

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



صاحب امتیاز: دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم
پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی (پژوهشکده اسلام تمدنی)

مدیر مسئول: دکتر سید علیرضا واسعی

سر دبیر: دکتر سید حسین سیدی

مدیر اجرایی و دبیر تحریریه: هوشنگ استادی

ویراستار: هوشنگ استادی

کارشناس بخش انگلیسی: سید محمدجواد سیدی

صفحه آرایی: سید حجت جعفری

طراحی جلد: کمیل بیگ

چاپخانه: مؤسسه بوستان کتاب - ۳۶۶۶۱۱۱۴ - ۰۲۵

«این نشریه حاصل فعالیت مشترک پژوهشکده اسلام تمدنی و انجمن علمی نقد ادب عربی ایران است.»

نشانی فصلنامه:

مشهد مقدس، چهارراه خسروی، خیابان شهید رجایی

دفتر تبلیغات اسلامی خراسان رضوی، پژوهشکده اسلام تمدنی

کد پستی: ۹۱۳۴۶۸۳۱۸۷ - تلفکس: ۰۵۱-۳۲۲۱۸۱۰۳

رایانامه: jrla@isca.ac.ir

نشانی سامانه: <http://jrla.isca.ac.ir>

اعضای هیئت تحریریه

- ۱- دکتر سید حسین سیدی
(استاد دانشگاه فردوسی مشهد و عضو هیئت علمی پاره‌وقت پژوهشکده اسلام تمدنی)
- ۲- دکتر علی‌باقر طاهری‌نیا
(استاد دانشگاه تهران)
- ۳- دکتر ابوالحسن امین مقدسی
(دانشیار دانشگاه تهران)
- ۴- دکتر رقیه رستم‌پور ملکی
(دانشیار دانشگاه الزهراء)
- ۵- دکتر سید علیرضا واسعی
(دانشیار پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی - پژوهشکده اسلام تمدنی)
- ۶- دکتر حجت رسولی
(دانشیار دانشگاه شهید بهشتی)
- ۷- دکتر غلام‌رضا پیروز
(دانشیار دانشگاه مازندران)
- ۸- دکتر جهانگیر مسعودی
(دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد و عضو هیئت علمی پاره‌وقت پژوهشکده اسلام تمدنی)

ارزیابان و مشاوران علمی این شماره

- ۱- دکتر عباس اقبالی، دانشیار دانشگاه کاشان
- ۲- دکتر صابره سیاوشی، استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
- ۳- دکتر صدیقه زودرنج، استادیار دانشگاه بوعلی‌سینا همدان
- ۴- دکتر تورج زینی‌وند، دانشیار دانشگاه رازی کرمانشاه
- ۵- دکتر عبدالاحد غیبی، دانشیار دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
- ۶- دکتر عبدالله رادمرد، دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد
- ۷- دکتر غلامرضا رئیس‌یان، دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد
- ۸- دکتر سید فضل میرقادری، استاد تمام دانشگاه شیراز
- ۹- دکتر حمیدرضا مشایخی، استادیار دانشگاه مازندران
- ۱۰- دکتر شیرین سالم، مدرس دانشگاه فرهنگیان مشهد

راهنمای تدوین و شرایط پذیرش و تنظیم و ارسال مقالات

الف- ضوابط کلی و محتوایی:

- ۱- مقاله ارسالی جهت چاپ در فصلنامه باید دارای محتوای علمی - پژوهشی باشد.
- تبصره ۱: ترجمه مقاله اگر همراه با نقد جامع علمی باشد می‌تواند در نشریه علمی-پژوهشی درج شود.
- ۲- لازم است نویسنده یا نویسندگان مشخصات دقیق خود را شامل: نام و نام خانوادگی، رتبه علمی، مؤسسه متبوع، شماره تلفن تماس، نشانی دقیق پست الکترونیکی e-mail در صفحه‌ای جداگانه ارسال کنند (در صورت ارسال از طریق سامانه فصلنامه، نیازی به آن نیست).
- ۳- در صورتی که مقاله بیش از یک نویسنده داشته باشد، نویسنده مسئول مشخص گردد.
- تبصره ۲: چنانچه نویسنده مسئول مشخص نشده باشد، ارائه مقاله و تمام مکاتبات و مسؤولیت مقاله با نویسنده اول است.
- ۴- مقاله قبلاً منتشر نشده و نویسنده متعهد به نشر آن در جای دیگر نباشد. ضمناً مقاله‌های ارسالی، نباید هم‌زمان به فصلنامه‌های دیگر ارائه شوند.
- ۵- چنانچه مقاله‌ای برگرفته از پایان‌نامه یا طرحی تحقیقاتی باشد، یادآوری آن در ابتدای مقاله الزامی است.
- ۶- مسؤولیت صحت و سقم مقاله به لحاظ علمی و حقوقی به عهده نویسنده است.
- ۷- حق رد یا قبول و نیز ویراستاری مقاله‌ها برای مجله محفوظ است.
- ۸- تأیید نهایی مقاله برای چاپ در فصلنامه، پس از نظر داوران با هیأت تحریریه فصلنامه است.

ب- ضوابط ساختاری و نگارشی:

- ۹- حجم مقاله حداکثر ۲۶ صفحه، و هر صفحه ۲۵۰ کلمه، دارای حداکثر ۲۴ خط باشد.
- ۱۰- مقاله بر یک روی کاغذ A4 با نرم‌افزار Word و قلم B Compset فونت ۱۲ حرفچینی شود. با حاشیه بالا و پایین ۵، چپ و راست ۴/۵ و میان سطور ۱ سانتی‌متر، و چکیده، پانویس و منابع با همان قلم و اندازه ۱۱ باشد. قلم انگلیسی Times New Roman با یک فونت کم‌تر از قلم فارسی و قلم عربی B Badr با یک فونت بیش‌تر تایپ شود.
- ۱۱- هر مقاله باید دارای بخش‌های زیر باشد:
 - ۱-۱۱. عنوان مقاله؛ ناظر بر موضوع پژوهش و کوتاه و رسا باشد.
 - ۲-۱۱. چکیده: حدود ۱۵۰-۲۰۰ کلمه به زبان فارسی و انگلیسی که در بردارنده شرح مختصر و جامع محتویات نوشتار؛ شامل بیان مسأله؛ هدف؛ ماهیت پژوهش و نتیجه باشد.
 - ۳-۱۱. کلید واژه؛ هر مقاله باید دارای حداکثر ۴ و حداکثر ۷ کلیدواژه باشد.
 - ۴-۱۱. مقدمه؛ به تبیین موضوع مقاله، ارتباط آن با پژوهش‌های قبلی و جهات نوآوری آن در

راستای حل مشکلات موجود می‌پردازد.

۱۱-۵: متن اصلی: بخش اصلی مقاله است که باید پاراگراف‌بندی شده و هر پاراگراف دارای موضوعی خاص باشد.

۱۲- نتیجه؛ حدود ۱۵۰-۲۰۰ کلمه و دربردارنده جمع‌بندی و خلاصه مهم‌ترین مسایل مطرح شده در مقاله است.

۱۳- منابع: منابع مقاله، به ترتیب حروف الفبا مرتب شده (ابتدا منابع فارسی و عربی، سپس انگلیسی) و در انتهای مقاله آورده شوند. لازم است تمام مراجع در متن مقاله مورد ارجاع واقع شده باشند.

ج- ارجاعات:

۱۴- ارجاعات درون‌متنی؛ منابعی که در متن اصلی مقاله مورد ارجاع قرار می‌گیرد:

۱-۱۴: در صورت نقل قول مستقیم از منبعی، ابتدا و انتهای مطلب باید میان دو گیومه قرار گیرد. در نقل به مضمون نیازی به گیومه نیست.

۲-۱۴: ارجاعات داخل متن شامل نام خانوادگی نویسنده؛ سال نشر؛ شماره جلد و صفحه (مثال: ۳۵/۱)

۳-۱۴: در صورت ارجاع به چند اثر از یک مؤلف سال انتشار نیز پس از نام مؤلف ذکر شود.

۴-۱۴: چنانچه نویسنده‌ای دارای دو یا چند اثر چاپ شده در یک سال باشد به صورت (نام مؤلف، سال انتشار حروف الفبا: ا-ب-ج و....، جلد/صفحه) ارجاع داده می‌شود: طوسی، ۱۳۵۹، ب، ۴۵۲ و طوسی، ۱۳۵۹، ج، ۱۲۵.

تبصره ۳: در صورتی که اثری دارای بیش از سه نویسنده باشد، پس از نام نخستین نویسنده، عبارت «دیگران» برای آثار فارسی و عبارت «et al.» یا «and others» برای آثار انگلیسی قرار می‌گیرد.

۵-۱۴: دو یا چند استناد درون‌متنی در کنار یکدیگر در یک جفت پرانتز، با علامت نقطه ویرگول از هم جدا می‌شوند.

۶-۱۴: ارجاعات توضیحی، مانند صورت لاتین کلمات در پانوشت و شرح اصطلاحات و مانند آن در پانوشت آورده شود. (ارجاع و اسناد در یادداشت‌ها مثل متن مقاله روش درون متنی خواهد بود).

۷-۱۴: در مواردی که بلافاصله یا حداکثر سه صفحه پس از ذکر منبع اصلی - اگر ذکر منبعی دیگر موجب ابهام یا عدم شناسایی منبع مورد ارجاع نگردد - به همان منبع ارجاع داده شود از کلمه همان و شماره صفحه و در صورتی که شماره صفحه نیز یکی باشد، با همان شرط یادشده، از واژه «همان جا» استفاده شود.

۱۴-۸- در ارجاعات آیات درون مقاله این گونه عمل می‌شود: اصل آیه، شماره سوره و آیه:
(۶۵/۱)، ترجمه فارسی آیه.

۱۵- شیوه ارجاع منابع پایان مقاله

۱۵-۱: کتاب‌ها: نام خانوادگی/شهرت، نام؛ (سال انتشار)، عنوان کامل اثر به صورت ایرانیک یا ایتالیک (عنوان اصلی با دو نقطه از عنوان فرعی جدا شود)، مترجم/ ویراستار/ گردآورنده: نام و نام خانوادگی، ویرایش (در صورتی که نخستین ویرایش نباشد)، نوبت چاپ، جلد، محل انتشار: ناشر.
تبصره ۴: در آثاری با بیش از دو نویسنده تنها نام نویسنده اول معکوس می‌شود و نام نویسندگان دوم به بعد به صورت طبیعی پس از یک ویرگول و حرف ربط «و» پیش از نام نویسنده آخر می‌آید.

تبصره ۵: در صورت عدم وجود تاریخ نشر، از لفظ «بی‌تا» و در صورت عدم وجود محل نشر از لفظ «بی‌جا» و در صورت عدم وجود ناشر، از لفظ «بی‌نا» استفاده شود.

۱۵-۲: مقالات: نام خانوادگی/ شهرت، نام، (سال انتشار)، عنوان کامل مقاله درون گیومه، نام مجله به صورت ایرانیک یا ایتالیک، محل نشر، دوره، شماره، ماه/ فصل انتشار، شماره صفحات مربوط به مقاله.

تبصره ۶: برای ذکر صفحات متوالی از صص استفاده می‌شود؛ مانند صص ۲۵-۲۸ و برای صفحات متناوب از ص؛ مانند ۴۳ و ۴۷ و ۵۰)

۱۵-۳: پایان‌نامه: نام خانوادگی، نام (سال انتشار)، عنوان پایان‌نامه به صورت ایرانیک یا ایتالیک، نام دانشگاه، سایت اینترنتی که پایان‌نامه مذکور در آن در دسترس می‌باشد.

۱۵-۴: سایت اینترنتی: نام خانوادگی، نام (سال انتشار و یا روز آمدن شدن)، عنوان مطلب درون گیومه، آدرس سایت به صورت کامل.

۱۵-۵: پایان‌نامه و سایت اینترنتی جداگانه ذکر نمی‌گردد؛ بلکه در ترتیب الفبایی فهرست منابع و مآخذ آورده می‌شود.

۱۵-۶: همه متون عربی اعم از آیات قرآن، نهج البلاغه، احادیث و جز آن‌ها باید به طور کامل و درست اعراب‌گذاری شود.

