Journal of Research in Comparative Literature
https://jccl.razi.ac.ir/

Print ISSN: 2676-6515
Online ISSN: 2676-6523

Research article

Research in Comparative Literature (Arabic and Persian Literature)
Razi University, Vol. 10, Issue 1 (37), Spring 2020, pp. 113-133

A Comparative Study of Two Poems "Eagle" of Omar Abi Risha and the "Eagle" of Parviz Natel Khanlori Based on the Maurice Grammont Theory

Qasem Mokhtari [1]
Associate Professor of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Arak, Arak, Iran
Maryam Yadegari [2]
Ph.D. Student of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Arak, Arak, Iran

Received: 05/22/2017 **Accepted:** 01/19/2020

Abstract

Repetition of phonetic parts results in phonemic balance in literary works. It has a significant role in carrying the meaning and content in the poet's mind. Maurice Grammont believes that each phoneme may implicate the different meanings. The poet and writer also value this small member of the language in the creation of music and meaning, and make good use of it to induce the content of his speech. The following article seeks to examine the two poems of Al-Nasr by Abu Rish and "Eagle" by Khanlari, based on the American School of Comparative Studies, in a descriptive-analytical manner and based on the theory of Maurice Grammont. The writer knows well the value of this small part of language to create rhythm and meaning and based on this the reader guesses the secrets of words. This is an analytic descriptive study that compares the two poems "the eagle" of Abi Risha and Khanlori based on the American school and the Maurice Grammont theory. These aforementioned poems have many similarities in meanings and concepts; but according to Grammon's theory, there are subtle similarities and differences that are important. The similarities in the use of consonants and vowels are on the same level; that is, both poets, respectively, have assigned the highest frequency to the brilliant and cohesive echo and the lowest frequency to the dark and half-harmonic echo; but the differences are in how these phonemes are used to convey the content of the word. Abu Rish-e-Raja spoke loudly and unabashedly about his anger and rage through the shining Wak, and he turned the nation against the oppressors and illuminated the light of hope in their hearts; However, by choosing the role of narrator for himself, Khanlari uses the brilliant vowel only to describe the authority, glory and feelings of the eagle and he avoids revelation by using the dark vowel; therefore, there is a special coherence and harmony between the music and the thought of both poems.

Keywords: Comparative Literature, American School, Maurice Grammont, Al-Nasr Abu Rish, Eagle by Khanlari.

1. **Corresponding Author's Email:** q-mokhtari@araku.ac.ir
2. **Email:** yadegarimaryam95@yahoo.com

شاپای چاپی: ۶۵۱۵-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۲۳-۲۶۷۶

کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی
https://jccl.razi.ac.ir/

مقالهٔ علمی

کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشگاه رازی، دورهٔ دهم، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۳۷)، بهار ۱۳۹۹، صص. ۱۱۳-۱۳۳

بررسی تطبیقی دو شعر «النّسر» عمر ابو ریشه و «عقاب» پرویز ناتل خانلری با تکیه بر نظریهٔ موریس گرامون

قاسم مختاری[۱]

دانشیار گروه زبان و ادبیّات عربی، دانشکدهٔ ادبیّات و زبان‌های خارجی، دانشگاه اراک، اراک، ایران

مریم یادگاری[۲]

دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات عربی، دانشکدهٔ ادبیّات و زبان‌های خارجی، دانشگاه اراک، اراک، ایران

دریافت: ۱۳۹۶/۳/۱ **پذیرش:** ۱۳۹۸/۱۰/۲۹

چکیده

تکرار هجاها، موجب ایجاد توازن آوایی در آثار ادبی می‌شود و نقش مهمّی را در انتقال معنا و مفهوم مورد نظر خالق اثر ایفا می‌کند. براساس نظر موریس گرامون، هر هجا می‌تواند رسانندهٔ معانی متعدّدی باشد. شاعر و نویسنده نیز ارزش این عضو کوچک زبان را در آفرینش موسیقی و معنا می‌داند و به‌خوبی از آن برای القاگری فحوای کلام خویش بهره می‌برد. نوشتار پیش رو بر آن است تا دو شعر «النّسر» ابو ریشه و «عقاب» خانلری را براساس مکتب تطبیقی آمریکایی، با روش توصیفی- تحلیلی و با تکیه بر نظریّهٔ موریس گرامون بررسی کند. شعرهای نام‌برده دارای وجوه تشابه بسیاری در معنا و مفهوم هستند؛ امّا طبق نظریّهٔ گرامون، شباهت‌ها و تفاوت‌های ظریفی باهم دارند که مهم است. شباهت‌ها در کاربرد صامت‌ها و مصوّت‌ها در یک سطح است؛ یعنی هردو شاعر، به‌ترتیب، بالاترین بسامد را به واکهٔ درخشان و همخوان انسدادی و کمترین بسامد را به واکهٔ تیره و نیم‌همخوان اختصاص داده‌اند؛ امّا تفاوت‌ها در چگونگی کاربرد این واج‌ها برای انتقال فحوای کلام است. ابو ریشه ازراه واکهٔ درخشان با صدای بلند و بی‌پروا از خشم و غضب خود سخن گفته و ملّت را علیه ستمکاران می‌شوراند و نور امید را دل آنان روشن می‌کند؛ امّا خانلری با انتخاب نقشِ راوی برای خود، با استفاده از واکهٔ درخشان تنها به توصیف اقتدار، شکوه و احساسات عقاب بسنده می‌کند و با کاربرد واکهٔ تیره از افشاگری می‌پرهیزد؛ بنابراین، انسجام و هماهنگی خاصّی میان موسیقی و اندیشهٔ هردو شعر وجود دارد.

واژگان کلیدی: ادبیّات تطبیقی، مکتب آمریکایی، موریس گرامون، النّسر ابو ریشه، عقاب خانلری.

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: q-mokhtari@araku.ac.ir
۲. رایانامه: Yadegarimaryam95@yahoo.com

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

ازجمله موارد قابل بررسی براساس مکتب آمریکایی ادبیّات تطبیقی، پژوهش پیرامون دو قصیدهٔ «النّسر» عمر ابو ریشه[۱] و «عقاب» پرویز خانلری[۲] است؛ زیرا این دو شاعر به‌دلیل داشتن تجارب شخصی مشابه و قرارگرفتن در محیط اجتماعی و فرهنگی مشابه، بدون هیچ گونه تأثیرپذیری مستقیم از یکدیگر، دست به خلق اثری زدند که نه‌تنها در مضمون، بلکه در آوا و موسیقی نیز به یکدیگر شبیه هستند. مکتب تطبیقی آمریکایی نیز به این امر اذعان دارد که می‌توان به تطبیق دو ادب مختلف پرداخت، بدون اینکه به هرگونه روابط تاریخی مستقیم و غیر مستقیم و هرگونه تأثیر و تأثّری میان آن ها توجّهی نشان داد (ر.ک: سیّدی، ۱۳۹۰: ۸).

۱-۲. ضرورت، اهمّیّت و هدف

جای خالی پژوهش‌های نوین زبان‌شناسی درمورد این دو قصیدهٔ زیبا به‌چشم می‌خورد تا شباهت‌ها و تفاوت‌هایی که در آن‌ها موج می‌زند را آشکار سازد و توانایی و مهارت دو شاعر را برجسته‌تر کند؛ بنابراین، پژوهش حاضر که آهنگ و موسیقی را در این دو شعر زیبا با تکیه بر دیدگاه موریس گرامون[1] بررسی و واکاوی می‌کند، ابداعی و نو است و به‌طور کامل با مقالات یادشده در پیشینهٔ پژوهش تفاوت اساسی دارد؛ زیرا نوشتار پیش رو، جزئی و موشکافانه، تنها به مسئلهٔ آوا پرداخته و تفاوت‌ها و شباهت‌های افکار دو شاعر نام‌برده را کنکاش می‌کند.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

- بهره‌گیری ابو ریشه و خانلری از واکه‌ها و همخوان‌ها چگونه است؟
- هماهنگی و انسجام میان ساختار موسیقایی شعر و اندیشهٔ دو شاعر چگونه است؟

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

شعر «النّسر» ابو ریشه و عقاب خانلری تاحدودی مورد توجّه ناقدان و پژوهشگران قرار گرفته است؛ زیرا دو شاعر بدون هیچ‌گونه تأثیرپذیری‌ای از یکدیگر، این قصاید را در معنا و مفهوم یکسانی سروده‌اند. درادامه به برخی از پژوهش‌هایی که با موضوع نوشتارپیش رو مشابهت دارد، اشاره می‌شود:

پیرانی (۱۳۹۴) بیان داشته است که تجربه‌های مشابه در زندگی شخصی، محیط اجتماعی، فرهنگی و مفاهیم پنهان در نهاد جمعی‌تبارِ دو شاعر یا همان ضمیر ناخودآگاه قومی، ایشان را برآن داشته تا به خلق اثر مشابهی

1. M. Grammont

دست یازند. خانلری افکار و آرمان خویش را با صعود و ابو ریشه آرمانش را با سقوط نمایانده است؛ سرانجام پیرانی اذعان کرده که خاستگاه ذهنی و تقابل‌ها و تشابه‌های فکری و فرهنگی هردو شاعر از روحیات قومی و ملّی آنان سرچشمه می‌گیرد. علی نظری و همکاران (۱۳۹۴) نیز سبک ابو ریشه در سطوح مختلف آوایی، ادبی و فکری را بررسی کرده و بیان داشته‌اند که ابو ریشه از تمامی سطوح نام‌برده بهره جسته است تا با تصویرآفرینی و افزایش موسیقی در اثر خویش، بر مخاطب تاثیر گذارد؛ همچنین نویسندگان بیان کرده‌اند که شاعر تمامی قابلیت‌های موجود در زبان، همچون آوا، کنایه، تشبیه، رمز، نماد و... را برای تشویق و برانگیختن مردم درمقابل استعمارگران به‌کار گرفته است.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

