



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



Doi:10.22067/jallv15.i3.2311-1342



Behrouz Ghorbanzadeh¹

Associate Professor in Arabic Language and Literature, Mazandaran University, Iran

Sarah Taqvai

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

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

Abstract

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

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

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

زبان و ادبیات عربی، دوره پانزدهم، شماره ۳ (پیاپی ۳۴) پاییز ۱۴۰۲، صص: ۹۵-۷۹

بررسی جلوه‌های آوایی دیوان "احزان صحراویه" تیسیر سبّول



(پژوهشی)



بهر روز قربان زاده^{id} (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه مازندران، ایران، نویسنده مسئول)^۱
سارا تقوایی^{id} (استادیار گروه فلسفه و کلام اسلامی دانشگاه جهرم، ایران)

Doi:10.22067/jallv15.i3.2311-1342

چکیده

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

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

۱. مقدمه

موسیقی در شعر اهمیت بسیار بالایی دارد، در واقع یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های تمایز کننده میان شعر و دیگر فنون ادبی، موسیقی آن است تا جایی که اگر کلامی خالی از هرگونه آهنگ و موسیقی باشد، دیگر شعر به‌شمار نمی‌رود. این موسیقی به شکل‌های مختلفی در شعر جلوه می‌نماید. گاهی از طریق وزن و قافیه و گاهی از طریق ضرباهنگ درونی و زمانی از طریق انسجام و هماهنگی موجود میان کلمات. ابراهیم انیس در تعریف شعر به یکی از مهم‌ترین ارکان آن یعنی موسیقی و آهنگ اشاره کرده است: «در حقیقت، شعر چیزی نیست جز یک‌کلام آهنگین که جان‌ها با شنیدن موسیقی آن به وجد آمده و دل‌ها از آن متأثر می‌شوند.» (انیس، ۱۹۷۲: ۲۳) در حقیقت این تأثیرپذیری می‌تواند به شکل‌های مختلفی صورت پذیرد، به بیانی دیگر، موسیقی شعر که متشکل از اصوات و الحان است یا موجب نشاط روحی می‌شود یا بر عکس، نفس را محزون می‌کند «موسیقی عبارت از اصوات و آهنگ‌هایی که در روان آدم تحریکاتی ایجاد کرده که گاهی شخص از آن لذت می‌برد و زمانی با آهنگی به غم و افسردگی دچار می‌شود.» (خوروش، بی‌تا: ۲۶) در این میان هر شاعر بسته به سبک و اسلوب خاص خود در حوزه موسیقی کلام، به موسیقی شعر، اوزان و بحور مختلف عروضی و چگونگی ارتباط و پیوند میان شعر و محتوای آن توجه و عنایت می‌کند. متون ادبی تیسیر سبول به‌ویژه اشعار او، نمونه والایی از غنای هنری، زبانی و سبکی است و این امر تیسیر را در ردیف شاعرانی نوآور و مبدع قرار داده است که سطوح فرهنگی و فکری مختلف را در آثار ادبی خویش گنجانده‌اند. بدین ترتیب پژوهش حاضر با عنوان «بررسی جلوه‌های آوایی دیوان احزان صحراویة تیسیر سبول» درصدد است تا جلوه‌های موسیقایی زبان شعری تیسیر سبول را مشخص کرده و زیبایی‌شناسی مؤلفه‌های برجسته‌ساز آوایی را کشف و توان و قدرت شاعر را در ایجاد تناسب و هماهنگی بیان رسالت و پیام متن که غایت و هدف نهایی متن ادبی است، و موسیقی آن به مخاطب اشعارش نشان دهد. شایان‌ذکر است که جامعه آماری پژوهش حاضر دیوان «احزان صحراویة» است. این دیوان مشتمل بر ۳۷ قصیده است که در مجموع بر ۴ وزن: رمل، کامل، مقارب و متدارک سروده شده است. تیسیر همه قصائد خود را در قالب شعر نو سروده است. این قالب شعری به شاعر این اجازه را می‌دهد تا با آزادی بیشتری احساسات و تجارب خود را بیان نماید هرچند که شاعر در لابه‌لای قصائد خود دست به هنجارگریزی‌های عروضی همچون درآمیختگی تفعیله-های شعری (مثلاً درآمیختن وزن کامل متفاعلن با وزن رمل فاعلاتن)، یا درآمیختگی قالب‌های شعری (آمیختن قالب سنتی در شعر نو) نیز زده است که هر یک از این هنجارگریزی‌ها در جهت القای یک نکته و با هدف معینی صورت پذیرفته است.

۱.۱. پرسش‌های پژوهش

پژوهش حاضر درصدد پاسخ‌گویی به سؤالات زیر است:

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

۲.۱. فرضیه‌های پژوهش

- ۱- مهم‌ترین جلوه‌های نوع‌آوری در موسیقی بیرونی، استفاده از تکنیک‌های هنجارگریزی چون تضمین عروضی، تدویر، و درآمیختگی قالب‌های شعری در یک قصیده است. در موسیقی درونی، استفاده از آرایه تکرار (تکرار قوافی، واج آرایبی و تکرار عبارت) و در موسیقی دیداری، نوشتن پلکانی و عمودی سطرهای شعری مهم‌ترین جلوه‌های نوع‌آوری به شمار می‌روند.
- ۲- استفاده از این تکنیک‌های هنجارگریز، علاوه بر جلب توجه مخاطب به متن، تأثیرگذاری بیشتری بر خواننده دارد.
- ۳- مهم‌ترین عامل ایجاد تناسب و هماهنگی بین موضوع شعر و موسیقی آن، انتخاب و گزینش بحور و قافیه‌های متناسب با موضوع شعری است.

