Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 15, No.3 Serial Number. 34

A Study of the Phonetic Peatures in the Poems of "Taisir Saboul" Relying on the Poetry Book of "Desert Sorrows"

Doi:10.22067/jallv15.i3.2311-1342

Behrouz Ghorbanzadeh[1]
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Mazandaran University, Iran

Sarah Taqvai
Assistant Professor in Islamic Philosophy and Theology, University of Jahrom, Iran

Received: 9 August 2023 ▌Received in revised form: 23 October 2023 ▌Accepted: 4 December 2023

Abstract

One of the integral and inseparable elements of poetry is its music, which manifests in various forms. This musicality can stem from poetic meters, rhymes, word coordination, and the unique resonance of each letter juxtaposed with others. Taisir Saboul (1939 - 1973), a contemporary Jordanian poet, employed diverse techniques in her poems to craft music. This article aims to analytically explore the poet's distinctive style in selecting poetic meters and music by analyzing the frequency of these artistic techniques in her works. The findings reveal that Taisir tailored her meters based on the poem's subject and theme, captivating audiences through unconventional methods like assurance, rotation, and blending modern with classical poetry. Simultaneously, she employed norm-defying techniques such as implication and merging modern with classical poetry to engage readers. Rhyme repetition emerges as a prevalent form of inner musicality in Taisir's poems. This repetition not only underscores words but also bolsters their meanings. Taisir also focused on visual musicality through stair-like and vertical poetic line structures to accentuate specific stanzas against others and highlight individual words or stanzas effectively.

Keywords: External music, internal music, de-familiarization, continuous verse, phonology.

[1]. Corresponding Author. E-mail: b.ghorbanzadeh@umz.ac.ir

زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱

زبان و ادبیات عربی، دورهٔ پانزدهم، شماره۳ (پیاپی ۳٤) پاییز ۱٤۰۲، صص:۹۵-۷۹

بررسی جلوه‌های آوایی دیوان "احزان صحراوية" تیسیر سبّول

(پژوهشی)

بهروز قربان زاده (دانشیارگروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه مازندران، ایران، نویسنده مسئول)[۱]
سارا تقوایی (استادیار گروه فلسفه وکلام اسلامی دانشگاه جهرم، ایران)

Doi:10.22067/jallv15.i3.2311-1342

چکیده

موسیقی از عناصر ساختارساز و جدایی ناپذیر شعر است که به شکل‌های مختلفی جلوه می‌نماید. این موسیقی گاه حاصل کاربرد اوزان عروضی و قوافی است و گاه حاصل هماهنگی و ترکیب کلمات و طنین خاص هر حرف در مجاورت با حروف دیگر است. تیسیر سبول (۱۹۳۹ – ۱۹۷۳) شاعر معاصر اردنی در اشعار خود، از تکنیک‌های مختلفی جهت خلق موسیقی بهره برده است. مقاله حاضر با شیوهٔ توصیفی – تحلیلی در صدد بررسی سبک شخصی شاعر در انتخاب وزن و موسیقی از رهگذر تحلیل بسامد این شگرد هنری در اشعار اوست. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که در بخش موسیقی بیرونی، شاعر از بحر رمل (فَاعِلاتُنْ) که دارای هجاهای بلند و تسکین‌ها (سکته‌ها)ی عروضی درون مصراعی است بیشترین استفاده را برده که خاصیت و کاربرد عمومی این بحر در قواعد عروضی فارسی و عربی برای مضمون غم و اندوه است. هدف از این پژوهش کشف و پیدایی سبک شعری تیسیر در لایه آوایی به‌منظور شناسایی متغیرهای برجسته‌ساز، شکل و نقش آن‌ها در زمینه کیفیت معنابخشی به افکار شاعر است. نتایج این بررسی نشان می‌دهد که تیسیر اوزان را متناسب با موضوع و درون‌مایه شعر انتخاب کرده است و با تکنیک‌های هنجارگریزی چون تضمین، تدویر، و درآمیختگی شعر نو و کلاسیک توجه مخاطب را به اشعار خویش جلب کرده است. تکرار قافیه، یکی از پربسامدترین شکل تکرار در موسیقی درونی اشعار تیسیر است. غرض اصلی از این نوع تکرار علاوه بر تأکید و تکیه بر کلمه، تحکیم معنا و قوت بخشیدن بـه آن است. تیسیر به موسیقی دیداری نیز توجه خاصی نشان داده که این موسیقی از طریق نوشتن پلکانی و عمودی سطر های شعری، جلوه نموده است. غرض اصلی این نوع موسیقی، برجسته کردن یک مصراع در برابر مصرع‌های دیگر، تشخص بخشیدن و تأکید کردن هر کلمه یا سطر مصراع است.

کلیدواژه‌ها: موسیقی بیرونی، موسیقی درونی، هنجارگریزی، تدویر، واج‌آرایی.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۲/۵/۱۸ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۲/۷/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۲/۹/۱۳

۱. رایانامه نویسنده مسئول: b.ghorbanzadeh@umz.ac.ir

۱. مقدمه

موسیقی در شعر اهمیت بسیار بالایی دارد، درواقع یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های تمایز کننده میان شعر و دیگر فنون ادبی، موسیقی آن است تا جایی که اگر کلامی خالی از هرگونه آهنگ و موسیقی باشد، دیگر شعر به‌شمار نمی‌رود. این موسیقی به شکل‌های مختلفی در شعر جلوه می‌نماید. گاهی از طریق وزن و قافیه و گاهی از طریق ضرباهنگ درونی و زمانی از طریق انسجام و هماهنگی موجود میان کلمات. ابراهیم انیس در تعریف شعر به یکی از مهم‌ترین ارکان آن یعنی موسیقی و آهنگ اشاره‌کرده است: «در حقیقت، شعر چیزی نیست جز یک‌کلام آهنگین که جان‌ها با شنیدن موسیقی آن به وجد آمده و دل‌ها از آن متأثر می‌شوند.» (أنیس، ۱۹۷۲: ۲۳) در حقیقت این تأثیرپذیری می‌تواند به شکل‌های مختلفی صورت پذیرد، به بیانی دیگر، موسیقی شعر که متشکل از اصوات و الحان است یا موجب نشاط روحی می‌شود یا بر عکس، نفس را محزون می‌کند «موسیقی عبارت از اصوات و آهنگ‌هایی که در روان آدم تحریکاتی ایجاد کرده که گاهی شخص از آن لذت می‌برد و زمانی با آهنگی به غم و افسردگی دچار می‌شود.» (خوروش، بی‌تا: ٢٦) در این میان هر شاعر بسته به سبک و اسلوب خاص خود در حوزهٔ موسیقی کلام، به موسیقی شعر، اوزان و بحور مختلف عروضی و چگونگی ارتباط و پیوند میان شعر و محتوای آن توجه و عنایت می‌کند. متون ادبی تیسیر سبول به‌ویژه اشعار او، نمونه والایی از غنای هنری، زبانی و سبکی است و این امر تیسیر را در ردیف شاعرانی نوآور و مبدع قرار داده است که سطوح فرهنگی و فکری مختلف را در آثار ادبی خویش گنجانده‌اند. بدین ترتیب پژوهش حاضر با عنوان «بررسی جلوه‌های آوایی دیوان احزان صحراویة تیسیر سبّول» درصدد است تا جلوه‌های موسیقایی زبان شعری تیسیر سبول را مشخص کرده و زیبایی‌شناسی مؤلفه‌های برجسته‌ساز آوایی را کشف و توان و قدرت شاعر را در ایجاد تناسب و هماهنگی بیان رسالت و پیام متن که غایت و هدف نهایی متن ادبی است، و موسیقی آن به مخاطب اشعارش نشان دهد. شایان‌ذکر است که جامعهٔ آماری پژوهش حاضر دیوان «أحزان صحراویة» است. این دیوان مشتمل بر ۳۷ قصیده است که درمجموع بر ٤ وزن: رمل، کامل، متقارب و متدارک سروده شده است. تیسیر همهٔ قصائد خود را در قالب شعر نو سروده است. این قالب شعری به شاعر این اجازه را می‌دهد تا با آزادی بیشتری احساسات و تجارب خود را بیان نماید هرچند که شاعر در لابه‌لای قصائد خود دست به هنجارگریزی‌های عروضی همچون درآمیختگی تفعیله‌های شعری (مثلاً درآمیختن وزن کامل متفاعلن با وزن رمل فاعلاتن)، یا درآمیختگی قالب‌های شعری (آمیختن قالب سنتی در شعر نو) نیز زده است که هر یک از این هنجارگریزی‌ها در جهت القای یک نکته و با هدف معینی صورت پذیرفته است.

