Language Art, 4(3): pp. 7-28, 2019, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2019.13 DOR: 98.1000/2476-6526.1398.4.7.12.3.1586.1610
فصلنامه هنر زبان، دوره ۴، شماره ۳، سال ۲۰۱۹، از صفحه ۷ تا ۲۸

زبان‌کاوی «چکامه طلایی» سیدحمیری براساس نقد فرمالیستی

دکتر عباس اقبالی [1]©
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان،
کاشان، ایران

دکتر روح‌اللّه صیادی‌نژاد [2]
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان،
کاشان، ایران

(تاریخ دریافت: ۲۲ فروردین ۱۳۹۸؛ تاریخ پذیرش: ۹ تیر ۱۳۹۸؛ تاریخ انتشار: ۹ شهریور ۱۳۹۸)

سیدحمیری ازجمله شاعران آیینی سراست که برای تبیین حقایق تاریخی، درعین‌حال که بر خردورزی و عقلانیت تکیه دارد، از زبان احساس نیز بهره می‌برد. او هنرمندانه، فرم را دستمایه‌ی آفرینش مفاهیم و مضامین جدید قرار می‌دهد به‌گونه‌ای‌که توجه شنونده را می‌رباید و معنای موردنظر خود را در ذهن وی تثبیت می‌نماید. سروده‌های خویش را بر «سهل ممتنع» که سازه‌ی هنری نیرومندی‌ست، بنا می‌نهد. نگارندگان در این جستار برآنند تا با مطالعه‌ی کیفی و درپیش‌گرفتن روش نقد زبانی، «چکامه طلایی» سیدحمیری را بررسی نمایند. دستاورد تحقیق بیانگر آن است که سیدحمیری بااستفاده‌از ظرفیت موسیقایی «بحر کامل»، به وحدت حال و تجربه‌ی روحی نایل می‌آید. ضرب‌آهنگ و خوش‌نوایی این چکامه حاصل پاره‌ای از تکرارهای آوایی‌ست که نشان از گزینش آگاهانه‌ی خالق این اثر هنری دارد. وی بابهره‌گیری‌از تکرارهای نامرئی و واژه‌هایی که از طول موج صوتی یکسان برخوردارند، لذت صوتی و شنیداری را برای خواننده پدید می‌آورد تا به شعر خویش تنوع و زیبایی ببخشد. سیدحمیری در سطح معنایی شگفتی‌آفرین است. وی با استفاده‌از زبانی که رام دستان اوست، به‌رغم رویکرد هنرمندانه‌ی وی به هنجارگریزی و احیا و ساخت ترکیبات نو، همانند دیگر شاعران آیینی، روح معنا را به‌پای تندیس فرم، قربانی نمی‌سازد.

واژه‌های کلیدی: فرمالیسم، زبان شعر، چکامه طلایی، سیدحمیری، توازن، هنجارگریزی.

[1] E-mail aeghbaly@kashanu.ac.ir ©(نویسنده مسؤول)
[2] Email: saiiadi57@gmail.com

مقدمه

فرمالیست‌ها زبان شعر را به‌صورت زبانی خاص تجزیه‌وتحلیل می‌کردند که آشنایی‌زدایی زبان عادی و معمول و روزمره از ویژگی‌های اصلی آن است. آشنایی‌زدایی یا فراهنجاری حوزه‌های گسترده‌ای را شامل می‌شود که بازشناسی آن‌ها امکان‌پذیر است. صاحب‌نظران با اصطلاحات گوناگون به تفکیک این حوزه‌ها پرداخته و انواع فراهنجاری (واژگانی، دستوری، آوایی، خطی، گویشی، سبکی، درزمانی یا باستان‌گرایی) را مطرح کرده‌اند. کورش صفوی (۱۳۷۳) با نظرداشت به دیدگاه فرمالیست‌های روس به‌ویژه یاکوبسن،[1] انواع هنجارگریزی‌ها را در دو مقوله‌ی قاعده‌افزایی[2] و قاعده‌کاهی[3] جای می‌دهد. قاعده‌افزایی به آفرینش شعر می‌انجامد و قاعده‌کاهی ابزار نظم است. در واکاوی زبانی یک سروده، بررسی انواع قاعده افزایی‌ها و قاعده‌کاهی‌ها، زمینه‌ساز شناخت ابعاد آشکار و پنهان سروده و مایه‌ی دریافت پیام‌های آن می‌شود.

هدف اصلی شعر آیینی تبیین حقایق تاریخی است. سرایندگان این نوع شعر درعین‌حال‌که بر خردورزی تکیه دارند، از زبان احساس بهره می‌برند و سازوکارها و ساختارهای زبانی شعر را به‌کار می‌بندند تا شور و عاطفه را در مخاطب برانگیزند. «قصیده‌ی بائیّه» سید حمیری با مطلع «هلّا وقفت علی المکان المُعشب-بینَ الطّویلعِ فاللّوی من کبکب» که به قصیده‌ی ذهبیّة (چکامه طلائی) شهرت دارد، نیز فارغ‌از قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی نیست؛ ازاین‌رو در نقد فرمالیستی و بررسی جنبه‌های زبانی این چکامه، نگارندگان سؤال‌های ذیل را مدنظر خویش قرار می‌دهند:

۱. در «بائیه » سید حمیری، کدام نوع توازن از بسامد بیش‌تری برخوردار است؟
۲. سید حمیری در این چکامه، چگونه نظام موسیقایی شعر را درخدمت القای معنا قرار داده است؟
۳. تا چه اندازه ساخت‌های نحوی مقارن در شعر سید حمیری با مفهوم و معنای بیت هماهنگ است؟

پیشینه و ضرورت تحقیق

درباب شخصیت ذاتی و ادبی سید حمیری و سروده‌های وی پژوهش‌های متعددی در قالب کتاب، پایان‌نامه و مقاله انجام شده است ازجمله کتاب «شاعر العقیده السید الحمیری» اثر محمدتقی حکیم (۱۴۳۶) و پایان‌نامه‌ی شرح احوال و آثار سید حمیری از عباس اقبالی، «شرح و تحلیل علویات سید

[1] Jakobson
[2] Extra-regularity
[3] deviation

حمیری» از روح‌الله صیادی‌نژاد (۱۳۹۳)، مقاله‌ی «بینامتنی قرآنی و روایی در شعر سید حمیری» از قاسم مختاری (۱۳۸۹)، مقاله‌ی «واقعه غدیر در آیینه اشعار سید حمیری» از مهین حاجی‌زاده (۱۳۹۰)، مقاله‌ی «سیمای امام علی در اشعار سید حمیری» از عباس عرب (۱۳۹۱) در مقاله‌ی «سیمای امام علی در اشعار سید حمیری» به مناقب و مدایح امام علی در شعر سیدحمیری پرداخته است.

هرچند در این پژوهش‌ها به سروده‌های سید حمیری پرداخته شده است؛ ولی در میان این آثار گران‌سنگ، بررسی سروده‌ی مشهور وی یعنی «بائیه» براساس نظریه‌ی نقد زبانی مشخصی مانند نقد فرمالیستی، اثری دیده نمی‌شود. ازاین‌رو، واکاوی این قصیده براساس این نوع از نقد و بررسی وجوه زیبایی‌شناختی شعری و بلاغت زبانی این چکامه، پژوهش پیش‌رو را ضرورت بخشیده است. بنابراین، مقاله‌ی حاضر که از رهگذر نقد فرمالیستی و ابزار کتابخانه‌ای صورت می‌گیرد، می‌تواند به‌مثابه‌ی پژوهشی کیفی، رهاورد و نتایج جدیدی به ارمغان آورد و نتایج آن درقالب الگویی جهت واکاوی دیگر نمونه‌های شعر آیینی موردبهره‌برداری ادب‌پژوهان قرار گیرد.

زبان شعری سید حمیری

در سپهر ادب شیعه، شاعرانی همچون «کُمیت»، «مصعب عبدی»، «سید حمیری»، «دعبل خزائی» و... که بیان عقاید مذهبی و تلاش‌وکوشش در راه وصول به حق، وجهه‌ی اصلی همت آن‌ها بوده است؛ از ستارگان فروزان این آسمان‌اند. دراین میان، سید حمیری شخصیتی‌ست که امام صادق(ع) به او فرمود: «مادرت تو را 'سید' نامید و تو شایسته‌ی چنین نامی هستی.» (مرزبانی ۱۳۸۵، ۴۰) این شاعر شیعی بیست‌وهفت سال از عمر خویش را در دوره‌ی امویان و بقیه را درزمان عباسیان سپری کرد (الحوفی ۱۳۸۴ق، ۲۱۵). قدرت و توانایی سید حمیری در سرودن شعر ناب از لحاظ کمی‌وکیفی تا بدان‌جاست که حتی ناقدانی همچون «اصمعی»، «ابن قتیبه» و «طه حسین» باوجود اختلاف باورهای ایدئولوژیکی که با این شاعر داشتند، به سرآمدی این شاعر و هنرمندتربودن او اذعان نموده‌اند. این شاعر علاوه‌بر آگاهی و دانش گسترده در حوزه‌ی قرآن و روایت و تاریخ، چیرگی فوق‌العاده‌ای بر زبان و واژگان داشته است و درنگ و باریک‌بینی او در ساختار و فرم زبان مشهود است.