۳.۱. پیشینه پژوهش

- مقاله‌ای با عنوان «الحزن في شعر تیسیر السبول» نویسنده این مقاله، ابراهیم منصور الیاسین است و در سال ۲۰۱۶ در مجله‌ی دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية شماره اول آن به چاپ رسیده است. نویسنده مقاله بر این باور است که حزن و اندوه تیسیر نه تنها شخصی نیست؛ بلکه جمعی و شامل همه افراد بشر است.
- مقاله‌ای با عنوان «مایاکوفسکی فی بنطال تیسیر سبول» نویسنده این مقاله، قبیللات سعود است و در سال ۲۰۱۳ در نشریه افکار شماره ۲۹۶ به چاپ رسیده است. نویسنده در این مقاله برخی از شباهت‌های این دو نویسنده و شاعر را بر می‌شمرد.
- مقاله‌ای با عنوان «شعر الشعراء المنتحرین فی الأردن». این مقاله را عماد عبد الوهاب الضمور نوشته و در سال ۲۰۰۹ و در شماره دوم مجله «دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية» به چاپ رسیده است. نویسنده در این مقاله به بررسی شعر سه شاعر اردنی به نام‌های تیسیر سبول، و عبد الفتاح الکواملة، وسلامة الشطناوي، که بر اثر خودکشی جان خود را از دست دادند، پرداخته است.
- مقاله‌ای، با عنوان «البناء السردی فی الخطاب الشعري عند تیسیر سبول» باشد که توسط أسماء مساعد و ابراهیم العمري نوشته شده است. این مقاله در سال ۲۰۱۵ و شماره ۴۰ مجله کلیة الآداب به چاپ رسیده است. این پژوهش تلاش کرده است تا ساختار روایی گفتمان شعر را نقد و بررسی کند و ویژگی‌های هنری و زیبایی‌شناسی آن را مشخص کند.
- مقاله‌ای با عنوان «تأثیر خیام بر تیسیر السبول، شاعر اردنی». این مقاله توسط بسام علی ربابعة نگاشته شده و در سال ۱۳۸۳ و در شماره ۳ نشریه نامه پارسی چاپ شده است. از نظر نگارنده، انگیزه و دلیل روی آوردن تیسیر به رباعیات خیام مرگ‌اندیشی و ناپایداری زندگی دنیوی در واپسین سال‌های عمرش بود.

۲. مبانی نظری

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

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

۲.۱. موسیقی بیرونی

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

۲.۲. وزن عروضی

وزن در لغت یعنی سنجیدن و اندازه‌گیری کردن همان‌گونه که ابن منظور گفته است: «وزن یعنی اندازه‌گیری کردن یک‌چیز و بیان مقدار آن و سنجیدن سبک و سنگینی آن. وسیله‌ای را که با آن اندازه می‌گیرند، ترازو می‌گویند. و اوزان عرب چیزهایی است که اشعارشان بر مبنای آن سروده شده است و مفرد آن وزن است» (ابن منظور، بی‌تا، ذیل واژه وزن). وزن ارتباط تنگاتنگی با شعر دارد و تقریباً هیچ شعری نیست که در تعریف آن از لفظ وزن یا مشتقات آن استفاده نشده باشد. این امر وزن را یکی از ارکان اصلی شعر قرار داده است تا جایی که اگر وزن ساقط شود، شاعرانگی شعر نیز ساقط خواهد شد. (ابن رشیق، ۱۹۷۲: ۱۳۴)

با نگاهی به اشعار سبول این موضوع روشن می‌شود که شاعر در این دیوان فقط از قالب شعر نو برای سرودن اشعار خویش بهره برده است و از میان بحور شعری، بحر «رمل» بیش از همه بحور، با ذوق شاعری تیسیر سبول هماهنگ بوده تا آنجا که در دیوان احزان صحراویه، ۲۳ قصیده در این بحر سروده شده است که در مقایسه با کل قصائد که به ۳۷ قصیده می‌رسد تعداد قابل ملاحظه‌ای است. با نگاهی به تمام قصائدی که در این بحر سروده شده درمی‌یابیم که تیسیر هیچ‌گاه از این تفعیله به شکل سالم فاعلاتن استفاده نکرده است بلکه همواره از زحافات خبن و حذف بهره برده است. این بحر، «به دلیل غنائی بودنش که باعث سرمستی می‌شود، و همچنین به دلیل روانی آن بر زبان و انعطاف‌پذیری بالایش، در شعر نو بسیار مورد استفاده قرار می‌گیرد.» (علی، ۱۹۹۷: ۹۴) همچنین در مورد ویژگی‌های این بحر آمده است که «موجد غمی خفیف است و برای بیان اندیشمندانه و اسطوره‌ای مناسب‌تر به نظر می‌رسد.» (سراج، ۱۳۶۸: ۵۷) خواجه نصیرالدین طوسی می‌گوید: «بحر رمل زمینه‌ای است برای بیان رقت قلب و حکایت‌گر اندوه‌ها و شادمانی‌ها و ترجمان دل پیران و جوانان است.» (خواجه نصیر، ۱۳۶۹: ۱۳)

۲.۳. قافیه و انسجام شعر در اشعار تیسیر سبول

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

صوتی برخوردار شود، صوت و معنی هماهنگ می‌شوند و یکدیگر را تقویت می‌کنند و در القای مفهوم و حالت شعر تأثیر بیشتری دارند. (یوسفی، ۱۳۵۷: ۲۶۳) قافیه در شعر از اهمیت و جایگاه ویژه‌ای برخوردار است، به طوری که قُدماء ارتباط آن را با عروض شبیه به ارتباط بدن با پا دانسته‌اند و شناخت آن را برای عالم عروض و شاعران لازم دانسته و عدم آشنایی با آن را موجب ضعف و اخلال در شعر دانسته‌اند. (مرگان‌پور و دیگران، ۱۳۹۸ش: ۶۵)