پژوهش حاضر به‌مثابهٔ پژوهشی نوین در ادبیّات تطبیقی و زبان شناسی برآن است تا به شیوهٔ توصیفی – تحلیلی، براساس مکتب ادبیّات تطبیقی آمریکایی و با تکیه بر آراء و نظریّات موریس گرامون شباهت‌ها و تفاوت‌های دو شعر نام‌برده را بررسی کند. نوشتار حاضر به‌دلیل ضیق مجال، تنها بخشی از ابیات شعرهای یادشده را همراه با تحلیل بیان داشته و سپس در جدول ۱ و۲، میزان تکرار هریک از صامت‌ها و مصوّت‌ها را مشخّص کرده و در ذیل هریک از آن‌ها، تحلیل کامل قصیده را بیان داشته است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. هماهنگی آوایی

توازن آوایی یکی از شاخه‌های قاعده‌افزایی است که در نقد فرمالیستی مورد توجّه قرار گرفته است؛ زیرا توازن نام‌برده ازراه تکرار حاصل می‌شود. توازنی که با تکرار صامت‌ها و مصوّت‌ها است و سبب تشخّص و برجستگی کلام شده و زبان فراهنجار را از زبان مألوف جدا می‌سازد. توازن آوایی در شعر به دو صورت وزن عروضی و هماهنگی آوایی پدیدار می‌شود. «تکرارهای آوایی می‌تواند یک واج، چند واج درون یک هجا، کلّ هجا و توالی چند هجا را شامل شود. به‌باور یاکوبسن[1]، مقصود از توازن آوایی، مجموعهٔ تکرارهایی است که در سطح تحلیل آوایی امکان بررسی می‌یابند.» (صفوی، ۱۳۹۰، ج ۱: ۱۷۷). تکرارهای ناشی از حروف، نوعی موسیقی در سخن ایجاد می‌کند. موسیقی حروف، شامل «تکرارهای آوایی است که درون یک هجا اتّفاق می‌افتد.» (ثمره، ۱۳۶۸: ۱۲۷).

موسیقی یکی دیگر از عناصر اصلی سازندهٔ شعر است که سبب تمایز نظم از نثر می‌شود. «موسیقی در زبان شعر از موسیقی کلمه آغاز می‌شود. شاعران موفّق که با دقّت و تأمّل، کلمات شعر را برمی‌گزینند، به

1. R. Jakobson

آهنگ درونی آن‌ها توجّه کافی دارند. گاه موسیقی شعر از هم‌نشینی و مجاورت حروف خاصّی ایجاد می‌شود. نظم و توالی صوت یا اصوات در کلمه و بافت جمله، طنین و آهنگی را به‌وجود می‌آورد که نغمهٔ حروف خوانده می‌شود و بیشتر القاگر و تداعی‌کنندهٔ مفهوم و حالات عاطفی خاصّی است.» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۵۳).

زبان، تنها وسیله‌ای است که جهان اندیشه و دنیای درون ما را با جهان بیرون مرتبط می‌کند (ر.ک: دبیرمقدم، ۱۳۷۲: ۱-۲). زبان، مجموعه‌ای از آواها یا واج‌هاست. واج، کوچک‌ترین واحد زبان است که عامل تمایز واژه‌ای از واژهٔ دیگر شده و تفاوت معنایی ایجاد می‌کند؛ بنابراین نقشی اساسی در زبان ایفا می‌کند. «یکی از نقش‌های سه گانه‌ای که زبان‌شناسان برای واج‌ها قائل شده‌اند، نقش عاطفی است؛ بنابر نقش عاطفی، واج می‌تواند حالت روانی و عواطف باطنی گوینده را آشکار کند.» (مارتینه، ۱۳۸۰: ۵۶-۵۷).

شاعر و نویسنده نیز ارزش این عضو کوچک زبان را در آفرینش موسیقی و معنا می‌دانند و از آن به‌خوبی برای القاگری فحوای کلام خویش بهره می‌برند؛ از این رو، بسیاری از شاعران، آگاهانه یا ناخودآگاه، در اشعار خود برخی واج‌ها را تکرار می‌کنند و با توسّل به این شیوه، بر زیبایی و موسیقای کلام خود می‌افزایند. صامت‌ها و مصوّت‌ها هریک در محور هم‌نشینی زبان با نظم و هماهنگی خاصّی تکرار می‌شوند و موجب افزایش موسیقی زبان آثار ادبی شده و زبانی غیر خودکار و برجسته پدید می‌آورند؛ امّا نقش واج‌ها تنها در نظم‌آفرینی خلاصه نمی‌شود؛ زیرا هریک از این واکه‌ها و همخوان‌ها، قدرت القای معنایی ژرف را دارند. هر آوایی، رایحه و رنگ خاصّ خود را به‌همراه دارد که در صورت تکراری هماهنگ، آن را به اذهان منتقل می‌کند. شارل بالی[1] (۱۸۶۵-۱۹۴۷م) معتقد است: «وظیفهٔ زبان تنها به جنبهٔ فکری محدود نمی‌شود؛ بلکه زبان به انتقال احساس و عاطفه نیز می‌پردازد.» (عبدالمطلب، ۱۹۸۴: ۱۱۹). «در تحلیل ساختاری - زبان‌شناختی شعر، نخست باید ساختار واجی و آوایی را درنظر گرفت؛ زیرا نقش شعری، نوعی برجسته‌سازی صورت پیام است که آواشناسی از دست‌مایه‌ها و ارکان اساسی آن به‌شمار می‌آید.» (قویمی، ۱۳۸۳: ۸۹)

موریس گرامون، زبان‌شناس فرانسوی با زبان‌های بسیاری آشنایی داشت. وی به مسئلهٔ آوا و القاگربودن آن بسیار توجّه نشان داده است. «آنچه را امروزه هماهنگی القاگر می‌نامند، جلوه‌ای است که شاعر با انتخاب واژه‌هایی به‌دست می‌آورد که واج‌های تشکیل دهندهٔ آن‌ها با تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های وی متناسب هستند. شاعر با توسّل به این جلوه، بی‌آنکه به توصیف یا شرحی دقیق و جزء به جزء نیاز داشته باشد،

1.Ch. Bally

می‌تواند تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های مورد نظر را تداعی کند و آن‌ها را در ذهن خواننده بیدار سازد. همخوان‌ها و واکه‌ها در ایجاد هماهنگی القاگر مؤثّرند.» (همان: ۱۹-۲۰). گرامون، واکه‌ها و همخوان‌ها را با عنوان‌هایی دسته‌بندی می‌کند. او واکه‌ها را به «روشن»، «درخشان» و «تیره» تقسیم می‌کند. واکه‌های روشن؛ یعنی «ای» (i) و اِ (e) در توصیف صداهای نازک، واضح و تاحدودی ریز و لطیف به‌کار می‌روند؛ همچنین می‌توانند بیانگر حرکاتی سریع، چست و چابک باشند. واکه‌های درخشان «اَ» (a) و «آ» (α) برای بیان صداهای بلند، هیاهو و همهمه کاربرد دارند و واکه‌های تیرهٔ «اُ» (o) و «او» (u) در القای صداهای مبهم و نارسا به‌کار می روند؛ همچنین وی همخوان‌ها را به انسدادی، پیوسته، نیم‌همخوان، خیشومی، روان و سایشی تقسیم می‌کند. انسدادی شامل بی‌آواهای «ت» (t) و «ک» (k) و آوایی‌های «ب» (b)، «د» (d) و «ق» (q) می‌شود که در بیان اصوات خشک و مکرّر به‌کار می‌روند. سایر همخوان‌های غیر انسدادی، پیوسته هستند که تلفظ آن‌ها مدّتی ادامه می‌یابد. همخوان‌های خیشومی مانند "m و n" همواره صدایی مثل نق‌نق آهسته را بیان می‌کنند؛ به‌بیان دیگر، این اصوات بیانگر ناخشنودی و نارضایتی هستند. همخوان‌های روان مثل "R و L" مضامینی همچون لغزندگی و روانی و سیالیّت را به ذهن متبادر می‌کنند و سایشی‌ها، مانند "s و sh" صدای سایش و صفیر را القاء می‌کنند. درمیان همخوان‌های سایشی باید جایگاه ویژه‌ای برای نیم‌همخوان «ی» (j) درنظر گرفت؛ زیرا این سایشی آوایی ازنظر تلفّظ با بقیه متفاوت است. این نیم‌همخوان اندیشهٔ تداوم و پایان‌ناپذیری را تداعی می‌کند (ر.ک: همان: ۲۷-۶۳).

۲-۲. دانش زمینه‌ای

شعر «النّسر» ابو ریشه و «عقاب» خانلری هردو نمادین هستند؛ یعنی قصد دو شاعر از رمز و نماد قراردادن عقاب و النّسر این است که مفهوم دیگری را به مخاطبان عرضه کنند؛ زیرا «در ادبیّات، نماد به چیزی اطلاق می‌شود که به‌جای چیز دیگری قرار گرفته باشد؛ یعنی چیزی که هم خودش باشد و هم مفهومی فراتر از خودش را برساند.» (داد، ۱۳۸۳: ۵۰۱-۵۰۲) پرویز خانلری و عمر ابو ریشه نیز هردو در پی بیان احساسات خویش، از مجموعه‌ای آواها، صامت‌ها و مصوّت‌ها بهره جسته‌اند تا بهتر بتوانند مقصود و مضامین درونی خویش را برای مخاطب به‌تصویر بکشند و جهان خیالی خویش را برای وی مجسّم سازند؛ زیرا گاه بیان جزئیات و مفاهیم نیاز به شرح و فصل دارد؛ امّا شاعر با بهره‌گیری از آواها و همخوان‌ها، جزئیات را به‌خوبی شرح می‌دهد و ساختار متن ادبی را با مضمون در یک راستا قرار می‌دهد؛ زیرا گاه مخاطب خوانش‌های متعدّدی برای شعر دارد؛ امّا شاعر با استفاده از معجزه‌های آواها، راه را بر مخاطب می‌بندد و به او اجازه نمی‌دهد که خوانش و تعبیری غیر از مقصود شاعر داشته باشد.

