کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه
سال هفتم، شمارهٔ ۲۷، پاییز ۱۳۹٦ هـ ش/ ١٤٣٩ هـ ق/ ۲۰۱۷ م، صص ۱-۲۲

شگردهای سبکی در شعر متعهّد عربی و فارسی (مطالعهٔ موردپژوهانه: شعر سیّد حسن حسینی و جواد جمیل)[1]

نرگس انصاری[2]

استادیار گروه زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) قزوین، ایران

چکیده

سبک را می‌توان شیوهٔ بیان و ویژگی‌های زبانی هر متن دانست که موجب تمایز آن و صاحبش از دیگر متون و افراد می‌شود. با وجود اختلافات سبکی، گاه این ویژگی‌های زبانی فراتر از فرد و در تناسب با معنا، ساختار و مشخّصات زبانی واحدی را در آثار ادبی ایجاد می‌کند که چه‌بسا بتوان آن را در آثار یک ژانر ادبی از چند زبان نیز ملاحظه کرد؛ بنابراین فرضیه، پژوهش حاضر می‌کوشد تا بر مبنای روش توصیفی - تحلیلی و با مطالعهٔ دو اثر *گنجشک و جبرئیل* حسینی و ***الحسین لغة ثانیة*** جواد جمیل شاعر عراقی که دو شاهکار ادبی بدیع، کم‌نظیر و حتّی بی‌نظیر در حوزهٔ ادبیّات متعهّد عربی و فارسی به شمار می‌آید، به مقایسهٔ برخی شگردها و گونه‌های سبکی به‌کار رفته در آن‌ها از جمله تکرار، ایهام، پارادوکس و... بپردازد. پژوهش حاضر و بررسی عناصر سبکی و زبانی دو متن، نشان از قدرت و توانمندی بالای شعر فارسی و هنر حسینی در استفاده از شگردهای مورد بررسی دارد. شاعر توانسته است در کاربرد این شگردها بر شعر عربی سبقت گیرد و از زبانی متمایزتر برخوردار شود. نکتهٔ قابل توجّه در کاربرد این شگردها، تناسب آن‌ها با محتوا و مضمون اشعار است که به وحدت ساختاری آن‌ها کمک کرده است.

واژگان کلیدی: ادبیّات تطبیقی، شعر متعهّد، سبک، سیّد حسن حسینی، جواد جمیل، *گنجشک و جبرئیل*، ***الحسین لغة ثانیة***.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۳/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۸/۲۵

۲. رایانامه: narjes_ansari@yahoo.com

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

سبک زبانی از جمله حوزه‌هایی است که در کنار مضمون و تصویر، قابلیّت نوآوری در آن بسیار بوده و شاعران با تحوّل در ساخت زبان متداول در عصر خود، می‌توانند به زبانی نوین و منحصر به خود دست یابند. این رویکرد، در نقد زبان‌شناسی با عنوان هنجارشکنی و آشنایی‌زدایی شناخته می‌شود. زبان شعری شاعران، با توجّه به محتوای اشعار و خصوصیات فکری آن‌ها، از تمایزات خاصّی برخوردار است. «شاعران معاصر بنابر گرایش‌های فکری، باورهای خصوصی و ویژگی‌های روانی خود، گونه‌ای از زبان شعر معاصر را به کار می‌گیرند؛ از همین رو، زبان شاعران انقلابی، اجتماعی و حماسی با زبان شاعران رمانتیک و احساسی متفاوت است» (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۱۰۱). استفاده از وزن نو به جای کلاسیک، تقویت وزن با موسیقی کناری و به‌ویژه موسیقی درونی، رعایت تناسب‌های واژگانی، چندمعنایی بودن کلمات، کاربرد واژگان در حوزهٔ خاص، تکرار، پارادوکس واژگانی و تصویری، ابداع تصویرهای جدید با حس آمیزی، حضور تاریخ و بینامتنی، از جمله شاخصه‌های زبانی است که در این پژوهش به برخی از آن‌ها پرداخته خواهد شد.

۱-۲. ضرورت، اهمّیّت و هدف

مجموعهٔ *گنجشک و جبرئیل*، در ادبیّات متعهّد معاصر، از دو جهت مهم است: از یک سو این دفتر شعری، اوّلین مجموعه‌ای است که با حفظ وحدت موضوعی، صرفاً به ادبیّات دینی و عاشورایی پرداخته است و از دیگر سو، انتخاب قالب نو برای تمام قطعات مجموعه، آن را متمایز و بی‌بدیل ساخته است. نوآوری حسینی در اشعار و اهمّیّت آن در عرصهٔ ادبیّات مذهبی، این کتاب را مورد توجّه بسیاری از منتقدان و اهل قلم قرار داده است تا آنجا که برخی از ایشان، این اثر را به عنوان راهبردی جدّی و یکی از بهترین و مطرح‌ترین و جدّی‌ترین آثار منتشرشده در حوزهٔ ادبیّات آیینی قلمداد کرده‌اند.

در ادبیّات متعهّد عربی نیز باید دفتر شعری *الحسین لغة ثانیة* را از جنبه‌های مختلف با کتاب *گنجشک و جبرئیل* سیّد حسن حسینی[۱] هم‌پایه دانست. شناخت وضعیّت شعر عاشورایی معاصر در کشورهای عربی و رویکرد شاعران عرب به این حوزه، این مسئله را به‌خوبی روشن می‌سازد. وضعیّت جریان‌ساز و الگو بودن دفتر شعری سیّد، در مورد کتاب جواد جمیل[۲] نیز صادق است. این دو دفتر شعری با رویکردی متفاوت از هم‌عصران خود به عاشورا نگریسته و زبانی متمایز را برای تصویر این حماسه برگزیده‌اند. زبان نمادین، زبان مشترکی است که هر دو شاعر از آن بهره برده و بر زیبایی فنّی اثر خود افزوده‌اند؛ همچنین استفاده از موسیقی شعر نیمایی در ساخت اشعار، از دیگر شاخصه‌های ویژهٔ آن‌ها به شمار می‌آید؛ لذا با شناخت این

امر، پژوهش حاضر می‌کوشد تا بخشی از ویژگی‌های زبانی دو اثر را با توجّه به جایگاه آن‌ها بررسی و به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

- چه شگردهای سبکی تکرارشونده‌ای را می‌توان در دو دفتر شعری یافت؟
- رابطهٔ سبک و معنی در دو اثر به چه شکل نمود دارد؟
- میزان کاربرد هرکدام از تکنیک‌ها در دو اثر به چه صورت است؟ و علّت اقبال و یا عدم اقبال شاعر به یک تکنیک چیست؟
- چه اشتراکات و تمایزاتی در دو اثر در استفاده از این ویژگی‌های سبکی وجود دارد؟

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

ادبیّات متعهّد و عاشورایی، به‌ویژه در زبان فارسی آثار مستقلّ بسیاری را به خود دیده است که مجال اشاره به آن ها نیست؛ امّا در حوزهٔ تطبیقی، آثار اندکی شعر متعهّد دو زبان را به بوتهٔ مقایسه و نقد کشیده است که برای نمونه کتاب *عاشورا در آیینه شعر معاصر (بررسی و تحلیل شعرهای عاشورایی فارسی و عربی)* نوشتهٔ انصاری (۱۳۸۵)، است که در آن بیش از ۴۰ شاعر دو زبان، در ۱۰۰ سال اخیر مورد بررسی و تحلیل قرار داده شده است. برخی آثار نیز چون کتاب *دانشنامهٔ شعر عاشورایی* اثر محمدزاده (۱۳۷۶)، تنها به گردآوری اشعار دو زبان پرداخته است؛ امّا در خصوص تبیین و نقد دو دفتر شعری، اثری که در سطحی جامع موضوع را بررسی کرده باشد، وجود ندارد. به تازگی پژوهش‌های اندکی داخل کشور در خصوص شعر جواد جمیل به چاپ رسیده که می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: «درون‌مایهٔ مقاومت در شعر جواد جمیل» نوشتهٔ روشنفکر و همکاران (۱۳۸۹: ۲۵۷-۲۷۶)، «تحلیل نمادهای شعر اعتراض در ادبیّات معاصر عراق» به قلم صدقی و زارع برمی (۱۳۹۳: ۶۱-۸۷)، «**شعر السّجون في الأدب العراقي المعاصر (الأعمال الشّعريّة لحسن السّنيد نموذجاً)**» از شریف عسکری و زارع برمی (۱۴۳۴: ۹۹-۱۲۰) که همگی شعر شاعر عرب را در غیر موضوع عاشورا مورد بررسی قرار داده‌اند؛ امّا شعر عاشورایی شاعر در مقالهٔ «با جواد جمیل در سروده‌های عاشورایی با تکیه بر دفتر شعری ***الحسين لغة ثانية***» نوشتهٔ شاملی و شهبازی (۱۳۹۴: ۱۴۷-۱۶۷)، چاپ شده است. این مقاله، اگرچه دفتر شعری مورد بحث پژوهش حاضر را موضوع تحلیل خود قرار داده است؛ امّا فارغ از نگاه تطبیقی، با تمرکز بیشتر بر مضامین و درون‌مایه‌های آن، در بخش ادبی، به جنبهٔ تصویری و رمزگرایی اشعار شاعر پرداخته که موضوع بحث حاضر نیست. از معدود آثار تطبیقی بین دو شاعر، مقاله‌ای با عنوان «حماسهٔ حسینی در گسترهٔ ادبیّات تطبیقی»، نوشتهٔ نجفی و شهبازی (۱۳۹۲: ۱۱۵-۱۳۴) است که به طور کلّی به

