دو فصلنامه علمی کاشان‌شناسی، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
دوره ۱۵، شماره ۲ (پیاپی ۲۹)، صفحات: ۳ـ۲۴
مقاله علمی‌پژوهشی

10.22052/KASHAN.2022.246613.1049

بررسی ارتباط زبانی در الأربعین علوی بروجردی بر اساس نظریهٔ یاکوبسن

محمد منتظمی*
روح‌الله صیادی‌نژاد**
مریم جلائی پیکانی***

چکیده

زبان‌شناسی پراگ تحت‌تأثیر اندیشه‌های یاکوبسن، نظریهٔ ارتباط میان زبان عادی و زبان ادبی را ارائه کرد و نقش شعری زبان را از نقش ارتباطی آن متمایز ساخت. پیروان این مکتب بر این باور بودند که زبان عادی، تنها متوجه مدلول است، اما نقش شعری زبان به‌سوی نشانه و دال و اهمیت خاص آن گرایش دارد. نگارندگان در این تحقیق بر آن‌اند که با در پیش گرفتن روش توصیفی‌تحلیلی و با توجه به رهیافت یاکوبسن، به بررسی ارتباط زبانی شعر محمد بن ابراهیم الموسوی معروف به علوی بروجردی (۱۲۷۲ــ۱۳۶۲ق) از فقیهان و شاعران قرن چهاردهم بپردازند. دستاورد تحقیق بیانگر آن است که این شاعر دل‌سوخته، اندیشه و احساسات خاص خود را صادقانه بیان می‌کند. ضمیر مستتر در افعال امری این سروده متوجه مخاطب خاصی نیست، بلکه این ضمیر به‌منظور ترغیب و طلب همنوایی متوجه هر شخصی است که این سروده را بخواند. شاعر برای انتقال پیام خویش از عناصری کمک می‌گیرد که می‌توان آن را با حواس ظاهری و باطنی دریافت. وی با این شیوه توانسته است میان جهان بیرون و جهان درون مخاطب (گیرنده) پیوند ناگسستنی برقرار نماید. ازآنجاکه در نقش ادبی تأکید برخود پیام است، علوی بروجردی از این طریق توانسته است زبان پیام را از طریق زبان معیار برجسته نماید. وی با کاربست توازی نحوی ـ که از جمله تکرارهای پنهان است و در مرکز خلاقیت هنری شاعر قرار دارد ـ انسجام سرودهٔ خویش را دوچندان نموده و سطح موسیقایی آن را به اوج رسانده است. هدف او از به‌کارگیری آرایه‌های ادبی نظیر تضاد و هم‌پاغازی اقناع مخاطب و لذت‌بخشی به مخاطب است.

کلیدواژه‌ها: منظومهٔ الأربعین، مرثیه، علوی بروجردی، نظریهٔ ارتباط یاکوبسن.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران/ mh.montazamipor@gmail.com
** دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران (نویسنده مسئول)/ saiiadi57@gmail.com
*** دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران/ maryamjalaei@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۶/۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۹/۲۷

10.22052/KASHAN.2022.246613.1049

۱. مقدمه

پیش از مکتب فرمالیسم (Formalisme) شاهد آن هستیم که منتقدان ادبی بر اساس نگاه تاریخی و اجتماعی به بررسی متون ادبی می‌پرداختند. در قرن بیستم میلادی دو انجمن زبان‌شناسی در روسیه به وجود آمد که آثار آثار ادبی را بر اساس فرم و شکل مورد ارزیابی قرار می‌داد. اولین انجمنی که به‌شکل قانونمند به ارائهٔ نظریات فرمالیستی پرداخت، «انجمن زبان‌شناسی مسکو» بود. این انجمن به ریاست رومن یاکوبسن[۱] در سال ۱۹۱۵م تأسیس شد (شایگان‌فر، ۴۳: ۱۳۹۰). فعالیت‌های این گروه بیشتر جنبهٔ زبان‌شناسی داشت. این مکتب گرایش‌های فرامتنی را کنار گذاشت و به بررسی خود متن ادبی و اجزا و عناصر درونی آن روی آورد. هدف عمدهٔ بنیان‌گذاران این مجمع آن بود که علم زبان‌شناسی و فن شعر را به سطح بالاتری برسانند. نخستین مجموعه پژوهش‌ها دربارهٔ نظریهٔ زبان شاعرانه در این مجمع شکل گرفت. در این پژوهش‌ها بر جنبهٔ زبانی شعر بسیار تأکید می‌شد؛ یعنی ویژگی شاعرانهٔ ساختار بیانی و زبانی در آن مورد نقد و بررسی قرار می‌گرفت.

یاکوبسن و بوگاتریف[۲] از بنیان‌گذاران حلقهٔ زبان‌شناسی پراگ (Prague) هستند. اعضای مکتب زبان‌شناسی پراگ، اندیشه‌های فرمالیست‌ها را پروردند و آن را به استواری بیشتر در چهارچوب زبان‌شناسی سوسوری منظم کردند (ایلگتون، ۱۳۸۰: ۱۳۷). آنان نظریهٔ ارتباط بین زبان عادی و زبان ادبی را ارائه کردند و نقش شعری زبان را از نقش ارتباطی آن متمایز ساختند. پیروان این مکتب بر این باور بودند: «نقش ارتباطی زبان، همان نقشی است که زبان عادی، روزمره و خودکار انجام می‌دهد. زبان عادی تنها متوجه مدلول است؛ اما نقش شعری زبان به‌سوی نشانه‌ها و دال‌ها و اهمیت خاص آن گرایش دارد. سطوح گوناگون یک نظام زبان‌شناختی که در زبان ارتباطی، هنجاری و خارجی کاربرد عملی دارند، در زبان شعری ارزش‌های مستقل و مهمی می‌یابند. اثر شاعرانه باید در ساختی کاربردی و مستقل مورد نقد و بررسی قرار گیرد و عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن تنها در پیوند با کلیت و تمامیت اثر، قابل درک و دریافت است (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۱۱).

شهر کاشان از دیرباز یکی از مهم‌ترین شهرهای شیعی ایران بوده است و در این شهر عالمان بزرگی دیده به جهان گشوده‌اند که نقش بسیار مؤثری در تولیدات علمی جهان تشیع داشته و در عرصه‌ها و زمینه‌های گوناگون دینی، علمی، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی نقش بسیار مهمی را در طول تاریخ ایفا کرده‌اند. از جمله این شخصیت‌های برجستهٔ علمی و ادبی می‌توان به فقیه

10.22052/KASHAN.2022.246613.1049

عالی‌قدر، ادیب فرزانه و رجالهٔ بـزرگ آیـت‌الله سـید محمـد علـوی بروجـردی(ره) اشـاره کـرد. نگارندگان در این جستار بر آن‌اند که با در پیش گرفتن روش توصـیفی‌تحلیلـی سـرودهٔ الأربعـین «محمد بن ابراهیم الموسوی» معروف به علوی بروجردی (۱۲۷۲ــ۱۳۶۲ق) را بـر اسـاس نظریـهٔ ارتباطی یاکوبسن مورد نقد و تحلیل قرار دهند.

۱ـ۱. پرسش‌های پژوهش

الف. کدام‌یک از نقش‌های زبانی نظریهٔ یاکوبسـن در اشـعار بروجـردی علـوی از بسـامد بـالایی برخوردار است؟

ب. شاعر (فرستنده) با توجه به مضمون شـعر، چگونـه توانسـته اسـت عظمـت حادثـهٔ کـربلا و احساسات درونی اندوه بار خود را به خواننده (گیرندهٔ پیام) منتقل کند؟

۱ـ۲. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون آثار متعددی بر اساس نظریهٔ کنش ارتباطی یاکوبسن و نقش‌های شش‌گانـهٔ زبـانی تـألیف شده است؛ از جمله:

ـ فرزان سجودی (۱۳۷۷) در مقاله‌ای با عنوان «شعرشناسی مکتب پراگ» به مفهوم «قطب‌هـا» پرداخته و رابطهٔ بین بعد استعاری قطب جانشینی و بعد مجازی قطب مقابـل یعنـی هـم‌نشـینی را بررسی کرده است.

ـ محمد آهی و مریم فیضی (۱۳۹۲) در جستاری با عنـوان «نقـش‌هـای شـش‌گانـهٔ زبـانی در ادبیات تعلیمی با تکیه بر یکی از قصاید سنایی» به بیان اهمیت کارکرد نقش‌های زبـانی در القـای مفاهیم به تحلیل و بررسی کارکرد آن‌ها در ادبیات تعلیمی بر اساس الگوی یاکوبسن می‌پردازند.

ـ مصطفی گرجی و یحیی نورالدین اقـدم (۱۳۹۶) در مقالـه‌ای بـا عنـوان «بررسـی و تحلیـل قصیدهٔ ایوان مدائن خاقانی، بر اساس نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن» به تحلیل قصیدهٔ ایـوان مـدائن بـر اساس نظریهٔ یاکوبسن پرداخته است.