«هردو شعر بیانگر مفهومی آرمان‌گرایانه‌اند. در شعر خانلری عقاب و زاغ هرکدام نماد تیپ خاصّی از آدم‌ها هستند. عقاب نماد انسان‌های آزاده، بااراده و دارای عزّت‌نفس است که زندگی را هرچند کوتاه، امّا شرافتمندانه می خواهند. در شعر عمر ابوریشه، نسر مفهوم نمادین خاصّی دارد. هم نمادی است از وطن یا سرزمین شاعر و نیز مفهوم نمادی برای شکوه و اقتدار گذشته که اینک به‌دلایلی تحلیل رفته و به ضعف گراییده است.» (پیرانی، ۱۳۹۴: ۹۶). حال با بررسی دو شعر براساس نظریّهٔ هماهنگی آوایی، مشخّص خواهد شد که هرکدام از این دو شاعر چگونه موسیقی و آوا را با طیف عاطفی و مفاهیم مورد نظر خویش منسجم ساخته‌اند.

۲-۳. تحلیل شعر «النّسر» ابو ریشه

موریس گرامون، فرانسوی بود و معانی یادشده را براساس زبان خویش ارائه کرد. زبان فرانسه زبانی هندواروپایی است؛ بنابراین، تطبیق آن نظریّات بر زبان فارسی امکان‌پذیر است؛ زیرا زبان فارسی نیز هندواروپایی است؛ امّا زبان عربی زبانی سامی است و با آن‌دو فرق دارد. بررسی انطباق نظریّهٔ گرامون بر زبان عربی، یکی از اهداف این پژوهش است که در زیر به آن پرداخته می‌شود:

أصبَحَ السَّفحُ مَلعَباً لِلنُّسور فَاغضِبی یا ذُرَی الجِبالِ وثُوری

(۲۰۰۵، ج ۱: ۱۴۳)

(ترجمه: دامنه‌ها جولانگاه عقابان شده است، ای قلّه‌ها خشم گیرید و شورش کنید.)

ابو ریشه در آغاز قصیده از واکه‌های درخشان «اَ» (a) و «آ» (α) درکنار همخوان سایشی «س» (s) و «ز» (z) بهره برده است تا در کنار الفاظ و واژگانی که در بیت اوّل آورده است، حسّ سقوط عقاب از مقام رفیعش که در قلّه‌ها می‌زیسته و سپس به دامنهٔ کوه‌ها نزول یافته است را هرچه بهتر به مخاطب انتقال دهد. یکی از معانی و حسّی که واکه‌های درخشان انتقال می‌دهند، حسّ فروریختن و شکستن است. شاعر با به‌کارگیری این واکه، فروریختن غرور و جلال عقاب و نزول او را که تمام عمر بر فراز قلّه‌ها به پرواز درمی‌آمده است، بیان می‌کند؛ همچنین وی همخوان‌های سایشی لثوی «س» (s) و «ز» (z) را درکنار واکهٔ درخشان آورده است. اندام سازندهٔ این همخوان، زبان و لثهٔ بالاست. در هنگام ادای این حرف، راه عبور هوا از بینی بسته می‌شود؛ فاصلهٔ دو فک از یکدیگر بسیار اندک است؛ درنتیجه دندان‌های بالا و پایین به‌طور کامل به‌هم نزدیک‌اند (ر.ک: انیس، ۱۹۷۹: ۶۸؛ ثمره، ۱۳۶۸: ۶۵). هدف شاعر، بیان خشم و غضب خویش نسبت به این تکّه‌تکّه‌شدن اقتدار و شکوه عقاب بوده است. این همخوانِ سایشی لثوی، با واژگان «اغضبی و ثوری» هماهنگی و انسجام بیت را در القای فحوای کلام مورد نظر افزون ساخته است.

إنَّ لِـــلجُرحِ صَـــيحةً فَـــابعَثيها فِـي سَـماعِ الـدُّنى فَحـيحَ سَـعيرِ

(ابو ریشه، ۲۰۰۵، ج ۱: ۱۴۳)

(ترجمه: زخم‌ها فریادی دارند؛ آن را در آسمان طنین‌انداز کنید.)

در بیت بالا، شاعر بیش از همهٔ واکه‌ها و همخوان‌ها از واکه‌های درخشان «اَ» (a) و «آ» (α) و روشن «ای» (i) و «اِ» (e) بهره گرفته است تا حسّ خویش را بهتر به مخاطبان انتقال دهد. واکه های درخشان، حسّ برآشفتگی و خروش را تداعی می کنند؛ همچنین واکه‌های روشن نیز تداعی‌کنندهٔ حسّ خیزش و جهش هستند (ر.ک: قویمی، ۱۳۸۳: ۲۷-۳۱) که در این بیت به‌خوبی با بسامد بالا درکنار هم قرار گرفته‌اند؛ زیرا شاعر از این تکرار، هدفی را درنظر داشته و آن برانگیختگی مردم سرزمینش به انقلاب علیه متجاوزان و نابسامانی اوضاع کشورش است؛ زیرا «عقاب با وجود ضعف و احتضار موفّق شد که به عزت ازدست‌رفتهٔ خویش بازگردد» (الجیوسی، ۲۰۰۷: ۳۰۵)؛ بنابراین به‌واسطهٔ واکهٔ درخشان به صدای خویش اوج می‌دهد تا مردم را تشویق کند که در این انقلاب و خیزش، محکم و استوار باشند.

۱. واطـرَحِي الكِـبرياءَ شـلواً مُـدَمَّى تَحتَ أقدامِ دَهرِكِ السَّكيرِ وارمِي بها

۲. لِلَمَـمي يا ذُرا الجِبـالِ بَقـايا النَّسـرِ صُـــــــــدورَ العُصُـــــــــورِ

(ابو ریشه، ۲۰۰۵، ج ۱: ۱۴۳)

(ترجمه: ۱. و مجد و بزرگی را چون جسدی پوسیده در زیر پای روزگار دون اندازید. ۲. ای قلّه‌ها! باقی‌ماندهٔ عقابان را جمع کنید و بر سینهٔ روزگار بکوبید.)

در دو بیت بالا، افزون بر فراوانی استعمال واکه‌های درخشان «اَ» (a) و «آ» (α) که در تک‌تک بیت‌های این قصیده به‌چشم می‌خورد، شاعر از همخوان‌های انسدادی بیش از دیگر واج‌ها بهره برده است. «هرگاه به‌هنگام اداء همخوانی در یکی از جایگاه‌های حفرهٔ دهان، دو اندام چنان در تماس قرار بگیرند که مجرای گفتار، زمانی کاملاً مسدود و جریان هوا منقطع شود، همخوان ایجادشده، انسدادی یا بستواج نامیده می‌شود.» (باقری، ۱۳۶۷: ۱۲۶) این همخوان برای القای خشمی مفرط به‌کار می‌رود که شخص را از شدّت خشم به نفس‌نفس می‌اندازد (ر.ک: قویمی، ۱۳۸۳: ۴۳). در دو بیت بالا نیز شاعر به‌دلیل ازبین‌رفتن عظمت و مجدی که در کشورش حکم‌فرما بوده و با تجاوزگران زیر پا گذاشته شده (یا به‌دلیل ازبین‌رفتن دوران شکوه زندگی عقاب و فرارسیدن مرگ وی) به‌شدّت خشمگین شده؛ گویی به نفس‌نفس افتاده است؛ بنابراین تلاطم و آشفتگی درونی خویش را با تکرار همخوان انسدادی به مخاطب منتقل کرده است و به‌دلیل اینکه خشم و خشونت سبب اوج‌گیری صدا می‌شود، شاعر واکه‌های درخشان را درکنار انسدادی‌ها آورده است تا با صدای بلند و خشم، لرزه بر اندام مخاطبین خود بیندازد.

هَــجَر الــوکرَ ذاهــلاً وعلــی عینیــه شـــیءٌ مِـــن الـــوداعِ الأخـــیرِ

(ابو ریشه، ۲۰۰۵، ج ۱: ۱۴۴)

(ترجمه: آن عقاب، آشیانه را ترک گفته، درحالی که مرثیهٔ وداع بازپسین در چشمانش خواندنی است.)

این بیت به مهاجرت عقاب از منزلگه و آشیانهٔ همیشگی‌اش اشاره می‌کند که با غـم آنجـا را تـرک کـرده است؛ بیان «**وعلی عینیه شيء من الوداع الأخیر**»، غم نهفته در دل عقاب را بـه‌خـوبی آشـکار مـی‌کنـد؛ امّـا دیگـر جایی در آن آشیانه ندارد و به‌اجبار باید آن مکان را رها کند. شاعر، ماهرانه برای به‌تصویرکشـیدن چگـونگی پرواز عقاب و ترک آشیانه‌اش، از واج‌هایی بهره برده است تا خواننده، خـود شـیوهٔ پـرواز عقـاب را در ذهـن تداعی کرده و حسّ عقاب را با جان و دل لمس کند؛ بنابراین، همخوان‌هـای روان «ل» (l) و «ر» (r) را بـه‌کـار برده است؛ زیرا این همخوان‌ها، «پرواز پرندگان و حسّ لغزش و سیّال‌بودن» (قـویمی، ۱۳۸۳: ۵۲) را بـه‌خـوبی القا می‌کنند؛ همچنین نیم‌همخـوان «ی» (j) در ایـن بیـت بیشـترین اسـتعمال را داشـته اسـت. نـیم‌همخـوان «ی» می‌تواند حسّ تنهایی شاعر را القا کند و نیز توانایی القای طنین گریه‌ای که در دوردست‌ها گسـترش مـی‌یابـد را دارد. شاعر این واج‌ها بسیار خلاقانه به‌کار برده است؛ زیرا وی برای نشـان‌دادن نـاراحتی جانسـوز عقـاب از این نیم‌همخوان بهره برده تا ناله‌ها و گریه‌های عقاب را که در کرانه‌های آسمان پیچیده شده است، بیان کند.