۱.۱. پرسش‌های پژوهش

پژوهش حاضر درصدد پاسخ‌گویی به سؤالات زیر است:

مهم‌ترین جلوه‌های ابداع و نوع‌آوری در لایهٔ آوایی اشعار تیسیر کدام است؟ زیبایی‌شناسی استفاده از شگردهای هنجارگریز در لایهٔ آوایی چیست؟ تیسیر چگونه توانسته است بین موضوع شعر و موسیقی آن تناسب و هماهنگی ایجاد کند؟

۱. ۲. فرضیه‌های پژوهش

۱- مهم‌ترین جلوه‌های نوع‌آوری در موسیقی بیرونی، استفاده از تکنیک‌های هنجارگریزی چون تضمین عروضی، تدویر، و درآمیختگی قالب‌های شعری در یک قصیده است. در موسیقی درونی، استفاده از آرایهٔ تکرار (تکرار قوافی، واج آرایی و تکرار عبارت) و در موسیقی دیداری، نوشتن پلکانی و عمودی سطر های شعری مهم‌ترین جلوه‌های نوع آوری به شمار می‌روند.

۲- استفاده از این تکنیک‌های هنجارگریز، علاوه بر جلب‌توجه مخاطب به متن، تأثیرگذاری بیشتری بر خواننده دارد.

۳- مهم‌ترین عامل ایجاد تناسب و هماهنگی بین موضوع شعر و موسیقی آن، انتخاب و گزینش بحور و قافیه‌های متناسب با موضوع شعری است.

۱. ۳. پیشینهٔ پژوهش

- مقاله‌ای با عنوان «الحزن في شعر تيسير السبول» نویسندهٔ این مقاله، إبراهيم منصور الياسين است و در سال ۲۰۱٦ در مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية شمارهٔ اول آن به چاپ رسیده است. نویسندهٔ مقاله بر این باور است که حزن و اندوه تیسیر نه تنها شخصی نیست؛ بلکه جمعی و شامل همهٔ افراد بشر است.

- مقاله‌ای با عنوان «مایاکوفسکي في بنطال تيسير سبول» نویسندهٔ این مقاله، قبیلات سعود است و در سال ۲۰۱۳ در نشریهٔ أفکار شمارهٔ ۲۹٦ به چاپ رسیده است. نویسنده در این مقاله برخی از شباهت‌های این دو نویسنده و شاعر را بر می‌شمرد.

- مقاله‌ای با عنوان «شعر الشعراء المنتحرين في الأردن». این مقاله را عماد عبد الوهاب الضمور نوشته و در سال ۲۰۰۹ و در شماره دوم مجله «دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية» به چاپ رسیده است. نویسنده در این مقاله به بررسی شعر سه شاعر اردنی به نام های تیسیر سبول، وعبد الفتاح الكواملة، وسلامة الشطناوي، که بر اثر خودکشی جان خود را از دست دادند، پرداخته است.

- مقاله‌ای، با عنوان «البناء السردي في الخطاب الشعري عند تيسير سبول» باشد که توسط أسماء مساعد و إبراهيم العمري نوشته شده‌است. این مقاله در سال ۲۰۱۵ و شماره ٤۰ مجلهٔ کلیة الآداب به چاپ رسیده است. این پژوهش تلاش کرده‌است تا ساختار روایی گفتمان شعر را نقد و بررسی کند و ویژگی‌های هنری و زیبایی‌شناسی آن را مشخص کند.

- مقاله‌ای با عنوان «تأثیر خیام بر تیسیر السبول، شاعر اردنی». این مقاله توسط بسام علی ربابعه نگاشته شده و در سال ۱۳۸۳ و در شمارهٔ ۳ نشریهٔ نامه پارسی چاپ شده است. از نظر نگارنده، انگیزه و دلیل روی آوردن تیسیر به رباعیات خیام مرگ‌اندیشی و ناپایداری زندگی دنیوی در واپسین سال‌های عمرش بود.

۲. مبانی نظری

موسیقی برجسته‌ساز زبان شعری است و سبب تمایز این زبان از نثر می‌شود. بررسی این رکن از شعر، همچنین پیوندی که میان آهنگ کلام با عناصر دیگر وجود دارد، مسأله‌ای است که این مقاله بدان می‌پردازد؛ اما پیش از تحلیل آوایی و موسیقایی دیوان أحزان صحراویه، بایسته است تا ابتدا به تعریف موسیقی و انواع آن پرداخته، سپس رابطه میان موسیقی شعر با موضوع, تخیّل و عاطفه بررسی گردد. لذا در این بخش، سه نوع از موسیقی یعنی: موسیقی بیرونی

(جنبه عروضی شعر)، موسیقی درونی (آهنگ خاص همخوانی میان کلمات پایانی مصراع‌ها «ردیف و قافیه) و موسیقی دیداری (مباحث مربوط به چگونگی نوشتن سطر شعری) در کنار هنجارگریزی‌های آوایی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۲. ۱. موسیقی بیرونی

موسیقی بیرونی با وزن و قافیه در ارتباط است و تأثیر جادویی موسیقی شعر بر قلب شنوندگان، بر کسی پوشیده نیست الیوت می‌گوید: معنی در شعر نیازمند موسیقی شعر است تا تمام و کمال فهمیده شود و آن‌گونه که بایسته است در ما تأثیر بگذارد و زمانی که این معنی به نثر تبدیل شود دیگر در ما آن تأثیر سابق را نخواهد گذاشت؛ چون در این ترجمه نه‌تنها موسیقی از بین می‌رود؛ بلکه آن معنای کاملی که باید فهمیده می‌شود از دست می‌رود. (حمد، ۲۰۱۳: ۱۹۸)

۲. ۲. وزن عروضی

وزن در لغت یعنی سنجیدن و اندازه‌گیری کردن همان‌گونه که ابن منظور گفته است: «وزن یعنی اندازه‌گیری کردن یک‌چیز و بیان مقدار آن وسنجیدن سبک و سنگینی آن. وسیله‌ای را که با آن اندازه می‌گیرند، ترازو می‌گویند. و اوزان عرب چیزهایی است که اشعارشان بر مبنای آن سروده شده است و مفرد آن وزن است» (ابن منظور، بی‌تا، ذیل واژۀ وزن). وزن ارتباط تنگاتنگی با شعر دارد و تقریباً هیچ شعری نیست که در تعریف آن از لفظ وزن یا مشتقات آن استفاده نشده باشد. این امر وزن را یکی از ارکان اصلی شعر قرار داده است تا جایی که اگر وزن ساقط شود، شاعرانگی شعر نیز ساقط خواهد شد. (ابن رشیق، ۱۹۷۲: ۱۳٤)

با نگاهی به اشعار سبول این موضوع روشن می‌شود که شاعر در این دیوان فقط از قالب شعر نو برای سرودن اشعار خویش بهره برده است و از میان بحور شعری، بحر «رمل» بیش از همه بحور، با ذوق شاعری تیسیر سبول هماهنگ بوده تا آنجا که دردیوان احزان صحراویه، ۲۳ قصیده در این بحر سروده شده است که در مقایسه با کل قصائد که به ۳۷ قصیده می‌رسد تعداد قابل ملاحظه‌ای است. با نگاهی به تمام قصائدی که در این بحر سروده شده درمی‌یابیم که تیسیر هیچ گاه از این تفعیله به شکل سالم فَاعِلاتُن استفاده نکرده است بلکه همواره از زحافات خبن و حذف بهره برده است. این بحر، «به دلیل غنائی بودنش که باعث سرمستی می‌شود، و همچنین به دلیل روانی آن بر زبان و انعطاف‌پذیری بالایش، در شعر نو بسیار مورداستفاده قرار می‌گیرد.»(علی، ۱۹۹۷: ۹٤) همچنین درمورد ویژگی‌های این بحر آمده است که «موجد غمی خفیف است و برای بیان اندیشمندانه و اسطوره‌ای مناسب‌تر به نظر می‌رسد.» (سراج، ۱۳٦۸: ۵۷) خواجه نصیرالدین طوسی می‌گوید: «بحر رمل زمینه‌ای است برای بیان رقّت قلب و حکایت‌گر اندوه‌ها و شادمانی‌ها و ترجمان دل پیران و جوانان است.»(خواجه نصیر، ۱۳٦۹: ۱۳)