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

وَالْمَرْوُجُ الْخَضِرُ بِالْأَمْسِ تَعَرَّتْ
وَأَسْتَحَالَتْ لِيَبَابِ
فَإِذَا صَدْرُكَ أَخْوَى مِنْ خَرَابِ
وَإِذَا أَنْتَ

كَقَبْرِ مُتَدَاعٍ تَحْتَ أَطْبَاقِ التُّرَابِ (سَبُول، بی تا: ۱۲۲)

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

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

لَمْ يَبْلُغْ أَذْنَا مُنَادَاهُ
يَسْتَشُوْ أَمَامِي شِدْقَاهُ
وَالآنَ يَمْرُقُ نَسْجُ الصَّمْتِ
فَأَضِيعُ وَمَا حَوْلِي مِنْ صَوْتِ
لَنْ تَسْمَعَ حَتَّى أَوَاهُ. (همان: ۱۳۳)

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

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

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

نیز ممکن است اثرات دیگر در موسیقی شعر و القای مفهوم آن و خیال‌انگیزی و حسن تأثیر سخن نیز داشته باشد. مثلاً یکی از بهترین شیوه‌های تأکید و تکیه بر کلمه، قراردادن آن در جایگاه قافیه است. کلمه‌ای که در صدر سخن، عجز قافیه بیت قرار می‌گیرد، از نظر صوتی ارزش خاصی پیدا می‌کند، و در این میان کلمه قافیه از همه برجسته‌تر است.» (یوسفی، ۱۳۵۷: ۲۶۳) تکرار قافیه، در تحکیم معنا و قوت بخشیدن به آن مؤثر است، روحانی نیز به این ویژگی تکرار - که قافیه نیز بخشی از آن است - چنین اشاره می‌کند: «آنچه مسلم است، شاعران معاصر از تکرار استفاده‌هایی گوناگون برده‌اند، چه برای توسعه معانی و حسن تأثیر و چه در زمینه سود جستن از نغمه و آهنگ کلام.» (روحانی، ۱۳۹۰: ۱۴۹) تیسیر به انحاء مختلف کلمات قافیه را تکرار کرده است که این تکرار علاوه بر تأکید روی کلمه، بر موسیقی متن نیز تأثیر گذاشته است. به عنوان مثال در قصیده "شتاء لا یرحل" می‌گوید:

سِتَاءٌ

سِتَاءٌ

أَرَى لِلْغُيُومِ

وَأَنْصَتْ فِي خَاطِرِي لِلخَوَاءِ

وَأَعْرَفْتُ أَنِّي مَازَلْتُ ذَاكَ الْقَدِيمِ

وَعُمْرِي سِتَاءٌ (سَبُول، بی تا: ۱۱۶)

(ترجمه) «این زمستان است / زمستان / به ابرها می‌نگرم / و در ذهنم با دقت به صدای تو خالی گوش می‌دهم / و می‌دانم که من همچنان همان قدیم هستم / و عمر من همچون زمستان است.» تیسیر کلمه قافیه یعنی (شتاء) را ۳ بار تکرار کرده است و از این طریق فضای ابری و دلگیر زمستان یا به تعبیر دیگر، حالت افسوس خوردن و آه کشیدن خود را در زمستان، آشکار ساخته است. نمونه دیگری از تکرار قافیه را می‌توان در قصیده «من مغترب» مشاهده کرد:

أَخَافُ يَا صَدِيقَتِي مِنْ أُوْبَةِ الْمَسَاءِ

غُيُومُهُ تَعْبُرُنِي

مُنْقَلَةً نَشِيجِ

مَوَاكِبِ الْأَحْزَانِ فِيهِ تَمَلَأُ الدَّرُوبُ

تُحَاصِرُ الْغَرِيبُ

وَأَحْسِرَةُ الْغَرِيبِ (سَبُول، بی تا: ۱۱۹)

(ترجمه) «ای دوست من / از آمدن شب در هراسم / ابرهایش سنگین و هق‌هق‌کنان از من می‌گذرند / قافله‌های حزن و اندوه در آن شب، مسیرها را پر می‌کنند / انسان غریب را محاصره می‌کنند / وای بر انسان غریب» در این شعر نیز تیسیر با تکرار کلمه «غریب» حالت خستگی و واماندگی و به هق‌هق افتادن را به زیبایی با گزینش قوافی مناسب، القاء کرده است و تکرار قافیه به گونه‌ای است که خود درد درونی و اندوه و حسرت شاعر را به مخاطب القاء می‌کنند.

۳. آشنایی زدایی‌های عروضی در اشعار تیسیر

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

۳.۱. تدویر در شعر تیسیر سبّول

مراد از تدویر در علم عروض یعنی آوردن بخشی از یک کلمه در آخر مصراع اول یک بیت (شطر) و بخش دیگر آن در ابتدای مصراع دوم همان بیت. (عشری زاید، ۲۰۰۲: ۱۸۶) به بیانی دیگر سطر بیت از نظر تفعیله کامل نمی‌شود مگر از طریق آن جزء جداشده که ممکن است یک سبب خفیف یا سبب ثقیل یا حتی وتد باشد؛ یعنی کلمات تمام و کمال می‌آیند و این تفعیله‌ها هستند که ناقص و ناتمام اند و بخشی در یک سطر شعری و بخش دیگر در سطر بعدی می‌آیند. با نگاهی به اشعار تیسیر می‌بینیم که کمتر قصیده‌ای است که شاعر در آن از این تکنیک استفاده نکرده باشد. به عنوان مثال ایشان در قصیده موسوم به "مرحبا" می‌گوید:

فَاعِلَاتُنْ / فَاعِلَاتُنْ / فَ	/	ه / ه / ه / ه / ه / ه / ه / ه	/	ه / ه / ه / ه / ه / ه / ه / ه
عِلَاتُنْ / فَاعِلَاتُنْ / فَاعِلَاتُنْ	/	ه / ه / ه / ه / ه / ه / ه / ه	/	ه / ه / ه / ه / ه / ه / ه / ه
(سبّول، بی‌تا: ۱۱۵)	/	أدُمُ عا	/	أَنْ رِيْقَلْ

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

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

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

۲.۳. تضمین عروضی در شعر تیسیر سبول

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

عَلَى أَفْقَانَا تَمَطَّى الْغُيُومُ	/ ۵ / /	/ ۵ / /	/ ۵ / /	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
عَ لَا أَفْ أَقْ نَاتَ اتَ مَطَّ طَلَّ عَ يُومُ				
تَجُوبُ بِبُطْءٍ تُخَوِّمُ السَّمَاءَ	/ ۵ / /	/ ۵ / /	/ ۵ / /	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
تَ جُوبُ ابُّ بَطْءُنْ اتُ خُو مَسَّ اسَ مَاءَ				
وَتُوشِكُ تَهْمِسُ أَنَّ الشِّتَاءَ	/ ۵ / /	/ ۵ / /	/ ۵ / /	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
وَتُوشِ اكُّ تَهِّمُ اسُّ انْ نَشُّ اشِّ تَاءَ				
تَنَاهَى	/ ۵ / /			فَعُولُنْ
تَنَاهَا				
وَوَدَّعَ أَيَّامَنَا	/ ۵ / /	/ ۵ / /	/ ۵ / /	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
وَوَدَّ دَ عَ أَيَّامَا				

(م نا(سبول، بی تا: ۱۱۶)

(ترجمه) «بر آسمان ما ابرها متراکم و طولانی می‌شوند/ و به آرامی از مرزهای آسمان عبور می‌کنند/ و تقریباً آهسته زیر لب می‌گویند که زمستان/ سپری شد/ و با روزگار ما خدا حافظی کرد.» همان‌طور که از تقطیع عروضی بند فوق می‌بینیم، تفعیله همه سطرها به شکل کامل و بی‌آنکه جزئی از تفعیله‌ها به صورت منفصل در سطر دیگر بیاید، آمده است، هرچند که در این بند شاهد زحاف قبض (حذف حرف پنجم ساکن: فَعُولُنْ) و همچنین شاهد تغییر دیگری نیز در آخرین تفعیله این بحر هستیم یعنی حذف: (حذف سبب خفیف از آخر فَعُولُنْ که می‌شود فعو یا فَعَلْ)؛ اما اگر به سطر سوم این بند نگاه کنیم درمی‌یابیم که خبر آن که فعل «تناهی» است به تنهایی یکی از سطور این بند را تشکیل داده است و به این ترتیب آرایه تضمین عروضی را رقم زده است. هدف از این کار در این بند، برجسته کردن واژه «تناهی» است؛ ضمن اینکه این کلمه تکیه معنایی، تصویری و خوانشی شعر است. در واقع استفاده از تضمین عروضی در این بند، برجسته کردن و تاکید کردن فعل «تناهی» است.

۳.۳. درآمیختگی قالب‌های شعری در شعر تیسیر سبول

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

كُلُّ أَحْبَابِي عَلَيَّ صَفْحَتِهِ

(وَنَدِيمِ هِمْتٌ فِي رِفْقَتِهِ

كُلَّمَا اسْتَيْقِظَ مِنْ غَفْوَتِهِ

وَبُشْرِ الرَّاحِ مِنْ رَاحَتِهِ

جَذَبَ الزُّقَّ إِلَيْهِ وَاتَّكَا)

فَعَبِيدُ الدَّارِ فِي غُرْبَتِهِ

إِنْ صَحَا عَنِّي وَإِنْ عَنِّي بَكِي (سبول، بی‌تا: ۱۶۱)

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

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

۴. موسیقی درونی

منظور از موسیقی درونی یعنی: «هماهنگی‌ها و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرف در مجاورت با حروف دیگر» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۵۱) به عبارتی دیگر «مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید جلوه‌هایی از موسیقی درونی است.» (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۱) با

بررسی دیوان احزان صحراویۀ در می‌یابیم که تکرار، بسامد بالایی دارد تا آنجا که به دلیل کثرت استعمال یکی از شاخصه‌های اصلی اشعار تیسیر سبول است. «به‌وسیله تکرار می‌توان کیفیت ضرب‌آهنگ و توالی حروف موجود در کلمات را دریافت و سپس به ضرب‌آهنگ کلی کلمات در ابیات رسید.» (زرین‌پور و سلیمان‌زاده نجفی، ۱۳۹۶: ۹۶)

۴. ۱. تکرار در شعر سبول

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

۴. ۲. واج‌آرایی یا نغمه حروف

واج‌آرایی یعنی «هم آوایی ناشی از تناسب صامت‌ها و مصوت‌ها در زنجیره کلام.» (روزبه، ۱۳۸۱: ۱۸) نکته مهمی که باید بدان توجه داشت این است که صامت‌های مکرر، علاوه بر صدای ذاتی خود، در پیوند هم نشینی با صامت‌های دیگر، آوایی گوشنواز و زیبا تولید می‌کنند. بی‌شک، این آرایش واجی، زمانی ارزش زیبا شناختی می‌یابد که صدای آن، منعکس‌کننده معنای بیت یا مجموعه اشعار باشد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۴۴۱) نمونه واج‌آرایی در صوامت را می‌توان در بند زیر از قصیده «عودة إلى الرفاق المتعبين» دید:

تَسَالُ الْعَايِبَةُ السَّمَاءَ عَمَّا خَلَفَ صَمْتِي
وَتُعَرِّبُنِي بِنُظْرَةٍ
فَأَحْسُ الْحَرْقَةَ الْحَرَّى بِحَلْقِي
غَاصَ نُطْقِي (سَبُول، بی‌تا: ۱۴۱)

(ترجمه) «آن (موجود) جنگلی گندم‌گون جویای چیزی است که در ورای سکوتم نهفته است/ و مرا با نگاهی، لخت و عریان می‌کند/ و من سوزش شدیدی را در حلقم احساس می‌کنم/ سخنانم خاموش گشت.»
در بیت سوم، شاعر حرف حاء که جزء حروف حلقی است، ۴ بار تکرار کرده که مفهوم حرارت و سوزش را به ذهن‌ها تداعی می‌کند. همچنین در قصیده «الأسرار» شاعر از صنعت واج‌آرایی صوامت در جهت القای بهتر معانی به مخاطب سود برده است:

سَاكِنٌ هَذَا الْمَسَاءِ
وَأَصْحَنَا
فَسَمِعْنَا
فِي حَنَائِي الصَّمْتِ هَمْسًا (همان: ۱۷۶)

(ترجمه) «امشب، شبی آرام است/ و ما فریاد زدیم و در پیچ و خم سکوت صدای آهسته‌ای را شنیدیم.»
در این بند شاعر (۶) بار حرف (سین و ص) را باهم به‌کار برده است. تکرار حرف «سین» که از حروف مهموس است صدای آهسته را که در واژه (همس = آهسته سخن گفتن) در اذهان تداعی می‌کند.

۳.۴. تکرار واژه

مراد از تکرار واژه، یعنی کلماتی که به معنای واحد به دفعات در مسیر شعر نشسته باشند. تکرار کلمات پهلوی هم و یا در جاهای مختلف شعر، که اغلب به شکل تکرار واژگانی پیاپی و غالباً به منظور تأکید به کار می‌رود و در دیوان احزان صحراویه نمونه‌های زیادی دارد. به عنوان مثال تیسیر در قصیده «لحظات من خشب» می‌گوید:

كُنْتُ أَعْلَمُ
أَنَّ عِيدًا بَعْدَ عِيدٍ بَعْدَ عِيدٍ
سَوْفَ تَأْتِي
ثُمَّ تَمْضِي (سَبُول، بی تا: ۱۱۷)

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

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

أَهْ لَا رَجَّةَ مِجْدَافٍ وَلَا إِيْمَاصَ بَسْمَةٍ
أَهْ وَالْعَمْرُ قَصِيرٌ (همان: ۱۲۱)

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

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

عَيْنَاكَ ظَلَامٌ
عَيْنَايَ ظَلَامٌ عَبْتُ أَنْ نَصْنَعَ صَحَكَيْنَا
وَنُحَاوِلَ نَرْسُمُ بَسْمَتِنَا / فَوْقَ الشَّفَتَيْنِ
مَا جَدَوِي - مَا جَدَوِي الْبَسْمَةَ؟ (سَبُول، بی تا: ۱۲۵)

(ترجمه) «چشمات تاریکی محض است / چشمانم تاریکی محض است / بی‌فایده است که خنده خود را خلق کنیم / و تلاش کنیم لبخند خود را بر روی لبها ترسیم نماییم / چه فایده‌ای دارد؟ - چه فایده‌ای دارد لبخند زدن؟»
در این بند شاعر هم از تکرار البدایه استفاده کرده است (عیناک و عینای) و هم از تکرار پی در پی (ما جدوی، ما جدوی) تا از این طریق بتواند احساس درونی خود را بیان و به مخاطب القا کند.

۴. ۴. تکرار مصراع‌ها در ابتدا و انتهای بند

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

آغاز شعر از عناصر میان‌مایه‌ای تشکیل شده است که آن‌ها خود می‌توانند مدخل‌های متعدد را بیافرینند. (روحانی، ۱۳۹۰: ۱۶۲) تیسیر سبول نیز به کرات از این نوع تکرار در فواصل متعدد سود برده است تا آنجا که بسامد بالای آن، شاخصه سبکی خاصی به اشعارش بخشیده است. به‌عنوان مثال در قصیده موسوم به «شتاء لا یرحل» می‌گوید:

تَنَاهَى الشَّتَاءَ

تَنَاهَى الضَّجْرَ

قَرِيبًا يُطِلُّ عَلَيْنَا الْقَمَرَ

يُثَقِّلُ فَوْقَ التَّلَالِ خُطَاةَ

وَيَسْكُبُ فِي عُمُقِنَا مِنْ ضِيَاءِ

تَنَاهَى الشَّتَاءَ

تَنَاهَى الضَّجْرَ (سبول، بی تا: ۱۱۶)

(ترجمه) «زمستان به پایان رسید/ غم و اندوه رخت بریست/ به‌زودی ماه به روی ما آشکار می‌شود/ و روی تپه‌ها گام برمی‌دارد/ و نور خود را در عمق وجود ما می‌افشاند/ زمستان به پایان رسید/ غم و اندوه رخت بریست؟»
پیداست که شاعر با تکرار عبارت (تناهی الشتاء تناهی الضجر) در ابتدا و انتهای بند، خواننده را به آغاز خوانش شعر باز می‌خواند.