سروده‌های او درعین استواری، از روانی و شیوایی شگفتی برخوردارست. او در پاسخ کسانی که به وی می‌گفتند: «چرا در شعر خود، همچون دیگر شاعران الفاظ غریب و نامأنوس به‌کار نمی‌بری تا مردم معنی آن را بپرسند و بر سرِ شعرِ تو بحث‌وجدل شود؟ می‌گفت: 'اگر شعری نزدیک به فهم و دل‌های مردم بسرایم تا هرکس آن را بشنود و از آن لذت ببرد بهتر از این است که سخن پیچیده و مشکل بگویم تا افکار مردم در آن گمراه گردد.'» (اصفهانی ۱۴۰۷ق، ج۷، ۲۶۸). درحقیقت سید حمیری برآن بود که با شعر روان خویش راه دل‌ها را در برابر شعرش بگشاید و به‌وسیله‌ی شعر اعتقادی خود

که از دل سرچشمه می‌گرفت به دل ها راه یابد.

«چکامه طلایی» سید حمیری یکی از شاهکارهای شعر آیینی است. در اهمیت این چکامه همان بس که گویند: «مروان‌بن أبی حفصه (م ۱۸۲ ق)، شاعر و مداح مهدی عباسی، هنگامی‌که هر بیت از «چکامه طلایی» سید حمیری را می‌شنید، می‌گفت: «سبحان اللّه! چه عجیب است این کلام! شگفتا! شعر را ببین! هرگز قصیده‌ای پر معناتر و نکوتر از این در فصاحت، نشنیده بودم.» (ابن معتز ۱۳۸۵ق، ج۱، ۳۷۴)

توازن در بائیه

در «بائیه»، سید حمیری به‌گونه‌ای هنرمندانه، میان اصوات و آواها با فضا و زمینه‌ی موضوعی و عاطفی شعر هماهنگی و مناسبت ایجاد کرده و آن را از رهگذر تکرار کلامی، به انواع توازن‌ها آراسته کرده و رسالت شعر آیینی را به انجام رسانده است. توازن در این قصیده را می‌توان در سه سطح توازن آوایی، توازن واژگانی و توازن نحوی بررسی کرد.

۱. توازن آوایی[1]

این نوع توازن با تکرار صوتی مجموعه‌ای از اصوات در یک بیت شعری و یا یک پاره‌گفت حاصل می‌شود. توازن آوایی را می‌توان به دو بخش تقسیم نمود:

۱،۱. توازن آوایی کمی (وزن)

وزن و عناصر موسیقایی شعر از عناصر مهمی‌اند که صورت‌گرایان بدان توجهی خاص دارند. آنان براین باورند که وزن ازجمله عناصری‌ست که در کشف معنا و دریافت متن سودمند است. آنان معتقدند که اصولاً میان وزن و محتوا هماهنگی نسبی می‌تواند وجود داشته باشد و شاعران از میان اوزان شعر، وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرشان هماهنگ باشد، برمی‌گزینند. (علوی‌مقدم ۱۳۷۷، ۱۱۳ و ۱۱۴).

سید حمیری برای این سروده «بحر کامل» را برگزیده است. در این بحر ۶ بار تفعیله‌ی[2] متفاعلن (U- UU -) تکرار می‌شود. تکرار تفعیله‌های یکسان، انسجام موسیقایی خاصی به سروده می‌بخشد. شاعر بااستفاده‌از ویژگی موسیقایی این بحر که همراه تکرار و ترجیع است، به وحدت حال و تجربه روحی نایل می‌آید و از این راه، موسیقی شعر به سیلان و نغمه‌ی خویش ادامه می‌دهد. از سویی دیگر، در این بحر، هجاهای کوتاه بیش‌تر از هجاهای بلند است و همین سبب می‌شود تا شاعر بهتر بتواند

[1] Phonological Parallelism

[2] تفعیله در شعر عربی معادل رکن در شعر فارسی‌ست.

حالت عاطفی شدیدتر و مهیج‌تری به مخاطبان القا نماید. ابن رشیق قیروانی بر این باور است که بحر کامل «برای خبر مناسب‌تر است تا انشاء.» (ابن رشیق د.ت، ج۱، ۲۴۰). ازاین‌رو، این بحر به شاعر امکان می‌دهد بهتر بتواند به بیان فضایل و مناقب علی(ع) بپردازد. بحر کامل فضایی درحد ۱۱۳ بیت را برای شاعر مهیا می‌سازد تا دفتر دلش را باز نماید و چشمه‌ی شعر از عمق دریایی‌اش فوران کند و با شوروحال به آنچه باور دارد بپردازد و این فوران و شور و حال، ویژگی شعر آیینی است چراکه برخاسته‌از درون و باور اعتقادی سراینده‌ی آن است.

شایان ذکر است که سید حمیری در تجربه‌ی شعری خویش، در استخدام انواع بحرها مهارت دارد چه، در سرتاسر دفتر شعری سید حمیری، تنوع اوزان دیده می‌شود. او حتی از مهجورترین بحرها مثل «سریع» و «منسرح» برای بیان فضایل امام‌علی(ع) استفاده می‌نماید. این تنوع اوزان درکنار هماهنگی اوزان با تجارب روحی شاعر می‌تواند بیانگر برتری وی در قلمرو شعر و شاعری باشد (شفیعی‌کدکنی ۱۳۸۴، ۳۹۱).

شاعر در این چکامه با تبدیل‌نمودن «مُتَفاعِلُن» (- U- UU) به مُتْفاعِلُن(- U--) یعنی با ساکن‌نمودن حرف دوم تفعلیه، به توقف صوت مبادرت ورزیده و به گیرنده‌ی پیام، فرصت تأمل می‌دهد و برآن‌ست تا بر جنبه‌ی غنایی و موسیقایی سروده بیفزاید و با بهره‌گیری از ظرفیت‌های ضرب‌آهنگ سخن، عقل و عاطفه‌ی مخاطبان را به تسخیر خویش درآورد.

وی برای خلقِ فضای موسیقایی نه‌تنها مطلع سروده را، بلکه ابیات ۴۴، ۶۳ و ۷۰ را نیز مصرع می‌آورد:

۴۴. قـالَ اقْـلِبـوها إنّـکم إنْ تَقْلِبوا ثُرْوَوْا ولا تُـرْوَونَ إنْ لَمْ تُقلَب

۶۳. قالوا اطْلُبُوه فَوَجَّهوا منْ راکب فـی مُبْتَغاهُ و طالب لَـمْ یَرْکَب

۷۰. إذْ جـاءَ حـامِـلُـها فَاقْبَلَ مُتْعِباً یَهْوِی بِها العَدَوِیُّ أوْ کالمُتْعَب

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۴۱، ۴۲ و ۴۳)

ترجمه: علی(ع) به همراهان خویش گفت: «تخته‌سنگ را برگردانید. به‌راستی اگر شما تخته‌سنگ را برگردانید، سیراب خواهید شد و اگر تخته‌سنگ برگردانده نشود، سیراب نخواهید نشد.»

مشرکان گفتند: او را به چنگ آورید. پس سواره و پیاده را در طلب وی گسیل داشتند.

هنگامی‌که پرچم‌دار (ابوبکر) از میدان جنگ آمد، عُمر، خسته و کوفته (یا همچون فردی خسته) به‌پیش آمد و پرچم را بر گرفت.

همچنین او چفت و بست سروده‌ی خویش که آخرین نقطه‌ی دفاعی شاعر در دفاع از «ولایت» محسوب می‌شود، به‌صورت مصرّع می‌آورد تا بتواند هرچه بیش‌تر پاکی و عصمت خاندان رسالت و

ولایت را در اذهان مخاطبان تثبیت نماید. او این‌چنین می‌سراید:

۱۰۳. جَعَلَ الوِلایَه بَعْدَهُ لِمُهَذَّب ماکانَ یجعَلُها لِغَیْرِ مُهَذَّب

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۴۷)

ترجمه: ولایت پس‌از خود را، به چنین وارسته‌ای واگذار فرمود و آن را به‌دست مردم ناشایست نسپرد.