تـــارکاً خَـــلفَهُ مَـــواکِبَ سُـــحبٍ تـــهاوی مِـــن أفـــقِها المَســـحُور

کَـــم اکَـــبَّت عـــلَیه وهِـــي تُـــدّي فَـــوقَه قـــبلةَ الضُّـــحَی المَخمُـــور

(ابو ریشه، ۲۰۰۵، ج ۱: ۱۴۴)

(ترجمه: ۱. و در پشت سر توده‌های ابری که از آسمان افسونگر به زیر می‌آیند، وانهاده است. ۲. چه بسیار بر این ابرها خرامید، درحالی که قطره‌هایشان همچون صبحگاهی مخمور، بوسه‌بارانش می‌کرد.)

شاعر در دو بیت بالا به ابرهای آسمان اشاره می‌کند که عقاب در اوج قدرت و نیروی خود بر فـراز آن‌هـا در آسمان به‌پرواز درمی‌آمد و حال به‌علّت ضعف، ناتوانی و پیری مجبور است که آن‌هـا را پشـت سـرگذارد و به دامنهٔ کوه‌ها پناه ببرد. ابو ریشه در دو بیت بالا واکه‌های تیرهٔ «اُ» (o) و «او» (u) و همخوان‌های انسـدادی را با بسامد بالا تکرار کرده است. واکه‌های تیره، القاگر معـانی متنـوّع و بسـیاری هسـتند؛ امّـا در ایـن بیـت بـرای اشاره به معنای پیری استفاده شده است؛ زیرا براساس یکی از خوانش‌هایی که از این قصیده برمی‌آیـد، عقـاب به‌علّت پیری و ضعف، قلّهٔ کوه و آسمان را رها کرده و به دامنهٔ کوه پناه بـرده اسـت. حـال بایـد بـه ایـن نکتـه توجّه کرد که شاعر برای بیان ناتوانی عقاب، موسیقای همخوان انسدادی را در دو بیت بـالا طنـین‌انـداز کـرده تا حرکات بال‌های عقاب را که از شدّت پیری و ضعف به کندی بال می‌زده است، به‌تصویر بکشد.

هَـبَطَ السَّـفحَ طـاوياً مِـن جناحيـه علـــى كُـــلِّ مَطمَـــحٍ مَـــقبُور

(همان)

(ترجمه: عقاب در دامنهٔ کوه‌ها فرودآمد، درحالی‌که بال‌هایش را بر آرزوهای مدفونش پیچیده بود.)

شاعر در این بیت افزون بر اینکه با استفاده از واژگان، ازدست‌رفتن آرزوهایش را بیان کرده، با فراوانی استعمال همخوان‌های انسدای نیز به بربادرفتن تمام آمال و آرزوهایش اشاره کرده است. این بیت نمونهٔ بارز هماهنگی و انسجام لفظ و آوا برای القای فحوای کلام است.

نـــسل الـــوهنُ مِـــخلَبيه وَأدمَـــت مَنـــكبيه عـــواصِفُ الـــمقدُور

(همان: ۱۴۵)

(ترجمه: سستی و ضعف، چنگال‌های عقاب را کُند و کمرش را زیر طوفان حوادث خم کرده است.)

ابو ریشه برای بیان نارضایتی و ناخشنودی عقاب از این وضعیّتی که برایش حاصل شده و درمانده و ناتوان شده است، از همخوان‌های خیشومی «ن» و «م» بهره برده است؛ زیرا «این دو واج، صداهایی شبیه نق‌نق آهسته از نارضایتی را تداعی می‌کنند.» (قویمی، ۱۳۸۳: ۴۹) بالاترین بسامد همخوان خیشومی «م» (m) و «ن» (n) در این بیت به‌چشم می‌خورد؛ شاعر به‌دلیل محدودیت‌های شعریر(رعایت وزن و قافیه) که داشته، نتوانسته به‌روشنی جزئیات را شرح دهد؛ بنابراین، نوآوری به‌خرج داده و بی‌آنکه در لفظ از نارضایتی عقاب حرفی به‌میان آورد، با تکرار واج‌های «ن» و «م» این نکته را القا کرده است.

۱. وقـــف الـــنَّسرُ جـــائِعاً يـــتَلوّى فـــوقَ شـــلوٍ علـــى الرِّمـــال نَثـــير
۲. وعِجـــافُ البُغـــاثِ تَـــدفَعُه بالمِخلـــبِ الغَـــضِّ والجنـــاحِ القصـــير
۳. فَـسَرت فـيه رَعشَـةٌ مـن جنـونِ الـــكِبرِ واهـــتَزَّ هـــزَّةَ المَقـــرور

(۲۰۰۵، ج ۱: ۱۴۵)

(ترجمه: ۱. عقاب پس از پناه‌بردن به دامنه‌ها، جسد پوسیده‌ای روی ماسه‌ها یافت تا از آن تغذیه کند؛ ۲. ولی پرندگان کوچکی که پیش از آن با هراس با وی برخورد می‌کردند، با چنگال‌های شکننده و بال‌های کوچک‌شان او را دوره کردند. ۳. لرزهٔ غرور و بزرگی بر او غالب شد و مانند سرمازدگان بر خود لرزید.)

شاعر در بیت‌های بالا از واکه‌های روشن «ای» (i) و «اِ» (e) بسیار استفاده کرده است. «این مصوّت‌ها در توصیف اشیاء و موجودات کوچک و چالاک به‌کار می‌روند و همچنین بیانگر شادابی هستند.» (قویمی، ۱۳۸۳: ۲۹). ابو ریشه با مهارتی که در بیان فحوای کلام و تصویرسازی جهان درونی خویش در اختیار داشته است، صحنهٔ شادابی گنجشک‌های کوچک را از ناتوانی و پیری عقاب به‌زیبایی توصیف کرده است که چگونه از شدّت این شادابی و خوشحالی، به‌رقص درآمده‌اند و با بال‌های کوچک‌شان در اطراف وی، با چستی و چابکی پرواز می‌کنند.

در این بیت‌ها، شاعر از دو همخوان روان «ل» (l) و «ر» (r) و نیز همخوان سایشی بهره برده است و با تمام جزئیات، تصویری که در ذهن دارد را شرح داده است. همخوان‌های سایشی حسّ تحقیر، ناتوانی و احساس سقوط و شکست و نیز همخوان روان، لغزیدن و یا سیّال‌بودن را تداعی می‌کند (ر.ک: همان: ۵۲-۵۳). حال با توجّه به این توضیحات، می‌توان دریافت که هدف ابو ریشه از به‌کارگیری این همخوان‌ها درکنار هم چیست؟ شاعر در ابتدا با تکرار همخوان‌های سایشی، تحقیرشدن عقاب به‌وسیلهٔ پرندگان را بیان می‌کند که غرور عقاب دراثر چگونگی برخورد پرندگان با او به‌شدّت خرد شده و سپس با استفاده از همخوان روان، لرزشی که بر اندام وی افتاده بود را به‌تصویر می‌کشد.

جَلجَلت مِنهُ زعقَةٌ نَشَت الآفاقَ حَرَّی مِن وَهجِها المُستَطِیر

(۲۰۰۵، ج ۱: ۱۴۵)

(ترجمه: عقاب پس از تحمّل آن‌همه خواری و ذلّت، سرانجام آن‌چنان فریادی برآورد که سینهٔ آسمان را شکافت.)

بنابراین، شاعر نیز برای اینکه موسیقی و لفظ کلام خویش را با معنا هماهنگ سازد، از واکه‌های درخشان «اَ» (a) و «آ» (α) در کنار همخوان‌های سایشی استفاده کرده است. در این بیت هفده واکهٔ درخشان و هشت همخوان سایشی وجود دارد؛ به‌ویژه همخوان سایشی تفشی «ش» (sh) و «ج» (ʤ). «واکهٔ درخشان برای بیان صداهای بلند، هیاهو و همهمه به‌کار می‌رود و نیز بیانگر صدای خردشدن، تکّه‌تکّه‌شدن اشیاء و فروریختن است. همخوان سایشی نیز در بیان هرنوع گفتاری که با دندان‌های به‌هم‌فشرده و لحنی گرفته و ناخشنود ادا می‌شود، به‌کار می‌رود.» (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۳). به‌کارگیری این دو واج، تداعی‌کنندهٔ خردشدن و تکّه‌تکّه‌شدن شخصیّت و غرور عقابی است که سال‌ها با مجد و بزرگی زندگی کرده است و غذایش، شکارهای تازه‌ای بود که باقی‌ماندهٔ آن‌ها غذای پرندگان دیگر بود، حال باید به لاشهٔ پوسیدهٔ شکار دیگر حیوانات بسنده می‌کرد؛ به‌دلیل همین خردشدن غرورش، دندان‌هایش را برهم فشرد و فریادی برآورد که نارضایتی‌اش را نسبت به این شرایط بیان کند.

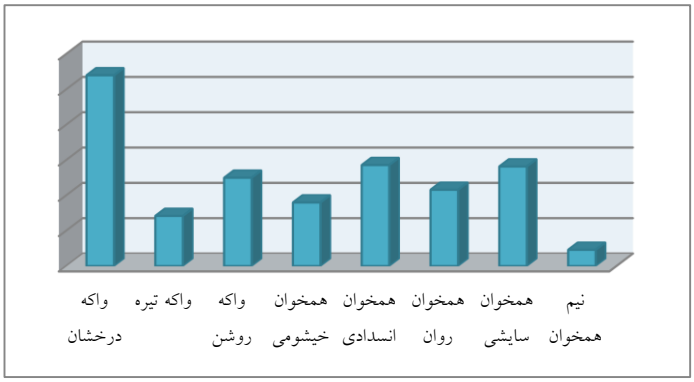
وهَوَی جُثَة علی الذَروَة الشَّماءِ فی حُضنِ وَکرِهِ المَهجُورِ

(ابو ریشه، ۲۰۰۵، ج ۱: ۱۴۵)

(ترجمه: و جسدش بر قلّهٔ رفیعی در آغوش آشیانهٔ ویرانش فروافتاد.)