۴. ۵. تشابه الأَطْرَاف

این آرایه بدیعی یکی دیگر از اشکال تکرار است و زمانی اتفاق می‌افتد که «یکی از کلمات اواخر مصراع اول، در اوایل مصراع دوم و یکی از کلمات اواخر مصراع دوم در اوایل مصراع سوم و یکی از کلمات اواخر مصراع سوم در اوایل مصراع چهارم تکرار شود» (الهاسمی، ۲۰۰۷: ۳۵۱) این نوع تکرار نیز در اشعار تیسیر بسامد فراوانی دارد. به‌عنوان مثال ایشان در قصیده «النسر الغائب» می‌گوید: قَلْبِي / عَيْنِي / كُلُّ عُرُوقِي تَصْرَحُ (مَاءً) / وَالْمَاءُ مَعَ النَّسْرِ الْغَائِبِ / وَالنَّسْرُ يُغَالِبُ فِي الصَّحْرَاءِ (سبول، بی تا: ۱۴۴)

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

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

۵. موسیقی دیداری

شعر دیداری^۲ گونه‌ای ادبی از ادبیات معاصر است که شاعر با استفاده از هنر گرافیک و به هم ریختن اسلوب شعری، دست به آفرینش سبکی نوین می‌زند. در شعر دیداری، شاعران، زبان را به گونه‌ای دیگر به کار می‌برند و از جنبه‌های بصری و دیداری در شعر استفاده می‌کنند و به این ترتیب، شعر دیداری، شعری است نوشتاری-دیداری؛ یعنی در آن، از طریق بازی با کلمات، حروف و واژگان شعر را به گونه‌ای می‌نویسند که ظاهر شعر به صورت طرحی دیداری در می‌آید و به این ظاهر گرافیکی شعر، معمولاً بیش از مفهوم پرداخته می‌شود. بنابراین برای تأثیرگذاری بر مخاطب، نمی‌توان آن را با صدای بلند خواند بلکه برای درک مفهوم آن و لذت بردن، فقط باید به آن نگرست و با دیدن ساختار شعر، به معنای آن پی برد. (انوشه، ۱۳۷۶: ۸۹۶) تیسیر سبّول، نیز از این تکنیک در اشعار خود بسیار استفاده کرده است، تا آنجا که بسامد بالای آن، یک وجهی سبکی به اشعار او بخشیده است. مهم‌ترین غرض موسیقی دیداری در اشعار تیسیر که در اثر هنجارگریزی نوشتاری پدید می‌آید، برجسته کردن برخی از پاره‌هاست. یکی از اشکال دیداری کردن شعر در دیوان احزان صحراویه، شکل پلکانی است. مقصود از شیوه پلکانی سطرهای شعری، نامتوازن بودن و نابرابر بودن تفعیله‌های شعری از آغاز سطر شعری یک‌بند تا پایان آن است. این نوع نوشتار حس بینایی خواننده را برمی‌انگیزد به گونه‌ای که خواننده را تشویق می‌کند تا با شکل نوشتاری ارتباط برقرار کند. «این ویژگی یک مصراع را در برابر دیگر مصراع‌های شعر برجسته می‌کند و به هر کلمه یا سطر مصراع تشخص می‌بخشد و بر آن تأکید می‌کند؛ به علاوه، این ویژگی نوشتاری به صحنه مورد نظر شاعر جنبه دیداری می‌دهد.» (حسینی، ۱۳۹۳: ۵۹) تیسیر سبّول به کرات از این شیوه در اشعار خود استفاده کرده است. به عنوان مثال ایشان در قصیده «رعب» اینگونه فریادهای خشم و غضب خود را بر صفحه اشعار خود مجسم می‌کند:

فَجَّرَ صَخْبًا

صَخْبًا

صَخْبًا . (سبّول، بی تا: ۱۳۲)

(ترجمه) « فریاد برآور / فریاد / فریاد.»

نوشتار پلکانی سطر شعری در این بند، دلالت بر امتداد و پژواک صدای فریاد شدید دارد. در این بند واژه (صخبًا) را به صورت پلکانی نوشته است تا صدای فریاد را به صورت ممتد به مخاطب نشان دهد، به گونه‌ای که این فریاد تا مدت‌ها ادامه داشته باشد و صدای آن به گوش همه برسد. شکل عمودی (ریزشی) یکی دیگر از انواع هنجارگریزی‌های نوشتاری در شعر سبّول به شمار می‌رود و مقصود از آن «سطری است که به صورت قطره‌ای و ستونی از بالا به پایین، بر روی صفحه‌ی شعری ظاهر می‌شود. این سطر شعری نیز چشم خواننده را به خود معطوف می‌دارد به گونه‌ای که نوعی شوک به وجود آورده که افق انتظارات را می‌شکند و خواننده را مجبور می‌کند تا به دنبال پاسخی برای این نوع نوشتار و الهامات ناشی از آن در متن شعری باشد.» (عثمان، ۲۰۱۴: ۱۰۷) اگر به قصائد شاعر نیک بنگریم می‌بینیم که شاعر از این شیوه برای بیان اغراض مختلفی سود برده است به عنوان مثال سبّول در قصیده «قرارة موشح أندلسی» می‌گوید:

وَاللَّحْنُ مَوْجُوعٌ أُسِيرٌ

يَسْلُقُ الْعَمْدَانَ مَلْهُوفَ الْحَيْنِ

وَيَشْفُ

يَقْطُرُ
وَالِهَا
عَذْبًا

حَزِين (سَبُول، بی تا: ۱۶۰)