۲. ۳. قافیه و انسجام شعر در اشعار تیسیر سبول

یکی از خصوصیات اثر هنری هارمونی و هماهنگی میان اجزای آن است. «هنر، تلاش برای یافتن هماهنگی است.» (احمدی، ۱۳۹۱: ۲۱۳) انتخاب قافیه‌ای همسو با مضمون کلی شعر، در انتقال مضامین و حال و هوایِ موردنظر شاعر بر خواننده مؤثر است. براین اساس درباره قافیه گفته‌اند: «اگر کلمه‌ای که در شعر اهمیت بیشتری دارد از این تشخّص

صوتی برخوردار شود، صوت و معنی هماهنگ می‌شوند و یکدیگر را تقویت می‌کنند و در القای مفهوم و حالت شعر تأثیر بیشتری دارند. (یوسفی، ۱۳۵۷: ۲۶۳) قافیه در شعر از اهمیت و جایگاه ویژه‌ای برخوردار است، به‌طوری‌که قُدما ارتباط آن را بـا عروض شبیه به ارتباط بدن با پا دانسته‌اند و شناخت آن را برای عالم عروض و شاعران لازم دانسته و عدم آشنایی با آن را موجب ضعف و اخلال در شعر دانسته‌اند. (مرگان‌پور ودیگران، ۱۳۹۸ش: ٦٥)

قافیه در شعر تیسیر سبول عامل هماهنگی و هارمونی است و تیسیر بر این است که قافیه‌هایی را به کار گیرد که در انتقال معنا نقشی داشته باشند درواقع تیسیر قافیه‌ها را بیشتر منطبق با اندیشه و مضمون شعری خود به‌کار می‌برد؛ ابزاری که او برای بیان و القای حس خود آن را به کمک می‌گیرد. به عنوان مثال شاعر در بند زیر از قصیدهٔ «أشباح الرّجال» می‌گوید:

وَالمُرُوجُ الخُضرِ بِالأمسِ تَعَرَّت
وَاستَحالَت لِبَاب
فَإذا صَدرُکَ أَخوَی مِن خَراب
وَإذا أنتَ
کَقَبرٍ مُتَدَاعٍ تَحتَ أطبَاقِ التُّرَاب (سبّول، بی‌تا: ۱۲۲)

(ترجمه) «مرغزارهای سرسبز دیروز خالی و عریان گشت/ و به بیابان برهوت تبدیل شد/ وانگهی سینهٔ تو ویرانه تر و خالی تر از ویرانی گشت / و ناگهان تو همچون قبری زیر خروارها خاک نابود گشتی.»

با نگاهی به قوافی برگزیده شده در این بند (یباب، خراب و تراب) در می‌یابیم که شاعر به زیبایی توانسته است فضای ناشی از حزن و اندوه و یأس را برای مخاطب به تصویر بکشد. درواقع کشیدگی هجاها، فضایی غم‌آور را بر شعر حاکم کرده است و سبب سنگینی وزن شده است. تیسیر در قصیده‌ای موسوم به «رعب» احساسات حزن‌آلود خود را با استفاده از قافیه‌هایی کشیده به زیبایی بیان کرده است:

لَم یَبلُغ أذُناً مُناداه
یَنشَقُّ أَمَامي شِدقَاه
والآنَ یُمَزّقُ نَسجُ الصَّمتِ
فَأضیعُ وما حَولِي مِن صَوت
لَن تَسمَعَ حَتّی أوّاه. (همان: ۱۳۳)

(ترجمه)«صدایش به گوش کسی نرسید/در برابرم گوشه‌های دهانش پاره می‌شود/و اکنون رشتهٔ سکوت درهم می‌شکند / و من نیز، در سکوت محض پیرامونم، گم می‌شوم/ اما هرگز جز آه و ناله صدایی را نخواهی شنید.»

در بند فوق مصوت بلند «آ» همراه با حرف «هاء» در قافیه‌ها، فضایی غمناک را بر شعر حاکم کرده‌اند و قافیه قراردادن «أوّاه» نیز در القاء حس غم و اندوه بی‌تاثیر نیست؛ به سبب تکرار حرف«هاء» در هر سه کلمه «مناداه، شدقاه و أواه» که مرتبط با آه و ناله است. در واقع قافیه به عنوان مکمل وزن می‌تواند احساسات و هیجانات را برانگیزاند و این نقش قافیه در این شعر برجسته‌تر است. حالت ندبه شاعر را که از اعماق ضمیر فریاد برآورده است و صدای خود را می‌کشد تا به گوش آسمان برسد در کشش قافیه و مصوت‌های آن دیده می‌شود.

یکی از وظایف اصلی قافیه ایجاد موسیقی در شعر است، و تکرار قافیه در محور عمودی شعر باعث ایجاد تلذذ موسیقایی می‌گردد. این تکرار قافیه، تکرار ساده یک هجا یا حرف نیست بلکه «علاوه بر این ، ارزش بلاغی هم دارد. و

نیز ممکن است اثرات دیگر در موسیقی شعر و القای مفهوم آن و خیال‌انگیزی و حسن تأثیر سخن نیز داشته باشد. مثلاً یکی از بهترین شیوه‌های تأکید و تکیه‌بر کلمه، قراردادن آن درجایگاه قافیه است.کلمه‌ای که در صدر سخن، عجز قافیه بیت قرار می‌گیرد، ازنظر صوتی ارزش خاصی پیدا می‌کند، و در این میان کلمه قافیه از همه برجسته‌تر است.» (یوسفی، ۱۳۵۷: ۲٦۳) تکرار قافیه، در تحکیم معنا و قوت بخشیدن بـه آن مؤثر است، روحانی نیز به این ویژگـی تکـرار- که قافیه نیز بخشی از آن است- چنین اشاره می‌کند: «آنچه مسلم است، شاعران معاصر از تکرار استفاده‌هایی گوناگون برده‌اند، چـه بـرای توسعه معانی و حسن تأثیر و چه در زمینـهٔ سود جسـتن از نغمه و آهنگ کلام.» (روحانی، ۱۳۹۰: ۱٤۹) تیسیر به انحاء مختلف کلمات قافیه را تکرار کرده است که این تکرار علاوه بر تاکید روی کلمه، بر موسیقی متن نیز تاثیر گذاشته‌است. به عنوان مثال در قصیدهٔ "شتاء لا یرحل" می‌گوید:

شِتاءٌ

شِتاء

أرَى للغُيُوم

وَأنصتُ فِي خَاطِرِي للخواء

وَأعرفُ أنّيَ مَازلتُ ذاکَ القَديم

وَعُمرِي شِتاء (سبّول، بی‌تا: ۱۱٦)

(ترجمه) «این زمستان است/ زمستان / به ابرها می‌نگرم/ و در ذهنم با دقت به صدای توخالی گوش می‌دهم/ و می‌دانم که من همچنان همان قدیم هستم/ و عمر من همچون زمستان است.»

تیسیر کلمهٔ قافیه یعنی (شتاء) را ۳ بار تکرار کرده است و از این طریق فضای ابری و دلگیر زمستان یا به تعبیردیگر، حالت افسوس خوردن و آه کشیدن خود را در زمستان، آشکار ساخته‌است. نمونهٔ دیگری از تکرار قافیه را می‌توان در قصیدهٔ «من مغترب» مشاهده کرد:

أخافُ يا صَدِيقَتِي مِن أَوبَةِ المَسَاءْ

غُيُومُهُ تَعبُرُنِي

مُثقِلَةً نَشيجْ

مَواكِبُ الأحزانِ فيه تَملأ الدّرُوبْ

تُحَاصِرُ الغَرِيبْ

وا حَسرة الغريبْ (سبّول، بی‌تا: ۱۱۹)

(ترجمه) «ای دوست من/ از آمدن شب در هراسم/ ابرهایش سنگین و هق‌هق‌کنان از من می‌گذرند/ قافله‌های حزن و اندوه در آن شب، مسیرها را پر می‌کنند/ انسان غریب را محاصره می‌کنند/ وای بر انسان غریب»

در این شعر نیز تیسیر با تکرار کلمه «غریب» حالت خستگی و واماندگی و به هق‌هق افتادن را به زیبایی با گزینش قوافی مناسب، القاء کرده‌است و تکرار قافیه به‌گونه‌ای است که خود درد درونی و اندوه و حسرت شاعر را به مخاطب القاء می‌کنند.

