتنایی به محتوا نیست بلکه فرمالیست‌ها برای راه بردن به محتوا، شیوه‌ی متفاوتی در پیش می‌گیرند، شیوه‌ای که عوامل برون‌متنی از قبیل قصد شاعر و تأثیر شعر بر خواننده را در تفسیر متن، نامعتبر می‌داند. (تایسن، ١٣٧٨: ١٤)

ازاین‌رو کانون توجه منتقد فرمالیست صناعات و فنونی است که در خود شعر به‌کاررفته‌اند. این صناعات، صیغه‌ای عینی دارند، حال آن‌که نیت شاعر یا تأثیر شعر بر خواننده، صبغه‌ی ذهنی دارد. نقد ادبی از منظر منتقدان نو باید عینیت مبنا باشد و نه ذهنیت مبنا، بر همین اساس فرمالیست‌ها به‌جای تلاش برای روانشناسی نویسنده یا خواننده می‌کوشند تا متن را به‌منزله‌ی ساختار عینی و متشکل از واژه، موشکافانه تحلیل کنند تا به معنای آن برسند. (همان: ۲۲)

۳. ادبیّت

ادبیت که مهم‌ترین و اصلی‌ترین نظریه‌ی فرمالیست‌هاست، در زبان انگلیسی –به قیاس فرانسهliterarite– به آن عنوان Literariness داده‌اند و برخی ادبا نیز از سر دقت و وسواس، واژه‌ی Poeticalness را به برگزیده‌اند. چنان‌که در فارسی هم برخی آن را به «وجه ادبی بودن» ترجمه کرده‌اند. وقتی دو متن ادبی و غیرادبی را که هر دو یک موضوع را بیان می‌کنند باهم می‌سنجیم در زبان آن دو تفاوت‌هایی می‌بینیم که همان ادبیت است.(شمیسا، ۱۳۸٦: ۸۰)

هدف فرمالیست‌ها در ورای دیدگاه‌های متن محور، حفظ ادبیات از گزند نقدهای سلیقه‌ای و غیر قانونمند بود و می‌کوشیدند این کار را با فراهم آوردن شیوه‌ای اصولی و علمی انجام دهند. آن‌ها در پی کشف « جوهر ادبی متن» بودند و قصد داشتند از این طریق به تبیین تفاوت‌های یک متن ادبی از سایر متون بپردازند و «پرسش اصلی آن‌ها این بود که تمایز متن ادبی با هر متن ادبی دیگر در چیست؟ یا به تعبیر دیگر ادبیت در متن چیست؟» (احمدی، ۱۳۸٦: ۳۸) تأکید فرمالیست‌ها بر گوهر اصلی و «ادبیت متن» بود و بر این باور بودند که منتقد پیش از برخورد با اثر، باید به دنبال ادبی بودن آن باشد، ازاین‌رو می‌بینیم تمام کوشش نحله‌ی فرمالیست‌ها متمرکز بر کشف عناصر ادبیت متن و عواملی است که یک متن را تبدیل به اثر ادبی می‌کند(شایگان فر، ۱۳۸٤: ٤۷) و می‌کوشند اجزای سازنده‌ی ادبیت متن را از دل خود اثر استخراج کنند. برای رسیدن به چنین هدفی به نظریاتی دست‌یافته‌اند و عواملی را به‌عنوان عوامل مؤثر در ادبیت متن مطرح کردند، که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از:

- **رستاخیز واژگان**
- **آشنایی‌زدایی**

در این مقاله، تلاش می‌شود با نگاه فرمالیستی و متن محور، ادبیت یا به تعبیری وجه ادبی قصیده‌ی لعازر، یکی از زیباترین قصاید خلیل حاوی مورد بررسی قرار گیرد و از دریچه‌ی سازه‌های شعرآفرینی چون رستاخیز واژگان و آشنایی‌زدایی و تبیین نقش مهم این دو عنصر در انتقال معنا، اعجاز شعری حاوی روشن گردد.

٤. خلیل حاوی

وقتی از جریان شعریِ نیمه دوم قرن بیستم سخن به میان می‌آید، نام خلیل حاوی در میان پرچم‌داران آن می‌درخشد. او باوجود نبوغ شعری فراوان، نسبت به دیگر شاعران برجسته‌ی عصر خود چون بیاتی، سیاب، صلاح عبدالصبور، عبدالمعطی

حجازی و بلند حیدری شاعری کم گو بود؛چراکه شعر او برخاسته از ترکیبات ذهنی و روانی بسیار پیچیده‌ای بود. مطالعات عمیق او در فلسفه‌ی یونان، دروازه‌های فهم میراث انسانی و ازجمله میراث عربی را به رویش گشود و تأثیر این تأملات عمیق به دنیای شعرش قدم گذاشت، به‌گونه‌ای که وادی شعرش وادی‌ای مستقل از اندیشه و تأملات فلسفی‌اش نبود. (عوض، ۲۰۰۲: ۱۱-۱۲) او بنا به فرهنگ عمیق فلسفی‌اش راضی نمی‌شد که شعرش کم‌تر از فتحی در باب ادراکات انسانی باشد و بنا به مطالعات عمیقش در نقد ادبی جهان و به‌عنوان یک منتقد و مدرس نقد ادبی در دانشگاه، راضی نمی‌شد که شعرش کمتر از فتحی در باب بیان شاعرانه باشد. (همان: ۱۳)

او از سویی رنج معضلات فلسفی انسانی را به دوش می‌کشید و از سوی دیگر مسئولیت شورش و انقلاب علیه اشکال شعری سنتی را – که دیگر از بیان تجربه‌های پیچیده‌ی روزگار عاجز شده بود – بر عهده داشت. شعر او آمیزه‌ای است از این درد و شورش. (مروة، ۱۳۵۱: ٤٥١)

۵. قصیده «لعازر عام ۱۹٦۲»

این قصیده از دفتر شعری «بیادر الجوع» خلیل حاوی است؛ این دفتر، تصویرگر تجربه‌ی شعری متفاوت خلیل حاوی در زندگی اوست. او که پیش از این، رؤیای خیزش جامعه‌ی عربی را در سر داشت، و بارقه‌های این خیزش را در وحدت مصر و سوریه در سال ۱۹۵۸ لمس کرده بود، در زمان نگارش این دیوان (۱۹٦٤-۱۹٦۱) با رخدادهای اندوه‌باری روبه‌رو شد که با تابلوی ترسیم‌شده‌اش تناقض داشت؛ جامعه عربی در بند ایستایی بود، آن خیزش اتفاق نیفتاده بود و بارقه‌های امید حاوی محو شده بود. این دفتر شعری، اعترافی به این شکست است؛ اعترافی به تراژدی تلخ جامعه‌ی عربی. (حر، ۱۹۹٤: ٥٤)

چکامه‌ی بلند «لعازر عام۱۹٦۲» هفده مقطع دارد که عناصر خود را از میراث مسیحیت گرفته است اما داستان و حکایتی متفاوت خلق می‌کند. لعازر، در تاریخ مسیحیت کسی است که حضرت مسیح، بنا بر روایاتی سه روز و بنا بر روایاتی چهار روز پس از مرگ لعازر، او را زنده کرد. لعازر از تاریخ و کتب مسیحیت قدم به دنیای ادبیات می‌گذارد و در شعر شاعران معاصر به‌عنوان رمز برانگیختگیِ پس از مرگ، هم‌پای اسطوره‌های بزرگی مثل تموز و ادونیس، به‌کار می‌رود اما خلیل حاوی از طریق هم‌نشینی واژه‌ی لعازر با «عام ۱۹٦۲» (سال۱۹٦۲) چهره‌ی دیگری به لعازر می‌بخشد؛ لعازر در این قصیده رمز رستاخیز دروغین یا رستاخیز غیرممکن می‌شود که حاوی از خلال شخصیت آن، رستاخیز و خیرش ناکام جامعه‌ی عربی را به تصویر می‌کشد. (عشری زاید، ۱۳۸۰: ۹٤)

این قصیده، ظاهری نمایش‌نامه‌وار دارد که با صحنه‌ی گور آغاز می‌شود و در یک هندسه‌ی دلالی دایره‌وار به همین صحنه ختم می‌شود. (المیر، ۱۳۸۷: ۱۸۸) داستان، ماجرای زنی است که همسرش (لعازر) پس از مرگ، به دعای حضرت مسیح به دنیا بازمی‌گردد. لعازر که از تب دنیای زندگان بیزار است ، میلی به زنده شدن ندارد اما برخلاف میلش و به دعای مسیح، به دنیای زندگان برمی‌گردد .ولی این رستاخیز، رستاخیزی حقیقی نیست و آثار مرگ بر تک تک سلول‌ها و نگاهش موج می‌زند و به شکل حیوانی وحشی و اژدهایی خون‌ریز به دنیای زندگان برمی‌گردد. همسرش که با خبر زنده‌شدن او بی‌صبرانه منتظر

است و شادمانی‌اش را فریاد می‌زند، با آمدن لعازر او را چون درنده‌ای گرسنه‌یِ دریدن و نابود کردن می‌بیند که به فجیع‌ترین شکل با او برخورد می‌کند. زن که با چهره‌ی متفاوت لعازر روبه‌رو شده، از چشمان لعازر عشق و مهربانی را التماس می‌کند و می‌کوشد او را رام عاطفه‌اش کند اما موفق نمی‌شود. این زن که درنهایت همه حتی مسیح را عاجز از پاسخ‌گویی به نیازهای عاطفی‌اش می‌بیند، برای رهایی از این کابوس، همواره آرزوی مرگ می‌کند تا آن‌جا که در پایان حکایت، بیشتر از این‌که تمنای لعازر را برای مرگ بشنویم، صدای التماس زنی را می‌شنویم که ناامید از تغییر لعازر و تغییر زندگی و خسته از عطش پایان ناپذیرش، دردمندانه، آرزوی مرگ می‌کند. او که شب‌های درد و غربت هم به زندگی‌اش پایان نمی‌دهد و آرزویش را محقق نمی‌کند، خود به درون گور می‌رود و درحالی‌که دیگر امیدی به تغییر واقعیت دردناک زندگی‌اش ندارد، شروع به بافتن کفن همسرش از گوگرد، رمز سترونی، می‌کند تا هیچ‌گاه به دنیای شوم زندگان برنگردد.