فصلنامه مطالعات ادبی متون اسلامی

سال اول، شماره سوم، پاییز ۱۳۹۵

فهرست مطالب

- | | |
|--|-----|
| • تحلیل ساختاری ملحمة الحسین جورج شکور بر پایه مکتب فرمالیسم
دکتر مهین حاجی زاده، حکیمه مطلبی | ۹ |
| • تصویرپردازی هنری «بخل و اسراف» در آینه قرآن کریم
دکتر مرتضی قائمی، سید محمود قتالی | ۳۹ |
| • بررسی مقایسه‌ای سبک ادبی و علمی در خطبه‌ها و نامه‌های نهج البلاغه بر پایه معادله بوزیمان
دکتر جهانگیر امیری، نورالدین پروین | ۶۵ |
| • تحلیل معناشناختی واژه «ضلال و اوصاف آن» در قرآن
دکتر سید مهدی مسبوق، علی حسین غلامی بلقون آقاج | ۸۵ |
| • تحلیل گفتمان خطبه امام سجّاد (ع) در کوفه بر اساس بافت متنی و موقعیتی
دکتر سید اسماعیل حسینی اجداد | ۱۱۵ |
| • کارکرد تصویر هنری در آیات جزء سی‌ام قرآن کریم
دکتر حسنعلی شربتدار | ۱۴۳ |

تحلیل ساختاری ملحمة الحسین جورج شکور بر پایهٔ مکتب فرمالیسم

دکتر مهین حاجی زاده^۱

حکیمه مطلبی^۲

چکیده

با توجه به این که جذابیت آثار هنری ناشی از کیفیت ساختاری آن‌ها است و این ساختار اثر است که می‌تواند با نوع کارکرد خود چه زبانی، چه بیانی و زیبایی‌شناسی در میان دیگر آثار ادبی به برجستگی رسد و به عنوان یک اثر ادبی در جامعه مطرح شود و از آن‌جا که فرمالیست‌ها نیز متون ادبی را از دیدگاهی ساختاری می‌نگرند و با بیان مباحثی چون آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در جستجوی نشان دادن ادبیت متن می‌باشند که از طریق هنجار گریزی و قاعده افزایی صورت می‌گیرد؛ از این رو ملحمة الحسین جورج شکور شاعر معاصر لبنانی به خاطر نمونهٔ والای فصاحت و بلاغت یکی از مناسب‌ترین متن‌ها برای بررسی از دیدگاه نقد فرمالیستی است. مقاله حاضر در صدد است تا با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی به تحلیل ساختاری ملحمة الحسین جورج شکور بر پایهٔ این مکتب بپردازد. واکاوی ابیات این ملحمة، مبین آن است که این شاعر علاوه بر این که از طریق ترفندهای هنجارگریزی و قاعده افزایی باعث برجستگی زبان خود شده است با بهره‌گیری از این تکنیک‌های ادبی و شگردهای زبانی و هنری پیوندی مناسب میان محتوا و شکل اثر برقرار کرده است، هم‌چنین وی با انتخاب درست وزن و قافیه و حرف روی باعث افزایش موسیقایی زبان شعر خود شده و آن را به عنوان یک شاهکار ادبی به جامعه عرضه نموده است.

واژگان کلیدی: ساختار، فرمالیسم، جورج شکور، ملحمة الحسین.

۱. دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، نویسنده مسئول hajizadeh_tma@yahoo.com

۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان matalabi@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۰/۰۵

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۴/۰۹

مقدمه

بیان مسأله

برای این که یک اثر به عنوان اثری ادبی در جامعه مطرح شود باید دارای زبانی متفاوت از زبان روزمره و به تبع آن دارای ساختاری محکم و بنیه‌ای زیبا باشد که شاعران با به هم ریختن زبان متداول از طریق روش‌ها و تمهیدات خاص خود باعث آفرینش این اثر ادبی می‌شوند و زبانی ناآشنا با نظامی جدید به وجود می‌آورند، زبانی که مهم‌ترین هدف آن برجسته‌سازی گفتار عادی است و این همان زبان شعر است. این کاربرد، زبان را از حالت خودکاری آن بیرون می‌آورد و باعث برجسته شدن خصوصیات آن می‌شود. رویکرد نقد فرمالیستی به واقعیت این امر پی برده و در پی کشف این تکنیک‌ها بوده است؛ چرا که مهم‌ترین حوزه کاری منتقدان صورت‌گرا، پرداختن به صورت و ساخت و یا جنبه‌های روبنای اثر است. شفیع‌ی کدکنی می‌گوید: «فرمالیسم، یعنی اهمیت دادن به صورت و ساخت، و هنر چیزی جز همین کار نیست.... وظیفه هنرمند چیزی جز ایجاد فرم نیست و وظیفه فرم هم چیزی جز ایجاد احتمالات و تداعی‌ها نیست» (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۱) البته باید گفت: که مقصود فرمالیست‌ها از شکل یا فرم، قالب ظاهری شعر یا داستان یا هر نوع ادبی دیگر نیست؛ بلکه صورت یا شکل در یک نوع ادبی عبارت از هر عنصری است که در ارتباط با دیگر عناصر، یک ساختار منسجم را به وجود آورده باشد، به شرط این که هر عنصر، نقش و وظیفه‌ای را در کل نظام همان اثر ایفا کند (شایگان‌فر، ۱۳۸۰: ۴۳)، پس بنابراین می‌توان گفت که تمام اجزای یک متن اعم از صنایع مختلف بیانی و بدیعی، تکرار صامت‌ها، مصوت‌ها، وزن عروضی، قافیه و ردیف جزء شکل محسوب می‌شوند و در این مقوله قرار می‌گیرند.

جورج شکور نیز به عنوان یک شاعر عربی از این شگرد هنری غافل نمانده است و در اثر خود به نام ملحمة الحسین، زبان خود را متفاوت از دیگران بیان می‌کند. این شاعر معاصر لبنانی با بهره بردن از ترفندهای زیبای بیانی و بدیعی و به تبع آن با ناآشنا کردن زبان خود، مخاطب را در نقطه‌ای اعجاب‌انگیز قرار می‌دهد و توجه او را به سمت فرم و شکل اثر خویش جلب می‌کند.

۱- سؤالات پژوهش

این پژوهش با هدف بررسی ساختاری ملحمة الحسین جورج شکور، شاعر معاصر لبنانی، که با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی صورت گرفته، در پی پاسخ دادن به سؤالات زیر است:

- شیوه‌های بیانی و هنرهای زبانی در ملحه‌ی الحسین جورج شکور چیست؟
- چه عواملی باعث موسیقایی شدن این ملحه شده است؟
- آیا این شاعر توانسته میان فرم و محتوای اثر خود ارتباط برقرار کند یا نه؟

۲- پیشینه پژوهش

پیشینه این تحقیق از دو جهت قابل بررسی است: ۱- مکتب فرمالیسم، ۲- جورج شکور. در مورد مکتب فرمالیسم باید گفت: با توجه به اهمیتی که نقد فرمالیستی در تحلیل ساختار اثر ادبی دارد، در دهه‌های اخیر پژوهش‌های زیادی در مورد آثار عربی و فارسی با تکیه بر این نقد صورت گرفته است، از آن جمله: پایان‌نامه‌ای در سال ۱۳۹۳ با عنوان "فرمالیسم در اشعار شفاهی کدکنی و بدر شاکر السیاب" توسط مایه گوزل بهمن صورت گرفته و نیز پژوهشی در سال ۱۳۹۳ با عنوان "ساختار موسیقایی قصیده «فلسفة الحياة» بر پایه‌ی مکتب فرمالیسم" به وسیله حسن گودرزی لمراسکی و معصومه خطی دیز آبادی انجام پذیرفته است. در مورد جورج شکور نیز پژوهشی در سال ۱۳۹۰ تحت عنوان "بررسی زندگی جورج شکور و ملحه‌ی العلی" توسط رضا محمدی ماوی سامان یافته است؛ اما طبق بررسی‌های انجام گرفته تا جایی که نگارندگان اطلاع دارند هیچ پژوهشی در راستای تحلیل ساختاری ملحه‌ی الحسین جورج شکور صورت نگرفته است.

۳- مکتب فرمالیسم

فرمالیسم اصطلاحی بود که مخالفان این جریان نقد ادبی با هدف کوچک شمردن و خرد کردن پیروان این نظریه به آن اطلاق کردند (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۲۷). معادل آن در عربی «الشکلانیة» است (بهمن، ۱۳۹۳: ۱۵). شایان ذکر است که نخستین نشانه‌های جنبش فرمالیست روسی در سال ۱۹۱۴ (احمدی، ۱۳۷۲: ۳۸) و در رساله ویکتور شک洛夫سکی به نام «رستاخیز واژه‌ها» آشکار شد (امامی، ۱۳۷۷: ۱۹۰)؛ اما اولین کسی که به شکلی قانونمند و به طور رسمی به ارایه نظریات فرمالیستی پرداخت رومن یاکوبسن مؤسس «انجمن زبان‌شناسی مسکو» بود که آن را در سال ۱۹۱۵ تأسیس کرد (شایگان‌فر، همان: ۴۲). هدف منتقد فرمالیست این است که تبیین کند شاعر حرف خود را چگونه زده است (پاینده، ۱۳۹۰: ۱۷۶). در واقع فرمالیست‌ها کوشیدند تا چیزی «جز خود متن» را به کار نگیرند. آنان اهمیت شناخت تکامل «شیوه‌های بیان ادبی» را انکار نکردند؛ اما نشان

دادند که این شیوه‌ها فقط در «موقعیت امروزی» خود شناخته می‌شوند. به بیان ساده‌تر آنان موضوع اصلی و مرکز کار خود را «خود متن» یا به تعبیر دیگر «آنچه که در متن بازتاب می‌یابد» می‌دانند و هر گونه چشم‌اندازی را که خارج از متن مطرح می‌شود در مرتبه دوم اهمیت قرار می‌دهند (احمدی، همان: ۴۳). در این جا پس از نگاهی گذرا به بعضی از اصطلاحات که برای اولین بار توسط شکل‌گرایان روس مطرح شده است، وارد موضوع اصلی می‌شویم.

۱-۳: آشنایی زدایی

آشنایی زدایی مفهومی است که نخستین بار ویکتورشکلوفسکی^۱ در مقابله «هنر به مثابه تمهید» (۱۹۱۹) از آن سخن گفت (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۳) و واژه‌ای روسی را معادل آن قرار داد.^۲ پس از او، رومان یاکوبسن^۳ و یوری تینیانوف^۴ در مواردی از این مفهوم با عنوان «بیگانه‌سازی» یاد کردند. به نظر شکلوفسکی «هنر، ادراک حسی ما را دوباره سازمان می‌دهد و در این مسیر قاعده‌های آشنا و ساختارهای به ظاهر ماندگار واقعیت را دگرگون می‌کند. هنر عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می‌کند» (احمدی، همان: ۴۷)، بنابراین دستاورد مهم، در نظریه آشنایی زدایی، این است که ادبیات و هنر ناب، بر سر راه مخاطب خود مانع می‌گذارد و بر خلاف بعضی نظریات، مفاهیم را آسان و قابل دسترس نمی‌کند، چون وقتی مانعی سر راه است، حرکت کندتر می‌گردد؛ باید در هر مقطعی، مکث و تأمل کرد و در این هنگام است که خواننده به ادراکی دیگر و دید و تجربه‌ای تازه از زندگی دست می‌یابد (شایگان‌فر، همان: ۴۷-۴۸).

۲-۳: برجسته‌سازی

یکی دیگر از مفاهیم مطرح در مکتب فرمالیسم، برجسته‌سازی است. به اعتقاد هاورانک^۵ «برجسته‌سازی به کارگیری عناصر زبان است به گونه‌ای که شیوه بیان جلب نظر کند؛ غیر متعارف باشد و در مقابل فرایند خودکاری زبان، غیر خودکاری باشد» (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۶). در نظر فرمالیست‌ها، همین فرایند برجسته‌سازی است که زبان ادبی را به وجود می‌آورد و شیوه بیان ادبی را از غیر ادبی متمایز می‌کند. این فرایند به ما نشان می‌دهد که چگونه برخی متون با این که از همان عناصری تشکیل شده‌اند که سایر تولیدات از آن‌ها به وجود آمده، دارای ویژگی‌هایی هستند که آن‌ها را متمایز و برجسته می‌کند. بنابراین برجسته شدن عناصر زبانی، موسیقایی و معنایی در

پیدایش اثر ادبی، نقشی کلیدی ایفا می‌کند (علوی مقدم، همان: ۸۲). لیچ^۶ پس از فرایند برجسته‌سازی، به دو گونه از این فرایند توجه نشان می‌دهد. به اعتقاد وی، برجسته‌سازی به دو شکل امکان پذیر است. نخست آن که نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت پذیرد و دوم آن که قواعدی حاکم بر قواعد زبان خودکار افزوده شود. به این ترتیب برجسته‌سازی از طریق دو شیوه «هنجار گریزی» و «قاعده افزایی» تجلی خواهد یافت (صفوی، همان: ۴۲-۴۳).