۳. آشنایی‌زدایی‌های عروضی در اشعار تیسیر

آشنایی‌زدایی یک شگرد زبانی است که در ساختار کلام رخ می‌دهد و به واسطه آن می‌توان سبک ادبی را شناخت. شفیعی کدکنی در کتاب «رستاخیز کلمات» می‌گوید: هر نوع نوآوری در هنر و ادبیات آشنایی‌زدایی است که حد و مرز ندارد و نیز امری نسبی است که با توجه به مخاطب، مصداق ناآشنا و بدیع یا معمولی و مکرر می‌یابد. در آشنایی‌زدایی، شاعر، تصاویر، فرم‌ها و موتیف‌های تکراری و آشنا را به گونه‌ای با زبان شعر خود زنده می‌کند که در ذهن مخاطب امری غریب و بدیع جلوه می‌کند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۰۰) آشنایی‌زدایی شکل‌های مختلفی دارد که یکی از آنها آشنایی‌زدایی آوایی است. مراد از آن هر گونه خروج از قواعد حاکم بر وزن و قافیه و عروض است. (أبو العدوس، ۲۰۰۷: ۱۸۷) صبیره قاسی در این باره می‌نویسد: «هنجارگریزی از این قاعده یعنی آوردن تصاویر عروضی متغیر که می‌توان آن را به دو بخش تقسیم کرد، بخشی که شعر عربی قدیم با آن آشناست و علم عروض آن را مشخص و تدوین کرد و بخش دوم شاعران معاصر عرب به‌ویژه هم‌زمان با جنبش شعر نو آن را به وجود آوردند و اگر شکل نخست، تجاوز و نقض شکل نظری نسبت به تصاویر یکی از بحور شعری است؛ بنابراین بخش دوم ادامهٔ آن تجاوزها و هنجارشکنی‌هاست به منظور آفرینش زبان ادبی متفاوت از زبان‌های دیگر.» (قاسی، ۲۰۰۸: ۳۹) تیسیر سبول نیز همانند دیگر شاعران معاصر دست به هنجارگریزی‌های عروضی زده است تا از این طریق علاوه بر برجسته سازی زبان شعری خود، معنا و مفهوم را به شکلی مغایر با سبک و اسلوب رایج و معمول به مخاطب منتقل کند. در این بخش، مباحثی چون «تدویر، تضمین عروضی، درهم‌آمیختگی تفعیله‌ها و قالب‌های شعری» به دلیل بسامد فراوانی که در اشعار تیسیر دارد، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۳. ۱. تدویر در شعر تیسیر سبول

مراد از تدویر در علم عروض یعنی آوردن بخشی از یک کلمه در آخر مصراع اول یک بیت (شطر) و بخش دیگر آن در ابتدای مصراع دوم همان بیت. (عشری زاید،۲۰۰۲: ۱۸٦) به بیانی دیگر سطر بیت ازنظر تفعیله کامل نمی‌شود مگر از طریق آن جزء جداشده که ممکن است یک سبب خفیف یا سبب ثقیل یا حتی وتد باشد؛ یعنی کلمات تمام و کمال می آیند و این تفعیله ها هستند که ناقص و ناتمام اند و بخشی در یک سطر شعری و بخش دیگر در سطر بعدی می آیند. با نگاهی به اشعار تیسیر می‌بینیم که کمتر قصیده ای است که شاعر در آن از این تکنیک استفاده نکرده باشد. به عنوان مثال ایشان در قصیدهٔ موسوم به "مرحبا" می‌گوید:

نَحنُ كَفَّنَّاهُ بِالصَّمتِ /ه / /ه /ه | /ه / /ه /ه | / فَاعِلاتُنْ / فَاعِلاتُنْ / فَـ
نَحْـ نُ كَفـ فَن | نا هُ بِصْ صَمْ | تِ

ضَنَنَّا أنْ نُريقَ الأدمُعَا / /ه /ه | /ه / /ه /ه | /ه / /ه عِلاتُنْ / فَاعِلاتُنْ / فَاعِلُنْ
ضَـ نَن نا | أن نُ رِيـ قَلـ | أد مُ عا (سبّول، بي‌تا: ۱۱۵)

(ترجمه) «ما عشق را با سکوت کفن کردیم/ و در اشک ریختن بخل ورزیدیم»

همان‌طور که می‌بینیم تیسیر در پایان سطر اول از آرایهٔ تدویر استفاده کرده است یعنی جزئی از تفعیله رمل را (سبب خفیف فَـ) در پایان سطر اول و جزء دیگر آن را (علاتُن) در ابتدای سطر بعدی آورده است که این تکنیک به خواننده اجازه می‌دهد تا ابیات را بدون توقف و مکث بخواند؛ اما زحافات موجود در این بحر عبارت‌اند از: ۱- علة حذف:

حذف سبب خفیف(فاعِلُنْ) ۲-زحاف خبن: یعنی حذف دومین حرف ساکن.(فَعِلَاتُنْ).فرق این آرایه با تضمین عروضی در این است که معنی در بیت اول کامل است و از نظر نحوی و دلالی به بیت بعدی نیازی ندارد و تنها از نظر خوانش عروضی جزئی از تفعیله در یک بیت و جزء دیگر آن در بیت بعدی آمده است.

۳. ۲. تضمین عروضی در شعر تیسیر سبول

تضمین عروضی یکی از پدیده‌های هنجارگریز در علم عروض است و آن یعنی یک بیت ازنظر نحوی و معنایی نیازمند به بیت بعد خود است و معنای آن بیت کامل نمی‌شود مگر از طریق ارتباط با بیت بعدی «مراد از تضمین عروضی یعنی کامل بودن وزن شعری پیش از اتمام معنی یا مرتبط کردن معنای یک بیت با بیت دیگر.» (علی، ۱۹۹۷: ۱۸۹) اگر دیوان تیسیر سبول را ورق بزنیم، می‌بینیم که شاعر از این تکنیک همانند تدویر بسیار استفاده کرده است تا جایی که بسامد بالای آن نوعی شاخصهٔ سبکی به اشعار او بخشیده است. به عنوان مثال ایشان در قصیدهٔ «شتاء لا یرحل» می‌گوید:

عَلَى أفقِنا تَتَمَطّى الْغُيُوم / /ه/ه | / /ه/ | / /ه/ه | / /ه ه فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولْ
عَ لا أفـْ | قِ نا تَ | تَ مَطْ طَلْـ | غُ يُومْ

تَجُوبُ بِبُطءٍ تُخُومَ السَّمَاء / /ه/ | / /ه/ه / | /ه/ه / | /ه ه فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولْ
تَ جُو بُ | بِ بُطْـ | ئنْ تُ | خُو مَسْـ | سَ ماء

وَتُوشِكُ تهمِسُ أنَّ الشِّتَاء / /ه/ | / /ه/ | / /ه/ه / | /ه ه فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولْ
وَ تُو شِ | كُ تَهْ مِ | سُ أن نَشْ | شِ تاء

تَنَاهَى / /ه/ه فَعُولُنْ
تَ نَا ها

وَوَدَّعَ أيَّامَنَا / /ه/ | / /ه/ه | / /ه فَعُولُ فَعُولُنْ فَعَلْ
وَ وَدْ دَ | عَ أيـْ يا | مَ نا(سبّول، بی‌تا: ۱۱۶)

(ترجمه) «بر آسمان ما ابرها متراکم و طولانی می‌شوند/ و به‌آرامی از مرزهای آسمان عبور می‌کنند/ و تقریباً آهسته زیر لب می‌گویند که زمستان/ سپری شد/ و با روزگار ما خداحافظی کرد.»

همان‌طور که از تقطیع عروضی بند فوق می‌بینیم، تفعیلهٔ همهٔ سطرها به شکل کامل و بی‌آنکه جزئی از تفعیله‌ها به صورت منفصل در سطر دیگر بیاید، آمده است، هرچند که در این بند شاهد زحاف قبض (حذف حرف پنجم ساکن: فَعُولُ) و همچنین شاهد تغییر دیگری نیز در آخرین تفعیلهٔ این بحر هستیم یعنی حذف: (حذف سبب خفیف از آخر فعولن که می‌شود فعو یا فَعَلْ)؛ اما اگر به سطر سوم این بند نگاه کنیم درمی‌یابیم که خبر أنّ که فعل «تناهی» است به‌تنهایی یکی از سطور این بند را تشکیل داده است و به‌این‌ترتیب آرایهٔ تضمین عروضی را رقم‌زده است. هدف از این کار در این بند، برجسته کردن واژهٔ «تناهی» است؛ ضمن اینکه این کلمه تکیهٔ معنایی، تصویری و خوانشی شعر است. در واقع استفاده از تضمین عروضی در این بند، برجسته کردن و تاکید کردن فعل«تناهی» است.