موضوع پرداخته و مسئلهٔ سبک را مورد بررسی قرار نداده است؛ همچنین در مقالهٔ «بررسی تطبیقی مضامین شعر عاشورایی در شعر وصال شیرازی و جواد جمیل» نوشتهٔ عیدی و چراغی (۱۳۹۴) و «بررسی عناصر ادبیّات پایداری در شعر جواد جمیل و طاهره صفّارزاده» اثر رومی‌پور و معصومی (۱۳۹۵)، نیز تکیه بر مضامین مشترک و متمایز دو شاعر در موضوع عاشورا بوده و به مسئلهٔ زبان و سبک آنان اشاره‌ای نشده است؛ لذا پژوهش حاضر که بخشی از یک اثر کامل به شمار می‌آید، با تمرکز بر ویژگی‌های زبانی، برخی شگردهای سبکی دو شاعر را در دو دفتر شعری مورد بررسی قرار می‌دهد.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

پژوهش حاضر به صورت کتابخانه‌ای و با روش توصیفی ° تحلیلی، دو دفتر شعری را به طور کامل مطالعه و انواع سبک‌های زبانی آن را استخراج کرده است؛ امّا با توجّه به محدودیت حجم در مقاله تنها بخشی از این شگردها مورد تحلیل قرار گرفته است. در هر مورد نیز تلاش شده بعضی موارد ذکر، تحلیل و مقایسه شود و بقیهٔ موارد به صورت اجمالی ارجاع داده شود. لازم به ذکر است که این پژوهش در چارچوب نظریّهٔ ادبیّات تطبیقی اسلامی صورت می‌گیرد که به دنبال همگرایی فرهنگی و مذهبی میان مسلمانان است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. شگردهای سبکی در شعر دو شاعر

مقصود از شگردهای سبکی در متون، آن‌دسته از کاربردهای زبانی، بیانی و بلاغی است که با تکرار در آثار فرد، تبدیل به یک موتیف شده و شیوهٔ نویسندگی و سرودن ادیب را روشن می‌سازد؛ از جملهٔ این شگردها که در دو دفتر شعری مورد بررسی قرار می‌گیرد، عبارت است از: تکرار، مراعات نظیر یا باهم‌آیی، ایهام و پارادوکس که پس از استخراج نمونه‌های هریک، به مقایسه و بیان ویژگی‌های متنی دو شاعر پرداخته می‌شود.

۲-۱-۱. تکرار

تکرار، یکی از عناصر مهمّ سبک‌شناسی و از عوامل موسیقی‌ساز در کلام به شمار می‌آید. توازنی که از طریق گونه‌های مختلف تکرار حاصل می‌شود، «به عنوان نتیجهٔ حاصل از قاعده‌افزایی در کلام، عامل ایجاد نظم به شمار می‌رود» (صفوی، ۱۳۸۳، ج ۱: ۱۵۲). تکرار، افزون بر این تأثیر ایقاعی، اندیشه‌ای را در یک اثر، برجسته ساخته و یا به جنبه‌ای از یک تفکّر، جلوه‌ای ویژه می‌بخشد. نازک، از شاعران و منتقدان معاصر عراق در بیان اهمّیّت تکرار در یک اثر ادبی می‌گوید: «تکرار در حقیقت، اصرار و پافشاری بر جنبه‌ای مهم در عبارت است که شاعر بیش از دیگر جوانب بدان توجّه و اهتمام دارد و این ساده‌ترین قانونی است که در

هر تکراری یافت می‌شود؛ بنابراین، تکرار دست بر نقطه‌ای حسّاس در عبارت گذاشته و نشان دهندهٔ توجّه بیش از حدّ متکلّم بدان است» (۱۹۶۲: ۲۴۲). شفیعی کدکنی نیز همین مضمون را به بیانی ذکر می‌کند. وی تکرار را قوی‌ترین عوامل تأثیر و بهترین وسیله‌ای می‌داند که عقیده یا فکری را به کسی القا می‌کند (۱۳۸۶: ۹۹)؛ از همین روست که این عنصر زبان‌شناسی، در نقد متون ادبی دارای اهمّیّت بسیار بوده و منتقدانی چون راجر فالر[1]، هنگام نقد متون ادبی، با توجّهی ویژه به تکرار عناصر ادبی می‌گویند: «ابتدا یک ساخت زبانی را که در متن تکرار شده است در نظر گرفته‌ام سپس تفسیری را دربارهٔ آن ساخت افزوده‌ام» (فالر و همکاران، ۱۳۶۹: ۳۱).

تکرار از نظر روان‌شناسی نیز دارای اهمّیّت است و منتقد می‌تواند از خلال تکرار موتیف‌هایی خاص در یک اثر ادبی، به تحلیل روان شناختی صاحب اثر بپردازد و تفکّر حاکم بر او را در برابر مخاطبان خود قرار دهد؛ چراکه «تکرار موضوعات مشخّص، امری تصادفی نبوده؛ بلکه پدیده‌ای روانی است که از نظر یک روان‌شناس دارای معنی و دلالت است» (صالح، ۱۹۹۴: ۶۰). زمانی که شاعر یا نویسنده‌ای حرف یا کلمه یا عبارتی را در کلام خود تکرار می‌کند، به دنبال انتقال پیام و معنایی خاص به خوانندهٔ خود است. بدون حضور این پیام، تکرار امری خسته‌کننده شده، زیبایی کلام را می‌گیرد و باعث غیر هنری شدن آن می‌گردد؛ لذا برای اینکه عنصر تکرارشونده زیبا و بلیغ باشد و حسّ زیبایی‌شناسانهٔ مخاطب را برانگیزد، باید اصول و قواعدی رعایت شود. نازک این قواعد را چنین برمی‌شمارد: «اوّلین قاعده در تکرار آن است که لفظ مکرّر باید مرتبط با معنای کل باشد، در غیر این صورت، تکرار، امری لفظی و مایهٔ دشواری بوده که غیر قابل قبول است. تکرار همچنین باید مثل شعر تابع قواعد ذوقی و زیبایی شناختی و بیانی باشد» (۱۹۶۲: ۲۳۱). با وجود این شرایط است که «تکرار در زیباشناسی هنر از مسائل اساسی به شمار می‌آید. کورسوی ستاره‌ها، بال زدن پرندگان به سبب تکرار و تناوب است که زیباست. صداهای غیر موسیقایی و نامنظّم را که در آن تکرار و تناوب نیست باعث شکنجهٔ روح می‌دانند، حال آنکه صدای قطرات باران که متناوباً تکرار می‌شود، آرام‌بخش است» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۸۳).

این عنصر مسئله‌ای جدید در شعر معاصر و پژوهش‌های نقدی معاصر محسوب نمی‌شود؛ بلکه در آثار و تألیفات گذشتگان به ویژه در مباحث مربوط به اعجاز قرآن نیز انعکاس یافته است (ر.ک: ابن القتیبه، ۱۳۹۳: ۲۳۲-۲۴۱). یکی از کارکردهای تکرار، انسجام است. تکرار یک واژه چه لفظی و چه معنایی تا حدود زیادی آن را در کانون و محوریت متن قرار می‌دهد، همچنین باعث پیوستگی جملات متن به دلیل وجود

1. Roger Faller

یک عنصر مشترک بین آن ها می‌شود، اما این تکرار در آثار ادبی به گونه‌های مختلفی جلوه می‌کند. تکرار بر اساس لفظ، گاهی محدود به حرف شده و یا در سطح کلمات، عبارت‌ها و یا سطرها و بیت‌های شعری می‌شود. بسیاری از صنایع بدیعی نیز که در بحث توازن آوایی و واژگانی مطرح می‌شوند، حاصل تکرارند؛ همچون جناس که نتیجهٔ تکرار حروف است یا ردّ العجز علی الصدر که نتیجهٔ تکرار واژگان است و... این بدین خاطر است که توازن، ثمرهٔ تکرار است. تکرار حروف و صداها، هم‌حروفی و هم‌صدایی نامیده می‌شود.

وجود صناعات بدیعی چون: ردّ الصدر علی العجز، تشابه الاطراف، تکریر، ترصیع، طرد و عکس، انواع سجع و حتّی قافیه و ردیف نیز در نتیجهٔ تکرار واژگانی به وجود می‌آیند؛ بیشتر این صناعات برحسب مکان تکرار تقسیم‌بندی می‌شود؛ به طور مثال، گاهی شاعر کلمه‌هایی را در آغاز هر مصراع تکرار می‌کند (رجوع[1]) و گاه سلسله‌وار آخرین کلمهٔ جمله‌ای، در آغاز جملهٔ بعدی آورده می‌شود که به آخر آن ردّ العجز علی الصدر[2] گویند؛ و گاه کلمه‌ای هم در آغاز و هم در پایان جمله می‌آید[3]. می‌توان به این دسته‌بندی، تکرار تصویرهای شعری را نیز افزود. تکرار یک لفظ، یعنی زیادت در ساختار و به تبع آن زیادت در معنی است؛ امّا تکرار در دو دفتر عاشورایی حسینی و جواد جمیل، یکی از سبک‌های برجستهٔ زبانی در تقویت معنی و نشان دادن مفاهیم محوری در اشعار به شمار می‌آید و در سطح حروف، کلمات و عبارت‌ها و سطرهای شعری دیده می‌شود؛ امّا آنچه باید در این فنّ زبانی دو مجموعه ذکر شود، این است که با وجود گستردگی دفتر شعر عربی و پیشتازی آن در بسیاری از مضامین و نمادها بر دفتر فارسی، مقایسهٔ دو مجموعه به خوبی نشان می‌دهد تکرار، یکی از سبک‌های ویژه و بسیار پررنگ شعر حسینی است. تا آنجا که از مجموع ۳۰ قطعه‌شعر وی، کمتر شعری را می‌توان یافت که در آن کلمه یا عبارت و یا سطری در کلّ اثر تکرار نشده باشد؛ شاید بتوان یکی از علل این برجستگی تکرار را در نظم تمام قطعات شعری حسینی در قالب نو یافت. شاعر برای تقویت موسیقی و جنبهٔ آوایی اشعار خود، بیش از جمیل به این هنر اقبال نشان داده است؛ چراکه دفتر وی – چنانکه اشاره گردید – ترکیبی از شعر نو و کلاسیک است.