ـ نبی‌لو، علیرضا (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی دیـدگاه‌هـای زبـانی و ادبـی سـنایی در چهارچوب نظریهٔ یاکوبسن» به بررسی دیدگاه‌های زبانی و ادبی سنایی بر اسـاس نظریـهٔ ارتبـاطی یاکوبسن می‌پردازد. نویسنده با بیان این دیدگاه به شناخت بهتر فضای شعر در قرن پنجم و ششـم کمک می‌کند.

ـ روح‌الله صیادی‌نژاد (۲۰۲۰م) در مقاله‌ای با عنوان «دراسة الوظیفة الانفعالیة و الافهامیة، و المرجعیة فی القصیدة المدحیة للکفعمی فی ضوء نظریة النقدیة ـ اللسانیة لجاکوبسون» نقش‌های گوینده، گیرنده و بافت

10.22052/KASHAN.2022.246613.1049

را در قصیدهٔ مشهور ابراهیم بن علی حارثی عاملی مشهور به کفعمی بررسی کرده است.

ــ الهام عربشاهی کاشی و عباسعلی فراهتی (۱۳۹۹ش) در مقاله‌ای با عنوان «واکاوی شخصیت علمی، اخلاقی، و اجتماعی آیت‌الله العظمی سید محمد علوی بروجردی» به بررسی زندگی شخصی و علمی این عالم فرزانه پرداخته‌اند.

ـ سمیه آقابابایی (۱۴۰۰ق) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ویژگی‌های سبکی اخوان ثالث در مجموعهٔ "آخر شاهنامه" با تکیه بر نظریهٔ قطب‌های استعاری و مجازی یاکوبسن» به بررسی چگونگی انتخاب و ترکیب روی «محور جانشینی» و «محور همنشینی» در شعر شاعر معاصر فارسی، اخوان ثالث، پرداخته است تا از دید زبان‌شناسی، شیوهٔ زیبایی‌آفرینی این شاعر بررسی و مقایسه شود.

هرچند برخی از محققان به بررسی زندگی شخصی و علمی این عالم فرهیخته پرداخته‌اند، اشعار عربی و فارسی این ادیب از منظر نقد نوین و نظریات زبان‌شناختی جدید مورد بررسی و مداقه قرار نگرفته است و می‌طلبد که در جستاری مستقل به این مهم پرداخته شود. نو بودن این موضوع از طرفی و معرفی این شاعر متعهد عربی‌سرا به جامعهٔ ادبی ایران از سوی دیگر مشوق نگارندگان برای ارائه این پژوهش است.

۲. یاکوبسن و نظریهٔ ارتباط زبانی

یاکوبسن در تحقیقات زبان‌شناختی‌اش به‌دنبال این بود که نشان دهد ارتباط بسیار مستحکمی بین زبان و فرهنگ بشری وجود دارد. از زمانی که شانون[۳] در سال ۱۹۴۹م نظریهٔ ارتباط ریاضی را مطرح کرد، نظریهٔ ارتباط یاکوبسن ابعاد علمی خود را یافت (نک: حسانی، ۲۰۱۳: ۷۰). یاکوبسن با حذف مفاهیم ریاضی، به‌ویژه الگوی احتمالات، از نظریهٔ ارتباط ریاضی شانون، نظریهٔ تکامل‌یافته ارتباط زبانی و کنش ارتباطی را که در ابتدا بر سه عنصر اصلیِ فرستنده، گیرنده و پیام استوار بود، مطرح کرد. یاکوبسن معتقد بود که برای تکمیل عملیات ارتباطی وجود شش عنصر ضرورت دارد که عبارت‌اند از:

الف. فرستنده (Sender)

اصطلاح فرستنده صرفاً بر افراد اطلاق نمی‌شود، بلکه تجهیزات مخابراتی از قبیل رادیو، تلویزیون، اینترنت و رسانه‌های گروهی را در بر می‌گیرد. با این تعریف «فرستندهٔ پیام یکی از ارکان حیاتی در چرخهٔ ارتباط لفظی است. در هر شرایط ارتباطی لفظی، تصورِ حذف جزئی یا کلی فرستنده از پیام محال می‌باشد. همچنین فرستنده باید دو توانایی دریافت و هماهنگی جهت

10.22052/KASHAN.2022.246613.1049

انجام رمزگذاری (Codage) و رمزگشایی (Decodage) با توجه به نظام زبانی مشترک با گیرنده پیام یعنی نظام رمزگذاری (uncode) بین رمزگذار (Coder) و رمزگشا (Decodage) را داشته باشد (بومزبر، ۲۰۰۷: ۲۴ـ۲۶).

زبان‌شناسان این عامل را در قالب‌های اصطلاحی متفاوتی نظیر «ارسال‌کننده» و «گوینده» به کار برده‌اند و با وجود تفاوت در تعبیر، در واقع فرستندهٔ اولین رکن از ارکان ارتباط به شمار می‌رود (المسدی، ۱۹۷۷: ۱۳۷ـ۱۳۸).

ب. گیرنده (Reciver)

گیرنده در داخل چرخهٔ ارتباط لفظی هنگام گفتمان در مقابل فرستنده قرار دارد و به‌طور مجازی اصطلاح دریافت‌کننده (Lerecepteur) نیز بر آن اطلاق شده است. گیرنده، کار رمزگشایی اجزای پیام اعم از کلمه، جمله یا متن را انجام می‌دهد. دی سوسور آن را متحدِّث یعنی گوینده (بومزبر، ۲۰۰۷: ۲۶) می‌خواند؛ زیرا وقتی گوینده (المتحدِّث) پیام مشخصی را برای شنونده (المتحدَّث) می‌فرستد، مخاطَب، گیرندهٔ پیام می‌شود؛ درحالی‌که هنگام پاسخ دادن به پیام دریافتی، فرستنده، شنونده پیام می‌شود و گیرنده، فرستندهٔ پیام؛ چنان‌که در نمودار زیر پیداست:

نمودار ۱: پیام و رمز (بومزبر، ۲۰۰۷: ۲۶)

ج. پیام (Message)

پیام عبارت است از یک واحد نشانه‌ای مربوط به قواعد ترکیب‌های مشخص که سیستم فرستنده برای گیرنده از طریق یک کانال ارسال می‌کند (همان، ۲۰۰۷: ۲۷). در واقع پیام یک اندوختهٔ لغوی است که فرستنده به‌منظور بیان مقصود خود، آن را در قالب عبارتی، نظم می‌بخشد و برای گیرنده ارسال می‌کند.

10.22052/KASHAN.2022.246613.1049

د. رمز (Code)

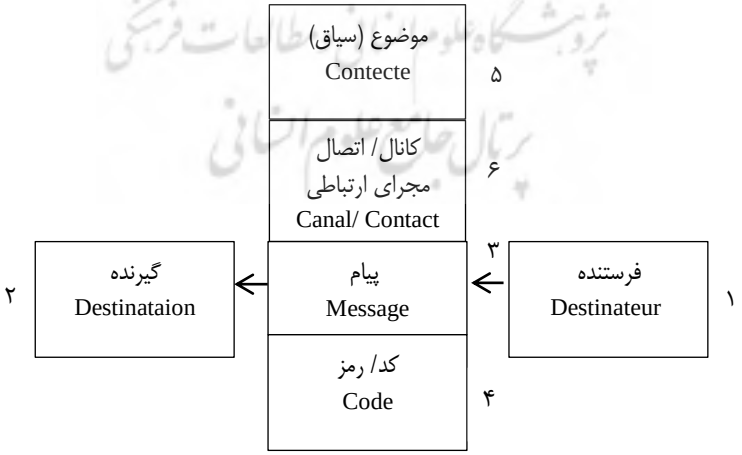
رومان یاکوبسن، نام رمز (Code) و دی سوسور، زبان (Langue) و همسلیف اصطلاح سیستم (System) را بر کد اطلاق می‌نمایند (نک: صیادی‌نژاد، ۲۰۲۰: ۱۱) و با وجود دال‌های متفاوت، این عنصر دارای یک مدلول واحد و به‌معنی سیستم رمزگذاری مشترک ـ کلی یا جزئی ـ بین فرستنده و گیرنده است. بنابراین، کد، قانونی منظم برای ارزش‌های اخباری و هرمی سلسله‌وار است که از طریق نقاط مشترک بین گیرنده و فرستنده شکل می‌گیرد و اساساً موفقیت یک ارتباط به وجود این عامل بستگی دارد (یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۲۶).

ج. سیاق (Contexte)

هر پیامی، مرجعی (Lereferant) دارد که به آن ارجاع داده می‌شود و صرفاً با ارجاع به شرایطی که این پیام در آن شکل گرفته، شاکلهٔ جزئی آن قابل فهم و کدهای آن قابل رمزگشایی است. قدر مسلم این است که رومان یاکوبسن تأکید دارد که سیاق عامل محرک ایجاد پیام در شرایط خاص است.