۴- نگاهی اجمالی به زندگی جورج شکور

جورج شکور در سال ۱۹۳۵ در روستای شیخان در جبل لبنان به دنیا آمد و پس از طی دوران تحصیلات ابتدایی و متوسطه در دانشگاه سن ژوزف بیروت به تحصیل در ادبیات عرب و تاریخ تمدن پرداخت و پس از آن تدریس و تعلیم را آغاز کرد (زائری، ۱۳۸۹: ۱۱۵). وی از آن زمان که دانشجو بود به تدریس اشتغال داشت، سپس به عنوان استاد و رئیس دانشکده خاورمیانه لبنان در بخش زبان عربی منصوب گردید. وی مجتمعی فرهنگی را در روستای شیخان پایه گذاری کرد و در گروه‌های فکری و فرهنگی شرکت می‌نمود، که مهم‌ترین آن نشست فرهنگی در منطقه جبل بود و شروع به سرودن شعر کرد در حالی که هفده سال بیش تر نداشت و شعرش نه تنها از طریق رادیو؛ بلکه در روزنامه‌ها و مجلات لبنانی مانند تلگراف، النهار، الانوار، السفير، الاسبوع العربی و النهار العربی و الدولی منتشر شد. (هیئة المعجم، ۲۰۰۲: ۷۱۴/۱). در سال ۱۹۷۱ مجموعه شعری اش «وحدها القمر» یعنی (فقط او ماه است) را با مقدمه ستایش آمیز اخطل صغیر شاعر بزرگ لبنانی منتشر کرد و در همان حال به تصحیح و نشر دیوان‌های برخی شعرای معاصر عرب (مانند احمد شوقی و سعید عقل) اشتغال داشت. در سال ۲۰۰۱ کتاب حماسه حسین (ع) و در سال ۲۰۰۷ کتاب حماسه امام علی (ع) از وی منتشر شد و حماسه حسین (ع) بعداً به زبان‌های فرانسه و انگلیسی نیز ترجمه شد. وی اکنون عضو مجمع فرهنگی عرب و اتحادیه نویسندگان لبنانی است و هم‌چنان به تدریس و تعلیم اشتغال دارد (زائری، همان). او چندی پیش نیز کتاب حماسه پیامبر (ص) را منتشر کرد که در حدود هزار و ششصد بیت در بیان زندگی پیامبر اکرم (ص) و تاریخ اسلام است (زائری، ۱۳۹۰: ۹۲). او علاوه بر این موارد یک قصیده شعری به نام «شذی شیراز» یعنی (بوی خوش شیراز) نیز سروده که در آن شیراز و دو شاعر بزرگ ایرانی یعنی سعدی و حافظ را وصف کرده است.

شکور از نخستین کسانی است که در اشعار خود به موضوع مقاومت و مبارزه با اشغالگران صهیونیست پرداخته است. وی معتقد است شرف شعر مقاومت در این است که از عقبه اعتقاد به امام حسین (ع) سر چشمه گرفته باشد. او که به دل بستگی و شیفتگی شدیدش به امیر مؤمنان (ع) و سیدالشهدا (ع) تصریح و با شور و شوق خود از نجف و زیارت حرم امام (ع) تعریف می کند، موفقیت خود در مدح اهل بیت (ع) را مرهون لطف الهی می داند و معتقد است تا به امروز هیچ شاعری نتوانسته دین خود را به امام حسین (ع) در شعر ادا کند. (زائری، همان: ۱۸۰-۱۸۱) ویژگی شعرهای شکور که او را از دیگر شاعران متمایز می کند پابندی به قالب های کلاسیک شعر عرب و به ویژه غزل های عاشقانه است. این شاعر لبنانی به جز شعرهای عاطفی، سروده هایی در مورد وطن و اجتماع نیز دارد. این شاعر ملقب به شاعر ملاحم و زیبایی ها است (حاجی زاده: ۹۳).

۵- معرفی ملحمه الحسین جورج شکور

جورج شکور این ملحمه را در حدود هشتاد و یک بیت سروده و موضوع آن چنان که از نامش پیدا است در مورد امام حسین (ع) و واقعه عاشورا می باشد. این ملحمه از سه بخش مقدمه، موضوع و خاتمه تشکیل شده که از ویژگی های یک ملحمه است. این شاعر مسیحی در شعر خود تاریخ امام حسین (ع) را از زمان حرکت ایشان از مدینه به سوی مکه تا بعد از شهادت و واقعه شام به تصویر می کشد؛ اما آن چه که در این ملحمه توجه مخاطب را به خود جلب می کند زبان شعری شکور می باشد. باید گفت که تاریخ، او را از ادبیات دور نکرده و شکور به خوبی از هنرهای زبانی و موسیقایی در این ملحمه بهره برده و باعث برجسته سازی زبان خود شده است؛ بنابراین می توان اذعان کرد که این ملحمه جز اطلاعات تاریخی که دارد به عنوان یک اثر ادبی در جامعه مطرح است. با توجه به اهمیتی که ساختار هر اثر ادبی دارد؛ لذا در ادامه به تحلیل ساختاری این ملحمه به عنوان یک اثر ادبی و عواملی که باعث برجسته شدن زبان شعری شکور شده، پرداخته می شود.

۶- تحلیل ساختاری ملحمه الحسین جورج شکور

۶-۱: هنجارگریزی (فراهنجاری)

هنجارگریزی در کل، انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است؛ هر چند منظور از آن هر گونه انحراف از قواعد زبان هنجار نیست؛ زیرا گروهی از این انحرافات تنها به ساختی غیر دستوری

منجر می‌شود و خلاقیت هنری به شمار نخواهد رفت (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۷) در زبان عربی معادل آن «الإنزیاح» است (رضایی، ۱۳۸۲: ۷۴) هنجار گریزی انواعی مختلف دارد مانند: آوایی، واژگانی، نوشتاری، معنایی، سبکی، گویشی و ... که در این‌جا به خاطر نمود بیش‌تر هنجارگریزی معنایی در شعر جورج شکور، فقط به این نوع از هنجارگریزی پرداخته می‌شود.

۱-۱-۶: هنجارگریزی معنایی

حوزه معنی به عنوان انعطاف پذیرترین سطح زبان، بیش از دیگر سطوح زبان در برجسته‌سازی ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد (صفوی، همان: ۵۱-۵۲). گریز از زبان هنجار و رهایی از کارکردهای ارجاعی واژگان زبان به کمک صنایع بلاغی و عناصر زیبایی شناختی، باعث پیدایش زبان ادبی می‌شود؛ از این رو می‌توان گفت هنجارگریزی به ویژه هنجارگریزی معنایی، که ارتباط تنگاتنگی با علم بیان و صنایع ادبی به کاررفته در آن دارد، عاملی مهم در نوآوری‌ها و آفرینش‌های ادبی به ویژه شعر به شمار می‌آید. جورج شکور نیز برای تشخیص بخشیدن به زبان شعری خود از این نوع فرهنجاری استفاده کرده است.

۱-۱-۱-۶: تشبیه

تشبیه در لغت به معنای مشابهت و همانندی است و زمانی که گفته می‌شود چیزی شبیه چیز دیگری است در واقع به معنای این است که آن همانند دیگری است. (عمید، ۱۳۸۹: ۳۴۳) ولی در اصطلاح علم بیان به معنای همانند سازی بین دو یا چند چیز به خاطر وجود صفت مشترک بین آن‌ها است (ابوحاچه، ۱۹۹۶: ۱۲۴). در واقع تشبیه یکی از ارکان مهم تصویرسازی است که هر شاعری در شعر خود از آن بهره می‌برد. همان‌طور که می‌دانیم هر تشبیه از چهار رکن مشبّه، مشبّه به، وجه شبه و ادات تشبیه ساخته می‌شود. هر اندازه طرفین تشبیه غیر تکراری و وجه شبه آن دور از ذهن باشد، زیبایی تشبیه دو چندان می‌شود، چون که مشبّه و مشبّه به‌های تکراری باعث ایجاد پستی در زبان شعری می‌شود؛ لذا شاعران با به کارگیری مشبّه و مشبّه به‌های غیر تکراری سعی در آشنایی‌زدایی شعر خود دارند.

جورج شکور نیز از این شگرد هنری استفاده کرده و با به کارگیری مشبه و مشبه به‌های غیر تکراری و وجه شبه‌های دور از ذهن، باعث گردیده است زبان شعری وی کاملاً برجسته نماید. در این جا به چند نمونه از آن اشاره می‌شود:

يَا وَيْحَهُنَّ عَلَى الْأَرْمَاحِ دَامِيَةً تَخَالُهَا النَّخْلَ، لَأَحْتِ مِنْهُ أُمَامًا

(شکور، ۲۰۰۳: ۲۸)

«دریغا! آن سرهای بریده و خون چکان بر نیزه‌ها، نخل‌هایی [سبز] را می‌ماند که میوه [خرمای سرخ] بر آورده‌اند.»

در این بیت، شکور با اظهار تأسف، سرهای بریده و خونین بر بالای نیزه‌ها را بر نخل‌های سبزی که میوه (خرمای) سرخ بر آوردند، تشبیه می‌کند؛ لذا شاعر با استفاده از تشبیه مرکب دست به هنجارگریزی زده است. همان طور که گفتیم، نکته‌ای که توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند جنبه جدید بودن تشبیه است. شکور با ذهن خلاق خود دست به ابداع و نوآوری زده و باعث آشنایی‌زدایی شده است و با ایجاد فاصله بیشتر میان مشبه و مشبه به، تشبیه خود را دلنشین‌تر ساخته که آن بیانگر قدرت تصویرپردازی و مهارت شاعر در ترکیب طرفین است. این نکته، از منظر قواعد هنجارگریزی معنایی نیز ارزشی بیش‌تر دارد؛ زیرا در تشبیه‌های ساده، مخاطب، سریع و مستقیم به وجه شبه دست می‌یابد، چون قدرت برانگیختگی بالایی ندارند؛ حال آن که تشبیه‌های بعید، توجه مخاطب را بیش‌تر جلب خود می‌کند و برای دریافت معنا، ذهن و اندیشه وی را درگیر خود می‌سازد که جورج شکور نیز با هنرمندی تمام تشبیهی زیبا و بکر آفریده و از این طریق، مفهوم را به خوبی در ذهن مخاطب جای داده است.

بیت زیر نیز نمونه‌ای دیگر از این تشبیه است:

تَكِيدُ كَيْدَكَ تَسْعَى السَّعَى مُزْدَهِيَا وَ حَوْلَ عُتْقِكَ كَالْحَيَاتِ أَوْزَارُ

(همان، ۳۲)

«تمام حيله‌های خویش را به کار می‌گیری، خودپسندانه تلاش می‌کنی در حالی که بار سنگین گناهان هم‌چون مارها بر گرد گردنت حلقه زده‌اند.»

نوآوری که شاعر در این بیت به کار برده و باعث زیبایی شعر خویش شده، این است که وی بار سنگین گناهان یزید را به ماری تشبیه کرده که بر گردن او حلقه زده، سنگینی می‌کند. در این

بیت نیز شاعر در به کار بردن تشبیه، خلاقیت خویش را به کار گرفته و با آفریدن تشبیه جدید باعث برجستگی تصویر شعری شده و مفهوم را در ذهن مخاطب ناآشنا جلوه داده است. این دور از ذهن بودن تشبیه باعث شده که خواننده به هنگام خواندن شعر مکث نماید و برای یافتن مفهوم تلاش کند. شاعر با آوردن مشبّه بعد از مشبّه به شعر خویش را به اوج زیبایی رسانده و باعث شده است که این تصویر هر چه بهتر در ذهن مخاطب جای بگیرد.