تکرار حروف و آواهای صوتی که در موسیقی درونی و مباحث هم‌حروفی و هم‌صدایی مطرح است، خود جای بحثی گسترده را می‌طلبد. این نوع تکرار، صرف نظر از ارتباط آن با معنی، بیشترین تأثیر را در افزایش موسیقی بیت‌ها و سطرها دارد.

1. Anaphore
2. Anadiplose
3. Épanalepse

در سطح تکرار واژگانی در شعر حسینی می‌توان به شعر «زیارت نواحی مقدّس» اشاره کرد که واژهٔ فریاد و گلو در بافت کلّی قطعه بارها تکرار شده است و نشان از محوری بودن آن در رساندن معنی دارد. ضمن اینکه دو عبارت «امشب/ به زیارت نواحی فریاد تو آمده‌ام» و «اگر گلوی تو نبود» در این قطعه به صورت مکرّر ذکر شده است. از آنجا که تکرار واژگان و عبارت‌ها و سطرها در شعر در هم تداخل می‌یابد؛ لذا، جدا کردن آن امری دشوار است. شاعر در آنِ واحد واژه، عبارت و گاه سطرها را در دل هم تکرار می‌کند. حسینی در قطعهٔ «دیباج اصفر» و «گنج در دیوار» که معرّفی شخصیّت تاریخی محمّد بن ابراهیم، محور اصلی شعر را تشکیل می‌دهد، با توجّه به نحوهٔ شهادت او، از واژگان «دیباج، منصور، دیوار، صور، پیشانی» به صورت مکرّر استفاده و وجود پنهان او را در دیوار، به‌سان گنج توصیف می‌کند. این تکرار، ضمن کمک به وحدت ساختاری شعر، نشانگر محوریّت آن‌ها نیز است. در این دو قطعه نیز گذشته از واژگان، شاهد تکرار عبارت نیز دیده می‌شود:

«در صورهای سپیده/ سرخ دمیدند (می‌دمند)/ درهای آسمان/ تنها به روی پیشانی تو باز است/ از میان دیوار می‌درخشد» (حسینی، ۱۳۸۶: ۴۰).

همچنین تکرار سه سطر: «دیوار قصری بلعید/ دیوار قصری در بغداد/ این سرزمین باستانی بیداد»

واژگان مکرّر در شعر جواد جمیل نیز گاه به وحدت سطرهای شعری می‌انجامد و گاه با تکرار در سطح کلّی اثر سبب انسجام و یکپارچگی بیشتر آن می‌شود. «رؤیای یازدهم» او قطعه‌ای است کاملاً منسجم که نقش تکرار واژگان «**القمرُ المخبوءُ**» در فواصل آن بی‌تأثیر نیست:

«**القمرُ المخبوءُ خلفَ حُزنِهِ،/ القمرُ المخبوءُ/ أطلَّ ذاتَ ليلة،/ القمرُ المخبوءُ/ غادرَ كربلاءَ ذاتَ ليلة**» (۱۹۹۶: ۳۸).

(ترجمه: ماه پنهان در پشت اندوهش،/ ماه پنهان/ شبی سر برآورد./ ماه پنهان/ شبی کربلا را ترک گفت.)

همچنین در قطعهٔ «مشهد هفت» آب و راه از جمله واژگان مهمّ و کلیدی شاعر به شمار می‌آید که تکرار آن افزون بر برجسته‌سازی در مضمون قطعه، سطح کلّی شعر را نیز انسجام بخشیده است. آب، نماد حیات و زندگی است و راه، نشان‌دهندهٔ حرکت و پویایی برای رسیدن به آن، به‌ویژه که در اغلب موارد، این دو واژه در کنار هم به کار می‌روند. این تکرار، نشان از دغدغهٔ اصلی شاعر و توجّه ذهنی او به دو مسئلهٔ مذکور در ورای شهادت امام حسین (ع) دارد:

«**في الطّريقِ إلى الماءِ،/ في الطّريقِ البعيدْ/ للماءِ/ أين مرايا رؤاكَ؟/ على الماءِ،/ أين القناديلُ؟/ في الماءِ،/ في الطّريقِ رأيتُ الرّمادَ وجوهاً**» (همان: ۷۲-۷۴).

(ترجمه: در مسیر به سوی آب،/ در راه دوردست/ به آب،/ رؤیای تو کجاست،/ بر آب،/ چراغ‌ها کجاست؟/ در آب،/ در راه، چهره‌هایی را شرمنده دیدم.)

در قطعهٔ «مشهد ۶» نیز شاعر از سبک محاوره‌ای استفاده کرده است و تکرار، در ارتباط‌دهی میان عناصر شعر نقش مهمّی ایفا می‌کند. سه واژهٔ «أنت، قلتَ، لعینیک» به صورت مکرّر در بخش‌های مختلف قطعه نمود دارد. بررسی ساختاری شعر در سطح واژگانی، نشان از حضور محوری امام در قالب ضمیر خطاب (أنت) دارد. غالب سطرهای این شعر، با کاربرد ضمایر متّصل (کَ، تَ) و منفصل (أنت)، امام را به عنوان تکیه گاه اصلی شعر معرّفی می‌کند. استفادهٔ مکرّر از فعل گفتن، بر جنبهٔ آگاهی‌سازی امام تکیه کرده است. «چشم» در فرهنگ اساطیری ملل، از این لحاظ که همه‌چیز را می‌بیند و می‌داند، نماد خدایان به شمار می‌آید (ر.ک: هال، ۱۳۸۷: ۲۳۸). چشم در وجود انسان روزنه‌ای است که به واسطهٔ آن با عالم بیرون ارتباط می‌یابد و در ادبیّات عرفانی، واسطهٔ میان حق و خلق به شمار می‌رود.

یکی دیگر از قطعات شعری جمیل که تکرار در آن نقش کلیدی در تأکید و برجسته‌سازی موضوع به عهده دارد، قطعه‌ای با عنوان «بعد متغیّر» است که در آن به ترسیم شخصیّت حرّ بن یزید ریاحی می‌پردازد. توازن واژگانی، اگرچه در موسیقی درونی شعر تأثیرگذار بوده، امّا نقش عمده‌ای در نشان دادن کلمات محوری در شعر شاعر ایفا می‌کند. رویارویی حرّ و امام در جریان حماسهٔ عاشورا موجب شده تا زبان شعر شاعر در راستای واقعیّت و معنی قرار گیرد و در سطح کلّیّت اثر دو واژهٔ «من و او» از پربسامدترین واژگان شعر باشد. ضمیر من به صورت «أنا» (۷ بار)، متّصل «ي» (۱۲ بار)، و «تُ» (۵ بار) در مجموع تکرار شده که معرّف شخصیّت حرّ است. ضمیر «او» که برای امام حسین (ع) به کار رفته، در مجموع ۱۴ بار تکرار شده که ۱۲ بار آن به صورت متّصل «ـه» و دو بار به صورت «هو» آمده است. بسامد این ضمیر، به‌ویژه در بخش آغازین که شاعر به معرّفی شخصیّت امام پرداخته، هم‌سو با مضمون، برجستگی و محوری بودن آن را می‌نمایاند؛ چنانکه تکرار ضمیر «من» در دو بخش میانی و ترسیم وضعیّت حرّ به اوج می‌رسد:

۱. هل أنا ذلكَ الّذي شبّتِ الكوفةُ فيـــه، أم رُمُهـــا المتخـــاذلْ؟
۲. هـل أنا الجمـرُ؟ أم أنا القصـبُ الخـاوي دخـاناً، أمِ الرّمـادُ الفاشـلْ؟
۳. أنا بعضي يحاولُ الموتَ، والآخرُ يطـــوي غموضَـــهُ، ويحـــاولْ

(۱۹۹۶: ۹۶)

(ترجمه: ۱. آیا من همان کسی هستم که کوفه در او شعله ور شد و یا نیزهٔ رهاشدهٔ آن هستم؟ ۲. آیا من گدازهٔ آتشم؟ یا نی توخالی دودآلود؟ و یا خاکستر بی‌ثمر؟ ۳. بخشی از وجود من در صدد مرگ برآمد و بخشی دیگر، تلاش می‌کند ابهامش (تیرگی‌اش) را پنهان کند.)

گذشته از سطح کلّی، در ابیات نیز این برجستگی مشهود است؛ از جمله توازن آوایی و واژگانی ابیات زیر:

۱. أنا حاصـرتُهُ زرعـتُ الصّـحارى بالمســـامیرِ، بالمُـــدى، بالسّلاســـلْ

۲. أنا حاصـرتُ في يديـهِ السّـواقي والينـابيعَ، واعتصـرتُ السّـواحلْ

(همان: ۹٤)

(ترجمه: ۱. من او را محاصره کردم و با میخ و چاقو و زنجیر، صحراها را کاشتم. ۲. من او را محاصره کردم، در حالی که رودها و چشمه‌ها در دستان او جاری بود و ساحل‌ها را تحت فشار قرار دادم)

تکرار ۹ بارهٔ مصوّت «آ»، بیانگر اندوه متکلّم، یعنی حرّ، از فعل و عمل خود است؛ همچنین هم‌حروفی کلمات «**مسامیر و سلاسل**» در بیت اوّل و «**سواقي و سواحل**» در بیت دوّم، افزون بر ایجاد طنین موسیقایی در ابیات، ارتباط میان این واژگان را نیز نشان می‌دهد. تکرار فعل «**حاصرتُهُ**» نیز اهمّیّت کلمه را در مضمون ابیات تداعی می‌کند و نشان‌دهندهٔ حسرت و اندوه حرّ است؛ ضمن اینکه نمونهٔ صنعت رجوع نیز به شمار می‌آید.