د. کانال (Canal)

پیام مستلزم وجود کانالی فیزیکی یا ارتباطی فیزیولوژیکی بین فرستنده و گیرنده است؛ به‌گونه‌ای که به‌منظور کسب اطمینان از سلامت مسیری که از طریق آن پیام بین فرستنده و گیرنده تبادل می‌شود، به آن‌ها اجازهٔ برقراری ارتباط و حفظ آن را بدهد (بومزبر، ۲۰۰۷: ۳۳). می‌توانیم این عوامل شش‌گانه را که یک ارتباط لفظی سالم نمی‌تواند بی‌نیاز از آن‌ها باشد، در نمودار زیر خلاصه کنیم (یاکوبسن، ۱۹۸۸: ۲۷).



نمودار ۲: عوامل ارتباط لفظی (بومزبر، ۲۰۰۷: ۳۴)

10.22052/KASHAN.2022.246613.1049

شایان ذکر است که هریک از عناصر شش‌گانهٔ مذکور یعنی فرستنده، گیرنده، پیام، سیاق، کانال ارتباطی و کد، کاربرد زبانی مشخصی دارند که پیش از یاکوبسن، کارل بوهلر،[۴] پزشک و روان‌شناس آلمانی، آن را در سه کاربرد منحصر کرده بود: ۱. کاربرد تمثیلی؛ ۲. کاربرد تعبیری؛ ۳. کاربرد ندایی (غازی، ۱۹۸۵: ۵۱ و ۵۲). اما رومن یاکوبسن نظریهٔ «بوهلر» را به‌اعتبار پیامی که فرستنده از طریق کانال ارتباطی برای گیرنده می‌فرستد، در شش کاربرد یا نقش منحصر کرد که هرکدام بر یکی از عناصر شش‌گانهٔ ارتباط منطبق است.

۳. تحلیل سرودهٔ علوی بروجردی بر اساس نقش‌های شش‌گانهٔ یاکوبسن

محمد بن ابراهیم الموسوی معروف به علوی بروجردی در تاریخ ۱۲۷۲ق در شهر کاشان دیده به جهان گشود. پدر وی حاج سید ابراهیم از تجار معروف کاشان و از سادات موسوی و از ارادتمندان ملا محمد نراقی است. همسر ایشان از نوادگان سید الفقهاء والمجتهدین آقای سید محمدتقی پشت‌مشهدی است که جماعت بسیاری از اعلام و مراجع عظام تقلید از جمله حضرت آیت‌الله العظمی سید شهاب‌الدین مرعشی نجفی و مرحوم آیت‌الله شیخ ابوالقاسم قمی و آیت‌الله مرحوم آقا شیخ میرزا حسین محلاتی و... از جناب ایشان روایت می‌کرده‌اند.

وی از نوادر و ذخایر روز گار خود بوده است. در جامعیت و علوم ادبی بین مراجع تقلید بی‌نظیر و در محاسن اخلاق مشهور و معروف بوده است؛ به‌گونه‌ای که مردمان کاشان و اطراف و اکناف آن شیفتهٔ ایشان بودند. اکثر اکابر علمای شهر کاشان از محضر درس وی استفاده کرده‌اند. وی کتاب *فصول* شیخ محمد حسین اصفهانی را که از کتب مطول و مشکل اصول است، دوازده مرتبه و کتاب‌های *رسائل* و *مکاسب* شیخ انصاری را پنجاه دوره تدریس کرده‌اند (نک: صحیحی، ۱۳۹۴: ۲۰۲).

ایشان علاوه بر علوم دینی، در فلسفه و حکمت و ریاضیات و جبر و علوم غربیه و ادبیات فارسی و عربی استادی کم‌نظیر بودند و در سرودن اشعار فارسی و عربی تبحری بسزا داشتند. تخلص ایشان در شعر «ضیایی» است (همان: ۲۰۵).

علوی بروجردی منظومه‌ای عاشورایی را به نام الاربعین سروده است. وی در مقدمهٔ این منظومه پس از حمد و ثنای الهی می‌گوید: «من این مراثی را در دهۀ اول محرم الحرام هر سال سروده‌ام.» بدین ترتیب که در مدت حدوداً ۲۰ سال، یعنی از سال ۱۳۳۴ تا سال ۱۳۵۲ق سرایش این اشعار در قالب ۴۰ مرثیه در رثای ابا عبدالله الحسین(ع) و وقایع ایام تاسوعا و عاشورا به طول انجامیده است (علوی لبروجردی، بی‌تا: ۲). با توجه به اینکه این اشعار به‌طور سالانه سروده شده

10.22052/KASHAN.2022.246613.1049

و تا سال بعد و محرم آینده متوقف شده، بیشتر شبیه اشعار حولیات است. مجموعه دفتر شعری ایشان که به‌عنوان *المراثی العاشوریة* برجای مانده، جزو شاهکارهای ادبی ایشان است و این مجموعهٔ شعری در نوع خود کم‌نظیر یا بهتر بگوییم بی‌نظیر است. این دفتر شعری مشتمل بر ۴۰ مرثیه است که مجموع ابیات آن به ۱۰۶۷ بیت می‌رسد (همان: ۲۰۴۹). در اینجا مرثیه‌ای که در سال ۱۳۳۹ سروده است، بر اساس نقش‌های شش‌گانهٔ یاکوبسن تحلیل می‌شود.

۳ـ۱. نقش عاطفی (Feeling Function)

از نقش عاطفی به‌عنوان نقش بیانی و یا انفعالی(Function emotive or expressive) نیز یاد می‌شود. این نقش را اولین بار مارتی[5] مطرح کرد و بوهلر آن را به‌عنوان یکی از نقش‌های زبان مطرح نمود (صفوی، ۱۳۸۰: ج۲، ۳۲). به‌عقیدهٔ یاکوبسن وقتی جهت‌گیری پیام (سخن) به‌سوی فرستنده (= گوینده) باشد، نقش عاطفی یا بیانی زبان تحقق می‌یابد. این کارکرد زبان نشان‌دهندهٔ احساس زبان حال و ذهنیت گوینده به موضوعی است که درباره‌اش صحبت می‌کند.

با نگاهی به این سوگ سرودهٔ علوی بروجردی درمی‌یابیم که عاطفه و احساس در این سروده موج می‌زند. این شاعر دل‌سوخته، اندیشه و احساسات خاص خود را صادقانه بیان می‌کند؛ چراکه بین اثر و روان شاعرارتباط مستقیم وجود دارد. شاعر از طریق به کارگیری «ضمیر متکلم (أنا) شعر و سرودهٔ خود را به گفتمان انفعالی نزدیک می‌کند» (بومزبر، ۲۰۰۷: ۴۰). به این پاره‌گفت بنگرید:

ما بال بالی کالوطیس تسعرا ومجال جالی کالشسیس توعرا
وعصام أمری قد بدا متبترا ونظام صبری قد غدا منتثرا
وآوان کربی بالمعرة اقبلا عجلا و ابان المسرة ادبرا
وأرن فی غلس العشا متوحشا واری الحشا مثل الرشا متمرمرا
وأبیت بین أذی الجوی و لظی الهوی متحیرا فی غمتی متحسرا

(علوی بروجردی، بی‌تا: ۵۵)

ترجمه: دل مرا چه شده است که همچون تنور جنگ خروشان است؟! رشتهٔ امورم از هم گسسته، سررشتهٔ شکیبایی‌ام ازهم گسیخته است. سرآغاز اندوهم در بیابان بلا، شتابان به من روی آورده و اوقات سرور پشت کرده است. در دل تاریکی شب و به‌تنهایی صدای ناله و نوحه‌ام بلند شد و دلم هچو آهوی نوزاد مضطرب و لرزان گردید. شب را بین شدت فراق و آتش عشق توأم با اندوه و حسرت، حیران و سرگردان به سر می‌برم.

شاعر این سروده را در بحر کامل یعنی «مُتَفاعلن، مُتَفاعلن، مُتَفاعلن/ مُتَفاعلن، مُتَفاعلن،

10.22052/KASHAN.2022.246613.1049

مُتَفاعلن» سروده است. تعداد هجاهای کوتاه این بحر بیشتر از هجاهای بلند است؛ در نتیجه هیجان بیشتری در شنونده و خواننده ایجاد می‌کند. «همیشه تألیفی از الفاظ که در آن شمارهٔ نسبی هجاهای کوتاه یا شدیدتر بیشتر باشد، حالت عاطفی شدیدتر و مهیج‌تری القا می‌نماید» (ناتل خانلری، ۱۳۴۵: ۲۵۰). علوی بروجردی با وارد کردن زحاف اضمار بر حرف دوم تفعیله و ساکن کردن آن، تفعیله مُتَفاعلن، به «مُتـ°فاعلن» تبدیل می‌نماید تا وزن را سنگین‌ترک نـد و بـا ایجـاد آرامش بیشتر، خواننده و شنونده را به تأمل و تأنی وادار نماید.