این شاعر هرگاه احساس نماید که سروده دچار افت موسیقایی شده است و یا بخواهد از موضوعی وارد موضوعی دیگر شود، بیت را به‌صورت مصرع می‌آورد و این عملی است که محققین آن را نیکو می‌دانند (عبده بدوی ۲۰۰۰، ۲۳۷). با نگاهی به قافیه‌های سروده درخواهیم یافت که شاعر ۸۸ بار از قافیه‌های جامد و ایستا که در سازه‌های گوناگون اسم مفرد «العقرب»، اسم جمع «أذؤب»، صفت «الأرحب»، مصدر «تذبذب» و... رخ می‌نماید، استفاده نموده است و فقط ۲۵ بار از «فعل» که دلالت‌بر حرکت و پویندگی دارد استفاده می‌کند. همین شیوه نشان می‌دهد که سید حمیری بیش‌تر اهل تجرید و انتزاع و سکون و ایستایی‌ست تا اهل رفتار و حرکت؛ حرکت و پویندگی گاه‌به‌گاه وی بیش‌تر جنبه‌ی ذهنی دارد تا واقعی. ناگفته نماند که این رفتار و ویژگی شاعر می‌تواند ناشی‌از شدت اختناق جامعه‌ی اموی و عباسی باشد؛ جامعه‌ای که در آن حتی بردن نام علی(ع) قدغن شده بود تا چه رسد به تبیین فضائل و مناقب و حقانیت امامت و ولایت وی! دلیلی که بر این مدعای خود داریم این است که از ۲۵ فعل به‌کار گرفته‌شده در قافیه، تنها یک‌بار فعل امر (اخطب) در بیت ۱۰۰ دیده می‌شود. همان‌طورکه می‌دانید وجه امری متضمن کنش و عمل است و شنونده یا گوینده را ملزم و متعهد به انجام عملی می‌کند. او در قافیه ۱۴ بار فعل ماضی به‌کار برده است. ازاین‌رو می‌توان گفت در این چکامه، بسامد واژه‌های فعلی و به‌ویژه فراوانی فعل‌های ماضی با سبک شعر آیینی که پیوسته از رویدادهای واقعی و گذشته خبر می‌دهد، سازواری دارد.

۱،۲. توازن آوایی کیفی

درکنار تمام عوامل موسیقایی که زبان شعر را از زبان هنجار و معیار متمایز می‌کند و از رهگذر آن‌ها می‌توان به تشخص واژه‌ها و برجسته‌سازی توازن آوایی کمی، توازن واجی و آشنایی‌زدایی در نظام شعری دست یافت، هماهنگی صوتی و آوایی نیز از اهمیت زیادی برخوردارند. وقتی صامت‌ها و مصوت‌ها به تناسب خاصی در محور هم‌نشینی قرار می‌گیرند و یا با نظم خاصی تکرار می‌شوند، جلوه‌ی دیگری از موسیقی شعر پدیدار می‌گردد که خود عاملی مهم در رستاخیز واژه‌ها و برجسته‌ساختن عناصر شعری به‌شمار می‌آید.

سید حمیری برای آنکه نطق اشعار با دشواری همراه نباشد و سروده‌ی وی به سهولت بر سر زبان‌ها

جاری شود، در توزیع موسیقایی حروف مهارت و چیره‌دستی خاصی نشان می‌دهد؛ به‌عنوان نمونه، وی در سرتاسر قصیده از حرف «ب» که جزو حروف مجهور[1] است و با مضمون قصیده و با قافیه همسوست، استفاده می‌کند تا موسیقی درونی درکنار موسیقی بیرونی ایجاد نماید و نوعی توازن آوایی خلق کند. او در بیت پنجم این سروده، ۶ بار حرف «ب» را تکرار می‌نماید. باتوجه‌به مخرج تلفظ «ب» (دو لبی‌ست) خودبه‌خود این فضای آوایی با حال‌وهوای معنایی بیت که سخن از خندیدن با تبسم است هم‌خوانی آشکار، زیبا و هنرمندانه‌ای دارد.

۵. یَضْحَکْنَ مِنْ طَرَبٍ بِهِنَّ تَبَسُّماً عَنْ کُلِّ أَبْیَضَ ذی غُرُوبٍ أَشْنَبِ

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۳۷)

ترجمه: ازروی سرمستی چنان می‌خندند که دهان و دندان سپیدشان پدیدار می‌گردد.

وی همین حرف را در بیت ۳۴، پنج بار و در بیت ۴۲، پنج بار تکرار نموده است. تکرار صامت «س» در بیت ۸۱ و ۸۰ صدای چکاچک شمشیرها و به‌هم‌خوردن نیزه‌ها و تکرار «ن»، بیانگر ناله و انینی‌ست که از کشته‌شدن جنگ‌آوران برخاسته می‌شود را در فضای شعر می‌دمد و این با فضای به‌تصویر کشیده‌شده‌ی صحنه‌ی نبرد هم‌خوان و هم‌سوست:

۸۰. حتّی إذا دَنَت الأسنّه منْهُمُ وَرَمَوْا فَنَالَهُم سِهامُ المقْنَبِ

۸۱. شَدّوا عَلَیْهِ لِیُرْجِلُوهُ فَرَدَّهُمْ عَنْهُ بِأَسْمَرَ مُسْتَقِیمِ الثعْلَبِ

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۳۷)

ترجمه: تا اینکه نیزه برهم کشیدند و به جان هم افتادند و خدنگ‌سواران بر [دل] آنان نشست. بر علی یورش بردند تا او را از اسب فرود آورند. پس او با نیزه و سر نیزه‌ی برافراشته آنان را از خویش دور کرد.

سید حمیری، احساسات و افکارش را در عناصر لغوی ذوب می‌نماید. او در بیت زیر ۷ بار از مصوت کشیده‌ی «آ» و ۵ بار از «تنوین» استفاده می‌نماید تا معنای حزن‌واندوه را به مخاطب انتقال دهد.

۳۷. حتّی أتَی مُتَبَتِّلاً فی قائم أَلقَی قواعدَهُ بِقاعٍ مُجْدِبِ

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۴۰)

ترجمه: تا اینکه به راهبی دیرنشین رسید که صومعه‌اش را در سرزمین خشک و بی‌حاصلی پی ریخته بود.

---

[1] حروف مجهور حروفی که هنگام تلفظ به سبب ارتعاش تارهای صوتی پدید می آیند و به طور طبیعی با صدای بلند تلفظ می‌شوند. از ۲۸ حرف عربی ۱۸ حرف آن یعنی (همزه - ب - ج - د - ذ - ر - ز - ض - ط - ظ - ع - غ - ق - ل - م - ن - و - ی) مجهور هستند.

او در پاره‌گفتی دیگر چنین می‌گوید:

۴۴. قـالَ اقْـلبوها إنّـکم إنْ تَـقْلبوا تُرْوَوْا و لا تُرْوَونَ إنْ لَمْ تُقلَب

۴۵. فَاعْصَوْصَبوا فی قَلْعِها فَتَمَنَّعَتْ مِنْهُـم تَمَنُّعَ صَـعْبَه لَـمْ تُرکَب

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۴۱)

ترجمه: علی(ع) به همراهان خویش گفت: «تخته‌سنگ را برگردانید. به‌راستی اگر شما تخته‌سنگ را برگردانید، سیراب خواهید شد. و اگر تخته‌سنگ برگردانده نشود، سیراب نخواهید نشد.» آنان در برکندن آن تخته‌سنگ گرد هم آمدند. آن تخته‌سنگ در برابر آنان سرسختی پیشه کرد چون سرسختی اسبی چموش و رام نشده.

شاعر در بیت ۴۴ برای بیان واژگونی از صامت «ق» که دربردارنده‌ی معنای «قلقله» است، کمک می‌گیرد. وی در به‌تصویرکشیدن سختی و دشواری در برکندن سنگ از صامت «ع» که تلفظ آن همراه با شدت و خشونت است، کمک می‌گیرد و بسامد آن را در یک بیت به ۵ بار می‌رساند. ناگفته نماند شاعر در این بیت دست به «هم‌نوازی» نیز می‌زند؛ یعنی، واج‌های «ق»، «ص»، «ع»، «ه»، «م» و «ن» که با تکرار آن‌ها همنوایی پدید می‌آید، چونان هم‌نوازان یک ارکستر دست‌به‌دست هم می‌دهند و با همراهی و همکاری به‌جا و هنرمندانه‌ی خود، فضای موسیقیایی سخن را از چندین نغمه و نوای هماهنگ، سرشار می‌سازند.

۲. توازن واژگانی[1]

توازن واژگانی از راه تکرار واژه به‌دست می‌آید و این تکرار می‌تواند به‌صورت تکرار کامل یا ناقص باشد (صفوی، ۱۳۹۰، ۲۱۵). این توازن‌ها در سطح تحلیل‌وبررسی واژه‌ی واجی قابل‌طرح و قابل‌تقسیم‌بندی‌ست که می‌توان آن را به دو دسته تقسیم نمود:

۲،۱. تکرار آوایی کامل

گاه شاهد هستیم که سید حمیری در آغاز مجموعه‌ای از مصراع‌ها یا بیت‌ها یک صورت زبانی به‌کار می‌گیرد؛ مثلاً بیت ۸۸ و ۸۹ را ملاحظه کنید:

۸۸. فَاسْأَلْ فَإنّک سوفَ تُخْبَرُ عَنْهُمُ وَ عَنْ ابْنِ فـاطِـمَه الأغـرِّ الأغْلَب

۸۹. وَعَنِ ابْنِ عَـبْدِ اللّه عَـمْرٍو قَبْلَهُ وَعَنِ الوَلید و عَنْ أبیه الصَّعْعَب

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۴۵)

ترجمه: درباره‌ی آنان جویا شو. به‌زودی از آنان باخبر خواهی شد. درباره‌ی پسر فاطمه بنت‌أسد، آن

1 Parallelism Lexical

مهتر فرجمند و دلاور [میدان نبرد] و درباره‌ی ابن‌عبدالله عمرو و ولید و پدر نستوه او جویا شو.