در حقیقت نوع تکرار در سطح زبانی کاملاً متناسب با معنی و مضمون شکل گرفته است و در خدمت انتقال مقصود وی به مخاطب قرار می‌گیرد.

تکرار، از شگردهایی است که حسینی در پرداختن به شخصیّت‌ها و تصویر آنان استفاده می‌کند. او به‌خوبی با استفاده از عنصر تکرار، شاخصه‌های آن‌ها را معرّفی و برجسته می‌کند؛ به عنوان مثال، در ترسیم شخصیّت حضرت زینب (س) عبارت «کوه صبور فاجعه» و «پلک صبوری می‌گشایی» بارها تکرار می‌شود تا صفت بردباری و شکیبایی ایشان نمود بیشتری یابد؛ یا در ترسیم شخصیّت حضرت ابوالفضل (ع) عبارت «تو آن راز رشیدی/ که روزی فرات/ بر لبت آورد» را تکرار می‌کند. این عبارت حسینی، در ترسیم صحنهٔ شهادت حضرت ابوالفضل (ع)، به بازسازی تصویر رویارویی امام و برادر در کنار علقمه می‌پردازد. در بیشتر موارد، تکرار در آغاز و پایان اشعار به چشم می‌خورد و ضمن ارتباط معنایی، وحدت زبانی را نیز تقویت می‌کند.

حسینی در بخشی از قطعهٔ «روایت پانزدهم»، ضمن رعایت کامل تناسب در واژگان و وحدت تصویری، با توجّه به مفهوم مورد نظر خود، ۴ بار عبارت «قرآن بخوان» را تکرار می‌کند. بخشی که در تناسب کامل با عنوان قطعه نیز قرار دارد:

«ای زن!/ قرآن بخوان/ تا مردانگی بماند/ قرآن بخوان/ به نیابت کلّ آن سی جزء/ که با سرانگشت نیزه/ ورق خورد/ قرآن بخوان/ و تجوید تازه را/ به تاریخ بیاموز/ و ما را/ به روایت پانزدهم/ معرّفی کن/ قرآن بخوان» (۱۳۸۶: ۶۶).

قرآن، همان رسالت پیامبرگونهٔ حضرت زینب (س) است. خواننده با این تکرار، آیات اوّلیّهٔ نازل‌شده بر پیامبر (**اقرأ**) را در ذهن تداعی می‌کند آنگاه که به رسالت برگزیده شدند و اکنون در تداعی زیبایی، زینب (س) برای احیای دوبارهٔ دین برگزیده می‌شود.

این وحدت تصویری و تناسب زبانی میان عناصر تشکیل‌دهندهٔ شعر، در قطعهٔ «ترجیع‌بند عرش» نیز به‌خوبی ملموس است. شاعر در گذر از تاریخ و ترسیم آن، عبارت «فقط خدا بود که می‌دانست» را در دو بخش میانی و ابتدایی شعر تکرار، آنگاه در تغییری زمانی و زبانی و در پیوند با زمان حال، بار دیگر سطر «اینک خدا می‌داند» را ذکر می‌کند. دیگر واژگان محوری این قطعه نیز در ارتباط دقیق با این سطر گزینش می‌شود: «عرش»، «دل»، «دریا»، «چراغ»، «باغ» و «هاتف عرش» که همگی نمادهایی با دلالت های عرفانی هستند؛ امّا این فنّ زبان‌شناختی، از حیث مکان تکرار کلمات نیز قابل بررسی است؛ به طور مثال، تکرار کلمهٔ «شاعران» در ابتدای سه سطر حسینی را می‌توان نمونهٔ رجوع دانست و نمونه‌های دیگر:

«شاعران بیچاره/ شاعران درمانده/ شاعران مضطر/ با نام تو چه کردند؟» (۱۳۸۶: ۶۷).

«سلسلهٔ این صدا/ به کجا می‌رسد/ سلسلهٔ این تکاور فریاد» (همان: ۱۶).

و یا در صفحات ۷۸-۸۴؛ این نوع تکرار را می‌توان در زمرهٔ شعر دیداری به شمار آورد که در چشم مخاطب تأثیرگذار بوده و حسّ زیبایی‌شناسانهٔ او را تحریک می‌کند. شمیسا این نوع تکرار را معادل ردیف در اوّل ابیات می‌داند (۱۳۸۶: ۸۷). این نوع استعمال، در شعر جمیل بیش از شعر حسینی کاربرد داشته است؛ البتّه، جمیل غالب این نمونه‌ها را با فاصلهٔ یک یا چند سطر ذکر می‌کند:

«**عائدٌ والفراتُ رحيلْ/ عائدٌ خطوتي عاصفَهْ،/ عائدٌ إنْ محاني الظّما،/ عائدٌ والزّمانُ الكسيحْ**» (**۱۹۹۶: ۲۳**).

(ترجمه: بازمی‌گردم در حالی که فرات می‌رود/ و من بازمی‌گردم در حالی که گام هایم طوفانی است./ بازمی‌گردم، هرچند عطش مرا محو کرده./ بازمی‌گردم در حالی که زمان، سنگین است.)

غیر از موارد ذکرشده، نمونه‌های دیگری نیز از این تکرار کلمات در بخش آغازین یافت می‌شود؛ اگر عبارت و سطرها را نیز بتوان با نگاه واژگان دید، در قطعاتی که یک عبارت یا سطر در آغاز و پایان شعر تکرار می‌شود نیز می‌توان نمونهٔ این صنعت دانست. جواد جمیل در موارد متعدّدی برخی سطور را با توجّه به نقش آن در دلالت کلّی قطعه، در بخش آغازین و میانی و پایانی تکرار می‌کند:

«**لنْ أكونَ كما تشتهينْ،/ لا كما تشتهينْ،/ أنْ اكونَ كما تشتهينْ،/ ثمَّ قد لا أكونُ كما تشتهينْ!**» (**همان: ۲۷**).

(ترجمه: هرگز آن‌گونه که می‌خواهی نخواهم بود،/ نه آن‌گونه که می‌خواهی/ که آن‌گونه که می‌خواهی باشم./ سپس شاید آن‌گونه که می‌خواهی نباشم.)

در سطح جزئی که تنها ارتباط میان عناصر بیت و یا سطر را تقویت می‌بخشد، شاهد تکرار کلماتی هستیم که اغلب برابر با برخی صنایع بلاغی است. این نوع تکرار در شعر جمیل جلوهٔ بیشتری دارد؛ به طور مثال، در سطر شعری حسینی: «تمام دریا از توست/ و تو از تمامیّت دریایی» (۱۳۸۶: ۱۷).

واژگان «تو، تمام و دریا» به صورت عکس در ابتدا و پایان سطر تکرار شده است. نمونهٔ این صنایع در شعر

جمیل عبارت است از ردّ العجز علی الصّدر:

ولوَجهِـــهِ رغـــمَ انطفاءتِـــهِ، أشـــياءُ بارقـــةٌ... وأشـــياءُ!

(۱۹۹۶: ۱۷)

(ترجمه: و چهرهٔ او هرچند سرد و خاموش است امّا چیزهای درخشانی در آن است... چیزهایی!)

«**ربّما ينحني زمنٌ... ربّما**» (**همان: ۲۳**). (ترجمه: شاید روزگار سر فرود آورد... شاید)

السّحابُ استضافَ كفّي ولكنْ نَهَشَ الملحُ في يَديَّ السّحابا

(همان: ٤٣)

(ترجمه: ابر می‌خواست تا میهمان دستانم باشد، امّا نمک در دستان من ابر را درید.)

تشابه الاطراف:

وماذا؟ ... تلاشيتَ بينَ الحُطامْ تلاشيتَ يا نقطةً من ظلامْ!

(همان: ۱۱۸)

(ترجمه: و آنگاه چه؟ ... میان تکّه‌های خردشده متلاشی شدی ای نقطهٔ تاریکی متلاشی شدی!)

یکی از صنایع ادبی در بلاغت، تکریر است و آن زمانی است که کلمه‌ای دو بار پشت سرهم تکرار شود. این صنعت، در شعر جمیل در چند مورد به‌کار رفته است که گذشته از افزودن جنبهٔ زیبایی‌شناختی و موسیقیایی، در دلالت و تأکید بر معنی مکرّر نیز مؤثّر است:

الحسينُ، الحسينُ سدَّ عليَّ الأفْقَ في كلِّ وُجهةٍ هوَ ماثلْ

(همان: ۹٦)

(ترجمه: حسین، حسین، افق را به روی من بست در هر منظره و چشم‌اندازی او ایستاده است.)

والحسينُ، الحسينُ يكتشفُ الماءَ ويهدي إليهِ جرحاً عميقا

(همان: ۱۰٤)

(ترجمه: و حسین، حسین آب را نمایان ساخت و جراحتی عمیق را به سویش روانه کرد.)

«**وتحفرُ.. تحفرُ في الذّاكرَهْ**» (**همان: ۱۲۰**). (ترجمه: می‌کاود... در ذهن می‌کاود!)

«**رأينا سكاكينَ بيضاءَ... بيضاءَ...**» (**همان: ۱۲۹**). (ترجمه: تیغ‌ها را سفید دیدیم، سفید...)