جورج شکور در شعر خویش از تشبیه جمع^۷ نیز استفاده کرده و باعث عدول زبان خود از زبان هنجار شده است؛ که این نوع تشبیه در این دو بیت نمود پیدا کرده است:

غَبِنَ الْبَطُولَةَ آهٍ، زَيْنَبُ هَتَفَتْ تَرَمَى الْكَلَامَ كَمَا تَصْطَكُ أَشْفَارُ
 أَوْ كَالرَّمَّاحِ، وَقَدْ حُرَّتْ بِهَا حُمَمٌ أَوْ كَالسَّهَامِ إِذَا مَا شَدَّ أَوْ تَارُ
 (همان، ۳۰)

«به خاطر مغبون شدن و از بین رفتن جوانمردی، آهی کشید و این آه زینب بود که فریاد زد و کلامش را چنان بر زبان می‌آورد که گویی تیزی (تیغ) شمشیرها به هم می‌خوردند. / یا انگار نیزه‌ها بودند در حالی که گدازه آتشفشان (آتش) از آن رها می‌شد و می‌جهید و یا انگار تیرها بودند آن‌گاه که زه‌هایشان خیلی محکم کشیده شده باشد و رها شود.»

در این ابیات، شاعر کلام حضرت زینب (س) را که در مجلس یزید ایراد کرده به سه چیز تشبیه می‌کند: ۱- به تیزی لبه شمشیرهایی که بر هم می‌خورند؛ ۲- به نیزه‌هایی که گدازه‌گون از آتشفشان درونش برآیند؛ ۳- به تیرهایی که زه‌هایشان با قدرت کشیده شوند و رها گردند.

با توجه به موقعیتی که حضرت زینب (س) در مجلس یزید داشت و یزید و ابن زیاد هدفی جز تحریف واقعه کربلا و جلوگیری از ابلاغ رسالت امام حسین (ع) بعد از شهادت ایشان نداشتند و از آن‌جا آن‌ها در پی جلوه دادن شهادت امام علی (ع) و امام حسین (ع) به عنوان عذابی از جانب خداوند بودند. در مقابل چنین شخصیّتی و در شرایطی که سر بریده آن امام مظلوم توسط یزید مورد اهانت واقع می‌شد و یزیدیان منتظر التماس و به خواری افتادن آن بانوی بزرگوار بودند تا آخرین ضربه خود را به اهل بیت (ع) وارد کنند، حضرت زینب (س) با کلامی استوار و حماسی و با جملاتی مداوم و کوبنده، مجلس یزید را به لرزه انداخت و با صبر و شکیبایی و ایراد خطبه‌ای تاریخی حماسه برادر خود را به اتمام رساند و آن را برای همیشه جاودان کرد.

جورج شکور با الهام از خطبه حضرت زینب (س)^۱ در شام الفاظی را به کار برده است که بیش تر جنبه حماسی دارند و بیانگر بافت موقعیتی خطبه است که آن بانو با ریزی و دقت تمام آن موقعیت را شناسایی کرده و متناسب با موقعیت، خطبه خورد را ایراد کرده است، در واقع این شاعر خواسته تا با استفاده از بافت موقعیتی خطبه حضرت زینب (س) که در کاخ یزید حاکم بوده، آن فضا را در شعر خود به تصویر بکشد.

۶-۱-۱-۲: استعاره

استعاره در اصطلاح کاربرد لفظی در غیر معنای حقیقی اش به خاطر پیوند مشابهتی است که بین معنی‌ای که دارد و معنی‌ای که در آن به کار رفته وجود دارد و در عین حال همراه با قرینه‌ای است که از معنای اصلی باز می‌دارد (هاشمی، ۱۳۸۶: ۲۷۰). به عبارتی، استعاره یکی از گیراترین آرایه‌های شعری است که شاعر با استفاده از آن می‌تواند به غنای متن خود بیفزاید. منتقدان ادبی بر این امر اصرار دارند که استعاره‌های علمای بلاغت در دایره بحث آشنایی‌زدایی یا هنجارگریزی قرار می‌گیرد و هر قدر استعاره غریب و نامأنوس باشد آشنایی‌زدایی و عنصر «غافلگیری» در آن بیش تر می‌باشد (ویس، ۲۰۰۲: ۱۳۲-۱۳۹). بنابراین استعاره، یکی از انواع هنجارگریزی‌های معنایی و از اساسی‌ترین مباحث علم بیان است که از دیرباز در اندیشه و دیدگاه ادیبان و علمای بلاغت عربی، جایگاهی ویژه داشته و در هنجارگریزی‌های معنایی نیز از بالاترین درجه برجسته‌سازی برخوردار است.

جورج شکور نیز به قصد بیگانه‌سازی و غریب‌سازی برخی از مفاهیم از آن بهره برده و از این طریق توانسته است زبان خود را برجسته سازد و بر خواننده تأثیری بیش تر بگذارد. جا دارد یادآور شویم که اکثر استعاره‌هایی که جورج شکور در این ملحمة به کار برده از نوع استعاره مکنیه و تشخیص^۲ است؛ لذا در این مقاله تنها به استعاره مکنیه پرداخته شده است، بنابراین هر جا سخن از استعاره است منظور استعاره مکنیه می‌باشد. برای پی بردن به قدرت شاعر در استفاده از این هنر سازه، خواندن مطلع ملحمة الحسین کافی است:

عَلَى الضَّمِيرِ دَمٌ كَالنَّارِ مَوَارٍ إِنَّ يَذْبَحِ الْحَقَّ، فَالذَّبْحُ كُفَّارٌ

(شکور، ۲۰۰۳: ۷)

«در ضمیر و باطن انسان خونی جوشان وجود دارد هم چون آتش، در صورتی که حق سربریده

شود و زیر پا گذاشته شود و قاتلان، کافران باشند.»

در این بیت دو استعاره وجود دارد «دم الضمیر» و «ذبح الحق». در بیت اول «ضمیر» استعاره از «انسان» است و «دم» قرینه‌ای هستند که ذهن را از معنای اصلی آن به معنای استعاره‌اش سوق می‌دهد. در بیت دوم «حق» استعاره از «امام حسین (ع)» می‌باشد و «ذبح» قرینه آن است که مانع از اراده معنای اصلی‌اش شده است. شاعر با به کار بردن دو استعاره در یک بیت ذهن مخاطب را به چالش کشیده است و مخاطب نیز در پی کشف منظور شاعر، در سیر خوانش خود درنگ و تأمل می‌کند.

ضَجَّتْ لِهَيْبَتِكَ الصَّحْرَاءُ مُجْفَلَةً كَأَنَّمَا هَبَّ فِي الصَّحْرَاءِ إِعْصَارُ

(شکور، ۲۰۰۳: ۲۷)

«از هیبت تو صحرا سراسیمه فریاد برآورد، چنان که گویی طوفانی در صحرا وزیدن گرفت.» در این بیت «ضجت» و «مجفلة» به «صحراء» نسبت داده شده است. فریاد برآوردن که از ویژگی‌های انسان است و پریشانی و سراسیمه بودن که از حالات درونی انسان به شمار می‌رود به بیابان عاریت داده شده است. جورج شکور «صحرا» را هم چون انسانی می‌داند که با دیدن امام حسین (ع) از هیبت او سراسیمه فریاد برمی‌آورد. هم‌چنین شاعر با تشبیه فریاد برآوردن صحرا به بادی که در صحرا می‌وزد، تخیل خود را به نقطه اوج رسانده است و آن تصویر را بیش از پیش در ذهن مخاطب نهادینه می‌کند، بنابراین شاعر با استفاده از دو عنصر خیال (تشبیه و استعاره) دست به هنجارگریزی زده و باعث برجسته‌سازی زبان خود شده است.

لَكِنَّ هَوَيْتَ، وَمَا فِي الْأَفْقِ كَوَكْبَةً إِلَّا عَلَيْكَ بَكْتٌ، وَالذَّمُّ مِدْرَارٌ

(همان)

«اما فرو افتادی و افول کردی حال آن که هیچ ستاره‌ای در افق نماند جز آن که بر تو گریست و اشکش هم چنان سرازیر است (اشکش ادامه دارد).» در بیت فوق نیز، جورج شکور، «بکت» و «ذمع» را که از ویژگی‌های انسان است به ستاره نسبت داده و برای آن شخصیت انسانی قایل می‌شود. به عبارتی ساده‌تر می‌توان گفت: شاعر به «کوکبة» مؤلفه معنایی انسانی بخشیده و پس از حذف انسان از ساختار جمله، لوازم آن «بکت» و «ذمع» را جانشین آن در کلام ساخته و به این ترتیب ماهیت استعاره‌ی سخن را شکل داده است؛ لذا شاعر ستاره را هم چون موجود زنده در شعر خود جای داده است.

رَقَّتْ لَهُنَّ دُرُوبُ الْبَيْدِ، بَاكِيَةً وَ نَكَسَتْ رَأْسَهَا فِي الدَّوِّ أَدْيَارُ

(همان، ۲۹)

«دل جاذه‌ها بر حالشان می‌سوخت و گریبان بود و دیرهای صحرا سرش را به احترامشان خم می‌کردند [فرود می‌آوردند].»

در این بیت، شاعر تصویری زیبا و شگرف می‌آفریند. او برای ترسیم غم و اندوه بازمانده‌های کربلا یعنی زنان و کودکان - ضمیر «هن» به «نائحات» در بیت قبلی باز می‌گردد - به جاذه و بیابان، شخصیت انسانی قایل می‌شود. او «دروب و بید» را هم‌چون انسانی قلمداد کرده که دلشان به حال آن‌ها سوخته است و برای آنان گریه سردادند. هم‌چنین «نکست رأس» را - که به معنای سر خم کردن و از ویژگی‌های یک موجود زنده است - به دیر عاریت داده است. شاعر با این تصویرپردازی، عمق فاجعه را بیان کرده و این چنین عواطف و احساسات خواننده را برانگیخته است.

وَ رَدَدُوا قَوْلَهُ، وَ الدَّهْرُ رَدَّدَهَا
مَا ضَاعَ حَقٌّ بِهِ صَكٌّ وَ إِقْرَارٌ

(همان، ۳۴)

«سوختنی را تکرار کردند و روزگار نیز آن را تکرار کرد از بین نمی‌رود حقی که سند و اقرار دارد.» در این بیت نیز شاعر برای «دهر» شخصیت انسانی قایل شده و با عاریت دادن «رَدَد» به آن که یکی از ویژگی‌های انسان است، واژه دهر را هم‌چون انسانی قلمداد کرده است که سخن می‌گوید و این عبارت را که «ضایع نمی‌شود حقی که سند و اقرار دارد» پیوسته تکرار می‌کند؛ بنابراین شاعر با این تصویر و هنرآفرینی مفهوم بیت را تأکید کرده و آن را هنرمندانه در ذهن خواننده نهادینه کرده است. هم‌چنین تکرار واژه «رَدَد» با دلالت معنایی و صامت‌های «دال و راء» با دلالت صوتی خود علاوه بر این که بر تأکید این مفهوم افزوده، در ارزش هنری و زیبایی‌شناختی بیت نیز مؤثر است.

وَ لِلشَّهَادَةِ طَعْمٌ لَمْ يَذُقْهُ سِوَى
الشَّمُّ الْأُولَى أَقْسَمُوا، إِنْ يُظْلَمُوا نَارُوا

(همان، ۷)

«شهادت دارای طعمی است که هیچ‌کس آن را نمی‌چشد جز بلندانی که قسم خورده‌اند، اگر مورد ظلم واقع شوند قیام کنند.»

در بیت فوق، شهادت به خوراکی تشبیه شده و جامع آن لذت است. شاعر در این بیت خوراکی را استعاره از شهادت آورده، سپس آن را حذف کرده است و با آوردن طعم که یکی از لوازم مشبه - به است به آن اشاره کرده است. قرینة این استعاره به لفظ طعم و فعل یذقه می‌باشد. شاعر با به کار بردن تعبیری بلاغی و ادبی برای شهادت، ذهن مخاطب را به چالش کشیده و آشنانزایی زیبایی

آفریده است؛ بنابراین شکور برای بیان این که شهادت نصیب هر کسی نمی‌شود از این هنر سازه بهره گرفته است. در این بیت، صنعت تشخیص وجود ندارد.