شاعر در پایان مصراع اول و آغاز مصراع دوم، سو م و چهارم صورت زبانی یکسانی که ترکیبی از جار (عن) و مجرورست را به‌کار گرفته است.

سید حمیری با کاربست «تشابه اطراف» معنوی و لفظی به‌دنبال انسجام‌بخشیدن به سروده‌ی خویش است و می‌خواهد ازاین‌طریق شعری بیافریند که با اندام صوتی زبان مأنوس و در بیان مقصود روان‌تر باشد. همان‌طورکه ملاحظه می‌شود شاعر در بیت ۴۸، کلام خود را به تکواژه‌ی «اعذب» ختم نموده است که ازنظرمعنا متناسب با ابتدای کلام، یعنی «سقاهم» است. به این نوع از تشابه، «تشابه اطراف معنوی» گفته می‌شود (هاشمی، د.ت، ۲۳۸).

۴۸. فَسَقاهُمُ مِنْ تحتِها مُتَسَلْسِلاً عَذْباً یَزیدُ عَلَی الأَلَذّ الأَعْذَبِ

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۴۲)

ترجمه: همرهان خویش را از آب جوشان و شیرین زیر تخته‌سنگ سیراب نمود. آبی که دلپذیری آن فزون‌تراز [هرچیز] لذت‌بخش گواراست.

البته «تشابه اطراف معنوی»، ارتباطی به موضوع بحث این مختصر ندارد؛ زیرا در درونه‌ی زبان مطرح است و در چهارچوب شعر قابل‌بررسی است. در این جستار، بیش‌تر «تشابه اطراف لفظی» مطمح نظر نویسندگان است که در آن «شاعر لفظ قافیه را در اول بیت بعدی تکرار می‌نماید.» (هاشمی، د.ت، ۲۳۸)

۱۹. یـا لِلـرِّجـالِ لـرأی اُمٍّ فادَها ذئبـان یـکتنفانـها فـی أذْؤُبِ

۲۰. ذئبانِ قادَهما الشَّقاءُ و قادَهُما لِلحَیْنِ فاقْتَحَما بها فی مَنْشَبِ

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۳۸)

ترجمه: ای مردان! امان از فکر مادری که دو گرگ (طلحه و زبیر) او را درمیان گرگان احاطه می‌کنند و به پیش می‌کشند. [طلحه و زبیر] دو گرگی هستند که نگون‌بختی آن دو را به پیش راند و به‌سوی مرگ کشاند و آنان، عایشه را به‌سرعت در دام مرگ انداختند.

شاعر در بیت ۱۹ تک‌واژه «أذْؤُب» را در قافیه آورده است و بیت ۲۰ را مجدداً با «ذئبان» آغاز نموده است. یا در این پاره‌گفت نیز دوباره دست به «تشابه اطراف» زده است.

۱۰۷. وَ مَتی یَمُتْ یَرِد الجحیمَ ولایَرِدْ حَوْضَ الرَّسولِ وَ إنْ یَرِدْهُ یُضْرَبِ

۱۰۸. ضَـرْبَ الْـمحاذِرِ أنْ تَعُرَّ رِکابُه بِـالـسَّوْطِ سـالِـفَـه البَعیرِ الأجْرَبِ

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۳۸)

ترجمه: [چنین کسی] آن هنگام که بمیرد به دوزخ رود و به حوض پیغمبر درنیاید و اگر خواست

درآید، مانند شتر گرزده‌ای می‌شود که ساربان تازیانه به گردنش می‌زند [تا با دیگر شتران نیامیزد] و آن‌ها را گرزده نکند.

شاعر، بیت ۱۰۷ را با واژه‌ی «یضرب» به پایان رسانده است و بیت بعدی را با واژه‌ای از همان جنس و معنا آغاز نموده است.

شاعر با دست‌زدن به آرایه‌ی بدیع «ردّ العجز علی الصدر»، توازن واژگانی ایجاد می‌نماید. به این بیت بنگرید:

۴۴. قالَ اقْلبوها إنّکم إنْ تَقْلبوا تُرْوَوْا ولا تُرْوَونَ إنْ لَمْ تُقلَب

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۳۸)

ترجمه: امام‌علی(ع) به همراهان خویش گفت: تخته‌سنگ را برگردانید. به‌راستی اگر شما تخته‌سنگ را برگردانید، سیراب خواهید شد. و اگر تخته‌سنگ برگردانده نشود، سیراب نخواهید نشد.

شاعر واژه‌ی «تقلبوا» را که در آغاز و پایان «صدر» بیت آمده است در «عجز» بیت نیز تکرار کرده است.[1]

توجه شاعر به این آرایه و تأکید او بر تناسب لفظی و به‌کارگیری کلمات هم‌جنس سبب می‌شود تا ازاین‌طریق، معانی پس‌از نواختن گوش مخاطب در قلب وی رسوخ نماید و همین ازجمله‌ی رمزوراژهای موفقیت شاعر در زیبایی و برقراری انسجام درون‌متنی سروده‌های اوست.

۷۰. إذْ جاءَ حاملُها فأقْبَلَ مُتْعَباً یهْوِی بِها العَدَوِیُّ أوْ کالمُتْعَبِ

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۴۳)

ترجمه: هنگامی‌که پرچم‌دار [لشکر اسلام، ابوبکر از میدان جنگ] آمد عُمر، خسته و کوفته (یا همچون فردی خسته) به‌پیش آمد و پرچم را گرفت.

همان‌گونه‌که می‌بینید واژه‌ی «متعبا» در «صدر» و «عجز» بیت تکرار شده است.

ازلحاظ زیبایی‌شناسی، در شعر سید حمیری، تکرار جلوه‌ی خلاقانه‌ی شگفت‌آوری دارد. وی از همین خصوصیت تکرارهای هنری، بیش‌ترین بهره را در قلمرو موسیقایی شعر خویش می‌برد. شاعر از هم‌آواها و هم‌نویسه‌ها برای خلق توازن واژگانی بهره می‌گیرد. هم‌آوا-هم‌نویسه که در بدیع سنتی از آن به‌عنوان «جناس تام»[2] یاد می‌شود، در زبان‌شناسی نوین تعریفی جدید از آن ارائه شده است که هم‌سویی آن با موضوع موردبحث ما بیش‌تر است. «جناس تام صنعت کاربرد صورت‌های

---

[1] در بلاغت انگلیسی به بیتی که این قسم تکرار در آن باشد Serpentine verse می‌گویند (داد ۱۳۸۵، ۲۳۵).

[2] Homonymy

هم‌آوا-هم‌نویسه است با توالی یکسان که دست‌کم ازنظر یکی از نقش‌های نحوی، صرفی یا معنایی متفاوت‌اند.» (علوی‌مقدم ۱۳۷۷، ۱۲۷) شاعر در بیت زیر میان دو واژه‌ی «البلا» و «البنا» که دارای «جناس مضارع»[1] هستند، توازن برقرار نموده است:

۱۱. فعفا وصارَ إلی البِلا بعدَ البَنا و أزالَ ذلکَ صَرْفُ دهْرٍ قُلَّبِ

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۳۸)

ترجمه: منزلگهی که بعداز آبادانی ویرانه شد و ازبین رفت و حوادث [بد] روزگارِ دغل‌کار آن را ویرانه ساخت.

دراینجا خاطرنشان می‌شود که تکرارهای سید حمیری از نوع تکرارهای مکانیکی نیست که فاقد ارزش ادبی باشند. براساس گفته‌ی یاکوبسن «در هرالگوی متوازن باید ضربیی از تشابه و ضربیی از تباین وجود داشته باشد. به‌عبارت ساده‌تر، بخشی از یک الگوی متوازن باید متشابه و بخشی دیگر متباین باشد و اگر میان دو ساخت متوازن ضربیی از تباین وجود نداشته باشد، تکرارِ به‌دست‌آمده صرفاً جنبه‌ی میکانیکی خواهد داشت.» (صفوی ۱۳۷۳، ج۱، ۱۵۹) به‌عنوان مثال، به این بیت بنگرید:

۲۸. فی مارقینَ منَ الجَماعه فارَقوا بابَ الهُدی و حَبا الربیعِ الْمُخصبِ

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۳۹)

شاعر با آوردن دو واژه‌ی «مارقین» و «فارقوا» که از طول موج صوتی یکسانی برخوردارند، لذت صوتی و سماعی را برای خوانند حاصل نموده است و شعر را از جنبه‌ی غنایی سرشار نموده است. این شگرد زبانی سید حمیری ما را به یاد این گفته‌ی شفیعی‌کدکنی می‌اندازد که می‌گوید: «شعر جز به موسیقی رساندن زبان، وظیفه‌ای ندارد.» (شفیعی‌کدکنی ۱۳۸۴، ۴۱۱)

۲،۲. تکرار آوایی ناقص

آرایه‌های حاصل‌از این نوع تکرار، دراصل از تکرار یک یا چند آوا با توالیِ یکسان در بخش مشخصی از عناصر دستوری نامکرر پدید می‌آیند (صفوی ۱۳۷۳، ج۱، ۲۸۴).