«**تَعلو ... وتَعلو لتَبلغَ في القِمّة الانحِدار**» (**همان: ۳٦**). (ترجمه: بالا می‌رود، بالا می‌رود تا در اوج قلّه به سقوط برسد!)

«**بألف ... ألف طعنة ينوء**» (**همان: ۳۸**). (ترجمه: که با هزاران هزار زخم نیزه برخاست.)

با نگاهی اجمالی به نوع تکرار در شعر حسینی – صرف نظر از تکرار واج و هجا این نتیجه به دست می‌آید که سطرهای شعری در شعر وی بیش از واژگان تکرارشده است؛ امری که وحدت ساختاری شعر را در سطح عمودی آن قوّت می‌بخشد و بر محوری بودن آن در سطح کلّ اثر تأکید دارد، حال‌آنکه تکرار

سطرها و بیت‌های شعری در شعر جمیل به مراتب حضور کم‌رنگ‌تری نسبت به تکرار واژگان و عبارت‌ها دارد. نکتهٔ دیگر در شعر جمیل این است که چون در شعر وی تکرار واژگان و عبارت‌ها بیشتر از سطرها و بیت‌هاست؛ لذا، صنایع بلاغی نیز در نتیجهٔ این نوع تکرار در اشعار وی برجسته‌تر می‌نماید؛ همچنین چون بسیاری از واژگان به کار رفته در شعر دو شاعر پوشش نمادین به خود گرفته‌اند؛ لذا عناصر مکرّر به نوعی تکرار در تصویر نیز به شمار می‌آید.

۲-۱-۲. باهم‌آیی

رعایت تناسب‌های واژگانی در ابیات و سطرهای شعر، یکی دیگر از شاخصه‌های زبانی است که سبب انسجام در کلّ ساختار شعر می‌شود. این تناسب، گاه در محور افقی شعر بوده و ارتباط میان عناصر سطرها و ابیات را قوّت می‌بخشد، گاهی نیز شاعر با به‌کار بردن عناصر مرتبط در محور عمودی، بافت کلّی شعر را همچون یک اثر یکپارچه می‌سازد. تناسب واژگانی که در بلاغت با عنوان صنعت مراعات نظیر شناخته می‌شود در تصویرپردازی‌های شاعران نیز انسجام شعر در سطح جزئی و کلی را به همراه می‌آورد. این هماهنگی، از آن روست که عناصر به‌کار رفته در این صنعت، اجزاء یک کل هستند؛ البتّه به‌کار بردن اجزاء یک کل، آن‌گونه که شمیسا نیز بدان اشاره می‌کند، به خودی خود یک هنر نیست، بلکه این اجزا باید مضمون‌ساز و مخیّل باشد. وی، تناسب را از مهم‌ترین عوامل در تشکّل و استحکام فرم درونی شعر می‌داند که دقّت در آن، منجر به یافته‌های دقیق سبک‌شناسانه می‌شود (۱۳۸۶: ۱۱۵-۱۱۶) استفاده از این ویژگی در میان شاعران عمومیّت ندارد و تنها «شاعرانی که استعداد شاعرانگی بیشتری دارند، به همان اندازه در فراخوانی واژه‌های متناسب و بهره‌کشی از آن‌ها، قدرت بیشتری دارند» (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۱۰۷).

لازم به اشاره است، پارادوکس نیز نوعی تناسب منفی به شمار می‌آید که در ادامه خواهد آمد. بررسی دو مجموعهٔ عاشورایی نشان می‌دهد، تناسب واژگانی در شعر حسینی نمود برجسته‌تری از شعر جمیل دارد. ارتباط واژگانی دقیق در تصویرسازی‌های شاعر به وحدت ساختاری او کمک می‌کند. شاعر واژگان خود را از حوزه‌های مختلف به‌ویژه دین و متون دینی برمی‌گزیند. نمونهٔ برجستهٔ این گزینش را در قطعهٔ «الف، لام، میم» می‌توان به‌خوبی مشاهده کرد. عنوان دینی که پایان‌بخش قطعه نیز است و واژگانی چون «لا ریب»، «ترنّم»، «تحریف»، «قاریان»، «سوره»، «عاجز»، «مبین»، «انکار» و... گذشته از محور افقی، موجب انسجام بیشتر شعر در سطح محور عمودی نیز می‌شود. از دیگر موارد این تناسب در سطح سطرهای شعری که حسینی واژگان خود را از حوزهٔ دین استفاده کرده، می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

«دل این سورهٔ فجر/ پشت این صبح مبین/ به تفاسیر نگاه تو اگر گرم نبود» (۱۳۸۶: ۸۱).

«گریهٔ مکروه/ خفتن، حرام/ و دیدن – عمیق دیدن/ واجب عینی شد» (همان: ۷۰).

«رحلی شکسته بود/ از لحن سوگوارش/ خون مبین حنجره‌ای تازه می‌چکید» (همان: ۱۲).

«حدیث یال باران را/ بر گردهٔ باغ/ متواتر کرد...» (همان: ۱۷).

استفاده از واژگان متناسب این حوزه برای انسجام بخشیدن به شعر در دفتر جمیل بسیار اندک و محدود به دین مسیحی می‌شود:

هکـــذا یُصـــلبُ الأمـــلْ بمســـــامیرَ مـــــن دمِ!

(۱۹۹۶: ۳۵)

(ترجمه: آرزو این‌گونه با میخ‌هایی خونین به صلیب کشیده می‌شود.)

از دیگر موارد این باهم‌آیی در سطح محور عمودی که وحدت تصویری شعر را نیز قوّت می‌بخشد، شعر «سرنوشت آفتابی» است. واژگان محوری این قطعه همچون غالب نمادهای شاعر، برگرفته از طبیعت است. شاعر، تصویری از طبیعت را برگزیده و به زیبایی مفهوم عاشورایی خود را در قالب آن مجسّم می‌کند. «آسمان»، «ابر»، «شب»، «افق»، «ستاره»، «راه شیری»، «آفتاب» و «کهکشان» از جمله واژگان محوری در این شعر محسوب می‌شود که حضور آن‌ها از آغاز تا انتهای قطعه یکپارچگی اثر را به دنبال دارد. لازم به ذکر است، چون تکیه بر نشان دادن شاخصه‌های سبکی و زبانی دو شاعر است، از ورود دقیق به محتوا پرهیز شده چون خود، نیازمند تحلیل وسیع خواهد بود. این تناسب در قطعهٔ «**یا مرسل الرّیاح**» نیز در سطح بیشتری از شعر به چشم می‌خورد:

«آن بادهای مشرقی صالح/ آن ابرهای مؤمن/ آن آسمان مخلص را/ هیچ‌کس باور نداشت/ تا اینکه وحی باران/ با جبرئیل صاعقه/ نازل شد.../ آب از سرلجه‌های دیوانه/ گذشت» (حسینی، ۱۳۸۶: ۷۸).

حسینی در حقیقت عناصر تصویری خود را از طبیعت بهره گرفته و با یک فرایند طبیعی در ذهن مخاطب، معنای مورد نظر خود را تداعی می‌کند. وزش باد، شکل‌گیری ابرها در آسمان، صاعقه، نزول باران، آب و حیات خاک، نمادهایی هستند که در تناسبی معنی‌دار، جریان نزول باران را از آغاز تا پایان در دلالت‌های نمادینشان ترسیم کرده‌اند. حسینی در این تصویر، پس از ترسیم وزش بادها و ظهور ابرها در آسمان که همگی نشانی از آمدن انقلابیون دارد، امام را وحی باران می‌نامد که با قیام صاعقه‌وار خود نوید حیات و زندگی را به عالم می‌دهد.

این وحدت عناصر و تصویر شعری در شعر جمیل در سطح عمودی کمتر به چشم می‌خورد. مشابه این فرایند در سطرهای زیر دیده می‌شود: ابر، باران، سرسبزی و ابر و علف در سطرهای بعدی:

«**لهُ أنْ یکونَ جذورَ الغیومِ،/ وبدءَ المطرْ/ لیستیقظَ الخصبُ... یحکي الحجرْ/ لهُ أنْ یکونَ.../ ویهربُ وجهُ السّحابَهْ/ لنبقي نحوك**

الدّموعَ/ ونحصدُ عُشبَ الكآبَةْ!» (۱۹۹٦: ٦٣-٦٤)

(ترجمه: او باید ریشهٔ ابرها باشد/ و آغاز باران/ تا سرسبزی و حیات بیدار شود... و سنگ به سخن درآید/ او باید باشد.../ و چهرهٔ ابر باید بگریزد/ تا ما اشک‌ها را برای تو ماندگار سازیم/ و علف‌های ناامیدی را درو کنیم.)

البتّه این وحدت در بخشی از آن‌ها فراتر از یک بیت یا سطر به کار رفته است. جمیل در تصویر چهرهٔ شمر از عناصر «ابر»، «باران»، «فرات»، «قطره» و «آب» استفاده می‌کند. او در قطعهٔ «**البعد الأسود**» با استفاده از نمادهای باد، ابر و برق به تصویرپردازی پرداخته و رویارویی شمر و امام را ترسیم می‌کند. وی ضمن اینکه امام را منبع حیات و امید و حرکت و انقلاب معرّفی کرده، امّا در تصویر و تعبیر او که از زبان قاتل امام ادا می‌شود، این عناصر زندگی و خیزش و امید در معرض قطع و نابودی هستند؛ امّا در محور افقی نمونه‌های بسیاری از تناسب ابیات و سطرهای شعری وجود دارد که در آن واژگان برگرفته از طبیعت، تصویرهای شعری شاعر را می‌سازد:

لـيسَ في البحـرِ أوردةِ الملـحِ، وصـمتِ المـرافِئِ المنسّـيهْ

(همان: ۲۰)

(ترجمه: در دریا سخنان شیرین و نغز و سکوت بندرهای فراموش‌شده نیست.)