۶-۱-۱-۳: تضاد

تضاد یعنی بین معنای دو یا چند لفظ تناسب تضاد (تناسب منفی) باشد، یعنی کلمات از نظر معنی، عکس و ضد هم باشند (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۱۷). در واقع شاعران در این نوع هنر سازه با جمع کردن دو لفظ که در معنا با هم متضاد هستند، دست به هنر آفرینی می‌زنند و باعث آشنایی‌زدایی خواننده می‌شوند. جورج شکور نیز هم چون دیگر شاعران از این هنر سازه بهره جسته است. در این جا به چند نمونه از آن اشاره می‌شود:

قُلُوبُهُمْ مَعَهُ فِي السَّرِّ خَافِقَةٌ عَلَيْهِ أَسْيَافُهُمْ فِي الْجَهْرِ جَهَّارٌ

(همان، ۸)

«قلب‌هایشان با او است پنهان و لرزان، و شمشیرهایشان بر او است پیدا و آشکار. [در خفا و اسرارشان طرفدار امام حسین (ع) هستند و به طور آشکارا و علنی شمشیرهایشان علیه ایشان از غلاف کشیده می‌شوند].»

در این بیت، دو مصرع با هم تقابل معانی دارند به این ترتیب که اکثر کلمات این دو مصرع با هم در تضاد هستند، کلمه «معه» با «علیه»، «سر» با «جهر» و «خافقه» با «جهار» معنای متضاد با هم دارند. در واقع نوعی صنعت مقابله^۱ در این بیت به وجود آمده است.

لَا، وَبَيِّقَةٌ حَقُّ أَنْتِ شَاهِدَةٌ أَنْ فِي الْخَلِيقَةِ أَشْرَارٌ وَأَخْيَارٌ

(همان، ۲۱)

«نه؛ نه؛ تو سند حقیقتی و شاهد این واقعیت که مردم دو دسته‌اند: نیک و بد.» تضادی که در این بیت به کار رفته بین دو کلمه «أشرار» و «أخيار» است. اما آنچه بر زیبایی این بیت افزوده این است که علاوه بر تضاد، بین این دو کلمه تناسب الفاظ برقرار است، به این ترتیب که این دو کلمه به صورت جمع به کار رفته و همبستگی لفظی بین این دو واژه ایجاد شده است. جمع تضاد و تناسب بین دو واژه معنایی عمیق به این شعر بخشیده است.

يَا «كَرْبَاءَ»، لَدَيْكَ الْخُسْرُ مُتَّصِرٌ وَ التَّصْرُ مُنْكَسِرٌ، وَ الْعَدْلُ مِعْيَارٌ

(همان، ۲۲)

«ای کربلا در نزد تو است که زیان پیروز شده و پیروزی شکست خورده است و تنها معیار و میزان، عدالت است.»

پارادوکس به کار رفته در بیت مورد نظر که در نهایت به بیگانه سازی یا آشنایی زدایی ختم شده، آن جا است که شاعر کربلا را مورد خطاب قرار داده و بیان داشته که زیان پیروز شده و پیروزی شکست خورده است. شاعر از زبان روزمره یا زبان هنجار دور شده و به متن خود ادبیت بخشیده و در پی آن حسّی نو به مخاطب منتقل کرده است و در ادامه با بیان این که تنها معیار و میزان، عدالت است ذهن مخاطب را به چالش کشیده و او را به تفکر وادار می‌دارد. عرف عام، پیروز شکست خورده را به راحتی نمی‌پذیرد و آن را خلاف عادت و هنجار برمی‌شمارد که البته شاعر با هدف هنری و به قصد از بین بردن خودکاری زبان، کلامش را با این شگرد دیرباب کرده و دریافت معنای آن را به درازا کشانده است. جا دارد این نکته را یادآور شویم که در این بیت منظور شاعر از «خسر» یزید و از «نصر» امام حسین (ع) می‌باشد، بنابراین جمع بین این دو واژه، زیبایی خاص را به شعر شکور بخشیده و او به کمک دو واژه محدود، دنیایی از معانی را در شعر خود گنجانده است.

در این میان نباید از حسّ آمیزی^۱ همان «تراس الحواس» غافل ماند. شمیسا می‌گوید: "حسّ آمیزی را می‌توان از فروع تضاد محسوب کرد و آن آوردن لغات مربوط به حسّهای مختلف کنار هم است" (شمیسا، همان: ۱۲۰). می‌توان گفت: که ساخت حسّ آمیزی بر پایه اجتماع نقیضین استوار است. جورج شکور نیز از این هنر ادبی بهره برده و آن را در شعر خود به این گونه به کار برده است:

زین الشباب، لکم تهواک أشعارُ
و فیک تحلوّ أحادیثُ و أسمارُ

(همان، ۲۶)

«ای زینت جوانان، ای زیباترین جوان، چه خوش است از تو سرودن، و چه شیرین است از تو گفتن و از تو شنیدن.»

در بیت مذکور «أحادیث و أسمار» که کرداری مسموع هستند با تحلو هم نشین گشته که از مدرکات چشایی است. شاعر با برقراری معادله شنوایی و چشایی خواسته زمان درک خواننده را طولانی تر کند و زمان ادراک او را به تعویق بیندازد و به این سان سبب ایجاد ذوق و لذت ادبی گردیده است.

1. Synesthesia

۲-۶: قاعده افزایی

همان‌طور که گفته شد قاعده‌افزایی یکی از فرایندهای برجسته‌سازی است که در آن قواعدی بر قواعد زبان هنجار افزوده می‌شود که باعث افزایش موسیقی کلام می‌گردد. در واقع می‌توان گفت که: «قاعده‌افزایی چیزی جز توازن نیست که از طریق تکرار کلامی حاصل می‌شود و در سه سطح توازن آوایی، واژگانی و نحوی بررسی می‌شود» (صفوی، ۱۳۷۳: ۱۶۰). جورج شکور نیز در ملحمه خود برای آهنگین شدن کلام خود از نمونه‌های مختلف قاعده‌افزایی استفاده و آن را به وفور در شعر خود به کار برده است. این شاعر با استفاده از این ترفند هم باعث افزایش موسیقی درونی و بیرونی شعر خود شده و هم برای رساندن مفهوم به مخاطب از آن یاری جسته است. در این بخش به نمونه‌های مختلف توازن در ملحمه پرداخته می‌شود.

۱-۲-۶: توازن آوایی

توازن آوایی از تکرار یک واج، چند واج درون یک هجا، کل هجا و توالی چند هجا ایجاد می‌شود (همان، ۱۷۳) که به دو نوع کمتی و کیفی تقسیم می‌شود.

۱-۲-۶: توازن آوایی کمتی

مهم‌ترین عاملی که باعث برجستگی زبان شعر می‌شود وزن است که از چینش صامت‌ها و مصوت‌ها در یک نظام خاص شکل می‌گیرد که در زبان‌شناسی از آن با عنوان توازن آوایی کمتی یاد می‌شود. وزن به عنوان یکی از عوامل ایجاد تناسب موسیقایی و ارتباط موسیقی با عاطفه در انتقال اندیشه به ذهن مخاطب از توانی بیش‌تر برخوردار است. شفیی کدکنی وزن را چنین تعریف می‌کند: «هر مجموعه گفتار از مقداری عناصر آوایی و صوتی به وجود آمده است و این مجموعه آوایی از لحاظ کوتاه و بلندی مصوت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها از نظامی خاص برخوردار است که آن را وزن می‌نامیم» (شفیی کدکنی، ۱۳۷۶: ۸-۹). فرمالیست‌ها هم مهم‌ترین عامل ایجاد شعر را وزن می‌دانند (سلدان، ۱۳۷۷: ۱۹). برخی پژوهشگران میان موضوع قصیده و بحری که براساس آن شعر عربی به نظم کشیده می‌شود، ارتباط قایل شده‌اند. شاعر در حالت حزن، اندوه، شکوه، حب، مرثیه، فخر، حماسه و دعوت به جنگ از محور دارای تفاعیل زیاد مانند طویل، کامل، بسیط و وافر استفاده می‌کند. هم‌چنین شاعر در هنگام طرب از بحرهای مجزوء مانند خفیف و متقارب و رمل، بهره می‌گیرد (غنیمی هلال، ۲۰۰۱: ۴۴۱-۴۴۲). هماهنگی بین لفظ و وزن و هم‌چنین وزن و محتوا از مسایلی مهم

است که صورت‌گرایان روس نیز به آن توجهی ویژه داشتند که در شعر جورج شکور نیز جلوه‌ای خاص دارد. او این ملحمه را در بحر بسیط سروده است: مستفعّلن فاعلن، مستفعّلن فاعلن. این بحر از جمله بحرهایی است که از قدیم مورد توجه شاعران عرب بوده است به خصوص در سرودن شعر عاشورایی این بحر را به کار می‌گرفتند. جورج شکور نیز با انتخاب این بحر هم حزن و اندوه خود را که به خاطر شهادت امام حسین(ع) در دل او سنگینی می‌کند، بیان می‌نماید و هم روح حماسه و مقاومت را که در سرتاسر شعر وی موج می‌زند به خواننده منتقل می‌کند. با توجه به این که شاعر شعر خود را حماسی گونه و با لحنی تند شروع می‌کند و از آن‌جا که هجاهای کوتاه، هم‌چون مصوت‌های کوتاه بیش‌تر برای بیان مفاهیم تند و خشونت‌آمیز استفاده می‌شوند؛ لذا شاعر در مطلع و به دنبال آن در مقدمه خود با تبدیل مستفعّلن به مفاعلن و فاعلن به فاعلن در تفعیله اول و دوم - در واقع با استفاده از زحاف خبن - منظور خود را به خوبی برای مخاطب بیان کرده، به طوری که مخاطب با خواندن مطلع این شعر از همان ابتدا به مفهوم مقاومت پی می‌برد و این نشانگر حسن مطلع و حسن ختام شعر است. ناگفته نماند که شکور از علت قطع در ضرب شعر خود بهره برده است، به بیان ساده‌تر ملحمه خود را در قالب بحر بسیط مقطوع سروده است.

۶-۲-۱-۲: توازن آوایی کیفی

این نوع توازن از تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها و نحوه چینش آن‌ها توسط شاعر به وجود می‌آید و در شعر نوعی موسیقی درونی پدید می‌آورد. (صفوی، ۱۳۷۳: ۱۷۰/۱) شکور نیز برای آهنگین کردن کلام خود از این نوع شگرد در ملحمه خود بی‌بهره نمانده و بسیار از آن سود جسته است:

عَلَى الضَّمِيرِ دَمٌ كَالنَّارِ مَوَارٍ إِنَّ يُذْبِحِ الحَقُّ، فَالذُّبَاحُ كَفَّارٌ

(همان، ۷)

«در ضمیر و باطن انسان خونی جوشان وجود دارد هم‌چون آتش، در صورتی که حق سر بریده شود و زیر پا گذاشته شود و قاتلان کافر باشند.»

همان‌طور که می‌بینیم در این بیت حرف «راء» بیش‌تر از سایر حروف استفاده شده است و این امر دو دلیل می‌تواند داشته باشد: اول از آن‌جا که حرف روی «راء» می‌باشد و این بیت مطلع ملحمه مذکور است، تکرار آن در این بیت با نقطه ثقل بیت یعنی قافیه، هماهنگی ایجاد می‌کند و بدون این که باعث ملالت خاطر شود موسیقی قصیده را تقویت می‌نماید. دوم خاصیت تکرار آن است، از

آنجا که این حرف از همخوان‌های واکدار و مکرر محسوب می‌شود، این ویژگی تکرار و اضطراب بیانگر این مطلب است که آتش درون، مخصوص زمانی خاص نیست و پیوسته شعله‌ور است و هیچ‌گاه خاموش نمی‌شود که دقیقاً متناسب با فضای کلی بیت است. شاعر علاوه بر هماهنگی موجود بین حروف از هماهنگی موجود بین کلمات و فضای شعر نیز بهره جسته است، به این ترتیب که کلمات «مَوار، دَباح» را در صیغهٔ مبالغه به کار می‌برد و با استعمال اسم به جای فعل، قیده‌های زمانی را که افعال آن را شامل می‌شود می‌شکند. هم‌چنین «الذباح» و «الکفار» در طول زمان حامل دو صفت «ذبح» و «کفر» هستند و تاریخ همواره شاهد آن دو بوده است، بنابراین شاعر با هماهنگی بین واژگان و حروف و انتخاب مناسب آن‌ها علاوه بر این که زبان خود را برجسته می‌کند و به شعر خود تشخص می‌بخشد، مفهوم بیت را به اوج خود می‌رساند و آن را در روح مخاطب نهادینه می‌کند و تناسب بین لفظ و معنا را به خوبی نشان می‌دهد. هم‌چنین وجود کلمات مشدد و بسامد بالای نشانهٔ تشدید در بیت بالا در انتقال هر چه بیش تر مفهوم به مخاطب نقشی به سزا دارد.