در این ابیات، علوی بروجردی با همنشینی آوها و بـا کاربسـت تـوازی واژگـانی (Parallelism lexical) باعث ایجاد موسیقی در شعر شده است و با مهارتی خاص آوها را در جایگـاه خـود قـرار داده تا از این رهگذر بتواند احساسات و وجدان را تحت‌تأثیر قرار دهد و معنا را بـر ذهـن مخاطـب القا کند.

مـا بـال بـالی کـالوطیس تسـعرا ومجـال جـالی کالشسـیس تـوعرا
وعصـام أمـری قـد بـدا متبتـرا ونظـام صـبری قـد غـدا منتشـرا

(علوی بروجردی، بی‌تا: ۵۵)

با بررسی کاربرد یک واژه در ترکیب اسنادی می‌تـوان موسـیقی ایجادشـده در اثـر تـوازی آن کلمات را به مخاطب نشـان داد. تـوازی واژگـانی در ترکیـب‌هـای مـا بـال بـالی/ مجـال جـالی، کالوطیس/ کالشسیس، تسعرا/ توعرا، عصام أمری/ نظام صبری، قد بدا متبترا/ قدغدا منتشـرا باعـث ایجاد موسیقی خاصی در شعر شده است که جلب توجه و تثبیت مفهوم مورد نظر شاعر در ذهـن مخاطب را به دنبال دارد. از طرفی استفادهٔ شاعر از ضمیر متکلم مفرد در ترکیب‌ها بیانگر صـلابت و استواری گوینده در ذهن مخاطب است.

علـوی بروجـردی بـا اسـتفاده از ادوات ترکیبـی همچـون تعجـب (Interjection)، تحسـر و دردمندی خویش را از شهادت امام حسین بـا لبـان تشـنه و نـواختن تیـر بـر گلـوی علـی‌اصـغر این‌چنین بیان می‌کند:

یا لهف قـد قتلـو الامـام علـی الظمـأ مـن بعـد مـا ذبحـوا العلـی الأکبـرا
یا لهف قـد قتلـوا الامـام علـی القفـا مـن بعـد مـا رشـقوا العلـی الأصـغرا

(همان: ۵۵)

ترجمه: آه و افسوس که امام را با لب تشنه شهید کردند. پس از آنکه علی‌اکبر او را سر از تـن جدا کردند. آه و افسوس که سر امام حسین(ع) را از قفا بریدند. پس از آنکه علـی‌اصـغر او را بـا

10.22052/KASHAN.2022.246613.1049

تیر هدف قرار دادند.

شاعر با به کار بردن حرف تنبیه «ألا» حالات روحی و عمق احساس و عاطفهٔ خـود را دربـارهٔ حادثه عاشورا نشان می‌دهد؛ آنجا که می‌گوید:

ألا أخبرانـــی مـــن غـــد إذ أهمنـــی　　مقانـــب شـــرٍ قادهـــا و قوانبـــه
ألا أبکی دماً یا عین فـی مـأتم سـری　　إلی الملأ الأعلی و ذوالعرش صـاحبه
ألا أبکـی دمـاً أنّ اللعـین لقـد بغـی　　علیـــه إذا انثالـــت علیـــه کتائبـــه
ألا أبکی فقد ناح الملائک فی السـماء　　وزعـزع مـن عـرش الملیـک جوانبـه

(علوی بروجردی، بی‌تا: ۶ـ۷)

ترجمه: ای دو دوست من، آیا از فردا مرا خبردار نمی‌سازید آنگاه که اشرار و گرگ‌صفتان مـرا اندوهگین نمودند. آیا در این ماتم نگـریم کـه شـبانه بـه آسـمان عـروج کـرد و خداونـد متعـال صاحب‌عزای آن است؟ آیا در این مصیبت خون نگـریم کـه ملعـون‌زاده‌ای بـا لشـکرش بـر امـام حسین(ع) هجوم برد. آیا در این ماتم نگریم که ملائکهٔ آسمان چنان در رثای آن مویه کردنـد کـه چهار گوشهٔ عرش الهی به لرزه درآمد.

شاعر با واج‌آرایی و استفاده از صامت‌هایی که مخرج تلفظ آن‌ها حلق و چاکنای است، قصد دارد حزن و اندوه خود را در مصیبت امام حسین(ع) به یارانش، به مخاطب منتقل نماید؛ برای مثال در ابیات فوق بسامد استفاده از حروف حلقوی مثل «همزه»، «عین»، « غین» و « قد» بیشتر از دیگر حروف است.

گاهی شاعر با تکرار عبارتی خاص سعی دارد مفاهیم درون ذهن خود را به دیگران منتقل کند، زیرا واژگان تکراری ارتباط دقیقی با معانی درون متن دارند؛ چنان‌که گفته‌اند: «تکرار علامتی متمایز در متن است و می‌تواند منظور شاعر را برساند» (الحولی، ۲۰۱۱: ۱۰۶). در ابیاتی که پیش از این گذشت، علوی بروجردی با تکرار عبارت ألا أبکی (آیا نگریم؟) و ضمیر متکلم و کاربست توازی[۶] (parallelism) و افزایش موسیقی درونی متن درصدد نشان دادن شدت اندوه خویش در ماتم شهادت امامی است که حتی ملائکهٔ آسمان و عرشیان در عزای او گریان‌اند.

علوی بروجردی «تعجب» خویش را از ظلم و ستمی که در حق امام حسین(ع) و اهلش در روز عاشورا روا داشته‌اند، همچون سگان که بر شیر بیشه حمله‌ور شده‌اند، نشان می‌دهد:

عجبـا فقـد غلـب الصـعیوة بازیـا　　أسـفاً فقـد قتـل الکـلاب غضـنفرا

(علوی بروجردی، بی‌تا: ۵۵)

10.22052/KASHAN.2022.246613.1049

ترجمه: شگفتا که یک قوش باز، بر پهلوانی غلبه کرده. آه و افسوس که سگان، شیر غران را کشتند.

علوی بروجردی آن هنگام که آل رسول خدا به اسارت درمی‌آیند، زبان به نکوهش و سرزش دشمنان اهل بیت باز می‌کند و احساسات خود را این‌گونه بیان می‌کند:

فـــی الله جـــاد بمالـــه وبنفســـه وســـواهما ممـــا المهـــیمن قـــدرا
مـــن اســـر نســـوته الکـــرائم بعـــده وخفـــوق کوکـــب قـــدرهن تصـــغرا
والله لانســـــی نیاحتـــــه بمـــــا فـــی الصـــخرة الصـــماء کـــان مـــوثرا

(همان: ۵۶)

ترجمه: امام حسین(ع) جان و مال خودش را در راه خداوند فدا کرد و غیر از جان و مال هر آنچه را خداوند متعال برای او تقدیر کرده بود. از اسارت اهل بیتش پس از خود و غروب ستاره اقبالشان را. به خدا سوگند مویه‌هایشان را که در صخرهٔ سخت، مؤثر بود فراموش نمی‌کنم.

۳ـ۲. نقش ترغیبی (Encouragement Function)

برخی از زبان‌شناسان اصطلاح نقش تأثیری (Impressive function) را بر آن اطلاق نموده‌اند و برخی نقش افهامی (Lafonction Cognitive) را (حسانی، ۲۰۰۷: ۷۴). این نقش در اشعار و گفتمان‌هایی که بر «گیرنده» متمرکز است، نمایان می‌شود. تکرار ضمیر مخاطب (أنت) و اسلوب «ندا» در سروده ناشی از این امر است. تأمل در این سروده پرده از این حقیقت برمی‌دارد که ضمیر مستتر در فعل امر متوجه مخاطب خاصی نیست، بلکه این ضمیر به‌منظور ترغیب و طلب همنوایی متوجه هر شخصی است که این سروده را بخواند؛ برای مثال به این ابیات بنگرید:

فعلـــی قتیـــل العبـــرة ابـــک توجعـــاً واســـمح بـــدمع کـــان کالـــدم احمـــرّا
وعلـــــی نوائبـــــه انحبـــــر تـــــأثّرا و علـــی مصـــائبه انـــدبن تحسّـــرا
اقـــم النیـــاح اذا رواحـــک ادبـــرا ادم الصـــیاح اذا اصـــباحک اســـفرا

(علوی بروجردی، بی‌تا: ۵۶)

ترجمه: دردمندانه بر کشتهٔ اشک ـ امام حسین(ع)ـ مویه کن و سیل اشک را همچون خون سرخ در فراقش سرازیر کن. بر مصیبت‌های امام شهید، جامهٔ عزا بپوش و بر رنج‌هایش مویه کن. چون شامگاهان فرارسد مجلس نوحه برپا کن و تا صبحگاهان به عزاداری ادامه بده.

وی از مخاطب خویش می‌خواهد که هر لحظه به یاد امام حسین(ع) باشد و روز را با روزه‌داری و شب را با بیداری به سر نماید:

10.22052/KASHAN.2022.246613.1049

و فـی کـلّ حـینٍ کـن لـه متـذکّرا و اصـم نهـارک و اللیـالی اسـهرا

(همان)

ترجمه: پیوسته یاد این مصیبت را زنده نگاه دار و روز را روزه بدار و شب‌هنگـام ـ بـه عـزا ـ بیدار باش.