٦. خوانش نمود رستاخیز واژگان در شعر خلیل حاوی

شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد و در حقیقت، سراینده‌ی شعر رفتاری در زبان شعر خود انجام می‌دهد که خواننده، میان زبان شعری او و زبان روزمره و عادی – یا به قول ساخت‌گرایان چک، زبان اتوماتیکی – تمایزی احساس می‌کند. شعر، بیرونِ زبان قابل‌تصور نیست و هرچه هست در تغییراتی است که در زبان روی می‌دهد؛ هرچه هست در نفس کاربرد زبان است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۳–٤)

ویکتور شکلوفکی در سال۱۹۱٤، با انتشار «رستاخیز واژه»، نخستین اثر فرمالیستی، از این معجزه‌ی زبان، تحت عنوان رستاخیز واژه یاد کرد. (شمیسا، ۱۳۸٦: ۱٦۷) بنا به تعبیر شفیعی کدکنی، شکلوفسکی با اصطلاح «رستاخیز واژه»، به قلب حقیقت دست‌یافته است زیرا در زبان روزمره، کلمات طوری به کار می‌روند که اعتیادی و مرده‌اند و به‌هیچ‌روی توجه ما را جلب نمی‌کنند ولی در شعر و چه‌بسا با مختصر پس‌وپیش شدنی، این مردگان زندگی می‌یابند و مرز «شعر و نا شعر» همین رستاخیز کلمه‌هاست. (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۵)

دکتر شفیعی کدکنی راه‌های شناخته‌شده‌ی رستاخیز واژگان را در دو مقوله‌ی موسیقایی و زبان شناسیک طبقه‌بندی می‌کند که همین تقسیم‌بندی اساس تحلیل رستاخیز واژگان در شعر خلیل حاوی قرارگرفته است.

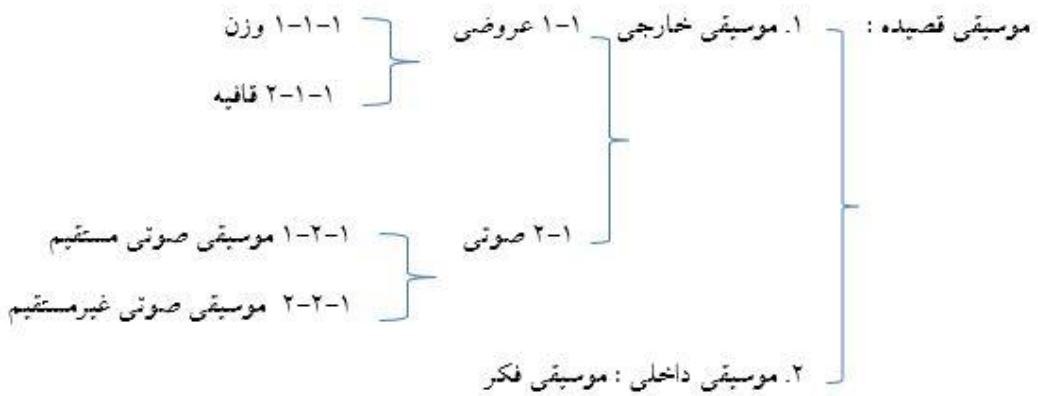
٦.۱. خوانش نمود گونه‌های موسیقی در شعر خلیل حاوی

گروه موسیقایی مجموعه عواملی است که زبان شعر را از زبان روزمره، به اعتبارِ بخشیدنِ آهنگ و توازن امتیاز می‌بخشد و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخص واژه‌ها در زبان می‌شود.(همان: ۷–۸)

نظریه‌پردازان صورتگرا بر موسیقی و عناصر آوایی در شعر تأکید ویژه‌ای دارند؛ از نظر آنان موسیقی، ویژگی ذاتی و لازمه‌ی طبیعت شعر است. اهمیت موسیقی در زبان شعر به اندازه‌ای است که گاه میزان انسجام و ساخت شعر را با میزان برخورداری آن از موسیقی ارتباط می‌دهند و بر این باورند که مهم‌ترین عامل سازنده‌ی شعر، موسیقی و وزن است. عناصر

آوایی در شعر از درجه‌ای از اهمیت برخوردارند که می‌توان گفت شعر گفتاری است که در بافت آوایی خود، سازمان‌یافته و مهم‌ترین عامل سازنده‌ی آن وزن است. (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۹)

موسیقی شعر دامنه پهناوری دارد که برای بررسی دقیق‌تر و عینی‌تر آن، ناگزیر از تقسیم‌بندی مقوله‌ی موسیقایی هستیم. سطح موسیقایی قصیده در نگاه کلی به شکل زیر است:



در این پژوهش، نمود موسیقایی قصیده بر اساس پنج زیرمجموعه‌ی نهایی این تقسیم‌بندی یعنی موسیقی وزن، موسیقی قافیه، موسیقی صوتی مستقیم، موسیقی صوتی غیرمستقیم و موسیقی فکر مورد بررسی قرارگرفته است.

٦ .١ .١. موسیقی وزن

وقتی مجموعه‌ی آوایی به لحاظ کوتاهی و بلندی مصوت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها از نظام خاصی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می‌آید که آن را وزن می‌نامیم و اهل هر زبانی وزن شعر خود را در تناسب‌هایی خاص احساس می‌کنند که اهل زبان دیگر ممکن است آن تناسب را احساس نکنند.(شمیسا، ۱۳۵۸: ۹)

وزن از عناصر مهمی است که صورتگرایان بدان توجه خاصی دارند. جدا از نقش وزن در فرایند برجسته‌سازی، در آشنایی‌زدایی نیز جایگاه مهمی دارد؛ افزون بر این، منتقدان صورتگرا بر این باورند که وزن از جمله عناصری است که در کشف معنا و دریافت متن سودمند است؛ چرا که معتقدند میان وزن و محتوا می‌تواند هماهنگی نسبی وجود داشته باشد و «هر شعری بسته به محتوا و حالت عاطفی‌اش با وزن خاصی مطابقت دارد و شاعر از میان اوزان شعری، وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگ باشد، برمی‌گزیند (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۲: ٦١) چنان‌که در این قصیده هم، همواره ردپای معنا را در کنار موسیقی می‌بینیم.

قصیده‌ی حاضر، شعر آزاد است و شاعر مقید به یکسانی تعداد تفعیله‌ها در شطرهای قصیده نیست. این عدم رعایت تساوی مصراع‌ها و کوتاهی و بلندی آن‌ها از دیدگاه زیباشناختی بسیار درخور توجه است و اتفاقاً به مبحث آشنایی‌زدایی

فرمالیست‌ها بسیار نزدیک است؛ چرا که این قالب شکنی و عدم رعایت طول مصراع در حقیقت در زدودن وزن‌های آشنا در ذهن خواننده‌ای که به خواندن شعر در قالب‌های سنتی عادت کرده، بسیار یاری‌رسان است. این قصیده در بحر رمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) است و چه‌بسا بسامد فروان سکون و هم‌نشینی آن با مصوت‌های کوتاه، حرکت پیوسته و ضربات مکرر کلنگ گورکن را تداعی می‌کند و می‌توان از موسیقی این وزن، صدای کلنگ‌هایی را که حفار بر زمین می‌زند، شنید:

عمِّقِ الُحفرة یا حفّار/ عمِّقها لقاعٍ لا قرار (حاوی، ۱۹۷۲: ۳۱۳) (ترجمه) «ای گورکن!گودال را عمیق‌تر حفر کن، آن را تا عمقی که هیچ پایانی ندارد، عمیق و عمیق‌تر حفر کن.» عمْ مِ قِلْ حُفْ رَ ةَ یا حَفْ فا رُ/ عَمْ مِقْ ها لِ قا عِنْ لا قَ رارْ

علاوه بر این انتخاب وزنی با کثرت هجاهای بلند، ضرباهنگی کند و ملایم به موسیقی داده است که با حالت روحی لعازر و میل به آرام گرفتن ابدی هماهنگ است.

پدیده‌ی چشمگیر در وزن این قصیده، تدویر است که تقریبا هیچ مقطعی از آن خالی نیست؛ این ناتمام ماندن تفعیله‌ها در یک شطر می‌تواند اشاره‌ای به کامل نبودن رستاخیز لعازر باشد.

عمّقِ الحفرة یا حفَّارُ	فاعلاتن فاعلاتن فاعِ
عمِّقها لِقاع لا قرارْ	لاتن فعلاتن فاعلات
یرتمي خلف مدار الشمسِ	فاعلاتن فعلاتن فاعِ
لیلاً من رمادٍ (همان:جا)	لاتن فاعلاتن

حاوی، گاه در این تفعیله‌ها تصرف کرده و از اختیارات شاعری‌اش در استفاده از زحافات و عللِ جایز بهره می‌گیرد؛ به‌عنوان مثال یکی از زحافاتی که سایه‌ی سنگینش را در فضای قصیده گسترانیده، زحافه‌ی خبن(فعلاتن) است:

رَحِمًا یمخره الشرش و یلتفُّ	فعلاتن فعلاتن فعلاتن فَ
علی المَیْت بعنف بربري (همان: ٣١٤)	علاتن فعلاتن فاعلن

(ترجمه) « بسان رحمی که ریشه‌ها در آن نفوذ می‌کنند و با خشونتی وحشیانه مرده را درمیان می‌گیرند.»

گویی میل شاعر به عدم رستاخیر، در حذف (الف)، این حرف ایستاده قامت و نماد قیام، تجلی یافته است تا لفظ و معنا نغمه‌ی واحدی سر دهند.

خلیل حاوی گاه پا را فراتر می‌گذارد و آشنایی زدایی را به اوج می رساند و تفعیله‌هایی را که در بحر رمل جایز نیست، به فضای موسیقایی قصیده فرا می‌خواند، از جمله این تفعیله‌ها، (فَعَلُن) و (فعلاتْ) است.

نَمِرٌ یلسعهُ الجوعُ فیُرغي ویهیجْ	فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتْ
یلتقیني عَلَفاً في دربهِ	فاعلاتن فعلاتن فاعلا

أنثی غریبةْ...(همان: ۳۲۲) تن فاعلاتن

(ترجمه)« لعازر بسان پلنگی بود که گرسنگی او را می‌گزید، پس کف بر لب می‌آورد و خشمگین می‌شد و مرا چون علفی در مسیرش می‌دید، چون زنی غریبه...»