و لِلشَّهَادَةِ طَعْمٌ لَمْ يَذُقْهُ سِوَى
الشَّمُّ الْأُولَى أَقْسَمُوا، إِنَّ يُظْلَمُوا نَارُوا

(همان)

«شهادت دارای طعمی است که هیچ کس آن را نمی‌چشد جز بلندانی که قسم خورده‌اند، اگر مورد ظلم واقع شوند قیام کنند.»

بسامد بالای مصوت «او» و تکرار آن در بیت به خوبی توانسته فضای ترسناک و تهدیدآمیزی را که هنگام قیام در جامعه حاکم می‌شود، در ذهن خواننده تداعی کند. وجود صنعت ازدواج^{۱۱} بین دو واژه «أقسما و یظلموا» نیز علاوه بر این که مضمون بیت را برجسته کرده، بر موسیقی این بیت افزوده است.

وَقَبْلِ الثَّغْرِ يَحْبُو رُوحَهُ نَسَمًا
كَمَا تَفَاوَحُ فِي الْأَسْحَارِ أَزْهَارُ

(همان، ۹)

«پیامبر (ص) دهان و دندان امام حسین (ع) را بوسید تا در روح او از جان (نفس) خود بدمد؛ چنان که در سحرگاهان گل‌ها در آغوش هم عطر افشانی می‌کنند. [یک روح در دو جسم شدند].»
در بیت فوق در مصرع اول واکه‌ها و همخوان‌ها به گونه‌ای انتخاب شده‌اند که به زیبایی حالت بسته بودن دهان و قرار گرفتن لب‌ها روی لب‌ها (حالت بوسیدن) به تصویر کشیده شده است؛

هم‌چنین بسامد بالای واکه (-) شادی و سرور و حالت خنده و تبسمی را بیان می‌کند که فضای کلی بیت را فراگرفته است. در مصرع دوم نیز مصوت بلند «آ» همراه با تکرار «همزه» در ترکیب با یکدیگر فضایی متناسب با تصویری که این بیت ارایه می‌کند، فراهم می‌سازد.

از آن‌جا که منتقدان صورت‌گرا بر نقش و اهمیت واژه در پیدایش ادبیت متن بسیار تأکید می‌کنند، همنشینی واژه‌ها، نظام آوایی و معنایی آن‌ها است که متون زیبای ادبی را به وجود می‌آورد. آهنگ درونی واژه‌ها و نظام آوایی آن‌ها، ساختار موسیقایی را به وجود می‌آورد که فضا را برای رشد و بالندگی واژه آماده می‌سازد (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۷۳). در این بیت نیز همنشینی دو واژه «أسحار و أزهار» در کنار یکدیگر که حاصل آن صنعت ازدواج است، سهمی به‌سزا در افزایش موسیقی این بیت دارد.

وَسَيْفُهُ «ذُو الْفَقَارِ» الْفَدُّ ذُو شُطْبٍ
شَهْمُ التَّلَطُّعِ فِيمَا الْغَيْرُ غَدَارُ

(همان، ۱۰)

«و شمشیرش «ذوالفقار» بی‌همتای دو لبه‌ای است که برنده و تیز و قاطع می‌شد، آن‌جا که دیگران خیانت می‌ورزیدند.»

بسامد بالا و تکرار همخوان «ذ» که از همخوان‌های واکدار محسوب می‌شود و نیز از آن‌جا که تندی و خشونت و شدت از ویژگی‌های این حرف است، سبب شده بین لفظ و معنا تناسب ایجاد شود و مردانگی و قاطعیت امام علی (ع) به خوبی برای خواننده تداعی شود. هم‌چنین وجود حروف «عین و غین» در مصرع دوم که تا حدی در تلفظشان خشونت احساس می‌شود در انتقال معنا به ذهن مخاطب کمک می‌کند.

رَدَّ «الْحُسَيْنِ» بِ «لَا» كَالسَّيْفِ صَارِمَةٍ
وَسَيِّدُ الْحَقِّ بِ «الْأَعَاتِ» زَأْرُ

(همان، ۱۲)

«امام حسین (ع) پاسخ «نه» را مثل شمشیر برآن بر سر او فرود آورد و سرور حق و حقیقت در نه گفتن چون شیر می‌غرد.»

جورج شکور در این بیت از الفاظ موحیه از جهت ایقاع^{۱۲} استفاده کرده است. شاعر با تشبیه ضمنی امام حسین (ع) به شیر در گفتن «نه» واژه «زأر» را به کار برده است - این واژه از ریشه زأر گرفته شده و «الزئیر» به معنی صدای شیر است - این کلمه، زمینه‌ای را در ذهن شنونده ایجاد

می‌کند و شاعر برای تصویر کردن فضای رعب و وحشتی که به هنگام گفتن «نه» از طرف امام حسین (ع) ایجاد می‌شود از لفظ «زأر» استفاده کرده و تناسب بین لفظ و معنا را به خوبی نشان داده است. نکته جالب توجه این است که شاعر آن را به عنوان لفظ قافیه برگزیده و در صیغه مبالغه به کار برده است؛ چرا که الفاظ متمایز در ایقاع، هنگامی که به عنوان قافیه استفاده شوند، زیبایی‌اشان دو چندان می‌شود؛ زیرا علاوه بر نقش قافیه، به معنای مورد نظر شاعر نیز اشاره می‌کنند. وجود چنین قافیه‌هایی در شعر هم باعث تقویت موسیقی شعر می‌شود و هم موسیقی کناری آن را زیباتر می‌کند. هم چنین تکرار واژه «لا» و بسامد بالای صامت «سین» در موسیقی این بیت مؤثر است.

حَتَّىٰ بَلَغْنَ بَلَاطَ الْبَغِيِّ وَ أَنْكَشَفَتْ
عَنْ غَيِّ غَاصِبِهِ الْجَزَارِ أُسْتَارُ

(همان، ۲۹)

«تا این که به دربار ستم رسیدند و پرده‌ها از گمراهی غاصب جنایتکارش فرو افتاد.»
«بلاط البغی» که مجاز از «کاخ یزید» است با عبارت «غی غاصبه الجزار» که ضمیر «ه» در «غاصبه» به یزید بر می‌گردد، از نظر بار معنایی، هماهنگی خاص دارد. شاعر علاوه بر هماهنگی موجود بین این دو عبارت، از هماهنگی بین حروف نیز استفاده کرده است و با تکرار همخوان «ب» در عبارت اول و «غ» در عبارت دوم خشم مفرط خود را نسبت به یزید بیان می‌کند.

هَذَا يُعَلِّمُ بِالْمُعْرِيَاتِ، وَ ذَا
بِالْمُرْهَبَاتِ، وَ جَيْشُ الْجَوْرِ جَرَّارُ

(همان، ۲۰)

«تا این (واسطه‌ها) را به مال بفریبید و آن (شوریدگان) را از حال بترساند.»
از آن‌جا که حرف «جیم» حرفی مجهور و شدید است، تکرار آن در مصرع دوم بیت فوق با معنای بیت و سهمگین بودن لشکر تناسب دارد؛ سهمی که تن انسان را به ترس و لرز وادار می‌سازد. تکرار این حرف نه تنها در برجسته کردن موسیقی بیت تأثیر گذار است؛ بلکه در برجسته کردن معنی و مفهوم و جلب توجه مخاطب، نقشی به سزا دارد.

قُلُوبُهُمْ مَعَهُ فِي السَّرِّ خَافِقَةٌ
عَلَيْهِ أَسْيَافُهُمْ فِي الْجَهْرِ جُهَّارُ

(همان، ۱۹)

«قلب‌هایشان با او است پنهان و لرزان و شمشیرهایشان بر او است پیدا و آشکار (در خفا و اسرارشان طرفدار امام حسین (ع) هستند و به طور آشکارا و علنی شمشیرهایشان علیه ایشان از غلاف کشیده می‌شوند.»

استفاده از همخوان «خ» که امراض و عیوب اخلاقی از ویژگی‌های آن است و هم‌چنین تکرار صامت «جیم» که بر شدت دلالت می‌کند و با توجه به این که خیانت مفهوم کلی این بیت است، ترکیب این دو حرف با یکدیگر شدت زشتی خیانت را در ذهن مخاطب القا می‌کند.

وَالنَّائِحَاتُ بِهِنَّ الْآهُ لَاهِبَةٌ خُدُودُهُنَّ، عَلَیْهَا الدَّمْعُ حَقَّارٌ

(همان، ۲۸)

«و دخترکان سوگوار که آه نفس‌هایشان شعله‌ور بود و چنان می‌گریستند که اشک، گونه-هایشان را می‌خراشید.»

در مصرع اول بیت فوق، توالی همخوان‌های «نون، هاء و لام» که از همخوان‌های لیتن و نرم هستند و همراهی واژه «آه» فضای حاکی از آه و ناله زنان و کودکان و حزن و اندوه آنان را در ذهن خواننده مجسم می‌کند؛ اما در مصرع دوم، شکور با تغییر لحن کلام خود و با استفاده از همخوان‌های تند و قوی «دال، خاء و عین» و همراهی کلماتی چون «حقار» که به نوعی نشانگر صدای خراشیدن است، صدای گریه بلند آنان را به تصویر کشیده است. گویا شاعر آگاهانه کلمه «حقار» را در این بیت به کار برده و هدفی را دنبال می‌کند و آن استمرار اشک و گریه مداوم زنان و کودکان است؛ چرا که اشک نمی‌تواند گونه را بخراشد و بر روی آن حفره ایجاد کند. می‌توان گفت که شاعر با ذهن خلاق خود تصویری زیبا و بدیع آفریده تا خواننده هنگام خواندن این بیت آن صحنه را در مقابل چشمان خود طوری تصوّر کند گویی که در آن صحنه حضور دارد.

ضَجَّتْ لِهَيْبَتِكَ الصَّحْرَاءُ مُجْفَلَةً كَأَنَّمَا هَبَّ فِي الصَّحْرَاءِ إِعْصَارٌ

(همان، ۲۷)

«از هیبت تو صحرا سراسیمه فریاد برآورد، چنان‌که گویی طوفانی در صحرا وزیدن گرفت.»
چیدمان حروف «ضاد و جیم» و هم‌چنین تکرار حرف همخوان «صاد» علاوه بر این‌که موسیقی بیت را افزایش داده، فریاد بلند صحرا را - که نوعی تصویر پردازی است - در گوش

مخاطب طنین انداز می‌کند. هم‌چنین در مصرع دوم، چیدمان حروف «همزه و عین» قدرت سریع باد را در اذهان تداعی می‌کند.

قَدْ جُدَّ رَأْسُكَ بِالْأَسْيَافِ وَ اقْتَطِعْتَ
رُؤْسُ قَوْمِكَ، قَلْبُ الْحَقْدِ قَهَّارُ

(همان، ۲۸)

«سر تو با شمشیر از تن جدا شد و سرهای قومت بریده شد؛ چرا که دل کینه چیره گر است.» در بیت فوق نیز، تکرار حرف صامت «ق» علاوه بر این که بر نظام موسیقایی بیت افزوده است، بیانگر قطع شدن سرها و قطعه قطعه شدن بدن‌ها است، که با مفهوم بیت نیز هماهنگی دارد.

رَامَحْتَهُمْ، وَ صَهِيلُ الْخَيْلِ حَمَمَةٌ
سَايَفَتُهُمْ، وَ صَلِيلُ السَّيْفِ بَتَّارُ

(همان، ۲۶)

«در گرماگرم شیئه اسبان، نیزه انداختی و نیزه انداختند. و در چکاچک برنده و تیز شمشیرها تیغ کشیدی و تیغ کشیدند.»