شَـفتي جمـرةٌ تشَـظَّت فقـد تخطـفُ برقـاً، وقـد تجـئ شـهابا

(همان: ٤٤)

(ترجمه: لب‌هایم اخگری آتش گرفته است که برق را می‌رباید و گاه به صورت شهابی می‌آید.)

۱. رأيـتُ البحـرَ يبكـي خلـفَ خيمتنـا.... ويرتجـفُ

۲. شـواطئُه محنَّظـة الرّمـال وموجُـهُ خـزفُ

(همان: ۱۵۸)

(ترجمه: ۱. دریا را دیدم که پشت خیمهٔ ما می‌گرید و می‌لرزد. ۲. ساحل‌هایش با شن مومیایی شده و امواجش سفالیست!)

و: «**كيف يجئ الماءُ؟/ والنّهر صارَ فجأة.../ مقبرة لألف ألفِ موجة بلهاء**» (**همان: ۳۲**).

(ترجمه:چگونه آب می‌آید؟در حالی که رود، به ناگاه/ گورستان هزاران هزار موج سبک‌سر شد؟!)

گذشته از طبیعت، تناسب شعری دو شاعر گاه حاصل کاربرد واژگان از دیگر حوزه‌ها است:

«از نان مگو/ فکر ایمان/ دندان را می‌شکست/ و سوءهاضمه/ از دوسو بیداد می‌کرد» (حسینی، ۱۳۸۶: ۲۰).

«در مجمر نمرود/ سپندی شدیم/ وبوی توحید/ در مشام تاریخ/ زبانه کشید» (همان: ۳۱).

جمیل نیز این تناسب را گاه از فرهنگ باستانی خود به امانت می‌گیرد. قافله و صدای جرس شتران و صحرا، تصویری برگرفته از اشعار شاعران دورهٔ پیش از اسلام را در ذهن خواننده تداعی می‌کند که جزء

متداول‌ترین تصاویر شعری عرب جاهلی محسوب می‌شد:

الـــرّيحُ قافلـــةٌ... وصـــــرختُها، جَـرَسٌ... وهـذا الكـونُ صـحراءُ!

(۱۹۹۶: ۱۷)

(ترجمه: باد چونان قافله‌ای می‌رود و فریاد آن زنگی و عالم هستی چون بیابانی است.)

گاه نیز تناسب واژگانی شاعر در کاربرد عناصر فرهنگ جدید چون گیتار و موسیقی جلوه می‌کند:

«**وتنهَّدت قيثارتي/ فالعمرُ بين يديك عزفُ**» (همان: **۱۳۵**).

(ترجمه: گیتارم از غم و اندوه، آه کشید؛ و عمر در مقابل تو تک‌نوازی کرد.)

۲-۱-۳. ایهام

ایهام، یکی دیگر از صنایع بدیعی محسوب می‌شود که با مراعات نظیر و تضاد ارتباط نزدیک دارد. همراهی ایهام با فنّ نخست را در بلاغت، ایهام تناسب و با فنّ دوّم، ایهام تضاد گویند. به کار بردن این عنصر زیباشناختی در اثر، ابهام آن را افزوده و لذّت کشف بیشتری به مخاطب می‌بخشد؛ زیرا معنی در لفّافه و به دور از سادگی و وضوح ارائه می‌شود؛ از طرفی، این فن که می‌تواند به سبک شاعر تبدیل شود، حاکی از آگاهی و شناخت او از قابلیّت‌های زبان و تسلّط بر آن است. چندمعنایی کردن کلام، حاصل حضور این هنر زیباست؛ چراکه شاعر با علم به معانی و دلالت‌های مختلف یک لفظ، آن ها را در کلام خود به کار می‌برد. «استفاده از این صنعت، به بالا بردن سطح استفاده و کارکرد فرامتنی کلمات در مدار معمولی زبان کمک شایانی می‌کند» (شفاعی، ۱۳۸۳)

این هنر زبانی نیز به واسطهٔ حضور برجستهٔ نماد در شعر دو شاعر، قابل توجّه است، امّا در شعر حسینی، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. حال این ایهام‌ها می‌تواند در زبان شاعر تازگی داشته و نوعی کشف به شمار آید و یا ریشه در میراث گذشتهٔ ادبی او داشته باشد. صرف نظر از انواع گستردهٔ نماد که خود نوعی ایهام به شمار می‌آید، این هنر در شعر حسینی برجسته‌تر است و برخی استفادهٔ هنرمندانهٔ وی را از این فن، یکی از رموز موفّقیّت شاعر دانسته‌اند.

نمونهٔ این ایهام را در شعر جمیل می‌توان در عبارت زیر یافت:

غرقتُ في بُحيرة من دمِهِ المرّ...،/ فلا أقدرُ أنْ أحيا... (۱۹۹۶: ۱۱۵).

(ترجمه: در دریاچه‌ای کوچک از خون تلخش غرق شدم.../ و نمی‌توانم زنده بمانم...)

کاربرد اصطلاح دریاچهٔ کوچک از زبان حرمله، استفاده‌ای هنرمندانه در اشاره به حضرت علی‌اصغر است. نمونه‌های این تعبیر در شعر حسینی بسیار است. او در سطرهای زیر، بدون نام بردن از کودک امام، با به کار بردن تعابیر «گلوی ترد» و «راه شیری»، شهادت ایشان را به تصویر کشیده است:

«با سه شعله/ گلوگاه راه شیری شکافت» (۱۳۸۶: ۱۴)

این هنرنمایی شاعر در قطعهٔ «راز رشید» نیز به‌خوبی جلوه دارد. حسینی در آغاز قطعه با کاربرد واژهٔ ماه با نیم‌نگاهی به لقب حضرت ابوالفضل (قمر بنی‌هاشم)، به صورت غیرمستقیم و در عین حال بی‌تکلّف به وجود ایشان اشاره می‌کند؛ افزون بر اینکه در عبارت وی واژگان «گونه» و «زبان» نیز در تناسب با یکدیگر به‌کار رفته‌اند. این دو پهلو بودن کلام و در عین حال اشارهٔ غیرمستقیم در عبارات «بریده‌بریده، بر لبت آورد» نیز مشهود است.

او همچنین در چینشی متناسب از کلمات «سیل زخمدار» و «کوه صبور» غیرمستقیم و در عین حال روشن و واضح از شخصیّت حضرت زینب (س) سخن می‌گوید:

«به آینده/ اشارتی روشن بود/ آن سیل زخمدار اسارت» (همان: ۴۹).

«کوه صبور فاجعه می‌دانست/ آن شیههٔ غریب/ بوی مهیب زلزله می‌داد» (همان: ۲۷).

۲-۱-٤. پارادوکس

تقابل میان عناصر و اجزای تشکیل‌دهندهٔ یک اثر ادبی، از جملهٔ ویژگی‌های زبانی محسوب می‌شود که ضمن برجسته‌سازی، فنّی زیبایی‌شناختی نیز به شمار می‌آید. برجسته‌سازی بدین معناست که عناصر به‌کار رفته در شعر را چنان در کنار هم قرار دهیم که جلب نظر کند. امری که باعث تمایز زبان شعری از زبان عادّی می‌شود. کشف روابط غیرمنتظره در اثر، به هراندازه که تلاش بیشتری از مخاطب را بطلبد، زیبایی آن را افزوده و لذّت کشف بیشتری را برای خواننده به همراه می‌آورد. در شاخه‌های مختلف نقد ادبی، به ویژه در تحلیل زبانی هر اثر ادبی، یکی از جوانبی که منتقدان درصدد کشف آن برمی‌آیند وجود تقابل و تضاد بین واژگان یک متن ادبی است.

«کلینت بروکس[1] منتقد انگلیسی، پارادوکس را روح و اساس شعر شمرده است. پارادوکس از طریق عادت‌شکنی و مخالفت با منطق، اعجاب ذهن را برمی‌انگیزد» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۳۲۷ و ۳۲۹). از این دیدگاه، هر واژه در تقابل با واژهٔ دیگر قرار دارد و معنای واژه‌ها از نظر تفاوتی که با هم دارند، قابل درک می‌شوند؛ به طور مثال، خیر در برابر شر؛ راست در برابر دروغ و یا فعل در برابر اسم شناخته می‌شود. رامان سلدن و ویدسون[2] کشف تقابل‌ها را یکی از راهبردهای اساسی خواندن و تأویل می‌دانند. تقابل، وقتی معنا خواهد یافت که میان عناصر، رابطه وجود داشته باشد. بدون وجود ارتباط، تقابلی نیز وجود نخواهد داشت؛ البتّه این تضاد منحصر در سطح واژگان نبوده و در سطوح مختلف قابل بررسی است (۱۳۷۷: ۹۹).

1. Cleanth Brooks
2. Raman Selden & Peter Widdison

تضاد و تقابل گاه میان دو واژه، گاه دو عبارت و یا یک مجموعهٔ تصویری با مجموعه‌ای دیگر برقرار می‌شود. روند حوادث عاشورا و صف‌آرایی دو جبههٔ حق و باطل در کربلا در ادبیّات و لایه‌های مختلف زبانی آن نیز بازتاب داشته که نمونهٔ بارز آن در دو دفتر شعری جمیل و حسینی قابل ملاحظه است. این تقابل، در شعر آن ها تجلّی رویارویی قهرمانان و ضدّقهرمانان کربلاست. نمونه‌های زیر بخشی از کاربرد تضاد در واژگان شعر حسینی است:

«اوقات سبز باغ/ با قصّه‌های زرد/ تلف می‌شد» (۱۳۸۶: ۲۱).