۳. ۳. درآمیختگی قالب‌های شعری در شعر تیسیر سبول

مقصود از درآمیختگی قالب‌های شعری، درآمیختن دو قالب شعر نو و شعر سنتی در یک قصیده است. برخی ناقدان به‌ویژه دوستداران شکل سنتی از این شکل نوآورانه به شدّت انتقاد کردند و چنین آمیختنی را جایز ندانستند؛ ولی بسیاری از ناقدان معاصر آن را یکی از نشانه‌های نوآوری و تلاش در جهت خروج از هرگونه عادی‌سازی و ملالت زدگی دانستند. «یکی از بارزترین تکنیک‌های سبک‌شناسی است که شاعر معاصر عرب آن را به کار می‌گیرد تا سهم بیشتری را به بیان دراماتیک در سطح بیانی اختصاص دهد.» (الغرفي، ۲۰۰۱: ۵۹) علی عشری زائد دراین‌باره می‌نویسد: «گاهی شاعر احساس می‌کند که برخی از ابعاد دیدگاه شاعرانهٔ او در چارچوب یک قصیده مناسب با قالب شعر نو است، درحالی‌که برخی دیگر، شکل سنتی را می‌طلبد، بدین ترتیب در یک قصیده دو قالب را در هم می‌آمیزد، به‌ویژه آن قصائدی که در آن دیالوگ و گفتگو بین دو آوا و صدا است یا بین دو بعد از ابعاد نگرش شاعرانه است.» (عشری زائد، ۲۰۰۲: ۱۷۵) تیسیر سبول از این تکنیک در برخی قصائد خود استفاده کرده است از جمله بند زیر از قصیدهٔ «قرارة موشح أندلسي»:

كُلُّ أحبَابِي عَلَى صَفحَتِهِ

(وَنَدِيمٍ هِـمـتُ فِـي رِفـقَتِهِ وَبِشُربِ الرَّاحِ مِن رَاحَتِه

كُلَّمَا استيقَظَ مِن غَـفـوَتِـهِ جَـذَبَ الـزِّقَّ إلَيهِ وَاتَّكَا)

فَبَعِيدُ الدَّارِ فِي غُربَتِهِ

إن صَحا غَنَّى وَإن غَنَّى بَكَى (سبّول، بی‌تا: ۱۶۱)

(ترجمه) «همهٔ دوستانم بر رویهٔ او بودند/ چه بسا هم‌پیاله‌ای که شیفتهٔ هم صحبتی با او شدم/ و شیفته نوشیدن شراب از دستانش/ هر وقت از خواب بیدار می‌شد/ جام شراب را نزد خویش می‌آورد و بر بالین خود تکیه می‌زد/ کسی که از خانه و کاشانهٔ خود دور است/ اگر هوشیار شود آواز خواند و اگر آواز خواند بگرید.»

همانطور که از چینش واژه‌ها و تفعیله ها دراین بند می‌بینیم، شاعر علی رغم اینکه تفعیله‌های این بند از نظر عروضی همه بر وزن «فاعلاتن» هستند؛اما ترجیح داد چهار مصرع را به شکل سنتی در آورد و از این طریق توجه خواننده را به معانی مورد نظر خود جلب کند. ضمن اینکه در بندهای دیگر همین قصیده نیز از درآمیختگی بحور شعری نیز استفاده کرده است، چون آغاز قصیدهٔ با وزن کامل (متفاعلن) شروع می‌شود و پایان آن با بحر رمل (فاعلاتن) به اتمام می‌رسد. نکتهٔ دیگری که باید به آن توجه داشت اقتباسی است که شاعر از موشح معروف ابن زهر الأندلسی داشته است. در واقع تیسیر با استفاده از این موشح علاوه بر اینکه سبک شعری خود را در قصیدهٔ تغییر داده، قصیدهٔ خود را چند صدایی کرده است.

٤. موسیقی درونی

منظور از موسیقی درونی یعنی: «هماهنگی‌ها و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرف در مجاورت با حروف دیگر» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸٦: ۵۱) به عبارتی دیگر «مجموعه هماهنگی‌هایی گه از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید جلوه‌هایی از موسیقی درونی است.» (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۱) با

بررسی دیوان احزان صحراویهٔ در می‌یابیم که تکرار، بسامد بالایی دارد تا آنجا که به دلیل کثرت استعمال یکی از شاخصه‌های اصلی اشعار تیسیر سبول است. «به‌وسیله تکرار می‌توان کیفیت ضرب‌آهنگ و توالی حروف موجود در کلمات را دریافت و سپس به ضرب‌آهنگ کلی کلمات در ابیات رسید.» (زرّین‌پور وسلیمان‌زاده نجفی، ۱۳۹٦: ۹٦)

٤. ١. تکرار در شعر سبول

یکی از شگردهای برجسته‌سازی زبان و کلام تیسیر سبول وجود تکرار در وجوه مختلف آن است. او با بهره‌مندی از این شیوه، توانسته است پیوندی ناگسستنی میان شعر خویش و مخاطبین آن ایجاد نماید. از جملهٔ این اشکال عبارت است از:

٤. ٢. واج‌آرایی یا نغمهٔ حروف

واج‌آرایی یعنی «هم آوایی ناشی از تناسب صامت ها و مصوت ها در زنجیرهٔ کلام.» (روزبه، ۱۳۸۱: ۱۸) نکتهٔ مهمّی که باید بدان توجّه داشت این است که صامت‌های مکرر، علاوه بر صدای ذاتی خود، در پیوند هم نشینی با صامت‌های دیگر، آوایی گوشنواز و زیبا تولید می کنند. بی‌شک، این آرایش واجی، زمانی ارزش زیبا شناختی می‌یابد که صدای آن، منعکس کنندهٔ معنای بیت یا مجموعهٔ اشعار باشد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ٤٤١) نمونهٔ واج‌آرایی در صوامت را می‌توان در بند زیر از قصیدهٔ«عودة إلى الرّفاق المتعبين» دید:

تَسأَلُ الغَابِيةُ السّمراءُ عمّا خَلفَ صَمتِي
وَتُعَرِّينِي بِنَظرَة
فَأحِسُّ الحَرقَةَ الحَرَّى بِحَلقِي
غاصَ نُطقِي (سبّول، بی‌تا: ١٤١)

(ترجمه) «آن (موجود) جنگلی گندم‌گون جویای چیزی است که در ورای سکوتم نهفته است/ و مرا با نگاهی، لخت و عریان می‌کند/ و من سوزش شدیدی را در حلقم احساس می‌کنم/ سخنانم خاموش گشت.»

در بیت سوم، شاعر حرف حاء که جزء حروف حلقی است، ٤ بار تکرار کرده که مفهوم حرارت و سوزش را به ذهن‌ها تداعی می‌کند. همچنین در قصیدهٔ«الأسرار» شاعر از صنعت واج‌آرایی صوامت در جهت القای بهتر معانی به مخاطب سود برده است:

سَاكِنٌ هذا المَسَاء
وَأصَخنا
فَسَمِعنا
في حَنَايا الصَّمتِ هَمسًا (همان: ١٧٦)

(ترجمه) «امشب، شبی آرام است/ و ما فریاد زدیم و در پیچ و خم سکوت صدای آهسته‌ای را شنیدیم.»

در این بند شاعر (٦) بار حرف (سین و ص) را باهم به‌کاربرده است. تکرار حرف «سین» که از حروف مهموس است صدای آهسته را که در واژه (همس= آهسته سخن گفتن) در اذهان تداعی می‌کند.

۳.٤.تکرار واژه

مراد از تکرار واژه، یعنی کلماتی که به معنای واحد به‌دفعات در مسیر شعر نشسته باشند. تکرار کلمات پهلوی هم و یا درجاهای مختلف شعر، که اغلب به شکل تکرار واژگانی پیاپی و غالباً به‌منظور تأکید به کار می‌رود و در دیوان احزان صحراویهٔ نمونه‌های زیادی دارد. به‌عنوان‌مثال تیسیر در ثصیدهٔ «لحظات من خشب» می‌گوید:

كُنْتُ أعلَمْ

أنَّ عِيدًا بَعْدَ عِيدٍ بَعْدَ عِيدْ

سَوفَ تَأتِي

ثُمَّ تَمْضِي (سبّول، بی‌تا: ۱۱۷)

(ترجمه) «می‌دانستم که عید یکی پس از دیگری می‌آید سپس تمام می‌شود.»