واکهٔ درخشان «اَ» (a) و «آ» (α) در بیت بیستم قصیده (بیت بالا)، نسبت به بیت نوزدهم (**جلجلت منه...**) کمتر استفاده شده؛ امّا میزان همخوان سایشی افزون شده است. میزان واکهٔ درخشان در بیت بالا یازده و سایشی‌ها ده عدد است که بیشتر سایشی‌ها از نوع لثّوی «س» (s) و «ز» (z) است. «همخوان سایشی لثّوی در بیان احساساتی همچون حسرت و حسادت به‌کار می‌رود.» (قویمی، ۱۳۸۳: ۴۳). براساس مجموع یازده واکهٔ

درخشان و ده همخوان سایشی، می‌توان این‌چنین برداشت کرد که عقاب پس از آنکه جسدش را به قلّهٔ بلندی در آغوش آشیانهٔ ویرانش کشاند، آه حسرت سر داد.



نمودار ۱. بسامد کاربرد واکه و همخوان در شعر «النّسر»

تعداد واکه‌ها و همخوان‌های به‌کاررفته در قصیدهٔ «النّسر» عمر ابو ریشه در نمودار بالا مشخّص شده است. میزان واکه‌های درخشان بیش از همهٔ واج‌های دیگر است؛ زیرا شاعر در تمام قصیده کوشیده است که خشم و خشونت خویش را به‌دلیل ستم تجاوزگران، درد و نومیدی از بازگشت دوباره به عظمت گذشته‌اش و اوج صدای خویش را برای دعوت و تحریک مردم و هم‌وطنانش برای خیزش و انقلاب برضدّ ستمکاران آشکار سازد. واکهٔ روشن پس از واکهٔ درخشان، بیشترین میزان را درمیان مصوّت‌ها به خود اختصاص داده است. شاعر برای وصف پرواز پرندگان، حرکات سریع و شادابی آن‌ها و خیزش و انقلاب از این واکه بهره برده است. درمیان همخوان‌ها، بالاترین بسامد متعلّق به همخوان انسدادی است تا خشم مفرطی که بر جان عقاب حاکم شده را القا کند.

همخوان‌های سایشی با اختلاف خیلی کم نسبت به انسدادی‌ها، فریادهای عقاب، حسرت، حقارت و ناله‌های وی را به‌یاد می‌آورند. همخوان روان نیز سقوط عقاب از اوج قلّه‌ها به دامنهٔ کوه‌ها و همخوان‌های خیشومی نق‌نق‌ها و نارضایتی عقاب از شرایط کنونی‌اش را القا می‌کنند. همهٔ واج‌ها در جای مناسبی برای القای فحوای کلام قرار گرفته‌اند و به‌طور کامل با مفهوم مورد نظر شاعر همخوانی دارند. آوا و موسیقای قصیدهٔ «النّسر» با لفظ منسجم است. این قصیده دو خوانش سیاسی و اجتماعی دارد (ر.ک: پیرانی، ۱۳۹۴: ۹۰؛ نظری و همکاران، ۱۳۹۴: ۳۸۰). از یک‌سو می‌توان چنین برداشت کرد که شاعر این قصیده را درمورد ظلمی که به وطن و سرزمینش شده و عظمت کشورش را ربوده، سروده است؛ زیرا وی در جرگهٔ سیاسیون بود و شعر خویش را سلاحی برای دفاع از وطنش، فلسطین می‌دانست؛ ازسوی دیگر می‌توان گفت که وی

آن را درمورد زندگی شخصی خویش سروده است؛ زندگی‌ای که دچار ضعف و ناتوانی شده و امید به بازگشت به دوران طلایی خویش را داشته است. حال طبق واکاوی صورت‌گرفته، مهارت شاعر آشکار می‌شود که واج‌های مورد استفاده، با هردو خوانشی(سیاسی و زندگی شخصی شاعر) که از این قصیده برمی‌آید، هماهنگ و منسجم است.

۲-٤. تحلیل شعر عقاب خانلری

خانلری در مثنوی عقاب به توصیف جزئیات پرداخته و شعر بلندی سروده است؛ بنابراین، نگارندگان این مقاله را بر آن داشت تا برای تحلیل و بررسی این مثنوی، با توجّه به حجم مقاله، مثنوی را به چند بند که هر بند پیرامون موضوعی خاص است، تقسیم کنند؛ سپس به‌دلیل گستردگی ابیات بندها، تنها به بیان بیت اوّل و آخر هر بند اکتفا کنند؛ همچنین شایان ذکر است که در پژوهش حاضر، تحلیل همهٔ بندها ذکر نشده و برخی از تحلیل‌ها بیان شده است. حال پس از توضیحات پیرامون چگونگی و شیوهٔ تحلیل و بررسی این شعر زیبا، بندهای مثنوی عقاب در زیر بررسی می‌شود:

صبحگاهی ز پی چارهٔ کار گشت بر باد سبک‌سیر سوار
آهو استاد و نگه کرد و رمید دشت را خطّ غباری بکشید

(۱۳۸۷: ۹۱)

خانلری در آغاز قصیده به این نکته اشاره می‌کند که مرگ عقاب فرارسیده و عقاب از این مطلب نگران و ناراحت شده است و دنبال راه چاره و دارویی می‌گردد؛ پس به دشت می‌رود. حیوانات دشت که با عقاب روبه‌رو می‌شوند، ترس و دلهرهٔ شکارشدن، تمامی وجودشان را دربر می‌گیرد؛ بنابراین هرکدام به‌سویی فرار کرده و در گوشه‌ای پناه می‌گیرند. خانلری در بند بالا که دو بیت آن ذکر شده است، از ۴۷ واکهٔ درخشان «اَ» (a) و «آ» (α) و ۴۴ همخوان انسدادی بیش از دیگر واج‌ها بهره برده است. وی قصد داشته با واکهٔ درخشان، هول و هراسی که بر حیوانات غالب شده و نیز با همخوان انسدادی، صدای گام‌های پیاپی (ر.ک: قویمی، ۱۳۸۳: ۳۲- ۴۴) آن‌ها را به‌تصویر بکشد که چگونه پا به فرار گذاشته بودند و مخفی می‌شدند:

بکنم آنچه تو می‌فرمایی گفت: ما بندهٔ درگاه تواییم
در دل خویش چو این رای گزید پر زد و دورترک جای گزید

(۱۳۸۷: ۹۲)

عقاب در پی چارهٔ کار و فرار از مرگ به‌سوی زاغکی رفت که سال‌های سال عمر کرده است؛ زیرا قصد داشت راه درمان خود را از او بپرسد که به چه علّت عمرش چنین طولانی است؛ هنگامی که به‌سوی

زاغ پرواز کرد و از او کمک خواست، زاغ به‌دلیل ترسی که از عقاب داشت، پذیرفت که به عقاب کمک کند؛ امّا دچار هراس بود که عقاب از سر نیاز است که این‌چنین زار و زبون شده و چون قدرت یابد، جانش را می‌ستاند؛ بنابراین در دل خویش افکارش را زمزمه می‌کرد. در بندهای پیش‌گفته، همخوان انسدادی بسامد بالایی دارد؛ زیرا این واج‌ها برای تصویرسازی صداهای بریده‌بریده به‌کار می‌روند. با کمی تأمّل می‌توان دریافت که تکرار این صامت‌ها، صدای بریده‌بریدهٔ زاغ را به‌یاد می‌آورند؛ زیرا ترس بر او حاکم شده است؛ گویی آب دهانش خشک شده و سخن‌گفتن برایش سخت شده و بریده‌بریده پاسخ می‌دهد.

زار و افسرده چنین گفت عقاب　　که مرا عمر حبابیست بر آب
تو بدین قامت و بال ناساز　　به چه فن یافته‌ای عمر دراز؟

(همان : ۹۲)

عقابِ تیزپرواز از عمر کوتاه خود شکوه کرد که باوجود این‌همه شوکت و جاه و مقام، عمر کوتاهی دارد و درمقابل، زاغ با آن‌همه بداندامی و زشتی، عمری بدین‌حد طولانی دارد. در بند بالا همخوان‌های سایشی لثّوی «س» (s) و «ز» (z) درکنار سایشی تفشی «ش» (sh) بسیار تکرار شده است. این تکرار، موسیقای سخن را افزون ساخته و نیز انسجام معنا را دوچندان کرده است.

در ابتدای بند، همخوان‌های سایشی لثوی «س» (s) و «ز» (z) تکرار شده است تا حسّ حسادت عقاب به زاغی پلشت و زشت را منتقل کند که چنین عقابی، بایستی چارهٔ کار خویش را از زاغکی خواستار باشد که در گند و مردار زندگی می‌کند؛ سپس بیشترین بسامد متعلّق به واج «ش» است، یکی از معانی‌ای که این واج القا می‌کند، «بیان شکوه و شکایت است» (قویمی، ۱۳۸۳: ۴۳)؛ امّا شاعر تنها به همخوان «ش» بسنده نکرده و آن را با واکهٔ تیرهٔ «اُ» (o) و «او» (u) همراه ساخته است تا چهرهٔ عقاب را هنگام شکوه و شکایت از این شرایط به‌تصویر بکشد. «واکهٔ «او» (u) یک واکه بسته یا افراشته است؛ زیرا در تولید آن، زبان حداکثر ارتفاع را دارد» (ثمره، ۱۳۶۸: ۱۱۱– ۱۱۲). واکهٔ «او» در «توصیف اجسام، عناصر یا پدیده‌هایی به‌کار می‌رود که از نظر مادّی، معنوی، اخلاقی و جسمانی زشت، عبوس یا ظلمانی‌اند.» (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۹). حال آشکار می‌شود که عقاب به‌هنگام شکایت، عبوس و چهره درهم‌کشیده است. شاعر با کمک واج‌ها و آواها، توانسته تمامی ذهنیات خویش را برای مخاطب ترسیم کند و این همان معجزهٔ آواهاست.