٦ .١ .٢. موسیقی قافیه

مجموعه‌ی آوایی، گذشته از وزن به لحاظ اشتراک صامت‌ها و مصوت‌ها در مقاطع خاصی، می‌توانند تناسب دیگری هم داشته باشند که خود صورت دیگری از موسیقی شعر است و آن را قافیه می‌خوانیم. (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸ :۹)

شاعر در قصیده‌ی لعازر خود را ملزم به رعایت روی و قافیه نمی‌داند و با توجه به جوشش شعری‌اش آن را درجایی که ذوق و معنا می‌طلبد، می‌نهد. به مقطع چهارم از این قصیده نگاهی می‌اندازیم:

کان ظلاً أسوداً/ یغفو علی مرآةِ ***صدري*** / زورقاً میْتاً/ علی زوبعةٍ من وهجِ/ نهديَّ و ***شعري*** / کان فی عینیه/ لیلُ الحفرة الطینیُّ یدوی و ***یموج*** / عبر صحراءَ تغطیها/ ***الثلوج*** / عبثا فتشت فیها/ عن صدی صوتی و عن وجهی / و عینیَّ و عمری / کان من حینٍ لحینٍ / یعبرُ الصحراءَ فولاذٌ ***مُحمّی***،/ خِنجرٌ یلهثُ مجنوناً و ***أعمی*** ../ نَمِرٌ یلسعهُ الجوعُ فیُرغي ویهیجْ .../ یلتقیني عَلَفاً في دربهِ/ أنثی ***غریبهْ*** .../ یتشهّی وَجعي، یُشبعُ / من رعبي ***نیوبهْ*** .../ کنتُ أسترحمُ عینیهِ/ وفي عینیَّ عارُ امرأةٍ/ أنّتْ، تعرّتْ ***لغریبْ*** / ولماذا عادَ من حفرتهِ/ میْتاً ***کئیبْ*** / غیرُ عِرقٍ/ ینزفُ الکبیرتَ مُسوّد ***اللهیبْ*** (حاوی، ۱۹۷۲: ۳۱۹-۳۲۳)*(ترجمه) «لعازر سایه‌ای سیاه بود که بر آینه‌ی سینه‌ام خفته بود، بسان قایقی مرده بر طوفانِ برافروختگیِ سینه و گیسوانم. در چشمانش، شبِ گلیِ گور، طنین می‌افکند و موج می‌زد، در پهنه‌ی برهوتی پوشیده از برف. بیهوده در صحرای چشمانش در جست و جوی صدا و چهره‌ام، در جست‌وجوی چشمان و عمرم بودم. هر از گاهی پولادی گداخته از این برهوت عبور می‌کرد، خنجری که در حالت دیوانگی و کوری له‌له می‌زد، بسان پلنگی که گرسنگی او را می‌گزد پس کف بر لب می‌آورد و خشمگین می‌شود و مرا چون علفی در مسیرش می‌دید، چون زنی غریبه... که اشتهای درد مرا داشت و دندان‌هایش را با ترس من سیر می‌کرد...تمناوار از چشمانش مهربانی می طلبیدم در حالی که در چشمانم ننگ زنی بود که ناله می‌کرد و خود را در برابر مردی غریبه برهنه کرده بود. چرا مرده و افسرده از گورش بازگشت، با رگ‌هایی که گوگرد با زبانه‌های آتشینِ سیاه چون خون از آن جاری می‌شود؟»*

چنان‌که می‌بینیم، حاوی موسیقی قافیه را نیز به خدمت معنا می‌گیرد؛ تغییر مداوم و سریع حرف روی در این مقطع (خیلی به‌ندرت پیش می‌آید که بیشتر از دو کلمه باهم هم‌قافیه باشند) می‌تواند انعکاسی برای درون ناآرام لعازر و همسرش باشد؛ زمانی که لعازر به هیئت درنده‌ای وحشی از قبر برگشته و همسرش متلاطم و ناآرام، ملتمسانه از لعازر می‌خواهد نیازها و غرایز عاطفی و جنسی‌اش را پاسخ گوید.

کلمات قافیه در این قصیده چنان‌که در مقطع قبلی نیز واضح می‌نمود، اغلب دربردارنده‌ی حروف مد هستند که همان صوت «آه» لعازر در نخستین مقطع (آه لا تلق علی جسمی/ ترابا احمرا حیا طری) (همان: ٣١٤) « آه! بر بدنم خاکی سرخ، تازه و زنده نریز.» و یا صدای گرسنگی و عطش عاطفی همسر لعازر را در گوش می‌پیچاند: أتری مرَّت و ما مرَّت/ علی جسمی دوالیب القطار/ لم ازل أسمعُ/ فی مجری شرایینی **دبیبَه/** ألدوالیب الدوالیب **الرهیبَه/** غیِّبینی و امسحی ذاکرتی، فیضی/ لیالی الثلج فی الأرض

الغربيَه/غربةُ الثلج و موت الدربِ/ و الجدرانِ فی الأرض **الغربيَه** (همان: ۳۳۸-۳۳۹)(ترجمه) « آیا می‌بینی که چرخ‌های قطار بر جسمم عبور کرد و عبور نکرد؟ هنوز در رگ‌هایم حرکتش را می‌شنوم، چرخ‌ها، چرخ‌های ترسناک، مرا پنهان کن و حافظه‌ام را محو کن، ای شب‌های برفی در سرزمین غربت، فروبار. غربت برف، مرگ راه و دیوارها در سرزمین غربت زده»

شاعر بارها در جایی که کلمات قافیه (الف) می‌طلبد، از آوردن (الف) اجتناب می‌کند که می‌تواند اشاره‌ای به انزجار و نفرت لعازر از قیام و رستاخیز باشد؛ این که قیامی نباید اتفاق بیفتد یا اصلا قیام حقیقی، امری محال است. چنان‌که می‌بینیم در نمونه‌های زیر هرچند ضرورت قافیه هم در کار نیست اما شاعر از پایان دادن قافیه به الف خودداری می‌کند:

كنت طيفاً قمرياً و الها**قمری**(همان: ۳٤۳). *(ترجمه) « تو رویایی ماه‌گونه و معبودی ماه گونه –در دوردست‌ها- بودی»*

ميّتاً خلّفتُهُ في الدارِ/ تنّيناً**صريعْ** (همان: ۳٤۷). *(ترجمه) «او را در خانه چون مرده‌ای، چون اژدهایی به خاک افتاده رها کردم.» و*

ترابًا أحمرًا حيًّا**طری** (همان: ۳۱٤).(ترجمه) « خاکی سرخ، تازه و زنده» نمونه‌های دیگری از این پدیده هستند.

نهایت شگفتی در این است که با نگاهی به تمام شطرهای قصیده درمی‌یابیم در هیچ جای قصیده حرف روی (الف) نیست. برعکس بارها دیده می‌شود که حرف ماقبل روی، الف است اما با سکونِ بعد الف، دوباره اندیشه‌ی قیام فرومی‌پاشد و قیام حقیقی اتفاق نمی‌افتد. چنان‌که این امر در نخستین مقطع به‌وضوح دیده می‌شود: عمّقِ الحفرة یا حفَّارُ/ عمِّقها لِقاع لا**قرارْ**/ يرتمي خلف مدار الشمسِ/ ليلاً من **رمادٍ**/ وبقايا نجمة مدفونة خلف **المدار**/ لا صدى يرشح من دوّامة الحمّى / ومن دولاب **نار** (همان: ۳۱۳) .

(ترجمه) «ای گورکن! گودال را عمیق‌تر حفر کن، آن را تا عمقی که هیچ پایانی ندارد، عمیق و عمیق‌تر حفر کن به‌گونه‌ای که پشت مدار خورشید پرتاب شود، چون شبی خاکستری، چون باقیمانده‌ی ستاره‌ای دفن شده پشت مدار خورشید. هیچ پژواکی از گرداب تب نمی‌تراود. »

٦ .۱ .۳. موسیقی صوتی مستقیم

در این پژوهش منظور از موسیقی صوتی مستقیم، تکرار واکه‌ها یا هم‌خوان‌ها در یک کلمه است که نوعی موسیقی و نغمه‌ی حروف ایجاد می‌کند. نمود این موسیقی را در بسیاری از بخش‌های قصیده شاهدیم، از جمله:

تکرار واج «ج»: عرّی زهوها عن **جمجمَه** (همان: ۳۱۸). (ترجمه) « زیبایی‌اش را عریان کرد و زشتی و ناهمگونی برجا گذاشت»

تکرار واج «ب» و «ر»: لغريبٍ **بربری** (همان: ۳٥٦).(ترجمه) « برای غریبه‌ای وحشی»

تکرار واج«ب »: لم ازل أسمعُ/ فی مجری شرایینی **دبيَه** (همان: ۳۳۸). (ترجمه) «هنوز در میان رگ‌هایم حرکت و خیزشش را احساس می‌کنم.»

تکرار واج «م»: ما تری لو مدَّ صوبي / رأسه ***المحموم*** (همان: ٣١٤). (ترجمه)« چه خواهد شد اگر سر گرم و تب‌دارش را به سمتم بیاورد؟»

تکرار واج «ت»: کیف کانت ***تتمطی*** الأرضُ (همان: ٣٣٧). (ترجمه) « زمین چگونه امتداد می‌یافت؟»

٦ .١ .٤. موسیقی صوتی غیر مستقیم

موسیقی صوتی غیر مستقیم نه در واج‌های یک کلمه، بلکه در ساختار جمله اتفاق می‌افتد و شامل هماهنگی‌های لفظی و معنایی می‌شود. عناصری که نوای این موسیقی را می‌نوازند، عبارتند از:

٦ .١ .٤ .١. تکرار واکه‌ها یا هم‌خوان‌ها در چند کلمه که در زبان فارسی، به واج آرایی یا نغمه‌ی حروف می‌شناسیم:

عمّقِ الحفرة یا حفَّارُ/ عمِّقها لِقاع لا قرارْ: تکرار (ق)

قطّرتُ رحیقهْ/ في مروجِ الجمرِ مرّغتُ عروقه*(همان: ٣٤٦)* « (تکرار ق و ج) .(ترجمه)«...شرابش را گرفتم و رگ‌هایش را مالش دادم.»

٦ .١ .٤ .٢. تکرار واژه که در بلاغت سنتی از منظر زیباشناسی موردتوجه قدما نبوده است و هم در مبحث عیوب مخل فصاحت و هم در مبحث اطناب در علم معانی، موردتوجه قرارگرفته است اما می‌بینیم نظریه‌پردازان معاصری چون یاکوبسن، لیچ و ....با مطرح کردن تکرار و توازن در دیدگاه‌های نقدی خود، از اعجاز این فن یاد می‌کنند.

در شعر حاوی نیز، تکرار با یکه‌تازی بی‌نظیر خود، عنوان معجزه‌ی شعر را به‌حق سزاوار این قصیده کرده است. تکراری که حضورش از هر امر واجبی، ضروری‌تر می‌نماید و درست هم‌رکاب هیجانات شاعر، فراز و فرود می‌گیرد:

حَجَرُ ***الدارِ*** یُغنّي / و ***تغني*** عَتَباتُ ***الدارِ*** والخمرُ/ ***تغني*** في الجِرارْ .../ و ستارُ الحزنِ ***یخضرُّ***/ و ***یخضرُّ*** الجدارْ .../ عند باب ***الدارِ*** ینمو الغارُ، تلتمُّ الطیوبْ ..*(همان: ٣٢٤-٣٢٥) «سنگ خانه آواز سر می‌دهد، آستانه‌ی خانه و شراب آواز سرمی‌دهند ، در خُم آواز سر می‌دهد،.....پرده‌ی اندوه سبز می‌شود و سبزمی‌شود دیوار.. کنار در خانه گیاه غار می‌روید، عطر خوش فضا را در برمی‌گیرد.»*

این عبارات از جمله جملاتی است که همسر لعازر با شنیدن خبر بازگشت لعازر شادمانه فریاد می‌زند، در این مقطع کلمه‌ای که تکرار بارزی دارد، کلمه‌ی «دار» است؛ چرا که خانه کانون گرمی‌است که همیشه او و لعازر را گرد هم می‌آورده و حالا با خبر بازگشت لعازر، گویی خانه برایش زیبا شده، گویی تک تک عناصر خانه مملو از اشتیاق بازگشت لعازرند و شادی درونی او به تمام اجزای خانه منتقل شده است. علاوه بر این تکرار کلماتی چون «یغنّی» و «یخضرّ» که بار معنایی شادی و زندگی را منتقل می‌کنند، در انتقال فضای شاد مقطع بسیار موثر واقع شده است.