«چراغ که خاموش شد/ دندان‌های حریصتان/ وقیحانه درخشید» (همان: ۸۸).

«سکوت/ سنگین و پرهیاهو/ صف می‌آراست» (همان: ۶۱).

«باید چراغ را خاموش کرد/ تا چهرهٔ مردانگی روشن شود» (همان: ۵۴).

نمونهٔ این تضاد در عبارت‌ها و واژگان، در شعر جمیل نیز با توجّه به حجم اشعار وی قابل توجّه است. جمیل در قطعهٔ «رؤیای ۱»، برای تصویر تقابل امام و جامعه، از واژگان «خواب و بیدار» و «حاصلخیزی و پژمردگی» بهره می‌گیرد تا از یک طرف دعوت به قیام و حرکت و از طرف دیگر، خاموشی و بی‌تحرّکی مردم را ترسیم کند. وی در تصویر سیمای حرّ و تصویر تقابل حرّ با امام، در کنار عنصر تکرار از صنعت تضاد در نشان دادن فاصلهٔ وجودی خود و امام استفاده می‌کند و ایشان را منبع برکت و حاصلخیزی و خود را پژمرده توصیف می‌کند:

كـانَ يبكـي فينطـوي الخصـبُ في الـدّمعِ وأبكـي مـعَ الـذّبولِ القاحـلْ

(۱۹۹۶: ۹۵)

(ترجمه: می‌گریست و اشک‌های او حاصلخیزی را در دل خود داشت و من با اشک‌های خشک و بی‌حاصل می‌گریم.)

شخصیّت حرّ و پیوستن او به امام پس از جدال درونی‌اش در قطعهٔ «رؤیای ۳»، بهترین مجال برای استفاده از عناصر متضاد واژگانی است. «مرگ و تولّد» و «آرامش و زلزله» از جمله تعبیرات جمیل در تصویر این تضاد است. تضاد در بخش آغازین و انتهای قطعهٔ «رؤیای ۴» بیانگر سیر نگاه شاعر و تحوّل آن در جریان آگاهی‌یابی اوست. آغازی حزن‌انگیز و پایانی حماسی به رنگ رؤیا و اخگر:

۱. يبـدأُ الحـزنُ فجـأةً، تبـدأُ الدّمعـةُ فصـــــلَ الطّفولـــــةِ الأبَديَّـــــهْ

۲. ينتهي الحزنُ فجأةً، تأخذُ الدّمعةُ بعـــدَ الـــرّؤيا، ولـــونَ الشّـــظيَّهْ

(همان: ۲۰-۲۱)

(ترجمه: ۱. و ناگهان اندوه آغاز می‌شود و اشک، دورهٔ کودکی جاودان (بی‌پایان) را آغاز می‌کند. ۲. و ناگهان اندوه

پایان می‌یابد و اشک ابعادی رؤیایی و رنگ اخگر و آتش به خود می‌گیرد.)

گذشته از موارد یادشده، نمونه‌های متعدّد دیگری نیز در کاربرد عناصر مختلف وجود دارد؛ امّا فراتر از تضادّ واژگانی، گاه در شعر دو شاعر تصاویر متضاد نیز به کار رفته است. حسینی با استفاده از عناصر متضاد، تصویری از گذشته و حال خود در برابر مخاطب ترسیم می‌کند و از شخصیّت امام خمینی و دشمنانی می‌گوید که دیروز در لباس گرگ مقابل آرمان های او و مردمش ایستادند و از رهبری آسمانی که با هدایت الهی خود و به دور از مادّیّات دنیا، دشمنان را به بن بست رسانده و امروز پس از فقدان این مرد الهی، او رهبر خود را ناظر و شاهد مقاومت و ایستادگی آنان در برابر دشمن می‌بیند:

«روزی که در مصاف دل ما/ دندان گرگ فتنه/ به بن بست می‌رسید/ مردی رها/ در حلقهٔ محاصره‌ای تلخ/ بین خدا و خاک/ مخیّر بود/ امروز در مصاف دل ما/ دندان عقل گرگ/ شکسته است/ و مردی رها در عرش/ با چشم‌های روشن/ میدان اختیار تازهٔ ما را/ زیر نگاه شرقی خود دارد...» (۱۳۸۶: ۶۳-۶۴).

جمیل نیزدر تصویری متضاد به ترسیم دو نماد آب و خون می‌پردازد. او ابتدا با اسلوب استفهام از آب و خون می پرسد و خود پاسخ می‌دهد. آب و بیابان خشک را به تصویر می کشد و خون، گل سرخ را برای قافله می گستراند. آب، رنگ خاک و دنیا و مادّیّات و اندازهٔ گوری قدیمی و ابهام بیابان را دارد؛ و خون، به رنگ ستاره‌ها و شکل گنجشکان و روشنای لنگرگاه‌های درخشان است. صدای آب، مرثیه و پایان است و صدای خون، سرود شاد و آغاز. تمام عناصر به کار رفته در تصویر شاعر نمادین بوده و معانی رمزی دارد؛ امّا به‌خوبی تضاد میان آن‌ها روشن است:

«**أيُّ خيط من الماءِ،/ هذا الّذي يرسمُ القاحلَةْ؟/ أيُّ خيط من الدّمِ، هذا الّذي يفرشُ الوردَ للقافلَةْ؟/ كان للماءِ لونُ التّرابِ،/ مساحةُ قبر قديم،/ غموضُ الصّحارى الخرافيُّ،/ مرثيّةٌ... ونهايَةْ!**» (۱۹۹۶: ۱۴۰).

(ترجمه: کدام رشته از آب/ بیابان خشک را ترسیم و چه خطّ خونی، گل سرخ را برای قافله پهن می‌کند؟/ آب، رنگ خاک به خود داشت/ به اندازهٔ یک گور قدیمی/ و پیچیدگی بیابان‌های وهمی/ - مرثیه ... و پایان.)

۳. نتیجه

بررسی عناصر سبکی و زبانی دو دفتر شعری نشان می‌دهد؛ این دو مجموعه اگرچه از نظر حجم متفاوت بوده و مجموعهٔ عربی، کمیّت بیشتری را نسبت به شعر حسینی دارد و با وجود تمام برجستگی‌های دفتر شعر عربی و بدیع و نو بودن آن در زبان، شعر فارسی و هنر حسینی از قدرت و توانمندی بالایی برخوردار است که در شگرد های مورد بررسی بر شعر عربی سبقت گرفته و از زبانی متمایزتر بهره می‌برد؛ از جمله دستاوردهای پژوهش حاضر عبارتند از:

۱. تکرار، یکی از سبک‌های ویژه و بسیار پررنگ شعر حسینی است. تکرار، ضمن کمک به وحدت ساختاری شعر، نشانگر محوریّت آن‌ها نیز است. نوع تکرار شاعر در سطح زبانی کاملاً متناسب با معنی و مضمون، شکل گرفته و در

خدمت انتقال مقصود وی به مخاطب قرار می‌گیرد. حسینی در پرداختن به شخصیّت‌ها با استفاده از عنصر تکرار، شاخصه‌های آن‌ها را معرّفی می‌کند. برخلاف کاربرد تکرار در محور عمودی اشعار، سطح جزئی که تنها ارتباط میان عناصر بیت و یا سطر را تقویت می‌کند، در شعر جمیل جلوهٔ بیشتری دارد؛ حال‌آنکه تکرار سطرها و بیت‌های شعری در شعر جمیل به مراتب حضور کم‌رنگ‌تری نسبت به تکرار واژگان و عبارت‌ها دارد. نکته دیگر در شعر جمیل این است که چون در شعر وی تکرار واژگان و عبارت‌ها بیشتر از سطرها و بیت‌هاست؛ لذا صنایع بلاغی نیز در نتیجهٔ این نوع تکرار، در اشعار او برجسته‌تر می‌نماید؛ همچنین چون بسیاری از واژگان به‌کار رفته در شعر دو شاعر پوشش نمادین به خود گرفته‌اند؛ لذا، عناصر مکرّر به نوعی تکرار در تصویر نیز به شمار می‌آید.

۲. تناسب واژگانی یا باهم آیی نیز در شعر حسینی بسیار برجسته‌تر از شعر جمیل نمود دارد. ارتباط واژگانی دقیق در تصویرسازی‌های شاعر به وحدت ساختاری او کمک می‌کند؛ از طرفی، وی واژگان خود را از حوزه‌های مختلف به ویژه دین و متون دینی برمی‌گزیند در حالی که استفاده از واژگان متناسب این حوزه، برای انسجام بخشیدن به شعر در دفتر جمیل بسیار اندک و محدود به دین مسیحی می‌شود.

۳. ایهام نیز در شعر حسینی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. این ایهام‌ها می‌تواند در زبان شاعر تازگی داشته و نوعی کشف به شمار آید و یا ریشه در میراث گذشتهٔ ادبی او داشته باشد. صرف نظر از انواع گستردهٔ نماد که خود نوعی ایهام به شمار می‌آید، این هنر در شعر حسینی برجسته‌تر است و برخی استفادهٔ هنرمندانهٔ وی را از این فن، یکی از رموز موفّقیّت او دانسته‌اند.

۴. تضاد و تقابل نیز که گاه میان دو واژه، دو عبارت و یا یک مجموعهٔ تصویری با مجموعه‌ای دیگر برقرار می‌شود در روند حوادث عاشورا و صف‌آرایی دو جبههٔ حق و باطل در کربلا در ادبیّات و لایه‌های مختلف زبانی آن بازتاب داشته و نمونهٔ بارز آن در دو دفتر شعری جمیل و حسینی قابل ملاحظه است.