بارها گفت که بر چرخ اثیر　　بادها راست فراوان تأثیر
زاغ را میل کند دل به نشیب　　عمر بسیارش از آن گشته نصیب

(۹۳ :۱۳۸۷)

زاغ به عقاب گفت که باد تأثیر بسیاری بر بدن و جسم می‌گذارد؛ هرچه باد از سطح زمین دورتر شود، گزندش افزون می‌شود. بند بالا سخنان زاغ پیرامون باد است. خانلری نیز با صنعت تکرار، دو واج «ل» (l) و «ر» (r) را در بند پیش‌گفته برجسته ساخته است. «همخوان‌های روان، صدای وزش آرام باد را القا می‌کنند و همچنین صوت نسیمی که می‌وزد.» (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۳). این صوت و صدای باد با برجستگی این دو صامت در شعر به‌طور کامل آشکار است؛ گویی صدای زوزهٔ باد به گوش مخاطب می‌رسد؛ سپس با استعمال واکهٔ درخشان «اَ» (a) و «آ» (α) در کنار همخوان روان، وزش سریع بادی که عقاب با آن همراه شده را بیان می‌کند.

دیگر این خاصیت مردار است　　عمر مردارخوران بسیار است
خوان گستردهٔ الوانی هست　　خوردنی‌های فراوانی هست

(۱۳۸۷: ۹۳)

زاغ، رمز طولانی‌بودن عمرش را به عقاب می‌گوید و بیان می‌دارد که خوراکش درطول زندگی، مردار بوده و از او می‌خواهد که دیگر طعمه و غذایش را در اوج آسمان نجوید و به مردار و گند رضایت دهد؛ زیرا آن‌ها ازدیدگاه زاغ، بهترین درمان است. مشخّص است که شاعر برای توصیف چگونگی سخن‌گفتن زاغ دربارهٔ خویش و هم‌نوعانش، از تکرار واکه‌های درخشان «اَ» (a) و «آ» (α) و تیرهٔ «اُ» (o) و «او» (u) بهره جسته است؛ زیرا این دو آوا برای «بیان عظمت، شوکت و افتخار» (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۳) کاربرد دارند. زاغ از اینکه عمری طولانی دارد، نزد عقاب دچار خودشیفتگی می‌شود و هنگام سخن از غذای خویش (مردار)، احساس بزرگی و افتخار می‌کند؛ بنابراین، زاغ پی‌درپی از داشته‌هایش سخن به‌میان می‌آورد و سربلندی خویش را ابراز می‌کند.

آن دو همراه رسیدند از راه　　زاغ بر سفرهٔ خود کرد نگاه
گفت و بنشست و بخورد از آن گند　　تا بیاموزد ازو مهمان پند

(۱۳۸۷: ۹۴)

بند بالا از زبان زاغ است. زاغ نگاهی بر سفرهٔ رنگین خود کرد و از اینکه همه‌چیز برای مهمانش مهیّاست، خوشحال شد و شکر خدا را به‌جا آورد. تکرار، نقش مهمّی را در انتقال فحوای کلام ایفا می‌کند؛ بنابراین، از دیرباز این صنعت بلاغی مورد توجّه زبان‌شناسان بوده است. خانلری در بند بالا، دو همخوان خیشومی «م» و «ن» را با بسامد بالایی تکرار کرده است. «یکی از کاربردهای همخوان خیشومی «م» (m) و «ن» (n)، بیان نوعی آرامش خاطر و تسلیم‌پذیری است.» (قویمی، ۱۳۸۳: ۴۹). حال تکرار همخوان یادشده

در دو بیت پیش‌گفته (منظور کلّ بند است)، آرامش خاطر زاغ را القا می‌کند؛ امّا نکتهٔ مهم، تسلیم‌پذیری زاغ درمقابل شیوه و شرایط زندگی‌اش است که باوجود زندگی در گند و خوردن مردار، گله و شکایتی ندارد و تسلیم امر الهی است؛ بنابراین عقاب باید از زاغ پند گیرد؛ یا به عمر کوتاه خویش رضایت دهد، یا مانند زاغ در گند و مردار زندگی کند و آنچه را که زاغ می‌گوید، با جان و دل پذیرا باشد.

عمر در اوج فلک برده به سر　　دم زده در نفس باد سحر
اینک افتاده بر این لاشه و گند　　باید از زاغ بیاموزد پند؟

(۱۳۸۷: ۹۵)

زاویهٔ دید در این بند، سوم‌شخص است که از بیرون به مقام و منزلت گذشتهٔ عقاب نگریسته، می‌گوید: عقابی که در اوج فلک پرواز می‌کرده، فرماندهٔ حیوانات بوده و غذای وی همیشه گرم و تازه بوده است، بایستی از زاغ پند بیاموزد، یا خوراکش مردار و لاشه باشد. تعداد همخوان روان «ل» (l) و «ر» (r) در این بند ۲۲ است. این کثرت استعمال، سقوط عقاب از جایگاه و منزلت والایش را به‌تصویر می‌کشد؛ گویی عقاب، سنگی است که آب آن را از قلّهٔ کوه به پایین سوق داده است.

بوی گندش دل و جان تافته بود　　حال بیماری دق یافته بود
آنچه بود از همه‌سو خواری بود　　وحشت و نفرت و بیزاری بود

(همان: ۹۶)

شاعر در بند بالا از چند همخوان و واکه درکنار هم استفاده کرده و ذهنیت خویش را برای مخاطب به‌تصویر کشیده و او را با جهان درونی خویش همراه ساخته است تا زوایهٔ دید هردو (شاعر و مخاطب) یکی باشد. در ابتدا باید به واکهٔ تیرهٔ «اُ» (o) و «او» (u) اشاره کرد؛ یکی از بندهایی که در آن، واکهٔ تیره بسیار کاربرد داشته است، همین بند است؛ زیرا شاعر با تکرار این واکه، افکار و اندیشه‌های تیره و حزن‌انگیز عقاب را بیان می‌کند که قرارگرفتن در آن شرایط سخت و جانکاه، بر سینه‌اش سنگینی می‌کند؛ امّا آشکارا از اندوه و ناراحتی عقاب سخن نمی‌گوید و آن را با پرده و پوشش بیان می‌کند؛ زیرا این واکه هنگامی کاربرد دارد که به‌دلیل مسائلی نمی توان آشکارا سخن گفت؛ بنابراین، شاعر «به اشاراتی کم بسنده می‌کند و از افشاگری می‌پرهیزد.» (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۸) حال می‌توان دریافت که شاعر در این قصیده به مسائل و اوضاع سیاسی کشور خویش اشاره کرده است. شاعر با تکرار واکهٔ نام‌برده به‌طور ضمنی و نامحسوس، به وضعیّت و شرایط بد سیاسی و اجتماعی وطنش اشاره می‌کند؛ سپس بیشترین کاربرد، مختصّ همخوان‌های سایشی است؛ زیرا عقاب از زندگی در کنار زاغ احساس حقارت می‌کند و از خود بیزار و متنفّر شده است.

بـــال بـــرهم زد و برجســـت از جـــا گفـــت کـــای یـــار ببخشـــای مـــرا
گـــر بـــر اوج فلکـــم بایـــد مـــرد عمـــر در گنـــد بـــه‌ســـر نتـــوان بـــرد

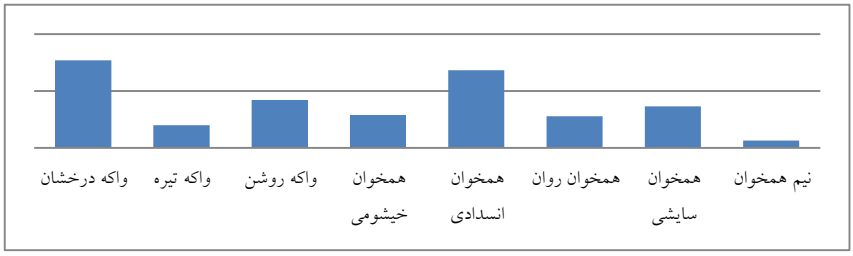
(همان: ۹۸)

عقاب نتوانست در آن شرایط بماند، بال زد و رفت؛ سپس به زاغ گفت که من درخور این مهمانی و زندگی در گند و مردار نیستم. در بند بالا، نیم‌همخوان «ی» (j) شش‌بار تکرار شده است؛ زیرا پستی و فرومایگی زاغ را می‌رساند که برای عمر طولانی، حاضر است در گند زندگی کند و مردار بخورد؛ همچنین این نیم‌همخوان، پرواز عقاب در دور دست‌ها را به‌تصویر می‌کشد که به‌تنهایی بر فراز آسمان به پرواز درآمده است.

رفـــت و بـــالا شـــد و بـــالاتر شـــد راســـت بـــا مهـــر فلـــک همســـر شـــد
لحظـــه‌ای چنـــد بـــر ایـــن لـــوح کبـــود نقطـــه‌ای بـــود و ســـپس هـــیچ نبـــود

(همان)

عقاب به آسمان پرواز کرد و آن‌قدر بالا رفت که دیگر دیده نمی‌شد. در دو بیت آخر قصیدهٔ خانلری، واکهٔ تیرهٔ «اُ» (o) و «او» (u) تکرار شده است. «واکهٔ تیره یکی از معانی‌ای که القا می‌کند، نیستی و مرگ است؛ زیرا مرگ ظلمانی و غم‌آلوده است.» (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۳). شاعر نیز با این واکه، قصیده را با مرگ عقاب به‌پایان رسانیده است تا آشکار سازد که آنان که صاحب شخصیّت والایی هستند، مرگ را به زندگی همراه با خواری ترجیح می‌دهند و حتّی حاضر نیستند درمقابل چشم دیگران جان بسپارند و از آشکارشدن ضعف و ناتوانی خویش دوری می‌جویند؛ به همین دلیل، شاعر، مرگ عقاب را در آسمان به‌تصویر می‌کشد.