دکتر نجمه رجایی یکی از اصولی که برای تکرار مقبول و پسندیده برمی‌شمرد، پایه‌ی عاطفی است. به این معنا که تکرار در حقیقت اصرار بر جنبه‌ی مهمی از سخن است که شاعر بدان توجه خاصی دارد و با تکرار نقطه‌ی حساس سخن، بروز

ویژه‌ای می‌یابد و دارای دلالتی روانی و نفسی است. (رجایی، ۱۳۷۸: ۱۱۰) چنان‌که می‌بینیم این اصل در بیشتر تکرارهای حاوی رعایت شده و آن‌چه شاعر را به تکرار یک لفظ یا عبارت وامی‌دارد، چیزی نیست جز شور معانی.

٦ .١ .٤ .٣. *جناس* که بارزترین نمود آن را در کلمات قافیه می‌بینیم.

٦ .١ .٤ .٤. مراعات نظیر که با هماهنگی معنایی کلمات، بر موسیقی و توازن قصیده افزوده است. ازجمله نمونه‌های مراعات نظیر می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

امسحي ***الخصبَ*** الذي ***يُنبتُ*** / في ***السُّنبُل*** أضراسَ ***الجَرَاْد*** (حاوی، ۱۹۷۲: ۳۳٦) .(ترجمه) «محو کن آن باروری که در خوشه‌های گندم، دندان‌های ملخ را می‌رویاند»

مدى ***الأردنّ*** و ***الكنجِ*** و ***دجلَةْ*** *(همان: ۳۵۳).(ترجمه) «امتداد اردن، کنج و دجله»*

وتملَّ ***القيد*** و ***المعلفَ أفراسُ*** الرياحْ *(*همان: ٣٤٠).(ترجمه) «خسته می‌شوند از طناب و آخور، اسبانِ باد»

صدى جنٍّ يغنى ***الدَّرَّ*** و ***الياقوت*** / فى قاع ***البحار*** (همان: ٣٤٨)(ترجمه) «پژواک صدای جنی که آواز مروارید و یاقوت سر داده‌است، در ژرفای دریاها»

إمسحي الميّتَ الذي ما بَرِحتْ../ تخضرُّ فيه ***لحيةٌ***، ***فَخِذٌ*** و ***أمعاءٌ*** تطولْ (همان: ۳۳۵).(ترجمه) «محو کن مرده‌ای را که همچنان، سبز می‌شود در او، ریشی، رانی و روده‌هایی که طولانی‌تر می‌شود.»

٦ .١ .٤ .٥. تضاد نیز چون مراعات نظیر بر موسیقی قصیده می‌افزاید.

لم ***يُعكّرْ صحوَ*** عينيكَ التماعُ/ السوطِ و الحيّةِ (همان: ٣٤٢-٣٤٣) .(ترجمه)«صافی چشمانت را تیره و تار نکرد، برق تازیانه‌ها و فریب مار» در این نمونه کلمات «یعکّر» و «صحو» از لحاظ معنایی در تضادند. گاه این تضاد در عالی‌ترین شکلش در عبارات پارادوکسی تجلی می‌یابد:

رحمة ملعونة أوجع من حمّى الربيع (همان: ٣١٦).(ترجمه) «رحمتی نفرین شده، دردناک‌تر از تب بهاری»

حمّى الرعب و ***الرؤيا اللعينَةْ*** (همان: ۳۱۷).(ترجمه) «تب ترس و رویای لعنت شده»

أيُّ نعشٍ ***بارد يعرقُ*** / فى حمى السهاد (همان: ٣٣٦-٣٣٧) .(ترجمه)«کدامین جنازه‌ی سرد عرق می‌کند در تبِ شب بیداری؟»

«رحمت نفرین شده»، «رؤیای ملعون» و «جنازه‌ی سردی که عرق می‌کند» پارادوکس‌هایی‌است که تنها در فضای جادویی شعر و ادبیات مجال ظهور می‌یابد.

٦.١.٥. موسیقی فکر

موسیقی در عالی‌ترین شکلش در موسیقی فکر تجلی می‌یابد، به این معنا که چینش واج‌ها و کلمات و جملات معنا را منتقل می‌کند و این موسیقی در تار و پود قصیده‌ی حاوی تنیده شده است، گاه نمودش را در واژگان، گاه عبارات و گاه در تمام یک مقطع قصیده به نظاره می‌نشینیم:

٦.١.٥.١. موسیقی فکر در واژگان

از نمونه‌های موسیقی فکر در ساحت واژگان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

اَلجماهير التي ***يعلكها*** دولابُ نارْ (همان: ٣١٨)(ترجمه) «مردمانی‌که چرخ آتش می‌جَوَدِشان »: حرف «ع» و هم‌نشینی آن با «ل» و «ک»، له شدن و جویده شدن را تداعی می‌کند.

يتمشى في جروحِ المريماتْ (همان: ٣٤٤) (ترجمه)« راه می‌رود درمیان زخم‌های مریم‌ها» واژه‌ی «یتمشّی» حرکت پاورچین پاورچین روی زخم‌ها را تداعی می‌کند و بار معنایی‌ای منتقل می‌کند که «يَمشي» از انتقال آن عاجز است.

٦.١.٥.٢. موسیقی فکر در عبارات

از نمونه‌های موسیقی فکر در ساحت عبارات می‌توان به مورد زیر اشاره کرد:

و جواسيسُ السفيرْ (همان: ٣٥١) « و جاسوسان سفیر»: تکرار «س»، پچ‌پچ و صحبت درگوشی و مخفیانه‌ی جاسوسان را در گوش می‌پیچاند.

٦.١.٥.٣. موسیقی فکر در جملات

از این نمونه است:

زحفتْ تلهثُ في حُمّى البوارْ/ و أزاحتْ عن رياحِ الجوعِ (همان: ٣٤٢) .(ترجمه)«روی زمین می‌خزید، در حالی که در تب نیستی له‌له می‌زد و بادهای گرسنگی‌اش را آشکار می‌کرد.» تکرار هم‌خوان«ه،ح» عطش عاطفی مریم مجدلیه و له له زدن او را منتقل می‌کند. تکرار همین همخوان در مقطع زیر نیز همین صدا را در فضای موسیقایی قصیده می‌پراکند، وقتی همسر لعازر با تمام عطش عاطفی‌اش لعازر را فرامی‌خواند: حسرةَ الأنثى تشهّتْ في السريرْ/ مهّدتْ صهوةَ نهديها/ تهاوتْ زورقاً يلهثُ في شطِّ الهجيرْ (همان: ٣٤٦) (ترجمه)«حسرت زنی‌که میل دارد به رخت خواب، صافی سینه‌هایش را آماده‌کرده‌است ، چون قایقی که در ساحل نیمروز نفس نفس می‌زند، به زمین افتاده‌است.»

عمّقِ الحفرة يا حفَّارْ/ عمّقها لِقاع لا قرارْ: تکرار واکه‌ی «ا» ، عمق گودالی را که لعازر تمنا می‌کند، تداعی می‌کند و تکرار «ق» صدای ضربه‌های کلنگ گورکن را تداعی می‌کند، چنان‌که در مقطعی دیگر نیز تکرار همین هم‌خوان «ق»، صدای ناقوس را منتقل می‌کند: قُرِعَ الناقوس و التمَّ الضيوف «ناقوس به صدا درآمده و مهمانان جمع شده‌اند»

كنتُ أسترحمُ عينيهِ/ وفي عينيَّ عارُ امرأةٍ/أنّتْ تعرّتْ لغريبْ ... *(همان:۳۲۳) «تمناوار از چشمانش مهربانی می طلبیدم در حالی که در چشمانم ننگ زنی بود که ناله می‌کرد و خود را در برابر مردی غریبه برهنه کرده بود.»* در این جملات تکرار هم‌خوان «ع» و «ء» صدای جیغِ همسر لعازر را تداعی می‌کند که با بلندترین صدا، نیاز عاطفی‌اش را فریاد می‌زند.

٦ .١ .٥ .٣. موسیقی فکر در مقاطع

افزون برنمود موسیقی فکر در ساحت عبارات و جملات، پای این نوع موسیقی به ساحت مقاطع قصیده نیز باز می‌شود؛ با هولناک شدن تصاویر، خصوصاً تصاویری که کابوس زنده شدن لعازر را ترسیم می‌کند، حروف و واژگان هم، خشن و هولناک می‌شوند. هولناکی تصاویر، هیجان شاعر را وامی‌دارد تا تصاویر وحشتناک را به شکل قطعات مونتاژ شده، یکی پس از دیگری و به‌سرعت، بدون بسط و شرح بیاورد:

لم يزل ما كانَ/ برقٌ فوق رأسي يتلوَّى أُفعوانْ/ شارع تعبره الغولُ/ وقطعان الكهوف المعتمَهْ/ مارد هشَّم وجه الشمسِ/ عرَّى زهوها عن جمجمَهْ/ عَتْمة تنزف من وهج الثمارْ/ الجماهير التي يعلكها دولابُ نارْ/ وتموت النار في العتْمةِ/والعتْمة تنحلُّ لِنارْ (همان:۳۱۷–۳۱۸). (ترجمه) « همچنان همه‌چیز مثل گذشته است: آذرخشی که بالای سرم چون ماری پیچ و تاب می‌خورد، گله‌ی غارهای ظلمانی، غولی که چهره‌ی خورشید را در هم شکسته ، آن را از زیبایی عریان کرده و زشتی برجای گذشته است، تاریکی‌ای که چون خون از درخشش میوه‌ها فرو می‌چکد، مردمانی که چرخ آتش آن‌ها را در هم می‌جَوَد، آتش در تاریکی جان می‌دهد و دوباره تاریکی جای آتش را می‌گیرد.»

اما آن‌جا که سخن از شادی و هیجان یا رؤیاهای شیرین به میان می‌آید، واژه‌ها نرم و آهنگین می‌شوند، فضایی از رقص و پای‌کوبی واژگان، تصویر می‌شود و کلمات شادی‌آور در اوج هیجان تکرار می‌شوند:

لا تسأليني كيف عادْ/ عادَ لي من غربة الموتِ الحبيبْ/ حَجَرُ الدارِ يُغنّي / وتغني عَتَباتُ الدارِ والخمرُ/ تغني في الجِرارْ/ وستارُ الحزنِ يخضرُّ/ ويخضرُّ الجدارْ/ عند باب الدارِ ينمو الغارُ، تلتمُّ الطيوبْ/ عاد لی من غربة الموت الحبيب/ زندُهُ من بيلسانٍ حول خضری/زندُهُ يزرع نبض الوردةِ/ الحمرا بعمری *(همان: ۳۲٤–۳۲۵)*

(ترجمه) «از من نپرس که چگونه بازگشته؟ محبوب جانم از غربت مرگ برگشته است، سنگ خانه آواز سر می‌دهد، آستانه‌ی خانه و شراب آواز سرمی‌دهند ، شراب در خم آواز سر می‌دهد، پرده‌ی اندوه سبز می‌شود و دیوار سبز می‌شود ، کنار در خانه، گیاه غار می‌روید، عطر خوش فضا را در برمی‌گیرد، محبوب جانم از غربت مرگ برگشته است، دستش دور کمرم پیچیده شده، دستش نبض گل سرخ را در زندگی‌ام می‌دمد.»

همسر لعازر پس از شنیدن خبر زنده شدن لعازر، سر از پا نمی‌شناسد، مثل کسی که زبانش بندآمده باشد و خوشحالی مجال صحبت مفصل به او ندهد، کلمات را بریده بریده می‌گوید: (الحمرا: حذف همزه) از این شاخه به آن شاخه می‌پرد، تکرار واژه‌های شادی‌بخش نه‌تنها خسته‌اش نمی‌کند بلکه عطش روح او را برای تکرار این واژه‌ها بیشتر و بیشتر می‌کند و در اوج هیجان، گاهی جملات نظم خود را از دست می‌دهند، چنان‌که می‌بینیم در جمله‌ی« عادَ لي من غربة الموتِ الحبيبْ ...: »

فاعل در پایان جمله آمده است و چه‌بسا این واژه مؤخر شده است تا لذّتی که پس از رفتن غربت، با آمدن حبیب می‌آید، ماندگارتر شود و روح، طعم شادی را مزه مزه کند.

٦. ٢. خوانش نمود عناصر زبان شناسی در شعر خلیل حاوی

مجموعه عناصر زبان‌شناسی، عواملی است که به اعتبار تمایز نفس کلمات، در نظام جمله‌ها، بیرون از خصوصیت موسیقایی آن‌ها می‌تواند موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌ها شود؛ عواملی از قبیل استعاره، مجاز، آرکائیسم، ایجاز، ترکیبات زبانی، پارادوکس، حذف، حس‌آمیزی، و ...که در حوزه‌ی مباحث زبان‌شناسی و سبک‌شناسی مطرح است، در این قسمت قابل عنوان است. مواردی ازاین‌دست، قوانین شناخته‌شده‌ی رستاخیز کلمات در حوزه‌ی بوطیقاهای جدید و زبان‌شناسی است. (شفیعی کدکنی، ١٣٨٦:١٠)

در این قسمت به بررسی عناصری چند از این عواملِ رستاخیز واژه در قصیده‌ی لعازر می‌پردازیم.

٦. ٢. ١. تشبیه

از تکنیک‌های برجسته‌ی شعر حاوی، تشبیه است، هنر حاوی در تشبیهاتی که به کار می‌گیرد، ارائه‌ی آن در ردای تشبیه بلیغ است و خیلی به‌ندرت وجه شبه یا ادات تشبیه در تشبیهاتش به چشم می‌خورد تا آنجا که اگر بسامد آن را صفر بدانیم، خیلی به خطا نرفته‌ایم. از این نمونه است:

ومدى كفّيهِ أشلاءٌ من الحقِّ / مدى جبهتهِ أشلاءُ غارْ (حاوی، ١٩٧٢: ٣٢٨). (ترجمه) امتداد دستانش، جسم نیمه جانی از حقیقت است و وسعت پیشانی‌اش آثار یک سرداب»

مخلبٌ في كَبِدي مِعولُ نارْ (همان: ٣٢٩).(ترجمه) «پنجه‌ای در جگرم، کلنگی آتشین است.»

گاهی حاوی تشبیهات را در ساختارهای غیر مشهور تشبیه ارائه می‌دهد که تلاش فکری برای یافتن تشبیه را به دنبال دارد و از زیبایی بیشتری برخوردار است:

آهِ لا تلقِ على جسمي / ترابًا أحمرًا حيًّا طري / رَحِمًا يمخره الشرش ويلتفُّ/ على المَيْت بعنف بربري (همان: ٣١٤) .(ترجمه)« آه! بر بدنم خاکی سرخ، تازه و زنده نریز، رحمی *که ریشه‌ها در آن نفوذ می‌کنند و با خشونتی وحشیانه مرده را درمیان می‌گیرند.»* که در آن حاوی خاک را به رحم تشبیه کرده‌است یا:

عمّقِ الحفرة يا حفَّارُ/ عمِّقها لِقاع لا قرارْ/ يرتمي خلف مدار الشمسِ/ ليلاً من رمادٍ (همان: ٣١٣) .(ترجمه) «ای گورکن! گودال را عمیق‌تر حفر کن، آن را تا عمقی که هیچ پایانی ندارد، عمیق و عمیق‌تر حفر کن به‌گونه‌ای که چون شبی خاکستری، پشت مدار خورشید پرتاب شود. » که شاهد تشبیه گودال به شبی از جنس خاکستر هستیم.

٦. ٢. ٢. استعاره

فضای شعر حاوی فضایی مالامال از استعاره است، گویی فکر و احساس او در جامه‌ی الفاظ حقیقی نمی‌گنجد و برای معانی‌اش، جامه‌ای از زربافت استعاره می‌بافد:

كان في عينيه/ ليلُ الحفرة الطينيُّ يدوي و يموج/ عبر صحراءَ تغطيها الثلوج/ عبثا فتشت فيها/ عن صدى صوتي و عن وجهي / و عينيَّ و عمري (همان: ۳۲۱) .(ترجمه)« *در چشمانش، شبِ گلیِ گور، طنین می‌افکند و موج می‌زد، در پهنه‌ی برهوتی پوشیده از برف. بیهوده در صحرای چشمانش در جست و جوی صدا و چهره‌ام، در جست‌وجوی چشمان و عمرم بودم.*» که صحرا استعاره از چشم است.

سمر اللحظة عمرا سرمديا (همان: ۳۱۹) (ترجمه)« این لحظه را به عمر جاویدان میخکوب کن» لحظه‌ی مرگ را به میخی و عمر جاویدان را به دیوار (یا هرشیء دیگری که میخ در آن کوبیده می‌شود) مانند کرده و بعد می‌گوید این میخِ لحظه‌ی مرگ را به دیوارِ عمر جاویدان میخکوب کن و این لحظه را به ابدیت پیوند بده. شاعر به جای «سمّر» لفظ دیگری مثل (الصق و...) نیاورده چون این میخ است که جدا کردنش از دیوار خیلی سخت است و در دل دیوار فرو می‌رود.

حاوی که روح تک تک واژگان را برمی‌انگیزد، از دمیدن روح در پدیده‌های بی‌جان غافل نمی‌ماند، گویی تمام عناصر هستی در شعرش نفس می‌کشند و حرکت و پویایی برای لحظه‌ای در سلول‌هایشان آرام نمی‌گیرد:

آهِ لا تلقِ على جسمي/ ترابًا أحمرًا حيًّا طري / رَحِمًا يمخره الشرش ويلتفُّ/ على المَيْت بعنف بربري / ما ترى لو مدَّ صوبي / رأسه المحموم/ لو غرَّق في لحمي نيوبهْ/ من وريدي راح يمتصُّ حليبَهْ (همان: ٣١٤).(ترجمه) « آه! بر بدنم خاکی سرخ، تازه و زنده نریز، *رحمی که ریشه‌ها در آن نفوذ می‌کنند و با خشونتی وحشیانه مرده را درمیان می‌گیرند.* چه خواهد شد اگر سرِ گرم و تب‌دارش را به سمتم بیاورد؟ و شروع کند شیرش را از رگ‌هایم بمکد.» لعازر در قبر خفته، از گورکن می‌خواهد که خاک گرم و تازه بر قبرش نریزد؛ چرا که بیم آن دارد ریشه‌ها این خاک را بشکافند و مرگ ابدی او را خدشه‌دار کنند. او تصویری بسیار زنده از ریشه ارائه می‌دهد، او را چون درنده‌ای به تصویر می‌کشد که با خشم وحشی‌اش به او چنگ می‌اندازد و ترس این دارد که ریشه‌ها سر داغ خود را به او نزدیک کنند، نیش‌هایش را در گوشت او فرو برند و از خون او شیر بمکند و دوباره او را به زندگی باز گردانند.

از دیگر نمونه‌های جان‌بخشی، تصویری است که حاوی از اجزای خانه ترسیم می‌کند، آن زمان که همه‌ی اجزای خانه، شادمان از بازگشت لعازر رقص و پای‌کوبی می‌کنند: حَجَرُ الدارِ يُغنّي/ وتغني عَتَباتُ الدارِ والخمرُ/ تغني في الجِرارْ .../ وستارُ الحزنِ يخضرُّ/ ويخضرُّ الجدارْ ...

٦ .٢ .٣. کنایه

عموم کنایه‌هایی که حاوی به فضای شعر فرامی‌خواند، کنایه از موصوف‌اند که شکلوفسکی نیز چنان‌که در بحث آشنایی‌زدایی خواهد آمد، آن را از عناصر غریب‌سازی زبان برمی‌شمرد. از نمودهای این نوع کنایه می‌توان به عبارت زیر اشاره کرد:

همسر لعازر که از دریای پرتلاطم زندگی ملول شده، از مرگ می‌خواهد که او را در سفیدی کفن، این دریا خفته موج، پنهان کند. او خواسته‌اش را با این عبارات بیان می‌کند: غَـيِّبِيني في بـياضِ صامتِ الأمواجِ « مرا در سفیدی‌ای که امواجش ساکت و آرامند، نهان کن». او برای کفن تعبیر «بیاض صامت الأمواج» را به‌کار می‌برد که رساتر و زیباتر از واژه‌ی کفن، آرزوی خفتنِ آرام و ابدی‌اش را القا می‌کند.

٦ .٢ .٤. ایهام

از نمونه‌های ایهام تناسب در این قصیده *می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:*

جسد رصَّعه السوطُ و محمرٌّ الحديد/ بالورود السود و الحمرِ / و غدرانِ الصديد (همان: ٣٤٩) .(ترجمه)«جسمی که تازیانه و آهن گداخته آن را با گل‌های سرخ و سیاه و برکه‌های چرک و خونابه نگارین کرده‌است.» ورود داری دو معنای گل‌ها و وارد شدن بر آب است که معنای دوم با واژه‌ی غدران «برکه‌ها» تناسب دارد، اما معنی نخستین آن مراد است

اشداق طواحين الشرر (همان: ٣٢٩).(ترجمه) « آرواره‌هایی که آسیابِ شراره‌های آتشند» طواحین به دو معنای آسیاب و دندان آسیاب به کار می‌رود، در این عبارت شاهد تناسب معنای دوم با واژه‌ی اشداق «دهان‌ها» هستیم، حال آن‌که منظور از طواحین، آسیاب است .

البته نکته‌ی قابل‌توجه در این توسعات زبانی«صور گوناگون استعاره و مجاز» این است که شاعر باید با تصرف خود دو اصل را رعایت کند: اصل جمال شناسیک و اصل رسانگی.

١. منظور از اصل جمال شناسیک این است وقتی کلمه‌ای را از خانواده‌ی خود جدا کردیم و در کنار خانواده‌ی دیگری قراردادیم، شنونده‌ی اهل زبان، در این جدایی و در این پیوند جدید، نوعی زیبایی، احساس کند و گرنه صرف آشفته کردن نظام خانوادگی الفاظ کاری است که بر اساس جداول خاصی به آسانی قابل توسعه و تقلید است.

٢. خواننده علاوه بر احساس لذت جمال‌شناسیک باید از لحاظ رسانگی هم با اشکال رو به رو نشود. وقتی‌که در هم‌ریختن نظام خانوادگی واژه‌ها سبب ابهام و گنگی در انتقال احساس شاعر به خواننده شود، غرض اصلی دیگر که جانب رسانگی و ایصال است، منتفی خواهد شد و به گونه‌ی دیگر نقض غرض خواهد بود.(شفیعی کدکنی، ١٣٥٨: ١٢-١٣)

حاوی به خوبی رسالت شاعری خود را ادا کرده‌است و در تمام توسعات زبانی و تصویرهایش این دو اصل جریان دارد.

٦ .۲. ۵. ایجاز و حذف

یکی از راه‌های بسیار پیچیده و غیر قابل تحلیل و تعلیل در زبان شعر، که موجب تشخص کلمات و رستاخیز واژه‌ها می‌شود، نوعی از فشرده کردن و ایجاز است که از قوانین خاصی تبعیت نمی‌کند.(همان: ۲۲-۲۳)

پدیده‌ای که بارها در شعر حاوی ظهور می‌یابد و موسیقی و معنایی فوق العاده به قصیده می‌بخشد، تکرار فعل با فاصله‌ی حرف عطف «و» است که گرچه فعل یک بار تکرار می‌شود اما معنای تکرار بی حد و مرز را به ذهن متبادر می‌کند که خود از نمونه‌های این ایجاز است:

حَجَرُ الدارِ ***یُغَنّي*** / و ***تغني*** عَتَباتُ الدارِ و الخمرُ

گویی وقتی شاعر می‌گوید یغنی و تغنی، ذهن مخاطب این نوا را ادامه می‌دهد: تغنی و تغنی و تغنی و تغنی و تغنی و تغنی...

همچنین *از این قبیل است :*

و ستارُ الحزنِ ***یخضرُّ*** / و ***یخضرّ*** الجدارْ ...

عبثاً ***ترغي*** و ***ترغي*** / خلفه أشداقُ جانْ (حاوی، ۱۹۷۲: ۳۳۰-۳۳۱).(ترجمه) « بیهوده کف بر لب می‌آورد و می‌آورد، پشت سرش دهان یک جن است»

بکتْ ***صلّت*** و ***صلّت ..***

۷. خوانش نمود آشنایی‌زدایی در شعر خلیل حاوی

یکی از نظریه‌هایی که توسط صورتگرایان مطرح شد و بر آن تأکید می‌کنند، آشنایی‌زدایی نام دارد. نخستین بار ویکتور شکلوفسکی در رساله‌ای با عنوان «هنر به مثابه‌ی فن»، که آن را بیانیه‌ی فرمالیسم خوانده‌اند، این اصطلاح را به کار گرفت. (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۵) شکلوفسکی، در مقاله‌ی خود «هنر به مثابه‌ی فن» در پی پاسخ‌گویی به این پرسش بود که چه چیز باعث شاعرانه بودن شعر می‌شود؟ او می‌نویسد: تکنیک هنر، ناآشنا کردن اشیاء و پیچیده کردن هرچه بیشتر صورت است، تا طول مدت درک بیشتر شود. (مقدادی ۱۳۷۸: ۳٤۸-۳٤٦) و هدف زبان ادبی این است که عادات ادراکی و احساسی ما را با استفاده از اشکال غریب و غیرعادی به هم بزند و این‌چنین شکل را برجسته و آشکار کند.(وبستر، ۱۳۸۲: ۳۵)

او بر این باور بود که بخش عمده‌ای از زندگی ما بر اساس عادت است. عادت به محیط اطرافمان، موجب می‌شود که ما دیگر بدان توجه چندانی نکنیم و به شکل خودکار و بدون اندیشه، فعالیت‌هایی را انجام دهیم یا از کنار چیزهایی بگذریم. به‌مرور آن‌چنان به «عادت» عادت می‌کنیم که ادراک حسی ما نیز کدر می‌شود و این عادت نابینایی ذهنی را برای ما به همراه

می‌آورد (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۶-۱۰۷)چنان‌که اهالی شهرهای ساحلی، پس از مدتی دیگر صدای امواج را نمی‌شنوند زیرا بدان عادت کرده‌اند.

در اینجاست که شاعر به قول یاکوبسن با تهاجم به زبان روزمره یا به قول شکلوفسکی با آشنایی‌زدایی در زبان، عبور چشم و گوش و کل احساس ما را از روی اشیا کند می‌کند و ما را به درنگ و تأمل بازمی‌دارد، درک ما از پدیده‌ها ژرف‌تر می‌شود و به ادراکی دیگر و تجربه‌ی تازه‌ای از زندگی دست می‌یابد. پس دستاورد مهم در نظریه‌ی آشنایی‌زدایی این است که ادبیات و هنر ناب، بر سر راه مخاطب خود مانع می‌گذارد و درک مفاهیم را آسان و قابل‌دسترسی نمی‌کند. (شایگان فر، ۱۳۸٤: ٤٨)

شکلوفسکی معتقد بود که کارکرد اصلی ادبیات، آشنایی‌زدایی است و هنر و ادبیات، ادراک حسی ما را دوباره نظام و سامان می‌بخشد و گرد عادت را از دیدگان ما می‌زداید. (علوی مقدم، ۱۳۷۷ :۱۰۵)

واقعیت امر این است که آشنایی‌زدایی در نظر صورتگران روس، هر نوع نوآوری در قلمرو ساخت و صورت است و هر پدیده‌ی کهنه‌ای را در صورتی نو درآوردن؛ یعنی هنرسازه‌هایی که بر اثر کثرت استعمال، توانایی القاء خود را ازدست‌داده‌اند، از نو زنده کردن و فعال کردن.(شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۹٦)

در نظر صورتگرایان آن‌چه عامل اصلی آشنایی‌زدایی است همان شگردهاست، شگردهایی که بخش اعظم‌شان جهانی و در ادبیات تمام ملل شناخته شده است، شگردها و فنونی که زبان شعر را برای مخاطبان بیگانه می‌سازد و با عادت‌های زبانی مخاطب، مخالفت می‌کند.(علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۷) چنان‌که دکتر پورنامداریان می‌گوید: « آشنایی‌زدایی شامل تمام شگردها و فنونی است که تمامی خصوصیات زبان شعری را از انواع وزن، موسیقی و تناسب‌های لفظی و معنوی و خیال‌های شاعرانه و مشخصات زبانی مخالف با زبان معمولی و طبیعی در برمی‌گیرد و سبب می‌شود که معنی رنگ ببازد و تشخص زبان خواننده را از توجه معنی بازدارد و متوجه زبان کند» (پورنامداریان،۱۳۸۱:۲۰)

ویژگی‌های زبان شعری از جمله عناصر موسیقی مانند وزن و ردیف، قافیه، تناسب‌های لفظی و معنوی، عناصر تصویر شعری، خیال‌های شاعرانه، روایت داستان از دید یک راوی غیر معمول، طولانی کردن توصیف چیزی یا موجز کردن توصیف در جایی که اطناب می‌طلبد، پیش و پس کردن اتفاقات به‌ویژه در پلات، همه به‌گونه‌ای در مقابل عادات مألوف ما قرار می‌گیرد.(شایگان فر، ۱۳۸٤: ٤۹ و علوی مقدم، ۱۳۷۷ :۱۰۸)

بنابراین چنان‌که می‌بینیم تمام صحنه‌ی ادبیات و هنر جولان‌گاه آشنایی‌زدایی است و هر نوع تغییری که در حوزه‌ی «وظایف» «هنرسازه‌ها» ایجاد شود، عملاً آشنایی‌زدایی است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱ :۹٦)

در این پژوهش،هنر آشنایی‌زدایی حاوی را در چند ساحت مهم‌تر و کلی‌تر مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۱.۷. آشنایی‌زدایی در گستره‌ی واژگان

از برجسته‌ترین آشنایی‌زدایی‌های حاوی در ساحت واژگان، عنوان قصیده است. پس از عنوان قصیده با این عبارت روبرو می‌شویم: « و ذهبت اخت لعازر الی حیث کان الناصری و قالت له لو کنت هنا لما مات اخی، فقال لها ان أخاک سوف یقوم»انجیل یوحنا (ترجمه)«خواهر لعازر به جایی رفت که مسیح در آن‌جا بود و گفت اگر اینجا بودی برادرم نمی‌مرد. مسیح به او گفت: برادرت به زودی از قبر بلند می‌شود.» از این‌جاست که ذهن ما به سمت لعازر، شخصیت تاریخی آیین مسیحیت می‌رود که حضرت مسیح چند روز پس از مرگش او را زنده کرد. ما که با تصور حضور اندیشه‌ی خیزش در سطر سطر قصیده، قدم به دنیای قصیده می‌گذاریم، در همان اولین سطر قصیده، با آشنایی زدایی حاوی مواجه می‌شویم و بنای تصورمان ریزش می‌کند. خود را در مقابل لعازری دیگر می‌بینیم، لعازری که مخصوص حاوی‌است و از دل تراژدی دهه‌ی شصت سربرمی‌آورد و آرزوی مرگ ابدی را فریاد می‌زند.