همانطور که پیداست کلمهٔ عید سه بار به صورت پی در پی به منظور گذر زمان زیاد آمده است. یکی از شگردهای تیسیر در استفاده از تکنیک تکرار، آوردن واژه مکرر در ابتدای هر سطر شعری است که در اصطلاح به آن تکرار البداية نیز می‌گویند. همانند تکرار واژه آه در بندی از قصیدهٔ «المجورون»:

آه لا رَجَّةَ مِجدافٍ ولا إيماضَ بَسمَة

آه والعمرُ قَصِير (همان: ۱۲۱)

(ترجمه) « افسوس که نه ضربهٔ پارویی است و نه برق لبخندی/ افسوس که عمر کوتاه است.»

تیسیر کلمه «آه» را در ابتدای هر سطر تکرار کرده است و هدف از این تکرار، تاکید ورزیدن بر انتقال احساس حزن و اندوه است؛ بدین گونه تیسیر برای القای ذهنیات سراسر محزون خود به مخاطب دست به تکرار واژهٔ "آه" زده است. همچنین شاعر در قصیدهٔ «ثلاث أغنيات للضياع» می‌گوید:

عَيناك ظَلام

عَينايَ ظَلام عَبَثٌ أن نَصنَعَ ضَحكَتَنَا

وَنُحَاوِلَ نَرسُمُ بَسمَتَنَا/ فَوقَ الشَّفَتَين

مَا جَدوَى - مَا جَدوَى البَسمَة؟ (سبّول، بی‌تا: ۱۲۵)

(ترجمه) «چشمانت تاریکی محض است/ چشمانم تاریکی محض است/ بی‌فایده است که خنده خود را خلق کنیم/ و تلاش کنیم لبخند خود را بر روی لب‌ها ترسیم نماییم / چه فایده‌ای دارد؟ – چه فایده‌ای دارد لبخند زدن؟.»

در این بند شاعر هم از تکرار البداية[1] استفاده کرده است (عیناک و عینای) و هم از تکرار پی در پی (ما جدوی، ما جدوی) تا از این طریق بتواند احساس درونی خود را بیان و به مخاطب القا کند.

٤. ٤. تکرار مصراع‌ها در ابتدا و انتهای بند

در شعر کلاسیک یک آغاز وجود دارد و آن همان مطلع شعر است. شعر از یک نقطه شروع می‌شود و ساختمان شعر بر اساس همان آغاز، شکل می‌گیرد و ادامه می‌یابد. به‌عبارت‌دیگر ساختار شعر چنین ایجاب می‌کند که شعر از جایی آغاز و در نقطه‌ای به اتمام برسد. اما در شعر معاصر می‌بینیم که تکرار بندها یا مصرع‌ها باعث ایجاد مدخل‌هایی متعدد در شعر می‌گردد؛ درواقع شعر معاصر با ذکر مصرع تکراری در آغاز و پایان به ساختاری بی‌آغاز و بی‌پایان دست‌یافت.

آغاز شعر از عناصر میان‌مایه‌ای تشکیل‌شده است که آن‌ها خود می‌توانند مدخل‌های متعدد را بیافرینند. (روحانی، ۱۳۹۰: ۱٦۲) تیسیر سبول نیز به‌کرات از این نوع تکرار در فواصل متعدد سود برده است تا آنجا که بسامد بالای آن، شاخصهٔ سبکی خاصی به اشعارش بخشیده است. به‌عنوان‌مثال در قصیدهٔ موسوم به «شتاء لا یرحل» می‌گوید:

تَنَاهَى الشِّتَاءُ
تَنَاهَى الضَّجَر
قريبًا يُطِلُّ عَلَينا القَمَر
يُنَقِّلُ فَوقَ التّلالِ خُطَاهْ
وَيَسكُبُ فِي عُمقِنا مِن ضياهْ
تَنَاهى الشّتاءُ
تَنَاهَى الضَّجَرْ (سبّول، بی‌تا: ۱۱٦)

(ترجمه) «زمستان به پایان رسید/ غم و اندوه رخت بربست/ به‌زودی ماه به روی ما آشکار می‌شود/ و روی تپه‌ها گام برمی‌دارد/ و نور خود را در عمق وجود ما می‌افشاند/ زمستان به پایان رسید/ غم و اندوه رخت بربست ؟»

پیداست که شاعر با تکرار عبارت (تناهی الشتاء تناهی الضجر) در ابتدا و انتهای بند، خواننده را به آغاز خوانش شعر باز می‌خواند.

٤. ٥. تشابه الأطراف

این آرایهٔ بدیعی یکی دیگر از اشکال تکرار است و زمانی اتفاق می‌افتد که «یکی از کلمات اواخر مصراع اول، در اوایل مصراع دوم و یکی از کلمات اواخر مصراع دوم در اوایل مصراع سوم و یکی از کلمات اواخر مصراع سوم در اوایل مصراع چهارم تکرار شود» (الهاشمي، ۲۰۰۷: ۳۵۱) این نوع تکرار نیز در اشعار تیسیر بسامد فراوانی دارد. به‌عنوان مثال ایشان در قصیدهٔ «النسر الغائب»می‌گوید: قَلبِي/ عَينِي/ كُلُّ عُرُوقِي تَصرَخُ (مَاءْ)/ وَالماءُ مَعَ النَّسرِ الغَائِبْ/ والنَّسرُ يُغَالبُ في الصَّحراءْ (سبّول، بی‌تا: ۱٤٤)

(ترجمه) « قلب من/ چشم من/ همهٔ رگهایم آب را فریاد می‌زد/ حال‌آنکه آب همراه با آن عقابِ غائب بود/ و آن عقاب در صحراء پیکار می‌کرد.»

شاعر کلمه ماء را در آخر سطر سوم و اول سطر چهارم و همین‌طور کلمه النسر را در پایان سطر چهارم و آغاز سطر پنجم تکرار کرده است. در این قصیدهٔ مقصود از النسر برادرش شوکت است که خود شاعر در ابتدای قصیدهٔ تقدیم به برادرش شوکت کرده است و آب نیز رمز زندگی و حیات است. در واقع کل قصیدهٔ پیرامون این دو کلمه می‌چرخد. درواقع برادرش را به عقابی تشبیه کرده است که چنگال‌هایش در صحرای شنی و خشک فرورفت، وجودش خالی از آب گشت، بالهایش شکست؛ اما قوی باقی ماند و در مقابل ظلم و ستم ایستاد. بدین ترتیب شاعر در غیاب برادرش احساس کرد توازن و قدرتش را ازدست‌داده است و به‌شدّت احساس تشنگی کرد و نیاز مبرمی به آب پیدا کرد. در واقع تیسیر برادرش را به آب که رمز حیات و زندگی است تشبیه کرده که بدون او زندگی همچون صحرایی خشک و بی‌آب و علف است.