نمودار ۲. بسامد کاربرد واکه و همخوان در شعر عقاب

نمودار بالا، به‌طور کامل تعداد و میزان تکرار واکه‌ها و همخوان‌ها را مشخّص می‌سازد. براساس این جدول، بالاترین بسامد به واکهٔ درخشان تعلّق دارد؛ زیرا براساس فحوای کلام خانلری در قصیدهٔ عقاب،

بایستی خشم و خشونت، درد، ناامیدی و در برخی مواقع حسّ بزرگی و شکوه را القا کند؛ سپس همخوان انسدادی، بیشترین میزان تکرار را به خود اختصاص داده است؛ بنابراین، ترسِ حیوانات ضعیف از عقاب را نشان داده است که آن‌ها را به نفس‌نفس می‌انداخت. واکهٔ روشن، پس از دو واج قبلی، بالاترین آمار را در جدول ۲ دارد؛ زیرا در این قصیده ابیاتی به‌چشم می‌خورد که عقاب یا زاغ در دل خویش نجواهایی آهسته داشتند. همخوان‌های سایشی برای بیان حسرت، ناراحتی، شکوه و شکایت و احساس سقوط و شکست؛ همخوان خیشومی، اصواتی ناشی از نارضایتی و نوعی آرامش‌خاطر و تسلیم‌پذیری؛ همخوان روان، سقوط عقاب از جایگاه و عظمتش و صدای وزش باد؛ واکهٔ تیره، ناراحتی، پیری، بزرگی، شوکت و نیستی و مرگ؛ سپس آوای نیم‌همخوان، پستی، فرومایگی و تنهایی را القا می‌کنند.

۳. نتیجه‌گیری

درآغاز، بیان این نکته بسیار مهم است که باوجود اینکه موریس گرامون این معانی مدوّن را برای هجاهای زبان فرانسوی عرضه کرده که همچون زبان فارسی، زیرشاخهٔ زبان‌های هندواروپایی است؛ امّا می‌توان آن را وسعت بخشید و بر زبان عربی نیز منطبق ساخت و راه جدیدی برای تحلیل آثار ادبی عربی گشود؛ سپس براساس پژوهش مبنی بر نظریّهٔ موریس گرامون مشخّص شد که دو شعر زیبای «النّسر» ابو ریشه و «عقاب» خانلری، یک مضمون دارند و آن بیان شکوه و اقتداری است که به‌دلایلی ازبین رفته است. ابو ریشه و خانلری بدون هیچ‌گونه تأثیرپذیری از یکدیگر، شعری را در یک مضمون سروده‌اند. باوجود همانندی‌های بسیاری که در این دو اثر ادبی هست، تفاوت‌هایی نیز یافت می‌شود که بسیار قابل توجّه است؛ این شباهت‌ها و تفاوت‌ها عبارت‌اند از:

شباهت‌های «النّسر» و «عقاب»

– ابورریشه و خانلری برای بیان شکوه و اقتدار ازدست‌رفتهٔ عقاب از واکه‌ها و همخوان‌های بسیاری بهره بردند و به‌خوبی توانستند میان اندیشه‌هایی که در ذهن می‌پروراندند و هجاهایی که در ابیات آورده بودند، هماهنگی زیبایی پدید آوردند. این هماهنگی، شعر دو شاعر برجسته را منسجم و تأثیرگذاری آن‌ها را بر مخاطب دوچندان کرده است.

– دو شاعر به‌ترتیب بیشترین بسامد را به واکهٔ درخشان و همخوان انسدادی و کمترین بسامد را به واکهٔ تیره و نیم‌همخوان (j) اختصاص دادند.

– دو شاعر افزون بر بیان شکوه و عظمت گذشتهٔ عقاب با کاربرد واکهٔ درخشان با بسامد بالا، از این واکه برای القای مفاهیم دیگر نیز سود جستند.

تفاوت‌های «النّسر» و «عقاب»

– ابو ریشه نقش پررنگی در شعر خویش داشته و در بطن قصیده حضور دارد؛ زیرا عقاب را به‌مثابهٔ نمادی از خود و ملّت خویش برگزیده است و او را مخاطب قرار می‌دهد؛ بنابراین در شعر خویش از افعال امر همچون «**اغضبي و ثوري**» استفاده می‌کند و عقاب را که نمادی از خویش و مردم کشورش است، به انقلاب برمی‌انگیزد. وی مطلع قصیده‌اش را

با بسامد بالای واکه های درخشان و همخوان سایشی همراه می کند تا خشم و غضب خود را با صدای پراوج پی‌درپی که در شعر شنیده می‌شود به گوش همهٔ مخاطبان و دراصل به نفس خود برساند تا برضدّ شرایط نابسامان خویش خیزش کنند؛ امّا خانلری در جایگاه راوی سوم‌شخص، با استفاده از واکهٔ درخشان و همخوان انسدادی تنها به توصیف احساسات عقاب می‌پردازد و ترس، دلهره و خشم عقاب را به‌تصویر می کشد؛ زیرا از زاویهٔ سوم‌شخص به موضوع می‌نگرد و قصد ندارد که بی‌پرده و روشن از افکار خویش سخن بگوید.

– یکی از تفاوت‌های مهمّ این‌دو شعر، کاربرد واکهٔ روشن است. ابو ریشه کمتر از خانلری این واکه را به‌کار گرفته است؛ زیرا به‌دنبال صراحت و آشکارا سخن گفتن است؛ امّا خانلری با این واکه نجواهای زاغ و عقاب را بیان داشته و با این روش فضای بسته شعرش را آشکار کرده است.

– تفاوت دیگری که در این‌دو شعر وجود دارد، کاربرد بسیار همخوان‌های انسدادی نسبت به همخوان‌های دیگر است؛ ابو ریشه، از همخوان انسدادی برای القای خشم خویش و خانلری از آن برای توصیف نفس‌نفس‌زدن ناشی از ترس حیوانات بهره برده است.

– میزان کاربرد همخوان سایشی و انسدادی در شعر النّسر کمابیش به یک میزان است؛ زیرا ابو ریشه برای بیان رنجش خویش به‌دلیل سقوط و شکست، تنها به واکهٔ درخشان اکتفا نکرده و از همخوان سایشی نیز برای القای این مضمون بهره برده و دندان‌های به‌هم فشردهٔ خود را به‌نمایش می گذارد؛ امّا خانلری تنها برای توصیف حسّ حسادت عقاب به زاغ و حقارت عقاب، از این همخوان بهره برده؛ به همین علّت همخوان سایشی را با بسامد اندکی آورده است.

– واکهٔ تیره در این دو شعر کمتر به‌چشم می‌خورد؛ ابو ریشه کمتر از خانلری واکهٔ تیره به‌کار برده است؛ زیرا ابو ریشه با صدای بلند و باصراحت تمام، نارضایتی و خشم خود را از اوضاع اجتماعی جامعهٔ خود، زندگی خویش و شکوه ازدست‌رفتهٔ عقاب با واکهٔ درخشان بیان می کند و نیاز چندانی به واکهٔ تیره نداشته است؛ امّا خانلری برای بیان خشم و ناراحتی خود افزون بر واکهٔ درخشان، از واکهٔ تیره نیز استفاده می کند؛ زیرا از افشاگری و صریح سخن گفتن پرهیز کرده و تنها به اشاراتی بسنده می کند؛ به همین علّت خانلری از این واکه نیز بهره برده است.

– یکی دیگر از همخوان‌های کم‌کاربرد در این دو شعر، نیم‌همخوان است که در شعر ابو ریشه، برای بیان گریه و ناله‌های عقاب به‌کار رفته است؛ امّا خانلری آن را برای اهانت و توهین به‌کاربرده است.

٤. پی‌نوشت‌ها

(۱) عمر ابو ریشه در سال ۱۹۱۱ در شهر «عکّا» به‌دنیا آمد. پس از آن در جنگ جهانی اوّل به‌همراه پدرش به «منبج» سوریه کوچ کرده و تحصیلات اوّلیهٔ خود را در آنجا گذراند (ر.ک: دندی، ۱۴۰۸: ۳). پدرش وی را برای کسب علوم بافت و نسّاجی در سال ۱۹۳۰ به انگلستان فرستاد؛ امّا در آنجا وارد دانشکدهٔ ادبیّات شده و ادب جاهلی و عبّاسی را فراگرفت. وی پس از اتمام تحصیلات به وطنش بازگشت و به‌عنوان مدیر «دار الکتب الوطنیة» منصوب شد. ابو ریشه به شش زبان خارجی مسلّط بود که از این‌میان می‌توان به زبان‌های انگلیسی، فرانسه و پرتغالی اشاره کرد. همین امر و فرهنگ والای او سبب شد که فرد موفّقی در عرصهٔ سیاسی شود. او سال‌های بسیاری از عمرش را به فعّالیّت‌های سیاسی پرداخت؛ زیرا از

سال ۱۹۴۹ تا ۱۹۷۰ به جرگهٔ سیاسیون پیوست و به‌عنوان سفیر کشورش در بسیاری از کشورها ازجمله برزیل، آرژانتین، هند، اتریش و آمریکا به کار سیاسی اشتغال داشت. او از شعر به‌مثابهٔ سلاحی برای مبارزه با استعمار و استعمارگران بهره برد و با تمام قوا دربرابر سلطه‌گران فرانسوی ایستاد. اشعار وی رنگ و بوی ملّی و انسانی منحصربه‌فردی دارد. ابو ریشه آثار بسیاری از خود برجای گذاشته که می‌توان به دیوان شعر و نمایش‌نامهٔ *ذی قار* و *طوفان* اشاره کرد. سرانجام در سال ۱۹۹۰ در شهر ریاض ازدنیا رفت. پیکرش به سوریه منتقل شد و در منبج به‌خاک سپرده شد (ر.ک: الفاخوری، ۱۹۸۶: ۵۳۱-۵۳۳؛ ناظم تهرانی، ۱۳۸۷: ۱۰۶).