از بافت موقعیتی شعر درمی‌یابیم که فعل امر خطاب به یک شـخص خـاص در عـالم خـارج نیست. شاعر در اینجا از ذات و وجود خویش، شخصی را انتزاع و به او خطاب کرده اسـت. ایـن ادعا ما را به این سخن یاکوبسن رهنمون می‌سازد که می‌گوید: «نوعی از ارتباط وجود دارد کـه در آن گوینده و فرستنده، یک شخص هستند و آن را می‌توان گفتمان و یا ارتباط داخلـی (discours interieur) دانست» (یاکوبسن، ۱۹۹۳م: ۴۰).

کاربست اسلوب «ندا» نقش بسزایی در بالا بردن نقش ترغیبی دارد. شاعر دل‌سـوخته در ایـن سروده با کاربست منادا، به گیرندهٔ پیام که «یزید» است، هشدار می‌دهد و او را از زدن چـوب بـر لبان مبارک امام حسین(ع) بازمی‌دارد:

مـــا زال ینکـــت ثغـــره بقضـــیبه بتـــرت یمینـــک یـــا یزیـــد الابتـــرا

(علوی بروجردی، بی‌تا: ۵۶)

«پیوسته با چوب دستی بر لب‌های مبارک امام می‌کوبید. دسـتانت فلـج بـاد ای یزیـد مقطـوع النسل».

شاعر در بیت فوق به سبب انحطاط منزلـت و درجـه یزیـد و همچنـین بـه سـبب غفلـت و ناآگاهی‌اش، وی را با حرف منادای بعید «یا» مورد خطاب قرار می‌دهد.

گاهی در این سروده منادا از معنای اصلی خارج می‌شود و در معنای دریغ و افسوس بـه کـار می‌رود؛ آنجا که شاعر می‌گوید:

یا لهفِ قـد قتلـوا الامـام علـی الظمـا مـن بعـد مـا ذبحـوا العلـی الاکبـرا

یا لهف قـد ذبحـوا الامـام مـن القفـا مـن بعـد مـا رشـقوا العلـی الاصـغرا

(همان: ۵۵)

ترجمه: «دردا! که امام را با لبان تشنه کشتند بعد از آنکه علی‌اکبر را سر بریدند. دریغا کـه امـام را از قفا (پشت) سر بریدند، بعد از آنکه علی‌اصغر را با تیر زدند!

علوی بروجردی همواره به شنونده و خوانندهٔ شعرش می‌اندیشد و او را از نظر دور نمـی‌دارد و باورها و اعتقاداتش را صرفاً برای از بین بـردن شـک و تردیـد مخاطـب بیـان نمـی‌کنـد، بلکـه

10.22052/KASHAN.2022.246613.1049

می‌خواهد وی را اقناع نماید و او را بـه اوج لـذت برسـاند. در اینجـا درنگـی بـر ایـن دو مقولـه می‌نماییم.

۳ـ۲ـ۱. اقناع

شاعر از راهبردهای زبانی مختلفی همچون «هم‌پاغازی» یا «ردّ العجـز علـی الصـدر» بـرای اقنـاع مخاطب استفاده می‌کند؛ برای مثال به این بیت بنگرید:

تبّـاً لهـم قتلـوا الامـام علـی الظمـأ والنهـر فـی جریانـه مـا أنهـرا

(علوی بروجردی، بی‌تا: ۵۷)

ترجمه: مرگ بر آنان باد! امام را با وجود تشنگی کشتند، درحالی‌که نهرها در جریان بود.

شاعر در بیت فوق با تکرار تک‌واژهٔ «نهر» در آغاز مصراع دوم و در پایان آن، به نوعی به شعر خویش انسجام بخشیده است. کاربست این آرایه به شاعر کمک می‌کند تـا سـرودهٔ خـویش را در اذهان شنوندگان ماندگارتر نماید.

تکرار یک واژه یا عبارت در متن ادبی حاکی از تمرکز شاعر یا نویسنده بر مفهـوم آن واژه یـا عبارت است که به موسیقی درونی سروده کمک می‌کند. تکـرار در سـرودهٔ بروجـردی علـوی در سطوح حرفی، واژگانی، کلامی و ساختاری دیده می‌شود. تکرار در سرودهٔ این شاعر آیینی «تا بـه آن پایه است که در مرکز خلاقیت گوینده قرار گرفته است» (شفیعی‌کـدکنی، ۱۳۸۵: ۳۹۴ و ۴۰۸). تکرارهای هنری در سرودهٔ علوی بروجردی دارای دو بعد هستند: یکـی بعـد جمـال‌شناسـیک و دیگر بعد معناشناسیک. وی به‌منظور تثبیت و گسترش مفهوم مورد نظر خویش در ذهن مخاطـب از پدیدهٔ تکرار، نهایت بهره‌برداری را می‌نماید؛ به‌گونه‌ای که چهار بـار شـکل‌هـای مختلـف واژهٔ «کرکرا»، «ما للکری»، «کرالکری» و «کری الکری» در یک بیت به کار بسته شده است.

و علـی اعادیـه اللعـائن کـر کـرا ما للکری و کرالکـری و کـری الکـرا

(علوی بروجردی، بی‌تا: ۵۷)

شاعر با کاربست تکرار و آرایهٔ رد العجز علی الصدر و حرف راء که جـزء حـروف واکـه‌دار است، ضمن ایجاد نوعی موسیقی درونی، شدت خشم خویش را بـه دشـمنان امـام حسـین(ع) و عملکرد زشت آنان در روز عاشورا نشان می‌دهد.

۳ـ۲ـ۲. لذت‌بخشی

علوی بروجردی برای آنکه شنونده را به اوج لذت برساند، راهبردهـای زبـانی مختلفـی در پـیش می‌گیرد که پرداختن به همهٔ آن‌ها از حوصلهٔ این مجال خارج است؛ اما بـرای نشـان دادن قـدرت

10.22052/KASHAN.2022.246613.1049

زبانی شاعر به دو مورد بسنده می‌کنیم:

۱. شاعر برای جلب توجه هرچه بیشتر مخاطب، دو بیت نخست سرودهٔ خویش را به‌صورت «مصرّع» آورده است؛ یعنی دو بیت را بر یک «وزن» و «روی» می‌آورد؛ چراکه ابیات مصرع، موسیقی سروده را به اوج می‌رساند.

۲. شاعر در ابتدا قصد دارد احساسات مخاطب را به تحریک دربیاورد، سپس عقل وی را تسخیر نماید. بنابراین برای حصول این مهم، از استراتژی «توازی» بهره می‌گیرد. به نحوهٔ چینش و آرایش واژگان در دو بیت ذیل بنگرید:

یا لهفِ قد قتلوا الامام علی الظما　　من بعد ما ذبحوا العلی الاکبرا

یا لهف قد ذبحوا الامام من القفا　　من بعد ما رشقوا العلی الاصغرا

بیت اول: حرف ندا + منادا + حرف تحقیق (قد) + فعل ماضی + مفعول + جار + مجرور + حرف جار+ مجرور + مضاف‌الیه + فعل ماضی + مفعول به + صفت .

بیت دوم: حرف ندا + منادا + حرف تحقیق (قد) + فعل ماضی + مفعول + جار + مجرور + حرف جار + مجرور + مضاف‌الیه + فعل ماضی + مفعول به + صفت.

این ترفند زبانی به شاعر کمک می‌کند تا احساسات مخاطب را تحریک نماید.

۳ـ۳. نقش ارجاعی (Function Referentially)

در عوامل شش‌گانهٔ زبانی یاکوبسن هرگاه جهت‌گیری پیام (متن) به‌سوی زمینه یا سیاق باشد، کارکرد ارجاعی زبان برتری می‌یابد؛ زمینه همان حقایق و واقعیت‌های جهان بیرون است که برای خواننده قابل لمس و درک است.

در کتاب‌های زبان‌شناسی برای این نقش، اصطلاحات مختلفی دیده می‌شود؛ همچون «شناختی» (Cognitive) و تلقینی (Demotive) (المسدی، ۱۹۷۷: ۱۵۹). این اصطلاحات با وجود تفاوت ظاهری، در یک نکته مشترک‌اند و آن اینکه این نقش مربوط به زمانی است که پیام (متن) بر مفهوم و سیاق متمرکز باشد و کل ارتباط را در بر گیرد. گفتنی است که سایر نقش‌های نظریهٔ ارتباط یاکوبسن در مقایسه با این نقش، کاربردی ثانویه دارند. در این نقش که از کارکردهای فرعی زبان به شمار می‌آید، ضمیر سوم شخص حضوری فعال دارد و در متن (پیام) تبلیغی بیشترین کاربرد را داراست. علوی بروجردی با به‌کارگیری ضمیر سوم‌شخص قصد رساندن پیام تاریخی عاشورا به مخاطبین خود دارد؛ به همین دلیل ۸۲ بار از فعل و ضمیر غایب استفاده کرده است.