از دیگر واژه‌هایی که در شعر حاوی رمز و نمادی متفاوت گرفته، واژه‌ی مسیح است. مسیح در شعر شاعران معاصر اغلب در مفاهیمی چون فدا شدن، برصلیب کشیده شدن، زندگی در میان مردگان به کار رفته است(عشری زائد، ۲۰۰۱: ۸۲) اما حاوی تصویر متفاوتی از مسیح ارائه می‌دهد:

او را عاجز از اعجاز واقعی می‌بیند: أتری تبعث میتاً حجَّرته شهوة الموتِ/ تری هل تستطیع/ أن تزیح الصخر عنّی (حاوی، ۱۹۷۲: ۳۱۵-۳۱٦) .(ترجمه)«به نظرت آیا می‌تواند مرده‌ای را که عشقِ مرگ او را به سنگ بدل ساخته، برانگیزد؟ و آیا می‌تواند این سنگلاخ را از رویم کنار بزند؟»

او را چون کودکی ضعیف و ناتوان می‌بیند که از کاستن رنج‌های مردم عاجز است و تنها به تماشای دردهایشان نشسته-است: و علی الشاطئِ طفلٌ ناصریٌّ/یغرسُ البلسمَ في دنیا القرارْ (همان: ۳۲۹).(ترجمه) « بر ساحل، مسیحِ کودک، در سرای قرار_آن جهان_ مرهم می‌کارد.»

یک الهه‌ی قمری است که نه شهوت می‌شناسد و نه گناه و کاملا از دنیای واقعیت فاصله دارد: مرَّ في الصحو ملاکٌ و انطوی یدمعُ في ظلِّ القمرْ/حیثُ لا یرعدُ جوعٌ مارجٌ بالزفراتْ.../ کنتَ طیفاً قمریاً/ و إلهاً قمري (همان: ۳٤۳).(ترجمه) « فرشته‌ای در آسمان گذشت، در خود پیچید و در سایه‌ی ماه اشک می‌ریخت، آن‌جا که گرسنگی آمیخته با آه و ناله، نمی‌خروشد....تو خیالی ماه‌گونه و الهه‌ای ماه‌گونه بودی»

حاوی با این آشنایی‌زدایی در تصویر مسیح و لعازر و ارائه‌ی تصویری جدید و نامتعارف برکشش و جاذبه‌ی قصیده می‌افزاید.

۲.۷. آشنایی‌زدایی در گستره‌ی دستور زبان

آشنایی‌زدایی در گستره‌ی نحو و دستور زبان معمولاً در تمام شعرها به چشم می‌خورد؛ چراکه شاعر با جابه‌جا کردن سازه‌ها و ترتیب اجزای اصلی جمله، غبار عادت جملات روزمره را می‌زداید، از این کلی‌گویی که بگذریم، از برجسته‌ترین نمونه‌های این نوع آشنایی‌زدایی در مقطع پنجم قصیده است.

عادَ لي من غربة الموتِ الحبيبْ: فاعل با تأخیر در پایان جمله آمده است. آنچه این عبارت را برای حاوی دیکته می‌کند، نه ضرورت شعری و نه عدم توجه او به قواعد چینش واژگان است، بلکه او تنها مشق احساساتش را می‌نویسد. این عبارتی که بر زبان همسر لعازر جاری شده است در نهایت بلاغت کلام است تا از یک سو شدت هیجانش را نشان دهد و از سوی دیگر لذتی که پس از پایانِ غربت، با آمدن حبیب می‌آید، ماندگارتر شود و روحش، طعم شادی و لذت را تا بی‌نهایت مزمزه کند.

۳.۷. آشنایی زدایی در گستره‌ی موسیقی

به سبب تلاقی این مباحث با گروه موسیقاییِ رستاخیز واژگان از تکرار آن اجتناب می‌کنیم.

٤.۷. آشنایی زدایی در گستره ی نوشتار

تغییرات و نشانه‌هایی که حاوی در نگارش چکامه‌اش به‌کار می‌گیرد، در این ساحت می‌گنجد. هرچند شعر حاوی مثل برخی اشعار کانکریت و دیداری، مبتنی بر تصویر حروف نیست اما می‌توان فراغات و جاهای خالی‌ای که گاه در دل(.....) گنجانده شده، از مقوله‌ی آشنایی زدایی‌های نوشتاری برشمرد.

از جمله این موارد زمانی‌است که همسر لعازر، پس از روبرو شدن با حقیقت همسر و حقیقت زندگی، از خدا مرگ را آرزو می‌کند و می‌گوید: رحمةٌ... والمجد لله الرحوم/ غربة النوم جحيمٌ لا تدوم (همان: ٣٥٦) (ترجمه)«رحمتی.... و مجد از آن خدای رحمت‌گر است، غربت خواب، جهنمی است که دوام نمی‌یابد.» چه بسا در زمزمه‌ی مناجاتش به خدا می‌گوید: خدایا این آرزوی مرگ من برای تو به کمترین اشاره‌ای انجام می‌شود، این رحمت ناچیز ناچیز ناچیز.... را به من عطا کن: رحمة صغيرة .....

۵.۷. آشنایی‌زدایی در گستره‌ی تصویر و ترکیب‌های شعری

مهم‌ترین جولانگاه حاوی در زمینه‌ی آشنایی‌زدایی، آفرینش تصویرهای جدید است که گاه صور خیالی چون تشبیه، استعاره و صنایعی چون ایهام، مراعات نظیر و ... را نیز در این ساحت هنرآفرینی حاضر می‌کند.

روز غریب در بیان ویژگی‌های شعر به صورت‌پردازی اشاره می‌کند. او شعر را صورت‌پردازی می‌داند، صوری دیدنی و شنیدنی و بوییدنی و لمس کردنی و چشیدنی و متحرک که از مجردات گریزان است و با تشبیه، استعاره، تمثیل و حرکت آسودگی و آرامش می‌یابد. (غریب، ۱۳۷۸: ١١٤) نمود بارز این تصاویر انتزاعی را، که در آن حواس باهم درمی‌آمیزند، حرکت

در موجودات بی‌جان جریان می‌یابد و تشبیه و استعاره به یاری تصویرپردازی می‌آیند، در شعر حاوی می‌بینیم. در این قسمت به مواردی از این تصویرها اشاره می‌کنیم:

اشداق طواحین الشرر: همسر لعازر دهان همسرش را که حالا چون اژدهایی به او هجوم می‌آورد، به آسیاب‌های شراره افکن تشبیه می‌کند، تصویر آسیابی که به‌جای گندم، آتش آسیاب می‌کند و تشبیه دهان لعازر به این آسیاب، تصویری بس هولناک هست که وحشت بی‌حدومرز همسر لعازر را ترسیم می‌کند. غریبی این تصویر، علاوه بر تشبیهی که در ظاهر نمود یافته، به معنای دوگانه‌ی طواحین «آسیاب و دندان آسیاب» نیز بازمی‌گردد که در هم‌نشینی اشداق «دهان» ایهام تناسبی زیبا آفریده است.

كان من حينٍ لحينٍ/ يعبرُ الصحراءَ فولاذٌ مُحمّى،/ خِنجرٌ يلهثُ مجنوناً وأعمى ../ نَمِرٌ يلسعهُ الجوعُ فيُرغي ويهيجْ .../ يلتقيني عَلَفاً في دربهِ/ أنثى غريبة...،/ يتشهّى وَجعي، يُشبعُ/ من رعبي نيوبهْ (حاوی، ۱۹۷۲: ۳۲۲-۳۲۳)(ترجمه) *« هر از گاهی پولادی گداخته از این برهوت عبور می‌کرد، خنجری که در حالت دیوانگی و کوری له‌له می‌زد، بسان پلنگی که گرسنگی او را می‌گزد پس کف بر لب می‌آورد و خشمگین می‌شود و مرا چون علفی در مسیرش می‌دید، چون زنی غریبه... که اشتهای درد مرا داشت و دندان‌هایش را با ترس من سیر می‌کرد».* در این مقطع اوج بی‌توجهی لعازر به همسر، در کنار عطش عاطفی زن، به تصویر کشیده شده است؛ صحرا توصیف و استعاره‌ای برای درون همسر لعازر است که در اوج عطش و تشنگی به صحرایی تشنه مانند شده‌است و فولاد تعبیری برای لعازر است، یک فلز خیلی سخت و محکم که چون گداخته شود«فولاد محمی» بسیار محکم‌تر و قوی‌تر می‌شود. همسر لعازر برای توصیف بی‌توجهی لعازر می‌گوید: او چون فولادی گداخته، محکم و قوی از صحرای عطشم می‌گذرد و نه‌تنها از گرمای صحرایم نمی‌کاهد بلکه شراره‌هایم را شعله‌ورتر می‌کند

خِنجرٌ يلهثُ مجنوناً وأعمى ..، : دوباره تصویری است برای لعازرِ بی‌توجه؛ مثل خنجر، آن هم خنجری دیوانه و کور که نمی‌داند در کجا فرو می‌رود و فقط و فقط به ضربه زدن می‌اندیشد و همسر یا غیر همسر ، دوست یا دشمن فرقی نمی‌کند، کورکورانه فقط ضربه می‌زند. لعازر برای ترسیم اوج قدرت این ضربات و سرعت ضربه‌ها، فعل یلهث (له له زدن) را به شمشیر نسبت داده است. شمشیری که له له می‌زند و تشنه‌ی ضربه زدن است، تشنه‌ی تشنه...

نَمِرٌ يلسعهُ الجوعُ فيُرغي ويهيجْ .../ يلتقيني عَلَفاً في دربهِ: در این عبارات، حاوی تصویر دیگری را برای بی توجهی لعازر به عاریت گرفته است؛ پلنگی که مارِ گرسنگی نیشش بزند، به هیجان آید، کف از دهان برآرد و در پی شکارش باشد و همسر چون علفی بسیار ناچیزتر باشد که در مسیر پلنگ زیر پاهایش له می‌شود.

امسحي الخصبَ الذي يُنبت/ في السُّنبُل أضراسَ الجَرَاذْ (همان: ۳۳٦).(ترجمه) «محو کن آن باروری که در خوشه‌های گندم، دندان‌های ملخ را می‌رویاند»

این ها عباراتی‌است که همسر لعازر وقتی فکر و عشق لعازر آزارش می‌دهد، دعاگویان، بر زبان می‌آورد. او ذهن و خیال خود را چون حوشه‌ی گندم و لعازر را چون ملخی می‌بیند که به جان این خوشه افتاده‌است. او برای نابودی این ملخ «لعازر»

دعا نمی‌کند و حتی به دعا برای نابودی خوشه‌ی ذهن هم راضی نمی‌شود، بلکه می‌گوید: آن حاصل‌خیزی را نابود کن که ذهن مرا به وجود آورد، هستی‌ام و هستیِ وجود را از اساس نیست کن.

از شگردهای تصویری حاوی، اسناد نشانه‌های حیات به نمادهای مرگ است، از این نمونه است:

غيرُ عرقٍ ينزفُ الكبريتَ/ مُسوّدَ اللهيبْ (همان: ۳۲۷)(ترجمه) *« با رگ‌هایی که گوگرد با زبانه‌های آتشینِ سیاه چون خون از آن جاری می‌شود»* غالبا ینزف برای خون به کار می‌رود: «ینزف دمأ» اما شاعر با آشنازدایی، عبارت «ینزف الکبریت: خون گوگرد، از رگ می‌ریزد» را به کار برده است و این اوج آشنایی‌زدایی است که شاعر «نزف» را که به خون، رمز زندگی نسبت داده می‌شود، به رمز سترونی و مرگ نسبت دهد. گویی لعازر آن‌قدر مرده است که از رگ‌هایش گوگرد می‌چکد.(گوگرد در ادبیات معاصر رمز سترونی است.)

عَتْمة تنزف من وهج الثمارْ (همان: ۳۱۸).(ترجمه) «تاریکی‌ای که چون خون از درخشش میوه‌ها فرو می‌چکد.» در این سطر شعری نیز شاعر، به جای نسبت دادن نزف به خون (دم) آن را به یکی از عناصر یأس و مرگ یعنی ظلمت و تاریکی «عتمة» نسبت داده است. چکیدن تاریکی، آن هم از میوه‌هایی که که نماد و نتیجه‌ی باروری‌اند، میوه‌هایی که فصل چیدنشان فرارسیده و در نهایت درخششان‌اند، «وهج الثمار» هوای یأس می‌پراکند. تقابل «عتمة» و «وهج» (ظلمت و درخشش) نیز بر زیبایی و غریب‌گونگی تصویر افزوده است.

أنبت الصخرة ودعنا نحتمي/ بالصخر من حمى الدوار (همان‌جا).(ترجمه) «صخره برویان و بگذار با صخره خود را از تب این سرگیجه *حفظ کنیم.»* وقتی سخن از رویاندن به میان می‌آید، انتظار داریم به گیاه و نشانه‌های زندگی نسبت داده شود اما به شکل غافلگیرانه‌ای حاوی آن را برای صخره به کار می‌برد. او به‌جای قرار بده «ضع»، واژه‌ی برویان« أنبت» را به کار می‌برد چرا که در أنبت ، معنای رشد و تکثیر نهفته است، صخره‌ای که خود زایش کند و تکثیر یابد و این چیزی است که لعازر، این مشتاقِ مرگ، تمنایش می‌کند؛ سنگ قبری از جنس صخره که ریشه دواند، رشد کند و سایه‌ی سنگینش همه‌ی هستی را فراگیرد.

از دیگر شگردهایی که حاوی در چنته دارد و برای غریب سازی تصویرهایش بهره می‌گیرد، اسناد محسوس به غیر محسوس است: لا صدى يرشح من دوّامة الحمّى (همان: ۳۱۳).(ترجمه) « هیچ پژواکی از گرداب تب نمی‌تراود.» شاعر تراویدن که برای مایعات است را به صدا، یک امر غیر مادی نسبت داده است: لاصدى يرشح من دوّامة الحمى (گرداب تب) تصویری است که جز تخیل قوی نمی‌تواند خلق و تصور کند و شاعر آن را برای دنیا و زندگی استعاره آورده‌است.

یکی از راه‌های آشنایی زدایی که شکلوفسکی از آن نام می‌برد، این است که اسم اشیا را نبریم بلکه آن‌ها را به نحوی توصیف کنیم که گویی نخستین بار است که می‌بینیم، این بیان شکلوفسکی در واقع همان است که در مباحث بلاغی ما به آن کنایه از موصوف می‌گویم؛ و این شگرد هم به دیگر تکنیک‌های حاوی می‌پیوندد تا صفت شعر ناب را برازنده‌ی این قصیده کند:

دوّامة الحمّی، دولاب نار،حمّی الدوار،نار و ...

شاعر هنگام سخن گفتن از دنیا از زبان لعازر، از چنین استعارات و کنایه‌هایی بهره می‌گیرد که ویژگی غالب آن‌ها، حرارت و سوزندگی است؛ همه‌ی این واژه‌ها تصویری از آتش و حرارتی را به ذهن می‌آورد که در ادیان مختلف وسیله‌ی عذاب است و با چهره‌ی وحشت شناخته می‌شود. انتخاب هدفمند این واژه‌ها اوج ترس و وحشت لعازر از دنیا را به خواننده منتقل می‌کند.

از دیگر شگردهای هنری حاوی، چنان‌که در موسیقی غیر مستقیم اشاره شد، جمع اضداد و تصویرهایی‌است که نمادهای متقابل در آن‌ها جمع می‌شود: الرؤیا اللعینة و رحمة ملعونة

و این چنین حاوی با آشنایی زدایی در واژگان، ساختار نحوی، موسیقایی، نوشتاری و تصاویر شعری غبار عادت را از ذهن می‌زداید و با درنگی که در فکر ایجاد می‌کند، بر شعریت و ادبیت قصیده می‌افزاید.

نتیجه

نقد فرمالیستی یکی از شیوه‌های بررسی علمی آثار ادبی است که با تمرکز بر واقعیت ادبی و کنار نهادن عوامل بیرونی به دنبال کشف وجوه زیبایی‌شناسی و وجوه ادبی اثر است که زبان روزمره را تا حد اعجاز شاعرانه تعالی می‌بخشد. در این میان رستاخیز واژگان و آشنایی‌زدایی از مهم‌ترین فنون و شگردهایی‌است که بر تن زبان روزمره، جامه‌ی شعریت می‌پوشاند. پژوهش حاضر که در پی کشف وجوه ادبی قصیده‌ی لعازر است، بیانگر توانمندی خارق العاده‌ی حاوی در به‌کار گیری شگردهای ادبیت متن است؛ چراکه سایه‌ی سنگین ادبیت را در سرتاسر چکامه احساس می‌کنیم؛ نغمه‌ی ادبیت از ساحت موسیقایی شعر، از کوچک‌ترین واحد آوایی تا بزرگ‌ترین پیکره‌ی موسیقایی، شنیده می‌شود و موسیقی درونی در پیوند تنگاتنگ با معنا، خود وظیفه‌ی انتقال معنا را به دوش می‌کشد. بنای زبان‌شناسیک شعر با حضور معمارانِ صورخیال و صنایع ادبی به معماری عظیمی بدل می‌شود و شاعر با شگردهایی که در حوزه‌های واژگان، نحو، موسیقی، نوشتار و از همه مهم‌تر تصاویر شعری به‌کار می‌گیرد، غبار عادت زدگی را از ذهن مخاطب می‌زداید و با ایجاد درنگ و طولانی‌تر کردن فرایند ادراک، سبب تأثیر جادویی شعر می‌شود.

این‌چنین خلیل حاوی با ابداع در اسالیب زبانی، تا حد زیادی توانسته است در انقلاب بیانی اشعارش موفق عمل کند و با هنرآفرینی ناب خود، رایحه‌ی ادبیت را در تمام فضای قصیده بپراکند.

کتابنامه

۱. آبرامز، ام.اچ.(۱۳۷۲). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. تهران: انتشارات جنگل.

۲. احمدی، بابک. (۱۳۸٦). **ساختار و تأویل متن**. چاپ نهم. تهران: مرکز.

۲. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). **سفر در مه**. تهران: نگاه.

۳. تایسن، لویس. (۱۳۸۷). **راهنمای فهم درباره‌ی نظریه‌ی نقادانه معاصر**. ترجمه‌ی مازیار حسین زاده. تهران: نیلوفر.

٤. حاوی، خلیل. (۱۹۷۲). **دیوان خلیل حاوی**. بیروت: دار العودة.

۵. حر، عبدالمجید. (۱۹۹٤). **الاعلام من الادباء و الشعراء : خلیل حاوی شاعر الحداثه و الرومانیه**. بیروت: دارالکتب العلمیه.

٦. رجایی، نجمه. (۱۳۷۸). **آشنایی با نقد ادبی معاصر عربی**. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

۷. سلدن، رامان. (۱۳۷۲). **راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر**. ترجمه‌ی عباس مخبر. تهران: طرح نو.

۸. شایگان‌فر، حمید رضا. (۱۳۸٤). **نقد ادبی**، چاپ دوم. تهران: انتشارات دستان.

۹. شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۵۸). **موسیقی شعر**. چاپ اول. تهران: آگاه.

۱۰ _____. (۱۳۹۱). **رستاخیز کلمات**. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.

۱۱. شمیسا، سیروس. (۱۳۸٦). **نقد ادبی**. چاپ دوم. تهران: میترا.

۱۲. صفوی، کوروش. (۱۳۸۰). **از زبان‌شناسی به ادبیات**. چاپ دوم. تهران: انتشارات سوره مهر.

۱۳. الضاوی، احمد عرفات. (۱۳۸۹). **کارکرد سنت در شعر معاصر عربی**. ترجمه‌ی سید حسین سیدی. چاپ دوم. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

۱٤. عشری زائد، علی. (۲۰۰۱). **استدعاء الشخصیات التراثیة فی الشعر العربی المعاصر**. قاهره: دار الفکر العربی.

۱۵. علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷) **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**. تهران: سمت .

۱٦. عوض، ریتا. (۲۰۰۲). **حاوی: فلسفه الشعر و الحضاره**. بیروت: دارالنهار.

۱۷. غریب، روز. (۱۳۷۸) **نقد برمبنای زیباشناسی و تأثیر آن در نقد عربی**. ترجمه ی نجمه رجایی. چاپ اول. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

۱٦. مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**. تهران: فکور.

۱۸. مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۵). **دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمه‌ی مهران مهاجرپور و محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگاه.

۱۹. المیر، طلال. (۲۰۰۹) **النبوءة فی الشعر العربی الحدیث**. چاپ اول. بیروت: المؤسسة الجامعیة للدراسات و النشر و التوزیع.

۲۰. وبستر، راجر. (۱۳۸٦). **پیش درآمدی بر مطالعه‌ی نظریه‌ی ادبی**. ترجمه‌ی الهه دهنوی. تهران: نشر روزگار.

۲۱. پارسا، سید احمد. (۱۳۹۰). «بررسی برخی از مؤلفه‌های نقد فرمالیستی در قصاید خاقانی». مطالعات و تحقیقات ادبی، ادبیات و زبان‌ها. شماره۱٦. ص ٦-۳۳.

۲۲. مروة، حسین. (۱۹۷۲). « **بیادر الجوع** » . **دیوان خلیل حاوی**. بیروت: دار العودة ص ٤٥٠ تا ٤٦٧ .

۲۳. وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۲). «تکرار در زبان خبر و تکرار در زبان عاطفی» مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد. شماره ۲ .