در این بیت نیز بسامد بالای حروف «صاد و سین» و تکرار آن‌ها، صدای شمشیرها را که نشان از جنگ است در گوش مخاطب طنین انداز می‌کند. هم‌چنین تکرار صامت «حاء» با دلالت صوتی خود و همراهی دو واژه «صهیل و حممة» با دلالت معنایی‌اشان، صدای شیئه اسبان را به ذهن خواننده متبادر می‌کند که کاملاً متناسب با فضای کلی بیت است. آنچه که در آهنگین بودن این بیت، توجه مخاطب را بیش‌تر جلب می‌کند، وجود صنعت ترصیع^{۱۳} است که باعث افزایش موسیقی این بیت شده است. می‌توان گفت که شاعر با به کار بردن این صنعت در این بیت، موسیقی شعر خویش را به اوج رسانده است، بنابراین می‌توان گفت که تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها از جمله عواملی هستند که باعث موسیقایی شدن این ملحمه شده است و مخاطب از شنیدن آن احساس لذت می‌کند.

۶-۲-۲: توازن واژگانی

یکی دیگر از مقولاتی که شاعران برای برجسته‌سازی زبان خود از آن استفاده کرده و باعث رستخیزی کلمات می‌شوند، توازن واژگانی است. در علم زیبایی‌شناسی این گونه از توازن در سطح موسیقی داخلی بررسی می‌شود. عنصر تکرار باعث پدید آمدن توازن واژگانی است که در سطوح زیر قابل بررسی است:

۶-۲-۱: تکرار آوایی کامل یک صورت زبانی

همان طور که در بالا ذکر شد؛ در این گونه از توازن، شاعر، واژه یا واژگانی را در یک معنا به صورت مکرر در شعر خود می‌آورد که ممکن است این تکرار در ابتدای مصراع یا در وسط و یا در آخر آن رخ دهد.

جورج شکور نیز در شعر خود از این هنر سازه بهره برده و باعث رستاخیزی کلمات شده است. در این جا به چند نمونه از آن اشاره می‌شود:

خَسِرْتُ دِينِي وَ جَنَاتِ النَّعِيمِ إِذَا
خَسِرْتُهُ، مَا أَنَا، وَاللَّهِ، جَزَارُ

(همان، ۱۳)

«اگر به او آسیب برسانم به دین و بهشتم آسیب رساندم، سوگند به خدا من ستمکار نیستم.» شاعر با استفاده از عنصر تکرار آغازین توانسته معانی مورد نظر خود را در ذهن خواننده جای دهد. تکرار واژه «خسرت» بیانگر ضرر و زبانی است که نصیب قاتلان امام حسین (ع) می‌شود.

إِنْ لَمْ يُبَايِعْ، فَلَا إِثْمٌ، وَ لَأَ جُرْمٌ
وَ لَأَ جُنَاحٌ عَلَيْهِ، الْحَرْجُ جَبَّارٌ

(همان)

«اگر بیعت نکرد هیچ گناه و جرم و جنایتی بر او نیست (هیچ گناهی مرتکب نشده است)، آزادگان همیشه شکست‌ناپذیر هستند.»

شکور بار دیگر با بهره بردن از پدیده تکرار توانسته مفهوم را به خوبی در ذهن مخاطب نهادینه کند، به طوری که خواننده با رویایی پی در پی با حرف نفی «لا» می‌تواند بی‌گناهی امام حسین (ع) را در صورت عدم بیعت با یزید با تمام وضوح درک کند.

أَقْدِمِ، «حُسَيْنُ»، حَبِيبِي، أَهْلُكَ اشْتَعَلُوا
شَوْقًا إِلَيْكَ، غَدًا لِلشَّوْقِ أَبْصَارُ

(همان، ۱۵)

«حسین» عزیزم پیش آی. خانواده‌ات به خاطر شوق تو برافروخته‌اند و چشم به راه تو هستند.»

أَكْبَرْتُ عَنْ أَدْمَعِي يَوْمَ الْحُسَيْنِ
وَلِلشَّهَادَةِ الْبِكْرِ أَعْرَاسٌ وَ إِكْبَارُ

(همان، ۱۲)

«روز حسین را بزرگ‌تر از اشک‌هایم به شمار آوردم و برای چنین شهادتی بزرگداشت و شادمانی است.»

شکور در این بیت برای به کار بردن عنصر تکرار از صعنت لفظی رد العجر علی الصدر^{۱۴} بهره برده است. به این ترتیب که کلمات «اکبرت و اکبار» که هر دو از ریشه «کبر» و به معنی

(بزرگ داشتن) است، در آغاز مصرع اول و پایان مصرع دوم تکرار شده و بیانگر بزرگی امام حسین (ع) حتی بعد از شهادت است و برای چنین شهادتی باید خوشحال بود. بنابراین تکرار واژه‌ها نیز یکی دیگر از عوامل موسیقایی شدن این ملحمة می‌باشد.

۶-۲-۲: تکرار آوایی کامل چند صورت زبانی

این نوع تکرار یکی دیگر از انواع توازن واژگانی است که از طریق به کارگیری دو صورت هم‌آوا-هم‌نویسه پدید می‌آید و در بدیع سنتی تحت عنوان «جناس تام» مطرح می‌شود (صفوی، ۱۳۷۳: ۲۸۳). طبق مطالعاتی که بر روی این ملحمة انجام شده، این شاعر از این نوع تکرار در شعر خود استفاده نکرده و از آن بی بهره مانده است.

۶-۲-۳: تکرار آوایی ناقص

این نوع تکرار شامل دو صنعت قافیه و جناس می‌شود. قافیه در علم زیبایی شناسی همان موسیقی کناری است و جناس در سطح موسیقی داخلی مطرح می‌شود (همان، ۲۸۵). جورج شکور نیز برای زیبایی کلام خود این دو شگرد هنری را به خوبی در شعر خود جای داده و باعث افزایش توجه مخاطب به موسیقی شعر خود شده است.

۶-۲-۴: قافیه

شعر همانند موسیقی است و قافیه اساس آن است. قافیه، آهنگ زیبا و دلنشین را تا انتهای شعر برای ما به ارمغان می‌آورد و باعث گشایش سینه می‌شود و در صورتی شعر برای مخاطبان دلنشین جلوه می‌نماید که قافیه آن زیبا باشد و روح و جان انسان را به وجد آورد، بنابراین قافیه است که بهترین آهنگ و زیبایی و پیوند را در شعر به وجود می‌آورد (جدوع، ۱۴۲۴: ۱۱۱). بر اساس دیدگاه زبان‌شناختی، حق شناس قافیه را این گونه تعریف می‌کند: «قافیه هم‌آوایی ناتمامی است که از تکرار یک یا چند صوت با توالی یکسان، در پایان آخرین واژه‌های نامکرر مصراع‌ها یا بیت‌های شعر و گاه پیش از ردیف می‌آید» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۵۸). در زبان عربی نیز قافیه اساس شعر عربی و یکی از عناصر اصلی آن به حساب می‌آید؛ زیرا عربی، زبانی موزون است که هر یک از واحدها و کلمات آن بر اساس موسیقی خاص است که به ندرت می‌تواند مشابه آن در واژگان دیگر زبان‌ها پیدا شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۱۴)، بنابراین قافیه با ایجاد موسیقی کناری در شعر، در پایان هر بیت یا بند طنین زیبایی را می‌آفریند و این امر با افزودن هنجار به نظام زبان باعث زیبایی بیش تر کلام شاعران و به اعتقاد فرمالیست‌های روس، باعث رستاختیز کلمات می‌شود.

جورج شکور نیز به عنوان یک شاعر عربی در اشعار خویش به ویژه در ملحمة الحسین از موسیقی قافیه غافل نبوده و از آن بهره برده است. نکته جالب توجه در موسیقی کناری این شعر آن است که در بین اکثر واژه‌های قافیه، سجع متوازی برقرار است، به طوری که از میان ۸۱ کلمه قافیه، ۷۳ کلمه با یکدیگر سجع متوازی دارند و از میان این ۷۳ کلمه، ۱۱ کلمه آن در صیغه مبالغه به کار رفته‌اند. نکته‌ای دیگر که باعث افزایش توجه مخاطب به موسیقی کناری این ملحمة می‌شود، حرف روی آن است. حرف روی در این ملحمة هم‌خوان «راء» می‌باشد. با توجه به این که حرف «راء» جزء حروف واکدار و مجهور است، به بیان ساده‌تر این حرف «دارای صفت "جهر" یعنی وضوح و بلندی صوت هنگام تلفظ است» (عباس، ۱۹۹۸: ۸۲) و هم‌چنین مهم‌ترین ویژگی آواشناختی این حرف ویژگی تکرار در آن است (همان، ۱۴). انتخاب این حرف به عنوان حرف روی در واقع تکرار حادثه کربلا در هر زمان را به خوبی در ذهن مخاطب القا می‌کند، علاوه بر این وجود واکه بلند «ا» قبل از حرف روی، موسیقی کناری شعر را پربارتر کرده است.

۶-۲-۲-۳-۲: جناس

روش تجنیس یا جناس یا همجنس‌سازی یکی دیگر از روش‌هایی است که در سطح کلمات یا جملات، هماهنگی و موسیقی به وجود می‌آورد و یا موسیقی کلام را افزون می‌کند. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۵۳) شاعران از این صنعت در آثار خویش استفاده کرده و باعث موسیقایی شدن کلام و به دنبال آن باعث برجستگی زبان خود شده‌اند. جورج شکور نیز از این شگرد ادبی در شعر خویش بهره جسته و باعث ناآشنا شدن زبان خود شده است که در این جا به چند نمونه از آن اشاره می‌شود:

أَسْتَعِظُمُ الْأَمْرَ أَنْ آتِي مُقَرَّعَةً قَدْ رُمْتَهُمْ مَغْنَمًا، مَنْ مَغْرَمًا صَارُوا

(شکور، ۲۰۰۳: ۳۲)

«من تو را بسیار سرزنش و توبیخ می‌کنم: تو [فکر می‌کنی با به اسارت گرفتن ما سود کردی] غنیمت و سود را اراده کردی، حال آن که تو ضرر کردی و باید غرامت آن را بپردازی.» همان‌طور که ملاحظه می‌شود در بیت بالا، جناس مضارع در دو متجانس (مغمن و مغرم) مشهود است که عامل آن اختلاف در دو حرف قریب المخرج (نون و راء) می‌باشد.

تَكِيدُ كَيْدَكَ، تَسَعَى السَّعَى مُرْدَهِيًّا وَ حَوْلَ عُنُقِكَ كَالْحَيَاتِ أَوْزَارُ

(همان)

«تمام حيله‌های خویش را به کار گیری، خودپسندانه تلاش می‌کنی در حالی که بار سنگین گناهان هم‌چون مارها بر گرد گردنت حلقه زده‌اند.»

در این بیت نیز جناس اشتقاق به ترتیب در کلمات (تکید-کیدک) و (تسعی-سعی) به سبب اشتقاق در ریشه (کید) و (سعی) مشهود است. زیبایی‌ای که این جناس در بیت بالا دارد و موجب التذاد خواننده می‌شود و بر مفهوم بیت تأکید می‌کند، از دو بعد است: اول این که یکی از متجانسان در نقش مفعول مطلق می‌باشد در واقع مؤکد واژه قبل است، دیگر این که دو واژه متجانس کنار هم قرار گرفته‌اند. شاعر با به کار بردن این صنعت توانسته ذهن مخاطب را برای دریافت معنایی که به دنبال آن می‌آورد، آماده سازد. در علم زبان‌شناسی صفوی این جناس را زیر مجموعه جناس ناقص می‌داند که از تکرار همخوان‌های دو واژه به وجود می‌آید (صفوی، همان: ۳۰۲-۳۰۴). این نوع جناس در جای جای "ملحمه الحسین" مشهود است که ابیات زیر نمونه‌هایی از آن می‌باشد:

وَ وَحَدَهَا نَسَمَاتُ الرُّوحِ بَاقِيَةً عَلَيَّ الزَّمَانِ، كَأَنَّ العُمَرَ أَعْمَارُ

(همان، ۲۲)

«و تنها انفاس جان در روزگار باقی می‌ماند، گویا که به درازای هستی عمر دارد.»

وَ جَوْلَةُ البَطْلِ، إِن طَالَتْ، لَهَا أَجَلٌ وَ الحَقُّ، جَوْلَتُهُ فِي الدَّهْرِ أَدهَارُ

(همان، ۲۱)

«دوران باطل اگر چه طولانی باشد؛ اما روزی به پایان می‌رسد در صورتی که حق تا زمانی که روزگار برپاست، پابرجاست.»