10.22052/KASHAN.2022.246613.1049

نام دیگر این نقش، نقش توصیفی است (صفوی، ۱۳۸۰: ج۲، ۲۴)؛ یعنی شاعر برای انتقال پیام خویش از عناصری کمک می‌گیرد که می‌توان آن را با حواس ظاهری و باطنی دریافت. با این شیوه می‌توان میان جهان بیرون وجریان درون مخاطب (گیرنده) پیوند ناگسستنی برقرار کرد؛ چراکه بسیاری از تأملات فلسفی و حقایق علمی که در حوزهٔ شعر وارد می‌شوند، همه اندیشه‌هایی هستند که از یک‌سو با واقعیت جهان و با ذهن منطقی ما سروکار دارند و از سوی دیگر با حس و تجربه‌های شعوری و شهودی ما (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۲: ۲۶). به مطلع سروده بنگرید: شاعر برای توصیف شدت هیجان خود از کلمهٔ «وطیس» یعنی تنور و کورهٔ آتش بهره گرفته است:

مـا بـال بـالی کـالوطیس تسـعرا و مجـالی جـالی کالشسـیس تـوعرا

(علوی بروجردی، بی‌تا: ۵۵)

«دل مرا چه شده است که همچون تنور جنگ خروشان است؟!

شاعر برای بیان شدت حزن و اندوه خویش در شهادت امام حسین(ع) و یارانش از الفاظ و واژگانی که برای مخاطب نام‌آشنا هستند بهره برده است؛ مانند کلمهٔ «وطیس» به‌معنای تنور آتش. در حقیقت استفاده از کلمات مبهم، پیچیده و لایه‌دار سبب می‌شود که ارتباط شاعر و مخاطب قطع گردد. به‌کارگیری الفاظ ساده در سوگ سرودهٔ علوی بروجردی در راستای تحقق ارتباط کامل میان گفته‌پرداز و گفته‌یاب است.

۳ـ۴. نقش ادبی (Literary Function)

نقش ادبی در واقع نقطهٔ پیوند زبان و ادبیات به شمار می‌رود و زمانی مطرح می‌شود که جهت‌گیری پیام (متن) بر خود پیام متمرکز باشد؛ یعنی بر ادبیت پیام (متن) بدون اهمال نسبت به سایر عناصر زبان. به نظر یاکوبسن در این صورت، پیام صرفاً ابزار ارتباط نیست، بلکه موضوع آن است (گیرو، ۱۳۸۰: ۲۲) و بدون این کارکرد، زبان مرده و کاملاً راکد می‌شود. شعر، دینامیک را وارد زندگی زبان می‌کند. با توجه به این نقش، «شاعر یا نویسنده از زبان به‌عنوان یک اصل زیبایی‌آفرین استفاده کرده و آن را در راستای تأثیرگذاری بر مخاطب به خدمت می‌گیرد» (گرجی و نورالدین اقدم، ۱۳۹۶: ۱۱۶). در حقیقت این نقش بیشتر جنبهٔ زیبایی‌شناسی دارد.

موسیقی حروف که امروزه در ادبیات از آن با عنوان «واج‌آرایی» یاد می‌شود، بخش عظیمی از بار موسیقی شعر را بر دوش می‌کشد. در حقیقت آواها القاگر احساسات و عواطف هستند و عملکرد موسیقایی آن‌ها خالق اثر را یاری می‌رساند تا معانی ذهنی‌اش را بهتر به مخاطب انتقال

10.22052/KASHAN.2022.246613.1049

دهد. بایستهٔ ذکر است کـه علـوی بروجـردی بـرای آنکـه عاطفـهٔ مخاطـب را بـه اوج برسـاند و احساسات و وجدان آن‌ها را ارضا کند، حرف «راء» را برای «روی» سروده انتخـاب کـرده اسـت. صوت و آوای «راء» جزو اصوات بینابینی است؛ یعنی «میـان ویژگـی‌هـایی چـون شـدت، نرمـی، غلظت و رقّت در نوسان است». صوت «راء» دلالت بر تکرار دارد؛ ازآن‌روی که در هنگـام تلفـظ، زبان پی‌درپی به کام بالا برخورد می‌کند. مصوت بلند «الف» تکرار حرف «راء» را برجسته می‌کنـد و بدان استمرار می‌بخشد تا جنبهٔ موسیقی کـلام را بـالا ببـرد (طالبیـان و همکـاران، ۱۳۹۸: ۱۹۹) شاعر بدون آنکه مخاطب خود را خسته نماید و سرودهٔ خویش را یکنواخت نمایـد، صـوت «راء» را در خلال سرودهٔ خویش به کار گرفته است؛ به ابیات ذیل بنگرید:

والله قـــدّر ذا لـــه و بـــه قضـــی　　إنّ المقـــدّر لا یصیـــر مغیـــرا
بـخّ لعبـدٍ فـی شـــراشـــر أمـــره　　راضٍ بمـا قلـم القضـاء بـه جـــری
کشـــهید أرض الطّـــف ٍإذ بنفاســـه　　رضوان خالقـه القدیـر قـد اشتـری

(علوی بروجردی، بی‌تا: ۵۵)

ترجمه: قضا و قدر خداوند این‌گونه بوده است که آنچه مقدر شده باشد تغییر داده نمـی‌شـود. آفرین بر بنده‌ای که از وجودش به این قضا و قدر راضی و خرسند باشد، همچون شهید سـرزمین کربلا که خالق توانا جان ارزشمندش را خرید.

در قلمرو موسیقی شعر، جنـاس[۷] «مهـم تـرین قلمـرو اسـت و اسـتواری و انسـجام و مبـانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی در همین نوع از موسیقی نهفته است» (شـفیعی‌کـدکنی، ۱۳۸۴: ۳۹۲). علوی بروجردی از جناس کمک می‌گیرد تـا هـارمونی شـعر خـویش را بـه سـطح بالایی برساند که از این طریق بتواند به تعبیر ابن‌عاشور «به لطافـت شـنیداری مخاطـب بیفزایـد و موجب لذت، پسند و سرور شنونده می‌گردد» (علوی بروجردی، بی‌تا: ۴۲). به ابیات ذیل بنگرید:

و أو أنّ کربـــی بـــالمعرّة أقـــبلا　　عجـــلاً و أبـــان المســـرّة أدبـــرا
و أرن فـــی غلـــس العشـــا متوحّشـــا　　و أری الحشـــا مثـــل الرّشـــا متمرمـــرا
و أبیت بین أذی الجوی و لظی الهوی　　متحیـــرا فـــی غمتـــی متحسّـــرا

(همان: ۵۵)

ترجمه: سختی در سرزمین معرّه شتابان به من روی آورد و شادی‌هایم از من روی برگردانـد. در تاریکی شب وحشیانه می‌نگرم و اندرونم مثل طناب چاه در گذر است. من میان اذیـت و آزار دل‌باختگی و سوزش عشق، شب را به صبح می‌رسانم درحالی‌که در غـم و انـدوهم سـرگردان و

10.22052/KASHAN.2022.246613.1049

حسرت‌زده هستم.

همان‌طور که از متن برمی‌آید، میان واژگان «مسرّة/ معـرّة»، «العشـاء/ الحشـاء»، «أذی/ لظـی» و «الجوی/ الهوی» جناس ناقص وجود دارد.

در اینجا باید گفت که تکرارهای علوی بروجردی از نوع تکرارهای مکانیکی نیست کـه فاقـد ارزش‌های ادبی باشند. بر اساس گفتهٔ یاکوبسن، «در هر الگـوی متـوازن بایـد ضـربی از تشـابه و ضربیی از تباین وجود داشته باشد. به‌عبارت ساده‌تر، بخشی از یک الگوی متوازن بایـد متشـابه و بخشی دیگر متباین باشد و اگر میان دو ساخت متوازن ضربیی از تباین وجود نداشته باشد، تکرار به‌دست‌آمده صرفاً جنبهٔ مکانیکی خواهد داشت» (صیادی‌نژاد و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۶۸).

در بستر زبان ادبی، مجازگویی مشخصـهٔ برجسـتهٔ ایـن زبـان اسـت. کاربسـت انـواع تشـبیه، استعاره، مجاز و کنایه همگی دست‌مایهٔ هنرورزی ادبیان و شاعران هستند. دو طرف تشـبیه یعنـی مشبه و مشبه‌به در سرودهٔ وی حسی هستند و فاصلهٔ میان مشبه و مشبه‌بـه انـدک اسـت. در واقـع این یکی از ترفندهای زبانی اوست برای اقناع هرچه بیشـتر مخاطـب؛ بـرای مثـال بـه بیـت زیـر بنگرید:

کــم بالقضــاء لــدی مــزاولة الغــزا أودی بمخلـب ثعلـب أسـد الشـری

(بروجردی علوی، بی‌تا: ۵۵)

ترجمه: چه بسیار قضا و حکم این‌گونه بود کـه در جنـگ‌هـا انسـان‌هـای شـجاع بـه دسـت روبه‌صفتان از بین رفته‌اند.