جناس اشتقاق[2] یکی از انواع این تکرارهاست. همایی در تعریف جناس اشتقاق آورده است: «صنعت اشتقاق آن است که در نظم یا نثر الفاظی را بیاورند که حروف آن‌ها متجانس و به یکدیگر شبیه باشد، خواه از یک ریشه مشتق شده باشند... و یا از یک ماده مشتق نباشند؛ اما حروف آن‌ها چندان شبیه و نزدیک به یکدیگر باشد که در ظاهر توهمِ اشتقاق شود... .» (همایی ۱۳۸۶، ۶۱)

این تکنیک و شگرد زبانی شاعر به‌خوبی گویای گستره‌ی گنجینه‌ی زبانی و توانایی او در اشتقاق‌سازی است. به این بیت بنگرید:

---

[1] جناس مضارع با اختلاف دو رکن در نوع دو حرف که مخرج‌هایشان بعید از یکدیگر است، به‌وجود می‌آید (هاشمی ۱۴۲۰، ۳۴۷).

[2] جناس مقتضب هم می‌گویند.

۶۳. قالوا اطْلُبُوه فَوَجّهوا منْ راكِبٍ فی مُبْتَغاهُ و طالبٍ لَمْ یَرْكَبِ

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۴۳)

ترجمه: مشرکان گفتند او را به چنگ آورید. پس سواره و پیاده را در طلب وی گسیل داشتند.

در بیت فوق میان واژه‌های «اطلبوه» و «طالب»، «راکب» و «لم یرکب» جناس اشتقاق وجود دارد. سید حمیری در سطح عمودی سروده، میان واژه‌های «معرب» و «مغرب» نیز جناس واژگانی برقرار نموده است.

۳۴. وَ علیْه قد حُبِسَتْ ببابلَ مَرّهً أُخْری و ما حُبِستْ لخَلْقٍ مُعْرِبِ

۵۷. حتّی إذا طَلَعَ الشَّمیطُ كأنّهُ فی اللّیْلِ صفحه خَدُّ أدْهَمَ مُغْرِبِ

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۴۰ و ۴۲)

ترجمه ۳۴: یک‌بار دیگر خورشید برای او بازگشت و برای هیچ فصیح‌گفتار عرب‌زبانی بازنگشت.

ترجمه ۵۷: آن هنگام که صبح بردمید گویی آن پگاه شبانگاه، گستره‌ی رخسار اسبی سیاه‌رنگ است که سپیدی پیشانیش تا کرانه‌های چشم کشیده شده است.

خواننده درآغاز امر دچار چنین توهمی می‌شود که دو واژه‌ی «معرب» و «مغرب» از یک ماده مشتق شده‌اند؛ حال‌آنکه چنین نیست. «المُعْرِب» به‌معنای فصیح عرب‌زبان است و «مغرب» اسبی است که کناره‌های چشمانش سفید باشد یا اسبی که سفیدی پیشانی‌اش زیاده‌ازحد است و حتی سفیدی پیشانی، چشمانش را نیز فرا می‌گیرد (ابن‌منظور، ۱۴۰۸ق، ذیل ماده‌ی عرب و غرب).

بنابراین می‌توان گفت که شیفتگی سید حمیری نسبت‌به موسیقی کلمات و اشرافی که بر اسرار حروف، ازنظر موسیقایی دارد، مایه‌ی تکامل و تعالی هنری در این چکامه گشته است.

۳. توازن نحوی[1]

اگر ویژگی‌های نحوی یک بخش یا جمله در بخش‌ها یا جملات بعدی تکرار شود و موجب قرینه‌سازی نحوی شود به آن موازنه‌ی نحوی یا تکرار نحوی گویند (الغزالی ۲۰۰۳، ۸۲). تأثیر زیبایی‌شناختی این قرینه‌سازی حاصل تداعی‌هایی‌ست که از رهگذر تکرار ویژگی‌های نحوی یک بخش در بخش‌های بعدی حاصل می‌شود و سبب نوعی وحدت بین ساختارهای قرینه می‌گردد. درنتیجه، اجزایی که در قرینه‌ها با یکدیگر هم‌وزن نیستند (موازنه‌ی ناقص)، به‌دلیل وحدت نحوی با یکدیگر هم‌وزن به‌نظر می‌رسند (صیادی‌نژاد ۱۳۹۳، ۳۴). راستگوفر آن را «برابرنهاده» نامگذاری می‌کند آنجا که می‌گوید: «در این چینش‌آرایی، همه یا بیش‌تر مصراع‌های دوم به‌ترتیب در برابر واژه‌های

[1] Syntactic Parallelism

مصراع نخست نشسته‌اند و با این برابرنشینی، نغمه‌ونوایی خوش و حال‌وهوایی دلپذیر به سخن بخشیده‌اند. این‌گونه برابرنشینی واژه‌های دو یا چند قرینه را برابرنهادگی یا چینش‌آرایی برابر نهاده می نامیم.» (راستگوفر ۱۳۷۶، ۱۴۰تا۱۴۲)

سید حمیری با استادی هنرمندانه و تسلطی که در تجربه‌ی شعری دارد، برای خلق مضامین و آرایش سخن خود، از ساخت‌های نحوی مقارن بهره جسته است؛ به‌عنوان مثال به این بیت بنگرید:

۹۸. قَتَلَ الکهولَ و کُلَّ أمْرَدَ منْهُمُ وَ سَبَی عقائلَ بُدَّناً کالرَّبْرَبِ

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۴۶)

ترجمه: میان‌سالان و نوباوه‌گانِ آنان را کشت و همسران فربه‌تن [آنان را] بسان گله‌ی گاو به بند درآورد.

شاعر در بیت فوق دست به تکرار نحوی زده است. او ترکیب نحوی را درجای مشخصی از بیت تکرار نموده است. وی در آغاز شطر اول «قتل الکهول» (فعل+مفعول) را در برابر «سبی عقائل» (فعل+مفعول) در شطر دوم آورده است.

گاهی وقت‌ها این توازی میان دو مصراع از دو بیت مختلف دیده می‌شود مثل:

۹۲. رَدَّ الخیولَ عَلَیهم فَتَحصَّنوا مِنْ بَعْدِ أرْعَنَ جَحْفَلٍ مُتَحَزِّبِ

۹۳. إنَّ الضِّباعَ مَتَی تُحِسَّ بِنَبْأهِ مِنْ صَوْتِ أشْوَسَ تَقْشَعِرُّ و تَهْرُبُ

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۴۶)

ترجمه: اسبان را به طرفشان پس زد، بعداز آنکه آن لشکر انبوه و جماعت جنگاور آمدند و در آن دژ جای گرفتند. همانا کفتارها وقتی که کم‌ترین صدای شیر را حس نمایند، لرزه بر اندامشان می‌افتد و پا به فرار می‌گذارند.

در مصراع‌های دوم این دو بیت، توازی نحوی به این شکل دیده می‌شود:

من (جار) بعد (مجرور) أرعن (مجرور)

↓ ↓ ↓

من (جار) صوت (مجرور) أشوس(مجرور)

این تکرارهای نامرئی، نقشی خلاق در ساختمان شعر سید حمیری دارند و تأثیر آن‌ها تا بدان حد است که در مرکز خلاقیت هنری وی قرار می‌گیرند.

«توازی ترادفی»[1] از دیگر انواع توازی نحوی‌ست که در این چکامه دیده می‌شود. این نوع توازی،

[1] Synonymous Parallelism

نگاه‌دارنده‌ی معنای بیت است. در این توازی، بیت دوم ازطریق تکرار به تقویت فکرِ مطرح‌شده در بیت اول می‌پردازد (ثامر ۱۹۸۷، ۲۳۰). به‌عنوان مثال، به این سروده‌ی سید حمیری بنگرید:

۱۸. یحْدو الزبیرُ بها و طلحَه عسکراً یا لَلرّجال لرأی أمٍّ مُشجب

۱۹. یا لَلرّجالِ لرأیِ أمٍّ قادَها ذئبانِ یکتنفانها فی أذْؤُبِ

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۳۸)

ترجمه ۱۸: زبیر، عایشه را و طلحه، شتر عایشه را به پیش می‌راند. ای مردم! امان از اندیشه‌ی ویرانگر یک مادر.

ترجمه ۱۹: ای مردان! امان از فکر مادری که در میان گرگان، دو گرگ دورش را گرفته و به پیش می‌برند.

شاعر در شطر دوم بیت ۱۸ و شطر اول بیت ۱۹، برای آنکه ویرانگری فکر عایشه-که ام‌المؤمنینش می‌خواندند-را برای خواننده تکرار نماید، از ساخت‌های موازی نحوی که نوعی تکرار پنهان است، بهره می‌برد.