(۲) پرویز ناتل خانلری در اسفندماه ۱۲۹۲ خورشیدی در تهران دیده به‌جهان گشود. خانوادهٔ پدر و مادرش هردو مازندرانی بودند و در حکومت قاجار شغل دیوانی داشتند. وی تحصیلات ابتدایی را در مدرسهٔ سن‌لویی، مدرسهٔ آمریکایی تهران و مدرسهٔ ثروت تهران گذراند. درس‌های دورهٔ اوّل دبیرستان را به‌طور متفرّقه امتحان داد و هنگام ورود به دارالفنون برای دورهٔ دوم متوسطه، به تشویق بدیع‌الزّمان فروزانفر که آن‌زمان معلّم دارالفنون بود، رشتهٔ ادبی را انتخاب کرد؛ سپس وارد دانشسرای عالی شد و در سال ۱۳۱۴ دانشنامهٔ لیسانس زبان و ادبیّات فارسی را از دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه تهران دریافت کرد. پس از گذراندن دورهٔ آموزشی خدمت نظام وظیفه از سال ۱۳۱۵ به خدمت وزارت فرهنگ درآمد و مدّتی دبیر دبیرستان‌های رشت بود؛ سپس ضمن تدریس در دبیرستان‌ها دورهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی را گذراند.

خانلری از دوران دانشجویی، همکاری خود را با مطبوعات آغاز کرد و اشعار و نوشته‌هایش در مجلّهٔ مهر انتشار می‌یافت. شهرت و اعتبار به او میدان فراخی برای فعّالیّت ثمربخش داد؛ امّا در عین حال پایش را هم به عرصهٔ سیاست گشود و سهمی از بدنامی حاصل از حکومتی ناموفّق را نصیب وی ساخت. پس از انقلاب اسلامی، چندگاهی زندانی شد. دشواری این‌مدّت بر وضع جسمی و روحی‌اش تأثیر بسیارعمیقی گذاشت و نخستین نشانه‌های بیماری پارکینسون در او ظاهر شد. وی نه در جریان انقلاب و نه پس از آزادی از زندان، با اینکه امکان خروج از کشور را داشت، ایران را ترک نگفت و به پیام‌ها و وعده‌های چند گروه سیاسی مخالف جمهوری اسلامی که می‌خواستند به هر روشی او را از ایران بیرون ببرند و در صف خود جای دهند، پاسخ رد داد. او سال‌های پایانی عمر را در انزوا و دور از هیاهو گذراند. اوقاتش با مطالعه، نوشتن و دیدار با دوستان قدیم به‌ویژه همکاران و سخن‌دانان می‌گذشت. در ۱۳۶۹ براثر شدّت بیماری پارکینسون در بیمارستان بستری شد و بیشتر در حالت اغما و نیمه‌هوشیاری بود. صبح پنجشنبه اوّل شهریور ۱۳۶۹ در ۷۷ سالگی درگذشت و در تهران به‌خاک سپرده شد.

از دیدگاه ناقدانی که شعر خانلری را نقد و بررسی کرده‌اند، در قریحه شعری و تسلّط او به دقایق شاعری تردیدی نیست؛ امّا جایگاه واقعی او در شعر فارسی، به‌ویژه در محدودهٔ حایل میان شعر سنّتی و نو و عصر انتقال پس از نیما یوشیج، محلّ تعارض است؛ به‌ویژه آنکه گرایش‌های سیاسی در شعر نو، به‌خصوص در دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰، به شعر فارغ از سیاست و تنها معطوف به ارزش‌های زبانی و هنری خانلری، میدان نمی‌داد (ر.ک: آذرنگ، ۱۳۹۳، ج ۱: ۶۸۲۳-۶۸۲۵).

منابع

آذرنگ، عبدالحسین (۱۳۹۳). *دانشنامه جهان اسلام*. تهران: مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی.

أبو ریشه، عمر (۲۰۰۵). *الأعمال الشّعریّة الکاملة*. المجلّد الأولی، بیروت: دار العودة.

أنیس، إبراهیم (۱۹۷۹). *الأصوات اللّغویّة*. القاهرة: نهضة مصر.

باقری، مهری (۱۳۶۷). *مقدّمات زبان‌شناسی*. تبریز: دانشگاه تبریز.

پیرانی، منصور (۱۳۹۴). بودن یا نبودن؟ نه، چگونه بودن! مقایسهٔ (عقاب) از پرویز ناتل خانلری و (نسر) عمر ابـو ریشـه. *فرهنگستان زبان و ادب فارسی: ادبیّات تطبیقی، ۱۴* (۳)، ۹۰-۱۱۶.

ثمره، یدالله (۱۳۶۸). *آواشناسی زبان فارسی*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

الجيوسي، سلمى الخضراء (۲۰۰۷). *الإتّجاهات والحركات في الشّعر العربي الحديث*. ترجمه: عبد الواحد لؤلؤة. الطّبعة الثّانية، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة.

داد، سیما (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.

دبیرمقدم، محمّد (۱۳۷۲). *مجموعه‌مقالات نخستین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی*. تهران: دانشگاه علاّمه طباطبایی.

دندي، محمّد اسماعيل (۱۴۰۸). *عمر أبو ريشة*. دمشق: دار المعرفة.

سیّدی، سیّدحسین (۱۳۹۰). درآمدی توصیفی - تحلیلی بر چیستی و ماهیت ادبیّات تطبیقی. *دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره): فصلنامهٔ لسان مبین، ۱* (۳)، ۱-۲۱.

صفوی، کورش (۱۳۹۰). *از زبان‌شناسی به ادبیّات*. جلد ۱، تهران: سورهٔ مهر.

عبدالمطلب، محمّد (۱۹۸۴). *البلاغة والاسلوبيّة*. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۸). *ساختار زبان شعر امروز*. تهران: فردوس.

الفاخوري، حنا (۱۹۸۶). *الجامع في تاريخ الأدب العربي؛ الأدب الحديث*. بيروت: دار الجيل.

قویمی، مهوش (۱۳۸۳). *آوا و القا (رهیافتی به شعر اخوان ثالث)*. چاپ اوّل، تهران: هرمس.

مارتینه، آندره (۱۳۸۰). *تراز دگرگونی آوایی*. ترجمهٔ هرمز میلانیان. تهران: هرم.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۸۷). *ماه در مرداب*. تهران: معین.

ناظم طهراني، نادر و سعيد واعظ (۱۳۸۷). *شذرات من النّظم والنّثر في العصر الحديث*. تهران: دانشگاه علاّمه طباطبائي.

نظری، علی؛ کبری خسروی و صغری درویشی (۱۳۹۴). سبک‌شناسی قصیدهٔ پایداری النّسر سرودهٔ عمر ابـو ریشـه. *دانشگاه شهید باهنر کرمان: نشریهٔ ادبیّات پایداری، ۷* (۱۲)، ۳۷۷-۳۹۹.

الترقيم الدولي الموحد للطباعة: ۲۶۷۶-۶۵۱۵
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: ۲۶۷۶-۶۵۲۳

بحوث في الأدب المقارن
https://jccl.razi.ac.ir/

مقالة علميّة

بحوث في الأدب المقارن (الأدبين العربي والفارسي)
جامعة رازي، السّنة العاشرة، العدد ۱ (۳۷)، ربيع ۱۴۴۱، صص. ۱۱۳-۱۳۳

قصيدة «النّسر» لعمر أبي ريشة وقصيدة «عقاب» لبرويز ناتل خانلري؛ على ضوء نظريّة موريس جرامونت (دراسة مقارنة)

قاسم مختاري[۱]
أستاذ مشارك في قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الآداب واللّغات الأجنبيّة، جامعة أراک، أراک، إيران
مريم يادگاري[۲]
طالبة الدّكتوراه في فرع اللّغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الآداب واللّغات الأجنبيّة، جامعة أراک، أراک، إيران

الوصول: ۱۴۳۸/۸/۲۵ **القبول:** ۱۴۴۱/۵/۲۳

الملخّص

تكرار المقاطع اللّفظية يؤدّي إلى حدوث التّوازن الصّوتي في الأعمال الأدبية. وله دور ريادي ورئيسي في نقل المعنى والمضمون الّذي يهدف إليه خالق الأثر. يعتقد موريس جرامونت أنّ كلّ مقطع صوتي يمكن له أن يتضمّن معان مختلفة. وكذلک يعلم الشّاعر والكاتب جيّداً قيمة هذه المقطع الصّوتي وهذا الجزء اللّساني الصّغير في خلق الموسيقى والمعنى، ويعتمد عليه في سكب فحوى كلامه وخفايا حديثه. تهدف هذا البحث إلى دراسة مقارنة لقصيدة «النّسر» لعمر أبي ريشة و«عقاب» لخانلري على ضوء منهج المدرسة الأمريكية وبالاعتماد على المنهج الوصفي – التّحليلي وكذلک نظريّة موريس جرامونت. نجد في القصيدتين المذكورتين وجوه الشّبه الكثيرة من ناحية المعنى والمضمون؛ ولكن نظريّة جرامونت تؤكّد لنا وجود مواطن الشّبه والخلاف الظّريفة الّتي تحظى بأهمّيّة كبيرة. الشّبه توجد في توظيف الصّوامت والصّوائت في مستوى واحد؛ وهو بمعنى أنّ الشّاعرين كليهما قد اعتمدا على أكبر درجة في استخدام حرف علّة (a، α) والصّامت الإنفجاري؛ ومن جانب آخر، نجد حرف علّة (u، o) وحرف (j) من أقلّ المستويات استخداماً؛ ولكن الاختلاف يكمن في كيفيّة توظيف هذه المقاطع الصّوتية لنقل مضمون الكلام. أبو ريشة يتحدّث عن غضبه بصوت مرتفع ومن دون مبالاة. إنّه باعتماده على حرف علّة (a، α) يحرض النّاس ضدّ الظّالمين ويشعل جذوة الأمل في قلوبهم؛ ولكن من جهة أخرى يكتفي خانلري بوصف مجد النّسر وعظمته باختياره دور الرّاوي واستخدام حرف علّة (a، α)، وينأى عن البوح والإظهار عبر توظيفه لحرف علّة (u، o)؛ من هذا المنطلق نجد انسجاما وتناسقاً ملحوظا بين الموسيقى وبين الأفكار الموجودة في القصيدتين.

المفردات الرّئيسية: الأدب المقارن، المدرسة الأمريكية، موريس جرامونت، النّسر لعمر أبي ريشة، عقاب لخانلري.

۱. العنوان الإلكتروني للكاتب المسؤول: q-mokhtari@araku.ac.ir
۲. العنوان الإلكتروني: yadegarimaryam95@yahoo.com