(ترجمه) «آواز، دردمند و اسیر است/ واندھناک از ستونها بالا می رود/ کم می شود/ می چکد/ شیدا/ گوارا/ غمگین.» در این نوع نوشتار، دریافت عواطف و مفاهیم ثانوی جهان متن، تنها با دیدن و خواندن شعر ممکن است، نه با شنیدن آن. در این موارد گزارش شعر (قرائت آن) تقریباً غیرممکن است و کسی که فقط شعر را می شنود، نمی تواند تمام بار معنایی و عاطفی شعر را دریابد. در این مثال، شاعر به جای اینکه واژگان را به شکل افقی در کنار هم بچیند (ویشفّ یقطر والها عذباً حزین) هر یک را جداگانه به عنوان یک مصرع شعری قرار داده است. این ویژگی به هر کلمه یا سطر مصرع تشخیص می بخشد و بر آن تأکید می کند؛ به علاوه، این ویژگی نوشتاری به صحنه مورد نظر شاعر جنبه دیداری می دهد. در حقیقت این نوشتار، انسانی را برای مخاطب به تصویر می کشد که در اوج ناراحتی، هر یک از واژگان را با صدای بلند بر زبان می آورد و تمام انرژی خود را روی یک واژه می گذارد تا با صدایی رساتر شدت حزن و اندوه خود را به خواننده نشان دهد.

نتیجه

قصائد این دیوان از سه منظر موسیقی بیرونی، درونی و دیداری مورد نقد و بررسی قرار گرفت. در موسیقی بیرونی مشخص شده است بحر رمل بیشترین بسامد را در این دیوان داشته است. این بحر موجب غمی خفیف است و بهترین بحر برای سرایش قصائدی است که محور اصلی آن حزن، اندوه، یأس و ناامیدی می باشد. تیسیر سَبُول بیش از هر شاعر دیگر، موسیقی شعر و رابطه این دو با یکدیگر را دریافته، به ویژه اینکه او به قافیه و نقشی که قافیه در به کمال رساندن موسیقی شعر دارد توجه ویژه داشته است. تیسیر سَبُول در استفاده از قوافی شیوه خاص و منحصر به فردی را انتخاب کرده است تا جایی که کمتر قصیده ای می توان یافت که شاعر در آن از قافیه مقیده مردوفة موصوله بمد استفاده نکرده باشد. تیسیر با استفاده از این نوع قافیه به زیبایی توانسته است فضای ناشی از حزن و اندوه و یأس را که از موضوعات محوری این دیوان به شمار می رود برای مخاطب به تصویر بکشد. در واقع کشیدگی هجاها در غالب قصائد، فضایی غم آور را بر شعر حاکم کرده و سبب سنگینی وزن شده است. همچنین در موسیقی بیرونی شاعر با استفاده از تکنیک های هنجارگریزی چون تضمین، تدویر، درآمیختگی تفعیله ها و درآمیختگی شعر نو و کلاسیک سعی در جلب توجه مخاطب داشته و از طرفی نشان دهنده آن است که شاعر بیش از آنکه به وزن شعری و قیدوبندهای آن توجه و اهتمام ورزد بیشتر به عاطفه و غریزه خود اعتماد کرده است؛ ضمن اینکه این آشنایی زدایی ها به ارتباط هر چه بیشتر آوا و معنی در ابیات شعری کمک کرده است. اما مهمترین شاخصه سبک ساز در موسیقی درونی، تکنیک هنجارگریز تکرار است. این تکنیک به شکل های مختلفی در این دیوان به کار رفته، از تکرار حرف (واج آرای یا نغمه حروف) گرفته تا تکرار واژگان و جمله. شاعر با استفاده از تکرار فراوان برخی اصوات، سعی در تحکیم بافت آوایی قصائد خود و جلب توجه مخاطب بوده است. تکرار قافیه، یکی از پربسامدترین شکل تکرار در موسیقی درونی اشعار تیسیر است. غرض اصلی از این نوع تکرار علاوه بر تأکید و تکیه بر کلمه، تحکیم معنا و قوت بخشیدن به آن