یا لَلرّجالِ لرأیِ أمٍّ مُشجب

↓ ↓ ↓ ↓ ↓

یا لَلرّجالِ لرأیِ أمٍّ قادَها

ابیات در این نوع توازی بااستفاده‌از کلمات مختلف، خود را هماهنگ با بیان معنا می‌نمایند. هنگامی‌که یک عنصر سبکی به شکل کلی یا جزئی تغییر می‌یابد، معنا ثابت می‌ماند و یا اینکه تغییر اندکی در آن رخ می‌دهد. معمولاً این نوع توازی با آرایه‌ی «رد العجز الی الصدر» هماهنگ است (الغزالی ۲۰۰۳، ۸۲). همان‌طورکه مشاهده می‌کنید در بیت ۱۹، واژه‌ی «ذئبان» در آغاز و پایان مصراع دوم به‌کار گرفته شده است تا خود را با آرایه‌ی «رد العجز علی الصدر» بیاراید.

دراینجا ذکر این نکته ضرورت می‌نماید که سید حمیری بسیارهنرمندانه فرم و تکرارهای نحوی جملات را دستمایه‌ی آفرینش مفاهیم و مضامین جدید قرار داده است. هدف وی از کاربرد این‌گونه توازی نحوی، جلب‌توجه شنونده، تأکید و تثبیت معنا و مفهوم موردنظر در ذهن مخاطبانش است.

این توازی‌ها می‌توانند به‌صورت پی‌درپی بر یکدیگر وارد شوند و به شعر تنوع و زیبایی ببخشند. بنابراین سید حمیری بلافاصله بعداز بیت ۱۹، از تکرار نامرئی دیگری استفاده می‌نماید که به «توازی تألیفی یا ترکیبی»[1] مشهور است تا ازاین‌طریق معنای بیت قبلی را تکمیل نماید و نتیجه‌ای منطقی را

[1] Synthetic or Constructive Parallelism

دراختیار خواننده قرار دهد.

۲۰. ذئبانِ قادَهما الشَّقاءُ و قادَهُما للحَتْفِ فاقْتَحَما بها فی مِنْشَبِ

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۳۸)

ترجمه: [طلحه و زبیر] دوگرگی هستند که نگون‌بختی، آن دو را به پیش راند و سوی مرگ کشاند و آنان، عایشه را به‌سرعت در دام مرگ انداختند.

شاعر سازه‌های نحوی بیت ۱۹ (قادها ذئبان یکتنفانها) را با ترکیبی متفاوت «ذئبانِ قادَهما الشَّقاءُ» بیان نموده است تا سرانجام غائله‌ی جمل را برای خواننده تشریح نماید.

قاعده‌کاهی

قاعده‌کاهی در فرایند هنجارگریزی ازطریق روش زیبایی‌شناختی رخ می‌دهد. در حوزه‌ی زیبایی‌شناختی، صور خیالی چون استعاره، مجاز، تشبیه، کنایه و... خودنمایی می‌کنند. سید حمیری برای جلب‌توجه مخاطب به‌گونه‌ای از زبان استفاده می‌نماید که برای وی تازگی داشته باشد و با این شیوه‌ی تازه درپی آن است که در برابر خوانندگان افق تازه‌ای باز نماید تا آنان را با عالم معنوی جدیدی آشنا نماید که جباران روزگارش سعی در کتمان آن دارند. او با شیوه‌ی نوی آیین خود برآن است تا مفاهیم و زیبایی‌ها را از منظری دیگر و به‌دوراز هرگونه ملالت و دل‌زدگی به مخاطب القا نماید.

او برای انتقال پیام خود که برخاسته از عقلانیت است، از احساسات و عواطف کمک می‌گیرد. بااینکه وی از شعرسرایی به شیوه‌ی اشرافی‌گرایانه و معمول زمانه‌اش دل خوشی ندارد و سروده‌هایش را با «نسیب»، «تشبیب» و «تغزّل» آغاز نمی‌کند، دراینجا ده بیت نخست را با «نسیب» آغاز می‌نماید تا توجه مخاطبان را جلب نماید و از نقش «همدلی زبان»[1] برای ایجاد و تداوم ارتباط نهایت بهره‌برداری را می‌نماید.

او بااستفاده‌از زبانی که رام دستان اوست، چنان هنرمندانه به هنجارگریزی دست زده است که هرذوق سلیمی به خلاقیت شاعرانه‌ی او اذعان می‌نماید و با این هنجارگریزی‌ها می‌توان بنابر گفته‌ی لیچ[2] «به تمایز زبان هنری و زبان ارجاعی و خودکار پی برد.» (موکاروفسکی ۱۳۷۳، ۲۹)

سید حمیری در ابیات نخستین سروده، عاطفه را بر معنا ترجیح می‌دهد و زبان وی بیش‌از آنکه جنبه‌ی ابزاری داشته و کارکردی معناشناختی داشته باشد، کارکرد زیبایی‌شناختی دارد و تخیل به‌کمک عناصر زیبایی‌شناختی یعنی تشبیه، استعاره، مجاز و... حاصل می‌شود و شعر را به‌سوی هنجارگریزی از

[1] Phatic
[2] Leech

نوع قاعده‌کاهی سوق می‌دهد. به‌عنوان مثال به این بیت بنگرید:

۴. أُدْمٌ حَلَلْنَ بِها وَهُنَّ أوانِسٌ كالْعِينِ تَرْعَى فی مَسالِکِ أهضَبِ

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۳۷)

ترجمه: مه‌رویان [گندمگون] همچو آهوان در آن اقامت داشتند. آنان دوشیزگانی [درشت‌چشم] بودند که به گاوان وحشی می‌ماندند که در گذر تپه‌ها می‌چریدند.

شیوه‌ی بیان شاعر در بیت فوق، توجه‌برانگیز و شوق‌انگیز است. وی «آهوان گندمگون» را استعاره‌از زیبارویان آورده است و درشتی چشم آنان را به درشتی چشم گاو وحشی تشبیه نموده است.

وی دو سویه‌ی تشبیه را از دو حوزه‌ی متفاوت اختیار نموده است. زیرا از رهگذر تشبیهات، زمینه‌ی تصور فراهم می‌آید؛ تصوری که به تصدیق می‌انجامد و سرانجامش اقناع مخاطب است.

بایسته‌ی ذکر است که سید حمیری آگاهانه با کاربرد آرایه‌های بیانی ازقبیل تشبیهات دست به قاعده‌کاهی معنایی می‌زند تا بتواند خلق زیبایی نماید و معنا و مفهوم تازه و ثانوی ایجاد کند و از خرده‌گیری سخن‌سنجان در امان بماند؛ به‌عنوان مثال، به این بیت بنگرید:

۶. حورٌ مَدامِعُها کَأنَّ ثُغورَها وهَنا صَوافی لُؤلؤٍ لَمْ تُثْقَبِ

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۳۷)

ترجمه: چشمان آن مه‌رویان سیاه‌سیاه است. گویی دندان‌هایشان در [تاریکی] نیمه‌شب مرواریدهای‌خالص ناسُفته است.

شاعر در بیت فوق، «دندان» (ثُغور) را به «مروارید ناسفته» (صوافی لُؤلؤٍ لَمْ تُثْقَبِ) تشبیه نموده است. فرایند هنجارگریزی در این بیت، دقیق و عالمانه صورت پذیرفته است و بر غنای شعر و بالندگی آن افزوده است. دلیل این مدعا آن‌ست که اگر شاعر در اینجا عبارت «لَمْ تُثْقَبِ» را ذکر نمی‌کرد، خواننده این برداشت را می‌کرد که سفیدی دندان‌های محبوب تصنعی است و حال آنکه چنین نیست. این همان است که در بدیع سنتی از آن با عنوان «احتراس» یاد می‌کنند.

او در سطح معنایی آفرینش‌گری بی‌بدیل و بلامنازع است که انسان از واژه‌آفرینی و خلاقیت او انگشت‌به‌دهان می‌ماند. او با احیای واژه‌هایی که در دسترس عامه نیست، سبب تشخص زبانش می‌شود. به‌عنوان مثال به این بیت بنگرید:

۸. لعساءُ واضحه الجبینِ أسیله وعْثُ المُوْزَرِ جَثْلَه المتنقِّبِ

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۳۷)

ترجمه: آنان لبانی لعل‌گون، رخساری سپید، نرم وکشیده، سرینی برآمده و صورتی گونه‌دار دارند.