«ثعلب» استعاره از انسان «روبه‌صفت» و «اسد» استعاره از «انسان شجاع» است. در اینجا مشـبه و مشبه‌به هر دو حسی هستند.

بروجردی علوی از استعارهٔ مکنیه که از قوهٔ اقنـاع بیشـتری برخـوردار اسـت، بهـره مـی‌بـرد. همان‌طور که می‌دانید در استعارهٔ مکنیه، مشبه‌به حذف می‌شود و ایـن سـبب مـی‌شـود کـه ذهـن مخاطب و شنونده به پردازش دربیاید و به‌دنبال شیء محذوف بگردد. این حذف سبب مـی‌شـود که شنونده یا خواننده با گوینده متن همنوا شود. در بیت زیر، «السماء» (آسمان) به «انسـان» تشـبیه شده است. مشبه‌به حذف شده و لوازم و نشانه‌های آن، که گریستن (بکـت) اسـت، ذکـر گردیـده است:

وعلیــه قــد بکــت الســماء تولّهــا و النیـــران الأعظمـــان تکـــوّرا

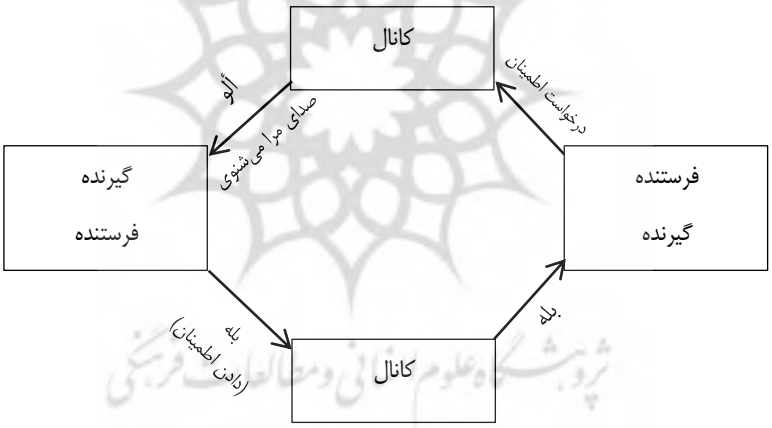
(همان: ۵۷)

10.22052/KASHAN.2022.246613.1049

علوی بروجردی بـا اسـتفاده از الگوهـای آوایـی، آرایـه‌هـای بـدیع و بیـان بـه برجسـتگی و زیبایی‌شناسی سروده افزوده و توجه خواننده را به خود جلب کرده است. او بر نقـش ادبـی مـتن تمرکز نموده و ازآنجاکه در نقش ادبی تأکید برخود پیام است، از این طریق توانسـته اسـت زبـان پیام از طریق زبان معیار برجسته نماید.

۳ـ۴. نقش همدلی (unanimity Function)

نقش همدلی همان کاربرد انتباهی (Lau fanetion phatigue) است (یاکوبسـن، ۱۹۸۸م: ۲۶). ایـن زمانی رخ می‌دهد که فرستنده (متکلم) با گیرنده (مخاطب) ارتباط برقرار می‌کند و سعی در حفـظ این ارتباط دارد. به‌عقیدهٔ یاکوبسن، نقش انتباهی تنها کاربردی است که بین انسـان‌هـا و پرنـدگان مشترک است. فرستنده در این حالت از واژگانی همچون «ألو» یا «آها» استفاده می‌کند که معنـا یـا هدفی جز حفظ ارتباط ندارد (همان: ۳۰). نمودار زیر چگونگی کاربرد نقش انتباهی یا همـدلی را بر اساس الگوی ارتباطی یاکوبسن نشان می‌دهد.



نمودار : گیرنده، فرستنده و کانال (بومزبر، ۲۰۰۷: ۴۳)

بنابراین در این نقش، جهت‌گیری پیـام (مـتن) بـه‌سـوی تمـاس (مجـاری ارتبـاطی= کانـال) معطوف می‌شود و به‌اصطلاح باب سخن گشوده می‌شود. در واقع هدف از ارتباط در ایـن نقـش، برقراری، تداوم یا قطع ارتباط است (سلدن، ۱۳۷۲: ۷). شاعر برای ایجاد فضای همدلی میان خود و مخاطب بایـد از کلمـاتی اسـتفاده نمایـد کـه دارای بـار عـاطفی هسـتند یـا از جمـلات سـادهٔ

10.22052/KASHAN.2022.246613.1049

تأثیربرانگیز بهره بگیرد. به بیت زیر بنگرید:

قتلـــوه ضـــیماً ثـــمّ عترتـــه ســـبوا مـــن بعـــده و علـــوا بهـــن الأبعـــرا

(علوی بروجردی، بی‌تا: ۵۷)

در بیت فوق، شاعر با کاربست ماهرانهٔ ضمیر سوم‌شخص در فعل قتلوه (دو بار) و «عترتـه» و «بعده» و اسم اشارهٔ «ذاک» و «هذا»، زمینهٔ ارتباط با خواننده را بـه‌گونـه‌ای پـیش بـرده کـه گـویی خواننده در کنار شاعر، شاهد این حوادث و صحنه‌ها در کربلاست. در حقیقـت شـاعر بـه‌خـوبی توانسته است نوعی فضای همدلی و پیوند بین دو محور ارتباط یعنی گوینـده (شـاعر) و شـنونده (خواننده) برقرار نماید. به ابیات زیر توجه کنید:

خلیلـــیّ ان البـــین قـــد صـــاح ناعبـــه و حلّـــت لادهـــاش القلـــوب مواکبـــه

خلیلـــیّ إن القلـــب مزّقـــه النـــوی لـــدن نشـــبت لیـــل الـــوداع مَخالبـــه

(همان: ۶)

ترجمه: ای دو دوست من (ای همسفر من) بانگ جدایی را سر داده‌اند و کاروان جدایی برای لرزاندن دل‌ها رحل اقامت افکنده. ای دو دوست من گویی که رنج فراق قلب مرا پاره پـاره کـرده انگار که شب فراق چنگالش را فروکرد. ایشان (یاران امام حسین) ظهـر هنگـام در بیابـان سـوزان طف توسط ستمگری که از مسیر عدالت خارج شده است، کشته شدند.

در این ابیات شاعر با کاربست منادای مضاف (خلیلیّ) که از ویژگـی‌هـای سـبک دورهٔ شـعر جاهلی است، زمینهٔ ارتباط با خواننده را فراهم آورده است. علوی بروجردی ماننـد فرمالیسـت‌هـا به‌دنبال این نیست که به سخنانش لایه دهد و الفاظی را انتخـاب نمایـد کـه جنبـهٔ اریستوکراسـی داشته باشد تا صرفاً ابرخوانندگان پی به مقصود وی ببرند. وی خـود را شـاعر تـوده‌هـا مـی‌دانـد ازاین‌روست که الفاظ وی ساده و قابل فهم است؛ حتی خوانندگان عادی پی به منظـور و مقصـود وی می‌برند.

۴. نتیجه‌گیری

۱. علوی بروجردی با به‌کارگیری عناصر آواساز مانند تکرار حروف و با بهره‌گیری از ظرفیت‌های معنادار موجود در ابیات موجب تهییج و تحریک خواننده و شنونده می‌شود و ذهـن او را قبـل از آنکه از راه معنی واژگان به پیام عبارت توجه نماید، از ضـرباهنگ واج‌هـا بـه پیـام سـخن دسـت می‌یابد. وی گذشته از اینکه دست به تکرار آشکار واج‌ها و واژگان می‌زند، با به‌کارگیـری تـوازی نحوی، از تکرارهای پنهان که در مرکز خلاقیت هنری وی قرار دارد غافـل نیسـت. وی تعمـداً و

10.22052/KASHAN.2022.246613.1049

آگاهانه الفـاظ سـاده را کـه ذهـن خواننـدگان و شـنوندگان بـا آن آشناسـت انتخـاب و از الفـاظ اریستوکراسی اجتناب می‌نماید تا از این طریق اشعارش بـه دل شـنونده و خواننـده راه یابـد. وی کمتر دست به آشنایی‌زدایی می‌زند و از الفاظ لایه‌دار کمتر بهره مـی‌گیـرد تـا خواننـده و شـنونده عادی هم به‌منظور و مقصود وی پی ببرد. بی‌شک نقش ادبـی در اشـعار و سـرودۀ وی از بسـامد بالایی برخوردار است.

۲. علوی بروجردی برای انتقال پیام عاشورای خویش بـه خواننـده و شـنونده، از بحـر کامـل استفاده کرده است. تعداد هجای کوتاه در تفعیله این بحر کمتر از هجاهای بلنـد اسـت. ایـن امـر سبب می‌شود تا خواننده و شنونده از نظر احساسی و عاطفی تحریک گـردد. وی بـا وارد نمـودن زحاف «اضمار» بر حرف دوم تفعیله قصد آن دارد تا آهنگ سروده را سنگین‌تر نماید تـا خواننـده و شـنوندۀ وی احساسـی و هیجـانی محـض نباشـد؛ بلکـه قصـد دارد تـا از ایـن طریـق وی را درخصوص حادثۀ کربلا به تامل و تأنی وادارد. وی هیچ‌گاه مخاطب را از نظر دور نمـی‌دارد. وی با کاربست راهبردهای زبانی اقناع و لذت‌بخشی، مخاطب را با خویش همنوا می‌نماید. تضـادها و حذف‌های موجود در شعر همگـی در ایـن راسـتا هسـتند تـا شـاعر بتوانـد انفعـالات روحـی و احساسات درونی خود را دربارۀ حوادث دردناک کربلا و روز عاشورا به مخاطب انتقـال نمایـد و به‌حق در این مهم موفق ظاهر شده است.

سپاسگزاری

از باب قدرشناسی و ادب، نگارندگان بر خود فرض می‌نمایند که از جناب آقای دکتر فراهتی، اندیشمند فاضل و از جناب آقای جواد دقیق مسئول محترم کتابخانۀ آیت‌الله صبوری که نسخۀ مورد پژوهانه از سروده‌های الأربعین علوی بروجردی را در اختیار نگارندگان قرار دادند تشکر کنند.

پی‌نوشت‌ها

1. Roman Jacobsen
2. bogatriev

۳. شانون (Shannon) در سال ۱۹۱۶میلادی در آمریکـا متولـد شـد. وی دانشـمند ریاضـی و مهنـدس مخابرات بود. او با مشارکت و همکاری ویور (weaver) نظریۀ ارتبـاط را پایـه‌گـذاری کردنـد. در ایـن نظریه و مدل، پیام از طریق فرستنده، رمزگذاری و به نشانه و علامت تبدیل می‌شود؛ این علامـت‌هـا از

10.22052/KASHAN.2022.246613.1049

طریق حامل به گیرندهٔ پیام می‌رسد و گفته‌یاب، علامت‌های دریافت‌شده را رمزگشایی می‌کند و به‌صورت اصل پیام درمی‌آورد و در اختیار مقصد قرار می‌دهد.

4. Karl Buhler
5. Marti

۶. منظور از توازی آن است که ترتیب و چینش کلمات در دو مصراع یا دو بیت مثل هم باشد، چه از نظر معنایی مطابق با هم باشد و چه مطابق نباشد (بدیده، ۲۰۱۴م: ۶۷).

۷. جناس، تشابه تلفظی بین دو کلمه است که اگر در نوع، تعداد، شکل و ترتیب حروف یکسان باشند، جناس تام و در غیر این صورت جناس ناقص نامیده می‌شود (هاشمی، بی‌تا: ۲۴۳).

منابع

۱. آقابابایی، سمیه (۱۴۰۰)، «بررسی ویژگی‌های سبکی اخوان ثالث در مجموعه آخر شاهنامه با تکیه بر نظریهٔ قطب‌های استعاری و مجازی یاکوبسن»، *پژوهش‌های ادبی*، شمارهٔ ۷۳: ۹ـ۳۰.

۲. آهی، محمد، و فیضی، نجمه (۱۳۹۲)، «نقش‌های شش‌گانهٔ زبانی در ادبیات تعلیمی با تکیه بر یکی از قصاید سنایی»، *پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی*، شمارهٔ ۲۰: ۱۸۷ـ۲۱۹.

۳. ایگلتون، تری (۱۳۸۰)، *پیش‌درآمدی به نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

۴. بدیده، یوسف (۲۰۱۴)، *جمالیة التوازی فی شعر نزار قبانی، رساله الدکتوراه*، جامعة الحاج لخضر– باتنه.

۵. بومزبر، طاهر (۲۰۰۷)، *تواصل اللسانی، و الشعریة مقاربة، تحلیلیة لنظریة رومان جاکوبسن*، الطبعة الاولی، الجزائر: دار العربیة للعلوم.

۶. حسانی، احمد (۲۰۰۷)، *مباحث فی اللسانیات*، ط ۲، دبی: نسخة الکترونیه.

۷. الحولی، فیصل حسان (۲۰۱۱)، *التکرار فی الدراسات النقدیة بین الاصالة و المعاصرة*، رساله ماجستیر، جامعة موته.

۸. سلدن، رامان (۱۳۷۲)، *راهنمای نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس فجر، تهران: طرح نو.

۹. سجودی، فرزان (۱۳۷۷)، «شعرشناسی مکتب پراگ»، فصلنامهٔ *زبان و ادب*، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۵ـ۶: ۱۰۷ـ۱۱۶.

۱۰. شایگان‌فر، حمیدرضا (۱۳۹۰)، *نقد ادبی معرفی مکاتب نقد*، چ۴، تهران: انتشارات دستان.

۱۱. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲)، *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: نشر آگاه.

۱۲. ـــــــــــ (۱۳۸۴)، *موسیقی شعر*، تهران: نشر آگاه.

۱۳. صحیحی، علیرضا (۱۳۹۴)، *عربی‌سرایان کاشان*، کاشان، نشر مرسل.

۱۴. صفوی، کوروش (۱۳۸۰)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، چ۱، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، انتشارات سورهٔ مهر.

۱۵. صیادی‌نژاد، روح‌الله و همکاران (۱۴۰۰)، «بررسی انسجام آوایی الفراق؛ سرودهٔ متنبی»، *پژوهشنامه*

10.22052/KASHAN.2022.246613.1049

ادب غنایی، سال نوزدهم، شمارهٔ ۳۶: ۱۵۷ـ۱۷۶.

۱۶. صیادی‌نژاد، روح‌الله (۲۰۲۰م)، دراسة الوظیفة الانفعالیة و الافهامیة و المرجعیة فی القصیدة المدحیظ للکفعمی فی ضوء نظریة النقدیة ـ اللسانیة لجاکوبسون، مجلة تراث کربلاء السنة السابعة، المجلد السابع، العددان الثالث و الرابع، ۱ـ۴۱.

۱۷. طالبیان، منصوره و همکاران (۱۳۹۸)، «نقش آوا در تصویرسازی (مطالعهٔ مورد پژوهانه: سورهٔ نازعات)»، *پژوهشنامهٔ تفسیر و زبان قرآن*، سال هفتم، شمارهٔ ۲: ۱۹۱ـ۲۰۸.

۱۸. عربشاهی کاشی، الهام، و عباسعلی فراهتی (۱۳۹۹)، «واکاوی شخصیت علمی، اخلاقی و اجتماعی آیت الله العظمی محمد علوی بروجردی »، *کاشان‌شناسی*، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۲: ۶۵ـ۹۰.

۱۹. علوی بروجردی، محمد، بی. تا، المنظومة الموسوعة بالأربعین.

۲۰. علوی‌مقدم، مهیار (۱۳۷۷)، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر؛ صورت‌گرایی و ساختارگرایی*، چ ۱، تهران: انتشارات سمت.

۲۱. غازی، یوسف (۱۹۸۵م)، *مدخل الی الالسنیة*، دمشق: منشورات العالم، العربی الجامعیه.

۲۲. گرجی، یحیی، و نورالدین اقدم، یحیی (۱۳۹۶)، «بررسی و تحلیل قصیدهٔ ایوان مدائن بر اساس نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن»، دوفصلنامهٔ *بلاغت کاربری و نقد*، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۱: ۱۰۹ـ۱۲۶.

۲۳. گودرزی، بشری (۱۳۹۷)، *بررسی توازی در سروده‌های فدوی طوقان*، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشگاه کاشان، استاد راهنما: روح‌الله صیادی‌نژاد.

۲۴. گیرو، پیر (۱۳۸۰)، *نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: آگاه.

۲۵. المسدی، عبدالسلام (۱۹۷۷م)، *الاسلوبیة و الاسلوب*، لیبیا– تونس: دار العربیة للکتاب.

۲۶. ناتل خانلری، پرویز (۱۳۴۵)، *وزن شعر فارسی*، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۲۷. نبی‌لو، علیرضا (۱۳۸۷)، «بررسی دیدگاه‌های زبانی و ادبی سنایی (در چهارچوب نظریهٔ یاکوبسن)»، *پژوهش‌های ادبی*، شمارهٔ ۲۲: ۱۵۵ـ۱۷۷.

۲۸. هاشمی، سید احمد (بی‌تا)، *جواهر البلاغة فی المعانی والبیان و البدیع*، تحقیق: حسن حمد، بیروت: دارالجیل.

۲۹. یاکوبسن، رومان (۱۳۸۰)، زبان‌شناسی و شعرشناسی، ترجمهٔ کوروش صفوی، تهران: هرمس.

۳۰. ـــــــــ (۱۹۸۸م)، *القضایا الشعریه*، ترجمهٔ محمد ولی و مبارک حنون، المغرب: دار توبقال.

۳۱. ـــــــــ (۱۹۹۳م)، *النظریة الالسنیة*، ترجمهٔ فاطمه الطبال، بیروت: المؤسسة الجامعیة للدراسات و النشر و التوزیع.