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

پی‌نوشت‌ها

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

۲. concrete verse

کتابنامه

۱. ابن رشیق. (۱۹۷۲). العمدة. ط ۴. سوريا: دار الجیل.
۲. ابن منظور، محمد بن مکرم. (د.ت). لسان العرب. بیروت: دار صادر.
۳. أبو العدوس، یوسف. (۲۰۰۷). الأسلوبیة، الرؤیة والتطبیق. ط ۱. الأردن - عمان: دار المسیرة.
۴. احمدی، بابک. (۱۳۹۱). حقیقت و زیبایی. تهران: مرکز.
۵. انوشه، حسن. (۱۳۷۶). دانش نامه ادب فارسی. چاپ اول، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۶. آنیس، ابراهیم. (۱۹۷۲). موسیقی الشعر. ط ۴، بیروت، لبنان: دار القلم للطباعة والنشر.
۷. حمد، عبد الله خضر. (۲۰۱۳). أسلوبیة الانزیاح فی شعر المعلقات. أسلوبیة الانزیاح فی شعر المعلقات. إربد - الأردن: عالم الکتب الحدیث.
۸. خواجه نصیر الدین طوسی، محمد بن محمد. (۱۳۶۹). معیار الأشعار. با تصحیح و اهتمام جلیل تجلیل. چاپ اول. تهران: ناهید.
۹. خورش، عبد الله. (د.ت). تأثیر موسیقی بر اعصاب و روان. چاپ اول. اصفهان: بنگاه مطبوعاتی مطهر اصفهان.
۱۰. روزبه، محمد. (۱۳۸۱). ادبیات معاصر ایران (شعر). تهران: روزگار.
۱۱. سبّول، تیسیر. (د.ت). الأعمال الكاملة. نقحه: سلیمان الأزرقی. دار ابن رشد للطباعة والنشر.
۱۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۸). موسیقی شعر. چاپ دهم. تهران: آگاه.
۱۳. _____ . (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات. تهران: انتشارات سخن.
۱۴. _____ . (۱۳۹۳). صورخیال در شعر فارسی. چاپ ۱۷. تهران: آگاه.
۱۵. عشری زاید، علی. (۲۰۰۲). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ط ۴، القاهرة: مكتبة ابن سینا.
۱۶. علی، عبد الرضا. (۱۹۹۷). موسیقی الشعر العربي قدیمه وحديثه. دار الشروق.
۱۷. الغرفی، حسم. (۲۰۰۱). حركیة الإیقاع فی الشعر العربي المعاصر. إفریقیا الشرق: الدار البیضاء.
۱۸. قاسی، صبیرة. (۲۰۰۸). بنية الإیقاع فی الشعر المعاصر النظریة والتطبیق، صلاح عبد الصبور نموذجاً. ط ۱. القاهرة: مكتبة الآداب.
۱۹. محسنی، احمد. (۱۳۸۲). ردیف و موسیقی شعر. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
۲۰. ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۷۷). وزن شعر. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۲۱. الهاشمی، أحمد. (۲۰۰۷). جواهر البلاغة. علق علیه ودققه: سلیمان الصالح. ط ۲. بیروت، لبنان: دار المعرفة.
۲۲. روحانی، مسعود. (۱۳۹۰). «بررسی کارکردهای تکرار در شعر معاصر»، مجله بوستان ادب. دانشگاه شیراز. سال سوم. شماره دوم. صص ۱۴۵ - ۱۶۸. Doi:10.22099/JBA.2012.284.

۲۳. زرّین پور، داوود و سلیمان زاده نجفی، سید رضا. (۱۳۹۶). «نقد موسیقایی لامیه الترك ولامیه الكرد». مجله زبان و ادبیات عربی. سال ۹. شماره ۱۶. صص. ۸۹-۱۲۵. Doi: 10.22067/jall.v8i16.49485
۲۴. سراج، سید حسام الدین. (۱۳۶۸). «موسیقی شعر». نشریه سوره. دروه ی اول. شماره ۸. صص ۵۶ تا ۵۷.
۲۵. عثمان، ایاد عبد الودود. (۲۰۱۴). «سیمیائیة الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية». مجلّة الديالي. العدد الثالث والستون. صص ۹۸-۱۲۴.
۲۶. مرگان پور، مسعود، حسین شمس آبادی، حسین میرزایی نیا، عباس گنجعلی. (۱۳۹۸). «سبک شناسی لایه آوایی اشعار خلیل حاوی». مجله زبان و ادبیات عربی. سال یازدهم. شماره ۱. صص ۵۷-۸۷. Doi:10.2206/ jall.v11i1.57991
۲۷. یوسفی، غلامحسین. (۱۳۵۷). «موسیقی کلمات در شعر فارسی». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی. سال چهارم. شماره ۲. صص ۲۵۲ - ۲۸۵.

References

- Abu Al-Adous, Y. (2007). *Stylistics, vision and application*. first edition. Jordan - Amman: Dar Al Masirah. [In Arabic].
- Ahmadi, B. (2012). *Truth and Beauty*, Tehran: Center. [In Persian].
- Al-Ghurfi, H. (2001). *The movement of rhythm in contemporary Arabic poetry*. East Africa. Casablanca. [In Arabic].
- Al-Hashimi, A. (2007). *Jawaher al-Balaghah*, commented and revised by: Suleiman al-Saleh, second edition, Beirut, Lebanon: Dar al-Maarifa. [In Arabic]
- Ali, A.-R. (1997). *The music of Arabic poetry, ancient and modern*. Sunrise House. [In Arabic].
- Anis, I. (1972). *Music of Poetry*, Fourth Edition, Beirut, Lebanon: Dar Al-Qalam for Printing and Publishing. [In Arabic].
- Anousheh, H. (1997). *cyclopedia of Persian Literature*, First Edition, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance. [In Persian].
- Ashry Zayed, A. (2002). *On the Construction of the Modern Arabic Poem*, Fourth Edition, Cairo: Ibn Sina Library. [In Arabic].
- Hamad, A. K. (2013). *Stylistics of displacement in the poetry of the Muallaqat*, Irbid - Jordan: The world of modern books. [In Arabic].
- Khawaja Nasir al-Din Tosi, M.I. M. (1990). *Criterion of poetry*, with correction and attention to Jalil Tajleel, Chap Awal, Tehran: Nahid. [In Persian].
- Khorsh, A. (n.d). *The effect of music on the nerves and psyche*, first edition, Isfahan: Isfahan Motahar Press Company. [In Persian].
- Morganpour, M & Shamsabadi, H & Mirzaenia, H, Ganjali, A. (2019). a study of the stylistics of the phonetic layer of Khalil Hawi's poems, *Arabic Language and Literature*, 11(2). Doi:10.2206 /jall.v11i2.57991. [In Persian].
- Mohseni, A. (2003). *Row and music of poetry*, Mashhad: Mashhad Ferdowsi University. [In Persian].
- Natel Khanleri, P. (1998). *Poetry weighing*, Tehran: Daneshgah publications, Tehran. [In Persian].
- Othman, I. A.-W. (2014). "The Semiotics of the Written Form and Its Effect on the Formation of the Visual Image", *Al-Diyali Journal*. Sixty-third issue, 98-124. [In Arabic].

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