سید حمیری در بیت فوق «شفه» و «خدّ» که موصوف‌اند را حذف نموده است و دو صفت «لعساء» و «أسیل» را به‌ترتیب جای آن‌ها قرار داده است. وی چنان ساده این عمل را انجام می‌دهد که خواننده

متوجه نمی‌شود چه حادثه‌ای در زبان اتفاق افتاده است. وی با ساخت چنین ترکیباتی هم در حوزه‌ی موسیقی و هم در حوزه‌ی معنایی نقش‌آفرینی می‌کند. بزرگان بلاغت از این معجزه‌گری به «توخّی احکام نحو» یاد می‌نمایند (شفیعی‌کدکنی ۱۳۹۱، ۳۵۵). قدرمسلم ازاین‌روست که یاکوبسن بر این باور است که «تأکید در شعر نه در گزینش، بل بر ترکیب است.» (احمدی ۱۳۷۰، ۱۲۷)

بی‌مناسبت نیست دراینجا به این نکته اشاره نماییم که سید حمیری در قاعده‌کاهی از نوع «باستان‌گرایی»، با گزینش واژگانی نظیر «لعساء»، «أسیله»، «وعث» و «جثله» که تار و پودشان از روزگار گذشته است، به فضاسازی دوران کهن پرداخته است. این توجه او به آرکائیسم[1] به هنجارگریزی و برجسته‌سازی شعر او کمک می‌کند.

سید حمیری با خلق فضای موسیقایی و پیوند هنری واژگان، صورت و معنای شعر را چنان درهم می‌تند که سبب رستاخیزی واژگان می‌شود و خوانندگان از خوانش شعر وی به التذاذ هنری غیرقابل‌وصفی دست می‌یابند؛ به‌عنوان مثال به این بیت بنگرید:

۲۲. أُمٌّ تَدِبُّ إلی ابْنِها وَ وَلِیِّها بالْمُؤْذِیاتِ لَهُ دَبِیبَ العَقْرَبِ

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۳۹)

ترجمه: مادری که بسان خیزش کژدم [یانیش‌های] آزاردهنده به‌سوی فرزند و ولیّ خویش به پیش‌می‌رود.

منظور از «إبن» در این بیت، مسلمانان و منظور از ولی، امام عادل امیرمؤمنان(ع) است. شاعر در این بیت، «خروج عایشه» را تشبیه‌به «خزیدن عقرب» کرده است به‌این‌دلیل‌که، هردو در زیان و آزار مشترک‌اند. این نوع تشبیه در علم بیان، «تشبیه ضمنی» نامیده می‌شود.

سید حمیری با قاعده‌کاهی معنایی و استفاده‌از «کنایه، زبان خبر را بدل به پدیده‌ای شگفت و ناآشنا می‌کند.» (سلمانی‌نژاد مهرآبادی ۱۳۹۴، ۱۳۷) وی به‌صراحت از دو فتنه‌گر اصلی غائله‌ی جمل نام نمی‌برد و روی به زبان پوشیده‌گویی می‌آورد تا کُنه حقیقی سران فتنه برای مردم روشن‌تر شود. وی «ذئبان» (دو گرگ) را کنایه از «طلحه» و «زبیر» می‌آورد:

۱۹. یا لِلرِّجالِ لِرأیِ أُمٍّ قادَها ذئبانِ یکتنفانها فی أذْؤُبِ

(السید الحمیری ۱۹۹۹، ۳۸)

ترجمه: شگفتا از مردان پیروان اندیشه‌ی زنی (عایشه) که دو گرگ‌صفت و در میان گرگ‌ها وی را راهبری می‌کنند.

ریشه‌ی همه‌ی این اقدامات به فزون‌خواهی، جاه‌طلبی و شهوت جاه آنان برمی‌گردد. در فرهنگ

[1] Archaism

عرب، «گرگ» دربردارنده‌ی صفات و ویژگی‌هایی نظیر «حیله و نیرنگ»، «پستی و فرومایگی»، «ظلم و ستمکاری» و «بی‌وفایی» است و در ضرب‌المثل‌های عرب چنین آمده است: «هو أختل من الذئب» (نیرنگ‌بازتر از گرگ) (الثعالبی ۲۰۰۳، ۳۹۱؛ قطامش ۱۹۸۸، ۴۲۲ و ۴۲۳). «أظلم من الذئب» (ظالم‌تر از گرگ) (الثعالبی ۲۰۰۳، ۳۹۱؛ قطامش ۱۹۸۸، ۴۲۲ و ۴۲۳).

نتیجه‌گیری

با زبان‌کاوی «چکامه طلایی» معلوم می‌شود که:

۱. سید حمیری شاعری‌ست که برخاسته‌از توده‌ی مردم است و بر این امر واقف است که اگر بخواهد شعرش را از خطر زوال و بی‌توجهی در امان بدارد، باید رابطه‌ی خود را با گفتار اجتماعی زمانه‌اش حفظ نماید.

۲. سید حمیری در «چکامه طلایی»، آن‌گونه که مشخصه‌ی شعر آیینی‌ست، هدف اصلی وی تبیین حقایق تاریخی است و بر خردورزی تکیه دارد و در پرتو پویاسازی عناصر شاعرانه صرفاً درپی آفرینش یک اثر ادبی آکنده‌از مظاهر احساس و عاطفه نیست؛ بلکه معنا اندیشگی او موجب می‌شود که خردمندی، عاطفه و احساسات او به مخاطب منتقل شود و معنا به‌تبعیت‌از خرد و عاطفه مطرح گردد.

۳. نقد فرمالیستی این چکامه نشان‌گر بسامد عناصر توازن در انواع مختلف آن است و سید حمیری بااستعانت‌از این شگرد ادبی به بیان حقایق تاریخی پرداخته و به‌کمک انواع قاعده‌افزایی‌ها به‌ویژه از نوع واژگانی و آوایی احساسات و عواطف مخاطب را هدف گرفته و به اقناع وی پرداخته است.

۴. در قاعده‌افزایی‌های این چکامه، توازن واژگانی و آوایی از بسامد بیش‌تری برخوردارند.

۵. سید حمیری با مهارتی که در زبان دارد برای آفرینش مضامین و آرایش کلام خود، از ساخت‌های نحوی مقارن بهره جسته است. هماهنگی فوق‌العاده در این شگرد زبانی و ادبی با مفهوم و معنای کلی بیت، ستودنی‌ست.

۶. تسلط زبانی وی سبب شده است که او با دید عمیق‌تری به پدیده‌ها و روابط میان آن‌ها بنگرد و از امکانات و ابزار متنوع‌تری برای بیان افکار و احساسات خود بهره گیرد و در خلق اشعار توفیق بیش‌تری داشته باشد.

۷. سید حمیری به‌سبب آشنایی عمیقی که با شاعران پیش‌از خود دارد، کلماتی را از اعصار کهن اقتباس می‌نماید تا به شعر خود جلال و شکوه بخشد. خواننده‌ی اشعار سید حمیری از این نوع هنجارگریزی‌ها و باستان‌گرایی‌ها به حظ و لذت ادبی دست می‌یابد.

منابع و ارجاعات

ابن رشیق القیروانی (د.ت). ***العمده فی محاسن الشعر و آدابه و نقده***، حققه محمد محی الدین عبدالحمید، بیروت: دار الجیل.

ابن معتز، عبدالله بن محمد (۱۳۸۵ق). ***طبقات الشعراء***، مصر: دارالمعارف.

ابن منظور (۱۴۰۸ه). ***لسان العرب***، بیروت: داراحیاء التراث العربی.

احمدی، بابک (۱۳۷۰ش). ***ساختار و تأویل متن***، تهران: نشر مرکز.

اصفهانی، ابوالفرج (۱۴۰۷ق). ***الأغانی***، دارالفکر.

ثامر فاضل (۱۹۸۷). ***مدارات نقدیّه فی اشکالیّه النقد و الحداثه والإبداع***، بغداد: الطبعه الأولی، دار الشؤون الثقافیّه العامّه.

الثعالبی، أبو منصور (۲۰۰۳م). *ثمار القلوب فی المضاف و المنسوب*. تحقیق:محمد أبوالفضل إبراهیم، الطبعه الأولی. بیروت: المکتبه العصریه.

حاجی‌زاده، مهین (۱۳۹۰). واقعه غدیر در آیینه اشعار سید حمیری، ***فصلنامه پژوهش نامه علوی***، دوره۲، شماره ۲، صص ۲۵-۴۱.

حکیم، سید محمد تقی (۱۴۳۶). ***شاعر العقیدة***، السید الحمیری، العراق، کوفة: أمانة مسجد الکوفة.

الحوفی (۱۳۸۴ق). ***ادب السیاسه فی العصر الأموی***، مصر: دارالنهضه.

راستگوفر، سید محمد (۱۳۷۶). ***هنر سخن آرایی؛ فن بدیع***، کاشان، چاپ اول، انتشارات مرسل.

سلمانی‌نژاد مهرآبادی، صغرا (۱۳۹۴). بررسی نمودهای هنجارگریزی در خوان هشتم و راز ماندگاری این شعر، ***مجله فنون ادبی***، سال هفتم، شماره ۱۳. صص ۱۳۸-۱۲۷.

السید الحمیری (۱۹۹۹م). ***دیوان***، شرحه و ضبطه و قدّم له: ضیاء حسین الأعلمی، لبنان: الطبعه الأولی، مؤسسه الأعلمی للمطبوعات.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴). ***موسیقی شعر***، تهران: چاپ هشتم، نشرآگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). ***رستاخیز کلمات: درس گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورتگرایان روس***، تهران: چاپ اول، انتشارات سخن.

صفوی، کورش (۱۳۷۳). ***از زبان شناسی به ادبیات***، تهران: چاپ اول، نشر چشمه.

صیادی نژاد، روح ا... (۱۳۹۳). ***زیبایی شناسی نحو یا نحو زیبایی‌شناسی***، فصلنامه لسان مبین، سال پنجم، شماره ۱۵، صص ۲۴ – ۴۴.

عبده بدوی (۲۰۰۰). ***دراسات فی النص الشعری العصر العباسی***، ۲۳۷.

عرب، عباس و شیرین سالم (۱۳۹۱). سیمای امام علی در اشعار سید حمیری، ***فصلنامه لسان مبین***، دوره ۳، شماره ۸، صص ۲۲۲ـ ۱۹۸.

علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷). ***نظریه‌های نشریه‌های نقد ادبی معاصر و صورتگرایی و ساختار گرایی***، تهران: چاپ اول، انتشارات سمت.

الغزالی، عبدالقادر (۲۰۰۳م). ***اللسانیّات و نظریّه التواصل رومان یاکوبسون نموذجاً. سوریّه***. الطبعه الأولی، دار الحوار.

قطامش، عبد الحمید (۱۹۸۸م). ***الأمثال العربیه***، دمشق، دار الفکر.

مختاری، قاسم و غلامرضا شایقی (۱۳۸۹). بینامتنی قرآنی و روایی در اشعار سید حمیری، فصلنامه لسان مبین، دوره ۲، شماره۲ ، صص ۲۱۵ ـ ۱۹۷.

مرزبانی (۱۳۸۵). *اخبار السید الحمیری*، تحقیق محمد هادی امینی، نجف: چاپ اول: دارالباقر.

موکاروفسکی (۱۳۷۳). *زبان معیار و زبان شعر*، ترجمه: احمد اخوت و محمود نیکبخت، اصفهان: کتاب شعر.

هاشمی، احمد، (د.ت). جواهر البلاغه، شرح و تحقیق: حسن حمد، بیروت: دارالجیل.

همایی، جلال الدین، (۱۳۶۸). فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: نشر هما.

References

Abde Badavi (2000). *derāsāt fi annas a∫∫e'ri alasre alabbāsi*, Cairo, Darogheba le-Nashr va Ttozia.

Ahmadi, Babak (1991). *sāxtār va tavile matn*, Tehran, Nashr Markaz.

Alavi Moghaddam, M. (1998). *nazariyehāye naghde adabi moāser va sooratgarāee va sāxtārgarāee*, Tehran, 1st Edition, Publisher Samt.

Al-Ghazali, Abdol-Ghader (2003). *al-lessāniyāt wa nazareyyato al-ttavāsol Roman jakopson namoozaja*, Syrian, first edition, Dar al-Hiwar.

Al-Hakim, Mohhammad taghi (2011). *∫ā'er al-aghida*, 1st Ed. Darolhadith.

Al-Hoofi, Ahmad Mohhammad (2005). *adabo asseyasa fi al-asre al-umavi*, Egypt, Daronnahza.

Arab, Abbas (2012). The Image of Imam Ali in the Poetry of Seyyed Hemyari. *Lesan-on Mobeen-on*, 3(8), 198-222.

Assaalebi, Abumansoor (2003). *semarolgholob fi al-mozāf wa al-mansub*, Achievement: Mohamed Aboul Fadl Ibrahim, First Edition. Beirut: The Arab Library.

Al-Seyyed al-Hemyari (1999). *divān*, Explained, set and presented to him: Diaa Hussein Al-Alamy, Lebanon, 1st Ed., Al-Alamy Foundation for Publications.

Ibn Manzoor (1987). *lesān al-arab*, Beirut: Dar alehyae altoras alarabi.

Ibn Motaz Abdollah ibn Mohammad (1965). *tabaghāt al-foa'ra*. Egypt: Dar Al Maaref

Ibn Rashiq al-Ghirvani (1980). *alumda fi mahāsen alshe'r* wa adabeh wa naqade, Achieved by Mohamed Mohieddin Abdel Hamid, Beirut: Dar Al-Jeel.

Esfahani, Abolfaraj (1986). *al-aghāni*, Darolfekr.

Ghatamesh, Abdolhamid (1988). *amsālolarabi*, Damascus, Dar al-Fikr.

Hajizadeh, M. (2012). The Event of Ghadeer Khum Mirrored in the Poems of Seiyyed Haumeiri. *Imam Ali 's Studies*, 2(4), 25-41.

Hashemi, Ahmad (d.t.). *javāhero al-balāghah*, Explained and investigated by: Hassan Hamad, Beirut: Dar al-Jeel

Homaee, Jalaleddin (1989). *fonune balāghat va sanā'ate adabi*, Tehran, Nashre Homa.

Marzebani (2006). *axbāre al-Seyyed Hemyari*, The investigation of Mohammed Hadi Amini, Najaf: 1st Ed. Dar Al Baqir.

Mokhtari, Ghasem (2010). *beynāmatni Qurani va revāee dar fe're Seyyed Hemyari*, Lesan-on Mobeen-on, 1(2), 197-215.

Mukarovsky (1994). *zabāne me'yār wa zabāne fe'r*, translated by: Ahmad Akhut and Mahmoud Nikbakht, Isfahan: Ketabe Sher.

Rastgufar, Seyyed Mohammad (1997). *honare soxan ārāee, fanne badi'e*, Kashan, 1st Ed., Entesharate Morsal.

Safavi, Koorosh (1994). *az zabān fenāasi be adabiyyat*, Tehran, 1st Ed., Nashre Cheshme.

Salmaninejad Mehrabadi, S. (2016). A study on the deviation aspects of the poem "The Eightieth Stage" and the secret of its perpetuity. *Literary Arts*, 7(2), 127-138.

Sayyadinezhad, R. (2014). Aesthetics of Syntax or syntax of Aesthetics. *Lesan-on Mobeen-on*, 5(15), 44-24.

Shafiei Kadkani, Mohammad Reza (2005). *mosighiye fe'r*, Tehran, 8th Ed., Nashre Agah.

Shafiei Kadkani, Mohammad Reza (2012). *rastāxize kalemāt: dars goftārhāee darbāre nazariyeadabie suratgarāne rus*, Tehran, 1st Ed., Entesharate Sokhan.

Thamer Fazel (1987). *mudarāt naghdiyyah fi eshkaliyat annaghd wa alhadasah wa alebda*, Baghdad: First Edition, House of General Cultural Affairs.

HOW TO CITE THIS ARTICLE

Eghbaly, A., Sayyadinezhad, R. (2019). The Language Analysis of Seyyed Hemyari's "Golden Ode" Based on Formalism Criticism Approach. *Language Art*, 4(3):7-28, Shiraz, Iran. [in Persian]

DOI: 10.22046/LA.2019.13

URL:https://www.languageart.ir/index.php/LA/article/view/118

پرتال جامع علوم انسانی

Language Art, 4(3): pp. 7-28, 2019, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2019.13 DOR: 98.1000/2476-6526.1398.4.7.12.3.1586.1610
Article No.: 43.12.139805.728

ORIGINAL RESEARCH PAPER

The Language Analysis of Seyyed Hemyari's "Golden Ode" Based on Formalism Criticism Approach

Dr. Abbas Eghbaly[1]©
Associate Professor of Arabic Language and Literature Department, Kashan University, Iran.

Dr. Rouhallah Sayyadinezhad[2]
Associate Professor of Arabic Language and Literature Department, Kashan University, Iran.

(Received: 11 April 2019; Accepted: 30 June 2019; Published: 31 August 2019)

Seyyed Hemyari is one of those famous ritual poets who, for explaining historical realities, not only has leaned on intellectualization and rationalism, but also uses emotional language. He artistically utilizes form for creating new senses and concepts so that he has attracted the audience's attention while stabilizing his intended meaning in their minds. He builds his poems "simple but inimitable" which is a powerful artistic style. The researchers of this article have tried to conduct a qualitative study on "the Golden Ode" of Seyyed Hemyari. The findings of the research show that Seyyed Hemyari reaches unity and spiritual experience by using musical capacity of "Behr-e Kaamil". The rhythm and music of this ode are the results of some vocalic repetitions which show the deliberate selection of the creator of this work. He creates aural and acoustic enjoyment for the reader and gives diversity and beauty to his poem by using invisible repetitions and words that have similar sound wave lengths. Seyyed Hemyari sounds amazing in semantic level. He uses the language which is brought under his control. But despite his artistic approach in applying deviation, revival and making new compositions, unlike the other ritual poets, he does not sacrifice meaning for form.

Keywords: Formalism, the Language of Poetry, Golden Ode, Seyyed Hemyari, Parallelism, Deviation.

[1] E-mail: aeghbaly@kashanu.ac.ir © (Corresponding Author)
[2] E-mail: saiiadi57@gmail.com