۵. موسیقی دیداری

شعر دیداری[۲] گونه‌ای ادبی از ادبیات معاصر است که شاعر با استفاده از هنر گرافیک و به هم ریختن اسلوب شعری، دست به آفرینش سبکی نوین می‌زند. در شعر دیداری، شاعران، زبان را به‌گونه‌ای دیگر به کارمی‌برند و از جنبه‌های بصری و دیداری در شعر استفاده می‌کنند و به‌این‌ترتیب، شعر دیداری، شعری است نوشتاری- دیداری؛ یعنی در آن، از طریق بازی با کلمات، حروف و واژگان شعر را به‌گونه‌ای می‌نویسند که ظاهر شعر به‌صورت طرحی دیداری در می‌آید و به این ظاهر گرافیکی شعر، معمولاً بیش از مفهوم پرداخته می‌شود. بنابراین برای تأثیرگذاری بر مخاطب، نمی‌توان آن را با صدای بلند خواند بلکه برای درک مفهوم آن و لذت بردن، فقط باید به آن نگریست و با دیدن ساختار شعر، به معنای آن پی برد. (انوشه، ۱۳۷٦: ۸۹٦) تیسیر سبّول، نیز از این تکنیک در اشعار خود بسیار استفاده کرده است، تا آنجا که بسامد بالای آن، یک وجهه ی سبکی به اشعار او بخشیده است. مهم‌ترین غرض موسیقی دیداری در اشعار تیسیر که در اثر هنجارگریزی نوشتاری پدید می‌آید، برجسته کردن برخی از پاره‌هاست. یکی از اشکال دیداری کردن شعر در دیوان احزان صحراویهٔ، شکل پلکانی است. مقصود از شیوه پلکانی سطرهای شعری، نامتوازن بودن و نابرابر بودن تفعیله‌های شعری از آغاز سطر شعری یک‌بند تا پایان آن است. این نوع نوشتار حس بینایی خواننده را برمی‌انگیزد به‌گونه‌ای که خواننده را تشویق می‌کند تا با شکل نوشتاری ارتباط برقرار کند. «این ویژگی یک مصراع را در برابر دیگر مصراع‌های شعر برجسته می‌کند و به هر کلمه یا سطر مصراع تشخص می‌بخشد و بر آن تأکید می‌کند؛ به‌علاوه، این ویژگی نوشتاری به صحنهٔ مورد نظر شاعر جنبهٔ دیداری می‌دهد.» (حسینی، ۱۳۹۳: ۵۹) تیسیر سبول به‌کرات از این شیوه در اشعار خود استفاده کرده است. به‌عنوان‌مثال ایشان در قصیدهٔ «رعب» اینگونه فریادهای خشم و غضب خود را بر صفحه اشعار خود مجسم می‌کند:

فَجِّر صَخبًا

صَخبًا

صَخبًا . (سبّول، بی‌تا: ۱۳۲)

(ترجمه) « فریاد برآور/ فریاد/ فریاد.»

نوشتار پلکانی سطر شعری در این بند، دلالت بر امتداد و پژواک صدای فریاد شدید دارد. در این بند واژهٔ (صخبا) را به صورت پلکانی نوشته است تا صدای فریاد را به‌صورت ممتد به مخاطب نشان دهد، به‌گونه‌ای که این فریاد تا مدت‌ها ادامه داشته باشد و صدای آن به گوش همه برسد. شکل عمودی (ریزشی) یکی دیگر از انواع هنجارگریزی‌های نوشتاری در شعر سبول به شمار می‌رود و مقصود از آن «سطری است که به‌صورت قطره‌ای و ستونی از بالا به پایین، بر روی صفحه‌ی شعری ظاهر می‌شود. این سطر شعری نیز چشم خواننده را به خود معطوف می‌دارد به‌گونه‌ای که نوعی شوک به وجود آورده که افق انتظارات را می‌شکند و خواننده را مجبور می‌کند تا به دنبال پاسخی برای این نوع نوشتار و الهامات ناشی از آن در متن شعری باشد.» (عثمان، ۲۰۱٤: ۱۰۷) اگر به قصائد شاعر نیک بنگریم می‌بینیم که شاعر از این شیوه برای بیان اغراض مختلفی سود برده است به‌عنوان مثال سبول در قصیدهٔ «قرارة موشح أندلسي» می گوید:

وَاللَّحنُ مَوجُوعٌ أسِير

يَتَسَلَّقُ العمدانَ ملهُوفَ الحَنِين

وَيَشِفُّ

يَقطُرُ
وَالِهَا
عَذبًا

حَزِين (سبّول، بی‌تا: ۱٦۰)

(ترجمه) «آواز، دردمند و اسیر است/ واندهناک از ستونها بالا می‌رود/ کم می‌شود/ می‌چکد/ شیدا/ گوارا/ غمگین.»

در این نوع نوشتار، دریافت عواطف و مفاهیم ثانوی جهان متن، تنها با دیدن و خواندن شعر ممکن است، نه با شنیدن آن. در این موارد گزارش شعر (قرائت آن) تقریباً غیرممکن است و کسی که فقط شعر را می‌شنود، نمی‌تواند تمام بار معنایی و عاطفی شعر را دریابد. در این مثال، شاعر به‌جای اینکه واژگان را به شکل افقی در کنار هم بچیند (ویشفّ یقطر والها عذباً حزین) هر یک را جداگانه به عنوان یک مصرع شعری قرار داده است. این ویژگی به هر کلمه یا سطر مصراع تشخص می بخشد و بر آن تأکید می‌کند؛ به‌علاوه، این ویژگی نوشتاری به صحنهٔ مورد نظر شاعر جنبه دیداری می‌دهد. در حقیقت این نوشتار، انسانی را برای مخاطب به تصویر می‌کشد که در اوج ناراحتی، هر یک از واژگان را با صدای بلند بر زبان می‌آورد و تمام انرژی خود را روی یک واژه می‌گذارد تا با صدایی رساتر شدت حزن و اندوه خود را به خواننده نشان دهد.

نتیجه

قصائد این دیوان از سه منظر موسیقی بیرونی، درونی و دیداری مورد نقد و بررسی قرار گرفت. در موسیقی بیرونی مشخص‌شده است بحر رمل بیشترین بسامد را در این دیوان داشته است. این بحر موجد غمی خفیف است و بهترین بحر برای سرایش قصائدی است که محور اصلی آن حزن، اندوه، یأس و ناامیدی می‌باشد. تیسیر سبّول بیش از هر شاعر دیگر، موسیقی شعر و رابطهٔ این دو با یکدیگر را دریافته، به‌ویژه اینکه او به قافیه و نقشی که قافیه در به کمال رساندن موسیقی شعر دارد توجه ویژه داشته است. تیسیر سبول در استفاده از قوافی شیوهٔ خاص و منحصر به فردی را انتخاب کرده است تا جایی که کمتر قصیده‌ای می‌توان یافت که شاعر در آن از قافیه مقیدة مردوفة موصوله بمد استفاده نکرده باشد. تیسیر با استفاده از این نوع قافیه به زیبایی توانسته است فضای ناشی از حزن و اندوه و یأس را که از موضوعات محوری این دیوان به‌شمار می‌رود برای مخاطب به تصویر بکشد. درواقع کشیدگی هجاها در غالب قصائد، فضایی غم‌آور را بر شعر حاکم کرده و سبب سنگینی وزن شده است. همچنین در موسیقی بیرونی شاعر با استفاده از تکنیک‌های هنجارگریزی چون تضمین، تدویر، درآمیختگی تفعیله‌ها و درآمیختگی شعر نو و کلاسیک سعی در جلب‌توجه مخاطب داشته و از طرفی نشان دهندهٔ آن است که شاعر بیش از آنکه به وزن شعری و قیدوبندهای آن توجه و اهتمام ورزد بیشتر به عاطفه و غریزهٔ خود اعتماد کرده است؛ ضمن اینکه این آشنایی‌زدایی‌ها به ارتباط هر چه بیشتر آوا و معنی در ابیات شعری کمک کرده است. اما مهمترین شاخصهٔ سبک‌ساز در موسیقی درونی، تکنیک هنجارگریز تکرار است. این تکنیک به شکل‌های مختلفی در این دیوان به‌کاررفته، از تکرار حرف (واج‌آرایی یا نغمهٔ حروف) گرفته تا تکرار واژگان و جمله. شاعر با استفاده از تکرار فراوان برخی اصوات، سعی در تحکیم بافت آوایی قصائد خود و جلب‌توجه مخاطب بوده است. تکرار قافیه، یکی از پربسامدترین شکل تکرار در موسیقی درونی اشعار تیسیر است. غرض اصلی از این نوع تکرار علاوه بر تأکید و تکیه بر کلمه، تحکیم معنا و قوت بخشیدن بـه آن

است.نوشتن پلکانی و عمودی سطرهای شعری، مهم‌ترین شیوه‌های هنجارگریزی نوشتاری در اشعار تیسیر سبّول است که در موسیقی دیداری به آن پرداخته‌شده است. غرض اصلی این نوع موسیقی، برجسته کردن یک مصراع در برابر مصرع‌های دیگر، تشخص بخشیدن و تأکید کردن هر کلمه یا سطر مصراع است.

پی‌نوشت‌ها

۱. مقصود از تکرار البداية، تکرار اسم، فعل یا حرف در ابتدای هر سطر شعری است.

۲. concrete verse

کتابنامه

۱. ابن رشيق.(۱۹۷۲) .**العمدة**. ط٤. سوريا: دار الجيل.

۲. ابن منظور، محمد بن مكرم.(د.ت). **لسان العرب**. بيروت:دار صادر.

۳. أبو العدوس، يوسف.(۲۰۰۷). **الأسلوبية، الرؤية والتطبيق**. ط۱. الأردن - عمّان: دار المسيرة.

٤. احمدی، بابك.(۱۳۹۱). **حقیقت و زیبایی**. تهران: مرکز.

٥. انوشه، حسن.(۱۳۷٦). **دانش نامه ادب فارسی**. چاپ اول، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

٦. أنيس، إبراهيم.(۱۹۷۲). **موسيقى الشّعر**. ط٤، بيروت، لبنان: دار القلم للطباعة والنشر.

۷. حمد، عبد الله خضر.(۲۰۱۳). **أسلوبية الانزياح في شعر المعلّقات**. أسلوبية الانزياح في شعر المعلّقات. إربد -الأردن: عالم الكتب الحديث.

۸. خواجه نصير الدين طوسی، محمد بن محمد.(۱۳٦۹). **معيار الأشعار**. با تصحيح و اهتمام جليل تجليل. چاپ اول. تهران: ناهيد.

۹. خوروش، عبد الله.(د.ت). **تأثير موسيقى بر اعصاب و روان**. چاپ اول. اصفهان: بنگاه مطبوعاتی مطهر اصفهان.

۱۰. روزبه، محمد.(۱۳۸۱). **ادبيات معاصر ايران (شعر)**. تهران: روزگار.

۱۱. سبّول، تيسير.(د.ت). **الأعمال الكاملة**. نقّحه: سليمان الأزرعي. دار ابن رشد للطباعة والنشر.

۱۲. شفيعی كدكنی، محمدرضا.(۱۳٦۸). **موسيقى شعر**. چاپ دهم. تهران: آگاه.

۱۳. ــــــــــــ .(۱۳۹۱). **رستاخيز كلمات**. تهران: انتشارات سخن.

۱٤. ــــــــــــ .(۱۳۹۳). **صورخيال در شعر فارسی**. چاپ ۱۷. تهران: آگه.

۱٥. عشري زايد، علي.(۲۰۰۲). **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**. ط٤، القاهرة: مكتبة ابن سينا.

۱٦. علي، عبد الرضا.(۱۹۹۷). **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه**. دار الشروق.

۱۷. الغرفي، حسم.(۲۰۰۱). **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**. إفريقيا الشّرق: الدار البيضاء.

۱۸. قاسي، صبيرة.(۲۰۰۸). **بنية الإيقاع في الشعر المعاصر النظرية والتطبيق، صلاح عبد الصبور نموذجا**. ط۱. القاهرة: مكتبة الآداب.

۱۹. محسنی، احمد.(۱۳۸۲). **رديف و موسيقى شعر**. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

۲۰. ناتل خانلري، پرويز.(۱۳۷۷). **وزن شعر**. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۲۱. الهاشمی، أحمد.(۲۰۰۷). **جواهر البلاغة**. علّق عليه ودقّقه: سليمان الصالح. ط۲. بيروت، لبنان: دار المعرفة.

۲۲. روحانی، مسعود.(۱۳۹۰). «بررسی کارکردهای تکرار در شعر معاصر»، مجله بوستان ادب. دانشگاه شیراز. سال سوم. شماره دوم. صص ۱٤٥ - ۱٦۸. Doi:10.22099/JBA.2012.284

٢٣. زرّین‌پور، داوود وسلیمان‌زاده نجفی، سیّد رضا.(١٣٩٦). «نقد موسیقایی لامیة الترک ولامیة الکرد». مجله زبان و ادبیات عربی. سال ٩. شماره ١٦. صص. ٨٩-١٢٥. Doi: 10.22067/jall.v8i16.49485

٢٤. سراج، سید حسام الدین.(١٣٦٨). «موسیقی شعر». نشریه سوره. دروه ی اول. شمارة ٨. صص ٥٦ تا ٥٧ .

٢٥. عثمان، إياد عبد الودود.(٢٠١٤). «سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية». مجلّة الديالي. العدد الثالث والستون. صص٩٨-١٢٤.

٢٦. مرگان‌پور، مسعود، حسین شمس آبادی، حسین میرزایی نیا، عباس گنجعلی.(١٣٩٨). «سبک‌شناسی لایه آوایی اشعار خلیل حاوی». مجله زبان و ادبیات عربی .سال یازدهم. شماره١. صص ٥٧-٨٧. Doi:10.2206/ jall.v11i2.57991

٢٧. يوسفي، غلامحسين.(١٣٥٧). «موسیقی کلمات در شعر فارسی». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی. سال چهارم. شماره ٢. صص ٢٥٢ - ٢٨٥.

References

Abu Al-Adous,Y.(2007).*Stylistics, vision and application*. first edition. Jordan - Amman: Dar Al Masirah. .[In Arabic].

Ahmadi, B. (2012). *Truth and Beauty*, Tehran: Center. [In Persian].

Al-Ghurfi, H. (2001). *The movement of rhythm in contemporary Arabic poetry*. East Africa. Casablanca.[In Arabic].

Al-Hashimi, A.(2007). *Jawaher al-Balaghah*, commented and revised by: Suleiman al-Saleh, second edition, Beirut, Lebanon: Dar al-Maarifa. .[In Arabic]

Ali, A.-R. (1997). *The music of Arabic poetry, ancient and modern*. Sunrise House.[In Arabic].

Anis, I.(1972). *Music of Poetry*, Fourth Edition, Beirut, Lebanon: Dar Al-Qalam for Printing and Publishing.[In Arabic].

Anousheh, H. (1997). *cyclopedia of Persian Literature*, First Edition, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.[In Persian].

Ashry Zayed, A.(2002). *On the Construction of the Modern Arabic Poem*, Fourth Edition, Cairo: Ibn Sina Library.[In Arabic].

Hamad, A. K. (2013). *Stylistics of displacement in the poetry of the Muallaqat*, Irbid - Jordan: The world of modern books.[In Arabic].

Khawaja Nasir al-Din Tosi, M.I. M.(1990). *Criterion of poetry*, with correction and attention to Jalil Tajleel, Chap Awal, Tehran: Nahid.[In Persian].

Khorsh, A. (n.d). *The effect of music on the nerves and psyche*, first edition, Isfahan: Isfahan Motahar Press Company. [In Persian].

Morganpour, M & Shamsabadi , H & Mirzaeenia, H, Ganjali, A. (2019). a study of the stylistics of the phonetic layer of Khalil Hawi's poems, *Arabic Language and Literature* ,11(2). Doi:10.2206 /jall.v11i2.57991.[In Persian].

Mohseni, A. (2003). *Row and music of poetry*, Mashhad: Mashhad Ferdowsi University. [In Persian].

Natel Khanleri, P. (1998). *Poetry weighing*, Tehran: Daneshgah publications, Tehran. [In Persian].

Othman, I. A.-W. (2014). "*The Semiotics of the Written Form and Its Effect on the Formation of the Visual Image*", Al-Diyali Journal. Sixty-third issue, 98-124.[In Arabic].

Qasi, S. (2008). *The Structure of Rhythm in Contemporary Poetry, Theory and Application, Salah Abdel-Sabour as a Model*, First Edition, Cairo: Al-Adab Library.[In Arabic].
Roozbeh, M. (2002). *Contemporary Iranian Literature* (*Poetry*), Tehran: Roozgar.[In Persian].
Rouhani, M. (2011). "A Study of the Functions of Repetition in Contemporary Poetry", *Bustan Adab Magazine*, Shiraz University, 3(2), 145-168. Doi:10.22099/JBA.2012.284 .[In Persian].
Shafiee Kadkani, M. R. (1989). *Poetry Music*, Tenth Edition, Tehran: Agah.[In Persian].
——————— .(2014). *Surkhial in Persian Poetry*, Seventeenth Edition, Tehran: Agah.[In Persian].
———————.(2012).*The resurrection of words*.Tehran:Sokhan Publications.[In Persian].
Siraj, S. H. D. (2019). "*Music of Poetry*", Surah, 1(8).56-57 .[In Persian].
Taisir *S. (n.d). The complete works*, revised by: Suleiman Al-Azra'i, Dar Ibn Rushd for printing and publishing.[In Arabic].
Yousefi, G. (1978). "*Word Music in Persian Poetry*", Journal of the Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University, 4(2), 252 – 285.[In Persian].
Zarreinpour, D. and Suleimanzadeh Najafi, S. R. (2017). "Musical Criticism of Lamiya al-Turk and Lamiya al-Kurd" *Journal of Arabic Language and* ,9(16) 125-89.
Doi: 10.22067/jall.v8i16.49485[In Persian].