٤. پی‌نوشت‌ها

(۱) دربارهٔ حسینی، همگان اتّفاق نظر دارند که وی شاعری آگاه، متعهّد است و شعرهایش یکی از بهترین و دلنشین‌ترین شعرهای دفاع مقدّس و یکی از زیباترین نمونه‌های تلاش شاعران انقلاب در به تصویر کشیدن خون و شرف، عشق و حماسه و ایمان و اعتقاد رزمندگان جبهه‌های حق و عدالت است (ر.ک: ترابی، ۱۳۸۴: ۳). گودرزی دربارهٔ سیّد وآثار وی می‌گوید: «حسن حسینی همیشه در نظر این کمترین، شاعری پویا، مبدع و نوآور بوده است. شاعر و محقّق و مترجمی که هر کدام از آثارش، آغاز یک راهِ تازه است. تأثیرگذاری، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار حسینی است. «بیدل، سپهری و سبک هندی» یکی از آثار تأثیرگذار حسینی است که از زاویه‌ای تازه به سبک موضوع نگریسته و در بازشناسیِ سبک مغفول‌ماندهٔ شعر پارسی مؤثّر بود. روح محقّقانه و تتبّع نوآورانهٔ حسینی در این کتاب مشهود است و این موضوع، به او خصوصیتی ممتاز می‌بخشد. «معمار فریادهای شرقی» یکی از برجسته‌ترین کارهای اوست که علاوه بر ارزش‌های ادبی، نشان از پویایی، آگاهی و نوآوری حسن حسینی دارد، که سال‌ها پیش در مطبوعات با عنوان «گنجشک و جبرئیل» بود» (گودرزی، ۱۳۸۴). حسینی، شاعری است که بر مبنای تعهّد دینی و مذهبی خود شعر می‌گوید، برای چنین کسی بیان

رسالت خویش، بر ساختار و فرم سخن ارجحیّت دارد.

(۲) شاعر مقاومت عراقی حسن عبدالحمید السّنید که در عرصهٔ ادبیات با نـام مستعار جـواد جمیـل، مشـهور شـد، بـه سـال ۱۹۵۴م-۱۳۷۳ هـ در سوق الشّیوخ، یکی از شهرهای جنوب عراق و در خانواده‌ای فقیر به دنیا آمـد. فرزنـد ارشـد خـانواده خود محسوب می‌شد. در محضر پدرِ ادیب و سخنور و برخـی از اسـاتید شـهرش تربیـت شـد. تحصـیل خـود را در رشـته مهندسی عمران ادامه داد و سال ۱۳۹۵-۱۹۷۶هـ با گرفتن مدرک لیسـانس از دانشـکدهٔ مهندسـی فـارغ‌التّحصـیل گردیـد. اوّلین اشعار خود را در آغاز دههٔ هفتاد در روزنامه‌ها و مجلاّت عراقی به چاپ رساند. از جملـه شـاعران پیشـگام معاصـر و نوآورانی به شمار می‌رود که برخی او را یادآور جواهری قلمداد می‌کنند. وی در انجمن‌های ادبـی و فرهنگـی نیـز فـردی فعّال به شمار می‌آید. بارها به واسطهٔ محتوای انقلابی اشعارش به زندان افتاد و پس از آن، از انتشار شعرهایش در جرایـد و مطبوعات عراق، جلوگیری به عمل آمد. وی تا سال ۱۹۸۰ در زندان رژیم بعث به سر برد و حتّی محکوم به اعدام نیز شـد، امّا به واسطهٔ تلاش برخی از افراد، نجات و به خارج از عراق رفت تا سال ۲۰۰۳ که به موطن خود بازگشت. وی از اعضای انجمن ادبی عراق، اتّحادیهٔ ادبای عرب و انجمن ادبیّات اسلامی و مشاور مجلّهٔ الفکر الجدید در لندن است. از سـال ۱۹۸۱ در خـارج از عـراق در کشـورهای سـوریه، عربسـتان، ایـران و لبنـان بـه سـر مـی‌بـرد (ر.ک: الحسـن، ۱۴۱۸: ۲۱۴؛ www.tebyan.net؛ www.albabtainprize.org؛ www.albabtainprize.org/Encyclopedia/poe؛ **صـــــحیفة العدالة العراقیة**: www.aladalanews.net).

کتابنامه

الف: کتاب‌ها

۱. ابن القتیبة، عبدالله بن مسلم (۱۳۹۳)؛ **تأویل مشکل القرآن**، تحقیق أحمد صقر، المدینة المنوّرة: المکتبة العلمیّة.

۲. ترابی، ضیاءالدّین (۱۳۸۴)؛ شکوه شقایق، قم: سماء قلم.

۳. جمیل، جواد (۱۹۹٦)؛ **الحسین لغة ثانیة**، الطّبعة الأولی، قم: المجمع العالمي لأهل البیت.

٤. الحسن، عبدالله (۱٤۱۸)؛ **لیلة عاشوراء في الحدیث والأدب**،الطّبعة الأولی، النّاشر: المؤلّف.

۵. حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۶)؛ گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران، چاپ دوّم، تهران: ثالث.

۶. حسینی، سیّد حسن (۱۳۸۶)؛ گنجشک و جبرئیل، چاپ ششم، تهران: افق.

۷. سلدن، رامان و پیتر ویدسون (۱۳۷۷)؛ **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ سوّم، تهران: طرح نو.

۸. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)؛ صور خیال در شعر فارسی، چاپ یازدهم، تهران: آگاه.

۹. شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)؛ نگاهی تازه به بدیع، چاپ دوّم، تهران: میترا.

۱۰. صالح، بشری موسی (۱۹۹٤)؛ **الصّورة الشّعریّة**، الطّبعة الأولی، دمشق: مرکز الثّقافي العربي.

۱۱. صفوی، کوروش (۱۳۸۳)؛ از زبان‌شناسی به ادبیّات، چاپ سوّم، تهران: سورهٔ مهر.

۱۲. فالر، راجر؛ رومن یاکوبسن و دیوید لاج (۱۳۶۹)؛ زبان‌شناسی و نقد ادبی، چاپ اوّل، ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، تهران: نی.

۱۳. فتوحی، محمود (۱۳۸۶)؛ بلاغت تصویر، چاپ اوّل، تهران: سخن.

١٤. الملائكة، نازک (١٩٦٢)؛ **قضايا الشّعر المعاصر**، الطّبعة الأولى، بيروت: دار الآداب.

۱۵. هال، جیمز (۱۳۸۷)؛ **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**، ترجمهٔ رقیه بهزادی، چاپ سوّم، تهران: فرهنگ معاصر.

ب: منابع مجازی

۱۶. «جواد جمیل»؛ www.tebyan.net.

۱۷. «جواد جمیل»؛ www.albabtainprize.org/Encyclopedia.

۱۸. «جواد جمیل»؛ http://dorenajaf.valiasr-aj.com.

۱۹. شفاعی، آرش (۱۳۸۳)؛ «نقدی بر مجموعهٔ گنجشک و جبرئیل»، http://shafai.parsiblog.com.

۲۰. گودرزی، یدالله (۱۳۸۴)؛ «معمار فریادهای شرقی» www.ensani.ir.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بحوث في الأدب المقارن (فصليّة علميّة – محكّمة)
كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة رازي، كرمانشاه
السّنة السّابعة، العدد ٢٧، خريف ١٣٩٦ هـ. ش/ ١٤٣٩ هـ. ق/ ٢٠١٧ م، صص ١-٢٢

التّقنيّات الأسلوبيّة في الشّعر العربي والفارسي الملتزم
(دراسة شعر سيّد حسن حسيني وجواد جميل نموذجاً)[١]

نرجس أنصاري[٢]

أستاذة مساعدة في قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الإمام الخميني الدّولية، قزوين، إيران

الملخّص

يعتبر الأسلوب طريقة للتّعبير عن الخصائص اللّغويّة ومميّزات النّصّ الأدبي إلاّ أنّه على الرّغم من الميّزات الأسلوبيّة بين مختلف النّصوص قد تشهد الآثار الأدبيّة خصائص لغويّة مشتركة بناء على وحدة المعنى فيها وقد تشترك في جنسٍ أدبي أو في عدّة لغات. وعلى أساس هذه الفرضيّة يسعى البحث هذا لدراسة بعض التّقنيّات الأسلوبيّة نحو التّكرار، الإيهام، التّضاد و... في مجموعة شعريّة تتعلّق بالأدب الفارسي والعربي يتناولان موضوع ديني في أسلوب حديث قلّما نجده في اللّغتين وهما مجموعة *گنجشک وجبرئيل* لشاعرها السّيّد حسن الحسيني ومجموعة *الحسين لغة ثانية* للشّاعر العراقي جواد جميل هادفاً إلى رصد بعض المشتركات الأسلوبيّة بين اللّغتين معتمداً على المنهج الوصفي – التّحليلي؛ ومن مستجدات البحث أنّ المجموعة الفارسيّة تسبق نظيرها العربيّة في استخدام هذه التّقنيّات الأسلوبيّة ويتميّز شاعرها بصناعة فنّيّة بارعة والّذي يستخدمها متناسباً للمعنى.

الكلمات الدّليليّة: الأدب المقارن، الشّعر الملتزم، الأسلوب، السّيّد حسن الحسيني، جواد جميل، *گنجشک و جبرئيل*، *الحسين لغة ثانية*.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

١. تاريخ الوصول: ١٤٣٨/٩/١٢ تاريخ القبول: ١٤٣٩/٢/٢٦

٢. العنوان الإلكتروني: narjes_ansari@yahoo.com