در ابیات فوق، جناس اشتقاق بین کلمات «عمر و أعمار/ دهر و أدهار» به ترتیب به سبب اشتقاق در ریشه «عمر، دهر» جاری است. که بر غنای موسیقی شعر افزوده است.

المَبْدَأُ الحُرُّ سِرٌّ لَّا أَدْنَسُهُ مُقَدَّسٌ، وَ حُمَاةُ السَّرِّ أَحْرَارُ

(همان، ۱۲)

«مبدأ آزادی، رازی است که آن را آلوده و لگه‌دار نمی‌کنم، آن مقدس است و حامی این راز آزادگان هستند.»

در این بیت نیز بین دو واژه «حُرٌّ و سِرٌّ» صنعت جناس برقرار است که از نوع جناس لاحق می‌باشد، به این ترتیب که دو حرف بعیدالمنخرج «حاء و سین» مسبب این جناس می‌باشند، هم‌چنین بین دو واژه «حُرٌّ و أحرار» هم جناس اشتقاق جاری است که سبب آن اشتقاق در ریشه «حُرٌّ» می‌باشد.

نتیجه‌گیری

دستاوردهای کلتی پژوهش حاضر را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

- ۱- با توجه به این که جورج شکور در ملحمة الحسین، تاریخ امام حسین (ع) و بخشی از یک مقتل را به تصویر کشیده است و از آن‌جا که واقعه عاشورا قرن‌ها پیش اتفاق افتاده؛ لذا جان دادن مفاهیم آن واقعه در زمان معاصر نیازمند زبانی زنده و پویا است که جورج شکور با شکستن زبان خودکار، باعث عدول زبان خود از زبان هنجار شده و از این رهگذر مفاهیم مورد نظر خود را در ذهن مخاطب نهادینه کرده است؛
- ۲- جورج شکور با استفاده از هنر سازه‌هایی چون تشبیه، استعاره، تشخیص و تضاد توانسته تصویرهایی زیبا بیافریند؛ یعنی از هنجارگریزی معنایی برای بیان مفاهیم مورد نظر خود بهره برده است؛ اما آن‌چه مهم است آن که وی از نوع شگرد ادبی در جهت ادبیت و جذاب کردن آثار خویش بهره برده است و توانسته ذوق و توانایی اش را در جهت غنای زبان به اثبات برساند؛
- ۳- این شاعر با انتخاب بحر مناسب و حرف روی توانسته میان وزن و محتوا پیوند ایجاد کند و باعث افزایش موسیقی کلام خود شود، بنابراین می‌توان گفت که او در انتخاب بحر و حرف روی بسیار موفق عمل کرده است. ناگفته نماند که او از زحاف خبن و علت قطع در شعر خویش بهره برده؛ اما این بهره‌گیری هیچ خللی در نظام موسیقایی شعرش وارد نکرده است؛ زیرا وی از اول تا آخر این ملحمة آن دو را تغییر نداده، به خصوص علت را که در ضرب شعر به کار برده و تا آخر ملحمة آن را رعایت کرده است؛
- ۴- شاعر در انتخاب واژگان قافیه نیز نهایت دقت را به کار برده و با ایجاد هماهنگی میان قافیه و محتوا علاوه بر این که باعث افزایش موسیقی کناری شعر شده، از این طریق معانی مورد نظر خود را زینت بخشیده؛ لذا در انتخاب قافیه نیز هم‌چون وزن موفق بوده است؛
- ۵- شکور از عنصر تکرار در شعر خویش غافل نمانده و در موسیقی داخلی از آن یاری جسته است. این شاعر با به کارگیری این شگرد زبانی و هنری دست به عادت‌زدایی زده و از این رهگذر توانسته باعث برجسته‌سازی و تشخیص کلام خود در نگاه مخاطب شود؛
- ۶- واژگان محوری ملحمة، به ویژه الفاظ به کار برده شده در مطلع آن به خوبی در خدمت اندیشه و عاطفه شاعر است و در تعامل با یکدیگر و در ارتباط با سایر عناصر زبانی علاوه بر ایجاد روحیه مقاومت و مبارزه با ظلم در وجود مخاطب بیانگر غم و اندوه شاعر نیز می‌باشد.

پانوشتها

- ۱- Viktor Shoklovsky نویسنده، منتقد روس و یکی از چهره‌های شاخص مکتب فرمالیسم روسی است (احمدی، ۱۳۷۲: ۳۹).
- ۲- Ostrannenja: معادل روسی آشنایی زدایی یا بیگانه سازی
- ۳- Romanjakobson زبان‌شناس روسی و نظریه‌پرداز ادبی بود. او یکی از بنیان‌گذاران مکتب زبان‌شناسی پراگ به شمار می‌رود (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰).
- ۴- Jury Tynynov نویسنده، منتقد ادبی، مترجم، محقق و فیلم‌نامه نویسنده اتحاد جماهیر شوروی بود (احمدی، همان: ۴۷).
- ۵- Havranek هاورانک، از فرمالیست‌های چک می‌باشد (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۶).
- ۶- Leech از شکل‌گرایان انگلیسی می‌باشد (همان، ۴۲).
- ۷- تشبیه جمع، تشبیهی است که در آن مشبّه یکی و مشبّه‌به متعدّد می‌باشد (هاشمی، ۱۳۸۶: ۲۰۴).
- ۸- «...و لئن جرّت علیّ الدّواهی مُخاطبتک، أنّی لَأَسْتَصِغِرُ قَدْرَکَ، وَ أَسْتَعْظِمُ تَقْرِیْعَکَ وَ أَسْتَكْثِرُ تَوْبِیْخَکَ، لَکِنَّ العِیُونَ عَبْری، وَ الصُّدُورَ حَرّی.... فَکِید کِیدَکَ، وَ اَسْعَ سَعِیکَ، وَ ناصِبَ جُهدَکَ، فَوَاللّهِ لَا تَمَحُونَنَّ ذِکْرَنَا، وَ لَا تُمِیتُ وَحِینَا، وَ لَا تُدْرِکُ أَمَلَنَا، وَ لَا تَرَحُضُ عَنکَ عَارِهَا وَ ...» (ابن طاووس، ۱۴۱۴: ۲۱۷-۲۱۸، مقرّم، بی‌تا: ۳۵۹).
- ۹- یکی از زیباترین گونه‌های صور خیال تصرفی است که ذهن شاعر در اشیاء و عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند و از رهگذر نیروی تخیل خویش به آن‌ها حرکت و جنبش می‌بخشد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۴۹). ناقدان اروپایی در تعریف آن می‌گویند بخشیدن خصایص انسانی به چیزی که انسان نیست (همان، ۱۵۰).
- ۱۰- اگر تضاد در سطح کلام باشد نه واژه، یعنی همه یا بیش‌تر کلمات یک جمله یا مصراع با جمله یا مصراع دیگر در حالت تضاد باشد، صنعت مقابله به وجود می‌آید (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۱۷-۱۱۸).
- ۱۱- ازدواج یکی از صناعات زیر بخش سجع متوازی است که از هم‌نشینی دو سجع متوازی در یک مصراع به دست داده می‌شود. (صفوی، همان: ۲۹۴)
- ۱۲- الفاظ موحیه از جهت ایقاع یا الفاظ متمایز در ایقاع، به کلماتی گفته می‌شود که دارای طنین صوتی هستند و این طنین صوتی، بر معنای موجود در کلمه دلالت می‌کند (قائمی، ۱۳۹۱: ۱۰۲).

- ۱۳- زیر مجموعه‌ای از سجع متوازی است که در آن اسجاع متوازی در دو جمله یا دو مصراع در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند (شمیسا، همان: ۴۲).
- ۱۴- برگرداندن واژه پایانی به آغاز، یعنی یکی از آن دو واژه آخر بیت قرار گیرد و دیگری یا در آغاز مصراع اول، یا در وسط آن و یا در آخرش (هاشمی، ۱۳۸۶: ۳۴۴).

منابع و مأخذ

- ۱- ابن طاووس، علی (۱۴۱۴)، *التهوف علی قتلى الطفوف*، الطبعة الاولى، قم: دارالاسوة للطباعة و النشر.
- ۲- أبو حاقّة، احمد (۱۹۹۶)، *البلاغة و التحليل الأدبی*، الطبعة الثالثة، بیروت: دارالعلم للملایین.
- ۳- احمدی، بابک (۱۳۷۲)، *ساختار و تأویل متن؛ نشانه‌شناسی و ساختارگرایی*، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- ۴- امامی، نصرالله (۱۳۷۷)، *مبانی و روش‌های نقد ادبی*، چاپ اول، تهران: جامی.
- ۵- بهمن، مایه گوزل (۱۳۹۳)، *فرمالیسم در اشعار شفیع‌ی کدکنی و بدر شاکر السیاب*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان.
- ۶- پاینده، حسین (۱۳۹۰)، *گفتمان نقد؛ مقالاتی در نقد ادبی*، چاپ اول، تهران: نیلوفر، سوره.
- ۷- جدوع، عزة محمد (۱۴۲۴)، *موسیقی الشعر العربی بین القديم و الجدید*، بیروت: مکتبه الرشد.
- ۸- حاجی زاده، مهین (۱۳۹۳)، *مکاتبه نگارنده با جورج شکور (از طریق رایانامه)*.
- ۹- رضایی، عربعلی (۱۳۸۲)، *واژگان توصیفی ادبیات*، تهران: فرهنگ معاصر.
- ۱۰- زائری، محمد رضا (۱۳۸۹)، *پدر، پسر، روح القدس (تجلی عشق علوی و شور حسینی در آثار شاعران و نویسندگان مسیحی)*، چاپ دوم، قم: خیمه.
- ۱۱- _____، (۱۳۹۰)، *کتاب مقدس (تجلی دل‌بستگی نویسندگان و شاعران مسیحی به قرآن کریم و رسول گرامی اسلام)*، چاپ اول، قم: خیمه.
- ۱۲- سلدان، رامان (۱۳۷۷)، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.
- ۱۳- شایگان فر، حمید رضا (۱۳۸۰)، *نقد ادبی؛ معرفی مکاتب نقد همراه با نقد و تحلیل متونی از ادب فارسی*، تهران: دستان.
- ۱۴- شفیع کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۳)، *صور خیال در شعر فارسی (تحقیق انتقادی در تطوّر ایمازهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران)*، چاپ نهم، تهران: آگاه.
- ۱۵- _____، (۱۳۷۶)، *موسیقی شعر*، چاپ پنجم، تهران: آگه.
- ۱۶- شکور، جورج (۲۰۰۳)، *ملحمة الحسین (ع)*، الطبعة الاولى، بیروت: شركة ساب انترناسیونال.
- ۱۷- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، *نگاهی تازه به بدیع*، چاپ چهاردهم، تهران: فردوس.
- ۱۸- صفوی، کورش (۱۳۷۳)، *از زبان شناسی به ادبیات*، چاپ اول، تهران: چشمه.
- ۱۹- عباس، حسن (۱۹۹۸)، *خصائص الحروف العربیة و معانیها*، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

- ۲۰- علوی مقدّم، مهیار (۱۳۷۷)، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)*، چاپ اول، تهران: سمت.
- ۲۱- عمید، حسن (۱۳۸۹)، *فرهنگ لغت فارسی*، چاپ اول، تهران: راه رشد.
- ۲۲- غنیمی هلال، محمّد (۲۰۰۱)، *النقد الأدبی الحديث*، قاهرة: نهضت مصر.
- ۲۳- قائمی، مرتضی، مجید صمدی (۱۳۹۱)، *بررسی چیدمان حروف در موسیقی و معنای ابیات وصفی معانی سبع*، زبان پژوهی دانشگاه الزهراء، شماره ۶، سال سوم، صص ۷۰-۱۱۰.
- ۲۴- مقرّم، عبدالرزاق (بی تا)، *مقتل الحسین (ع)*، تهران: قسم الدراسات الاسلامیة.
- ۲۵- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸)، *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهراں مهاجر، محمّد نبوی، چاپ سوم، تهران: آگه.
- ۲۶- ویس، احمد محمّد (۲۰۰۲)، *الإنزیاح فی التراث النقدي و البلاغی*، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
- ۲۷- هاشمی، سیّد احمد (۱۳۸۶)، *جواهر البلاغة فی المعانی و البیان و البدیع*، چاپ چهارم، تهران: الهام.
- ۲۸- هیئة المعجم (۲۰۰۲)، *معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين*، ریاض: مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعری.