شعر جواهری از منظر تحلیل ساختاری

(بررسی موردی دو قصیدهٔ دینی شاعر)

نرگس انصاری*

استادیار دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره) در قزوین

طیبه سیفی

استادیار دانشگاه شهید بهشتی

(۷۰-۴۹)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۸/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۰۸/۱۴

چکیده

امروزه روشن شده است که ادبیات، رویدادی است که در متن زبان جنبهٔ پیدایی به خود می‌گیرد؛ چرا که زبان به ادبیات شکل می‌دهد و بدان هویت می‌بخشد. در واقع زبان یک نظام آوایی، دستوری و واژگانی برای بیان اندیشه و احساس است. با مطرح شدن مکتب صورتگرایی و پس از آن ساخت‌گرایی، ناقدان بر این عقیده شدند که اثر ادبی را بدون هرگونه پیش زمینه‌ای باید نگریست و در نقد و تحلیل متن ادبی، باید تنها به خود اثر پرداخت، نه به حوزه‌های بیرون از قلمرو ادبیات.

بر این اساس، مقالهٔ حاضر ضمن روشن کردن شیوهٔ تحلیل ساختاری- که جزئی از تحلیل زبان‌شناسی است -به صورت نظری در آثار منظوم، با پیاده کردن این نظریهٔ علمی بر دو قصیدهٔ برجستهٔ شاعر معاصر عراقی **محمد مهدی جواهری**، به دنبال کشف ساخت مشترک و در نتیجه ویژگی‌های زبانی شاعر است، هرچند رسیدن به ساخت مشترک و ثابت، با تحلیل مجموعه‌ای وسیع از آثار، ممکن خواهد بود. برخی از یافته های پژوهش، حاکی از آن است که وزن و بحر در هر دو قصیده با مفهوم و محتوای آنها هماهنگ است، هم حروفی و هم آوایی اندک در این دو قصیده، باعث ضعف موسیقی درونی آن‌ها شده است. پس، از یک سو ساختار واژگانی و کلمات محوری در دو قصیده به خوبی در خدمت اندیشه و عاطفهٔ شاعر قرار گرفته و از سوی دیگر، هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی، موجب برجسته‌سازی زبان شعری هر دو قصیده شده است.

واژه‌های کلیدی: نقد، تحلیل ساختاری، شعر دینی، محمد مهدی جواهری.

---

* پست الکترونیک نویسندهٔ مسؤول: n.ansari@hum.ikiu.ac.ir

۱- مقدمه

تحلیل زبانی و ساختاری آثار ادبی، در قرن حاضر بر اساس زبان‌شناسی ساخت‌گرا، کم و بیش مورد توجه معاصران قرار گرفته و ناقدان برای بررسی ویژگی‌های زبانی آثار ادبی از امکانات ساختارگرایی در زمینهٔ ادبیات بهره برده‌اند؛ چرا که گفته می‌شود: «زبان‌شناسی، مادر نظریهٔ ادبی ساختارگرایی است.»(اسکولز،۱۳۷۹: ۲۹) ساختارگرایی در آثار ادبی به دنبال آن است تا برای تک تک آثاری که بررسی می‌کند نمونهٔ نظامی ادبی را به عنوان مرجع بیرونی به دست دهد. آنچه که در ساختارگرایی حرف اول را می‌زند رابطهٔ میان عناصر یک اثر ادبی است، تا جایی که گفته شده: «ساختارگرایی بررسی رابطه‌ها است.» (گرین و همکاران، ۱۳۸۵: ۲۷۷) تحلیل ساختاری هنگامی که با یک متن ادبی روبرو شود، برای تحلیل آن، سه مرحله پیش رو دارد: «۱- استخراج اجزای ساختار اثر ۲- برقرار ساختن ارتباط موجود میان این اجزا ۳- نشان دادن دلالتی که در کلیت ساختار اثر هست.»(گلدمن،۱۳۸۲: ۱۰) مقالهٔ حاضر بر آن است تا با بهره گرفتن از این نظریه در تحلیل متون، دو قصیده از قصاید برجستهٔ شاعر عراقی «**محمد مهدی جواهری**» را به شیوهٔ توصیفی – نقدی، تحلیل ساختاری کرده و زیبایی‌ها و ویژگی‌های زبانی آن را برای خوانندگان مشخص سازد. اگر چه اشعار این شاعر عراقی بارها مورد توجه نویسندگان عرب و محققان ایرانی قرار گرفته و شعر وی نقد و بررسی شده، اما از یک سو شعر دینیِ او کمتر مورد اهتمام بوده و از سوی دیگر تاکنون تحقیقی که از منظر زبان شناسی – ساختاری- به نقد اشعار وی پرداخته باشد، یافت نشده است. لازم است پیش از ورود به تحلیل تطبیقی بر شعر، مباحث تئوری را در حد گذرا برای خواننده بدست دهیم.

۲- رویکرد ساختاری در تحلیل شعر

ساخت‌گرایان معتقدند الگوی اصلی متون ادبی، زبان است. اگر چه ساخت‌گرایی به دنبال دست یافتن به نظام تقریبا واحد در انواع ادبی است، اما این نظام کلی از تحلیل تک تک آثار و ساخت آنها بدست می‌آید. «هر زبانی را باید به مثابهٔ نظامی در نظر آورد

که خود از عناصری صورت بسته است که با یکدیگر روابط دو جانبه دارد، این عناصر و روابط یا واژگانی‌اند، یا صرفی و نحوی‌اند یا واج شناختی.»(روبینز، ۱۳۸۷: ۴۱۹) بنابراین در تحلیل ساختاری، توصیف عناصر ساختاری در سه سطح: آوایی، واژگانی و نحوی انجام می‌شود.

از آنجا که تحلیل ساختاری از منظر زبان‌شناسی به تحلیل متون می‌پردازد بسیاری از اصول و مبانی آن در این نوع تحلیل نمود می‌یابد از جمله برجسته سازی که «از دید ساختارگرایان، هنرآفرینی در قلمرو ادبیات از طریق فرآیند برجسته سازی توجیه می‌گردد.» (صفوی،۱۳۸۳: ۲۱/۱) برجسته‌سازی بدین معناست که عناصر بکار گرفته شده در شعر را چنان در کنار هم قرار دهیم که جلب نظر کند. امری که زبان شعری را از زبان عادی متمایز می‌کند. شاعر روابطی غیر منتظره میان واژگان برقرار می‌کند، استفاده از زبان مجاز و استعاره نیز موجب برجسته‌سازی در زبان شعر می‌شود. هنجارگریزی و قاعده افزایی و توازن از دیگر مباحث کاربردی در این نقد است.

۳- سطوح تحلیل ساختاری

۳-۱- سطح آوایی

در سطح آوایی منتقد به دنبال آن است تا دریابد «شاعر از چه نظام موسیقایی در شعر خود بهره گرفته و این نظام چگونه در خدمت شاعر و القای معنا قرار گرفته است.» (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۱۸۱) چرا که از دیدگاه صاحب نظران، میان وزن و موسیقی شعر و معنای آن تناسب وجود دارد، وزن شعر با توجه به مضمون عاشقانه یا حزن انگیز و... متفاوت خواهد بود. **قرطاجنی** در مورد برخی از اوزان چنین می‌گوید: «در جایی که شاعر به دنبال اظهار حزن است، وزنهای عروضیی مثل مدید و رمل که از نرمی و لطافت برخوردارند، مناسب است». (القرطاجنی،۱۹۶۶: ۲۶۷) بررسی قافیه و ردیف نیز به عنوان عناصر موسیقی کناری در این سطح مورد تحلیل قرار می‌گیرد. حروف با توجه به طرز تلفظ آنها دارای ویژگی خاصی بوده و معنای خاصی را القا می‌کند. بررسی هم‌حروفی و هم‌صدایی واژگان که موسیقی درونی شعر را شکل می‌دهد، از دیگر

مواردی است که در سطح آوایی بدان پرداخته می‌شود. چـرا کـه بسـامد بـالای واج یـا همخوانی خاص در یک قطعهٔ شعر، با غرضی خاص و برای انتقال پیام به مخاطـب رخ می‌دهد. تکرار واژگانی یا موسیقایی نیز تحت عنوان توازن، مورد بررسی قرار مـی‌گیـرد که «به عنوان نتیجهٔ حاصل از قاعده افزایی در کلام، عامل ایجاد نظم به شـمار مـی‌رود.» (صفوی،۱۳۸۳: ۱۵۲/۱) بررسی صنایع لفظی از دیگر مواردی است که در تحلیل آوایی متن بدان پرداخته می‌شود.

۳-۲- سطح واژگانی

واژگان در زبان اهمیت خاصی دارند، بخصوص در زبان شعر. «**رابرت فراست** می‌گوید: شـعر نوعی اجرا، به وسیلهٔ کلمات است، اما باید دانست که واژه‌ها به تنهایی فاقد ارزشند، اعتبار آنهـا در قرار گرفتنشان در یک بافت ساختاری است». (علی پـور، ۱۳۷۸: ۳۰) شـاعر در انتخـاب ایـن واژگان دقت بسیاری می‌کند. اهمیت انتخاب واژگان در رساندن و انتقال پیام به مخاطب چنـان است که **یاکوبسن** اعتقاد دارد: «شیوهٔ انتخاب و کنار هم قرار دادن واژه‌هـا، تـاثیری در سـاختار معنایی جمله ندارد؛ بلکه این تأثیر **مستقیماً** در ساخت پیام اعمال می‌شود و جهـت‌گیـری را بـه سوی خود پیام سوق می‌دهد.» (صفوی،۱۳۸۳: ۳۰/۱) واژه‌ای که شاعر برای یـک سـاخت زبـانی در شعر خود بر می‌گزیند، با دیگر عناصر آن تناسب کامـل دارد، از ایـن رو هرگونـه تغییـر یـا جایگزینی باعث مخدوش شدن معنا و پیام شعر خواهد شد؛ چـرا کـه واژه عـلاوه بـر معنـای قاموسی« در بردارندهٔ دلالت‌های ضمنی، تداعی‌ها و حتی معناهای کاملاً شخصی نیز هسـت.» (اخلاقی، ۱۳۷۷: ۵۲) کاربردهای مجازی و استعاری که نوعی جابه‌جایی در محور جانشـینی زبـان است، در تحلیل واژگانی مورد بررسی قرار می‌گیرد. بررسی واژگان محوری و پـر بسـامد مـتن ادبی، باستان‌گرایی واژگانی و کشـف نـوآوری‌هـای شـاعر نیـز در سـطح واژگـانی گنجانـده مـی‌شـود. تـوازن کـه نـوعی قاعـده افزایـی و مربـوط بـه برجسـته‌سـازی زبـان می‌شود همچنین در سطح واژگانی مورد بررسی قرار می‌گیرد. وجود برخـی صـناعات بـدیعی چون رد الصدر الی العجز، تشابه الاطراف و... نیز در نتیجهٔ تکرار واژگانی به وجود می‌آیند.

۳-۳- سطح نحوی

«در این سطح پیوند واژه‌ها با یکدیگر در محور هم نشینی، نقد و بررسی می‌شود، به ارتباط واژه‌ها با یکدیگر در سطح دستوری و نحوی پرداخته می‌شود.»(علوی مقدم،۱۳۸۱: ۸۹) این ساخت در بسیاری موارد در ساخت موسیقایی شعر نیز موثر است، به همین جهت «در مورد هنجارگریزی نحوی نمی‌توان حکم قاطع داد؛چون شاعر به منظور رعایت وزن، ساخت نحوی مناسب را برمی‌گزیند، حتی اگر برخلاف ساخت نحوی زبان هنجار باشد. این هنجارگریزی نحوی، گاه با جابه‌جا کردن عناصر شعری صورت می‌گیرد که این جابه‌جایی نیز برخلاف قواعد دستوری زبان عادی است. دشوارترین هنجارگریزی در قلمرو نحو زبان صورت می‌گیرد و از طرفی نیز بیشترین حوزهٔ نوع‌جویی در همین حوزهٔ نحوی است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۰)

«بررسی ساخت نحوی از شکل‌شناسی جمله‌ها به لحاظ خبری و انشایی بودن آنها و جایگاه اجزای جمله مانند اسم‌ها، فعل‌ها، قیدها، و حتّی حروف اضافه و ربط و نظایر آنها آغازمی شود و به بافت شعر می‌رسد.» (امامی، ۱۳۸۲: ۳۸) منتقد ساخت‌گرا می‌کوشد تا نوع جملات، مستقیم یا غیر مستقیم بودن نحو جمله‌ها، کوتاه و بلند بودن آنها، باستان گرایی نحوی و توازن نحوی را نیز در تحلیل ساختار متون ادبی، مورد توجه قرار دهد.

۴- نگاهی به زندگانی و شعر محمد مهدی جواهری

جواهری در سال ۱۹۰۰م در خانواده‌ای اصیل و اهل علم و ادب، در نجف متولد شد. خانواده‌اش به دلیل کتابی که جدش تألیف کرده بود به نام «جواهر الکلام فی شرح شرائع الإسلام» به جواهری معروف شدند. او به عادت زمانهٔ خویش، دانش‌های روز را نزد شماری از شیوخ نجف فرا گرفت.(جواهری، ۱۹۸۸: ج۱/ ۱۳؛ جحا،۱۹۹۹: ۲۸۸)

جواهری نویسنده، شاعر و ادیبی خوش فکر و اهل اندیشه بود و از جملهٔ روزنامه‌نگاران مشهور معاصر در جهان عرب به شمار می‌آمد، وی آراء و نظرات انتقادی خود را علیه استعمار و استعمارگران و حاکمان فاسد در قالب مقاله در

روزنامه‌ها منتشر می‌کرد. او به دلیل چاپ این مقالات و سرودن اشعار تند و انتقادی، سالهای زیادی از عمرش را در تبعید به سر برد. با وجود این تا زمان مرگش قلم خویش را برای دفاع از آرمانهای خود و مردمش به کار گرفت. به اعتقاد ادبا و ناقدان، جواهری بزرگترین شاعری است که به شیوهٔ سنتی و کلاسیک، زندگی پریشان عراق را از دههٔ بیست به تصویر کشید و باعث گسترش شعر سیاسی ماندگار در عراق شد. (جحا،۱۹۹۹: ۲۹۳، جیوسی، ۲۰۰۱: ۲۶۴) حاصل این زندگی سراسر اضطراب، دیوان شعری و کتاب دوجلدی «ذکریاتی» است. اما در حوزهٔ شعر دینی، زندگی در محیط مذهبی نجف و پرورش در خانواده‌ای شیعی، بر شعر و قلم شاعر تأثیر گذار شد و دو قصیدهٔ بسیار شیوا و بلیغ و پرمحتوای «**آمنتُ بالحسین**» و «**عاشورا**» در پرونده اشعار دینی او رقم خورد که بیانگر عشق و ارادت خالصانهٔ جواهری به خاندان عصمت و طهارت است و ایمان واقعی او به آن خاندان را نشان می‌دهد. در ادامه به تحلیل ساختاری این دو قصیدهٔ عاشورایی جواهری می‌پردازیم. قصایدی که با نگاهی حماسی به عاشورا نگریسته و توصیفی شور انگیز از حماسهٔ کربلا را به مخاطب خویش ارائه می‌دهند.

۵- تحلیل ساختاری اشعار جواهری

۵-۱- نگاه اجمالی به محتوای قصیدهٔ «آمنتُ بالحسین»

یکی از شاهکارهای ادبیات عاشورایی در زبان عربی، قصیدهٔ «آمنتُ بالحسین» **جواهری** است که بخش‌هایی از آن، به آب زر ، بر روی یکی از درهای حرم امام نگاشته شده است. قصیدهٔ **جواهری** نه شعری رثایی است که شاعر تنها برای برانگیختن احساس حزن مخاطب سروده و در آن به تفصیل از شهادت جانسوز امام و اصحابش سخن گفته باشد و نه به شیوهٔ وقایع‌نگاری به ثبت جزئیّات این تراژدی(و البته حماسه) پرداخته است؛ بلکه با برگزیدن ساختاری فخیم به تعظیم و بزرگداشت امام و نهضت وی می‌پردازد. چنان که نمی‌توان آن را در زمرهٔ اشعار حماسی نیز به شمار آورد. قصیده در سه بخش و ۶۴ بیت سروده شده، بخش نخست بیان کنندهٔ عشق و ارادت شاعر به امام و حضور و تأثیر او در دمیدن روح زندگی در میان بشر عصر جدید است. در

بخش دوم، شاعر اغلب به بزرگداشت جایگاه امام پرداخته، سخن خود را با بیان جاودانگی امام در طول تاریخ به پایان می‌برد. در بخش پایانی نیز شاعر با یادآوری روز عاشورا و مراسم عزای حسین(ع)، با رویکردی جدید و با اعتراض به سیاستمدارانی که عزای عاشورا را در خدمت منافع خود گرفته و آن را به رنگ دلخواه خویش آراسته‌اند، آنان را مورد نهیب قرار می‌دهد. او با کنار زدن حجاب‌ها از چهرۀ عاشورا، در صدد نمایاندن چهرۀ واقعی نهضت امام است. نهضتی که حقیقت آن، فراتر از مراسم‌های متداول و بیم و اندوه است. کوشش شاعر برای رسیدن به حقیقت، پس از حیرانی و آشفتگی فکری، رسیدن به ایمان واقعی است؛ ایمان به حسین، یافتن برهانی قاطع و روشن که او را به وادی اعتقاد به امام رهنمون می‌شود.

زمزمه‌ای که از بخش‌های مختلف قصیده به گوش می‌رسد، و اندیشۀ واحدی که از آن دریافت می‌شود، بیان رابطۀ امام و شاعر است، رابطه‌ای که گاه عشق و محبّت، گاه تعظیم و گاه باور و ایمان شاعر به امام و نهضت اوست. خلاصه دست‌مایه‌های اندوه در شعر بسیار اندک است: (ابیات،۱۲،۱۱،۴)

۵-۲- تحلیل ساختاری

قصیده در بحر متقارب (فعولن، فعولن، فعولن، فعولن) یعنی همان بحر شاهنامۀ فردوسی سروده شده است. متقارب از جمله بحوری است که شاعر می‌تواند در مواردی که سخن به درازا کشیده می‌شود از آن به واسطۀ سادگی و آسانیش، استفاده کند. قافیه، در ورای جنبۀ موسیقیایی خود، از طریق هماهنگی کلمات پایانی ابیات در شعر مفهومی به ذهن القا می‌کند. مفهوم حرکت و تکاپو و صلابت نهفته در حرف «ع» (عباس،۱۹۹۸: ۲۱۴) که با تعظیم و بزرگداشت امام و نهضت وی در قصیده همسویی دارد.

اما موسیقی درونی حاصل از هم‌حروفی و هم‌صدایی واژگان در شعر عربی، در این قصیده بسیار اندک به کار رفته است. نمونۀ این هم‌حروفی را می‌توان در بیت زیر یافت: **وَ یاابْنَ الْبَطِینِ بِلَا بِطْنَةٍ وَ یاابْنَ الْفَتی الْحَاسِرِالأنزَعِ**

علاوه بر تجانس واژگان «بطین و بطنة» و تکرار عبارت «یاآبـن»، بسـامد دو صـامت «باء» و «نون» از عناصر موسیقایی این بیت به شمار می‌آید. البتّه تجانس و تـوازن، نقـش برجسته‌ای در این هم‌حروفی بر عهده دارد.و یـا هـم‌حروفـی واژگـان بیـت زیـر در دو صامت «راء و میم»، افزون بر تأثیر موسـیقایی، حرکـت و مسـیر روان و آرام و بـه هـم پیوستهٔ مردم را نیز در طول زمان تداعی می‌کند:

یسِیرُ الْـوَرَی بِرِکَابِ الزَّما ن مِنْ مُسْـتَقِیـمٍ و مِنْ أضْلُعِ

(مردم از درست و منحرف، در مرکب زمانه حرکت می‌کنند، یعنی همه مردم در قافله زمانه در حرکتند چه آنان که در راه درست قرار دارند و چه آنها که از مسیر حق خارج شده‌اند).

حرف میم بر نرمی و به هم‌پیوستگی دلالت می‌کند(همان،۷۲) و صامت «ر» بر حرکـت و تکرار(همـان،۸۵). همحروفی در زبان عربی اغلـب در قالـب صـنعت جنـاس در کـلام حاصل می‌شود که در قصیدهٔ **جواهری** نیز در چندین مورد مشهود است:(مُفْزِعْ، مُفْزَع)در بیت ۸،(تَدْجُ، داجیة) در بیت ۲۰،(وَلُـوع، مُولِـع) در بیـت ۴۱،(الْخِـداع، المَخـدَع) در بیـت ۴۵،(أُرع،أروع) در بیت ۴۷، (طُفت، طوف) در بیت ۱۴.

شاعر واژگانی را به خدمت می‌گیرد که اندیشه و مقصودش را به خوبی به مخاطـب منتقل می‌کند. این آرایش واژگانی بـه خصـوص در بخـش‌هـای مختلـف بـا توجّـه بـه رویکرد شاعر به موضوع و با برجسته ساختن کلمات از طریق توازن واژگانی، محـوری بودن آن‌ها را می‌نمایاند. ساختار زبانی شاعر در قصیده و موضوع آن موجب شده تا دو ضمیر «من» و «تو» به صورت‌های مختلف، از بیش‌تـرین بسـامد در قصـیده برخـوردار باشد. اندیشهٔ غالب «تبیین رابطهٔ شاعر و امام» و ساختار خطابی شاعر، هر دو، تکرار ۵۱ بارهٔ ضمیر «تو» به صورت (أنت، کَ، تَ و مستتر) و ۲۶ بارهٔ ضمیر «من» به اشکال (ی، تُ، أنا و مستتر) را در قصیده به همراه داشته است. برجستگی حضـور امـام نیـز نشـان می‌دهد. شاعر بیش از آن که متوجّه خود باشد مجذوب امام گردیده است. هویّت شاعر در مقابل محبوب کم‌رنگ است.

گاه این توازن واژگانی در راستای مضمون بخش‌ها قرار می‌گیرد، چنان که شاعر در بخش دوم در بزرگداشت امام، واژهٔ «تعالَیْت» را تکرار می‌کند(۲۵،۲۶)و در تعظیم نسب و اجداد او چندین بار امام را با عبارت «یاآبن» خطاب می‌کند.(۲۷-۲۹) و یا در بخش پایانی در بیان شک و تردید خود نسبت به عاشورا و نهضت امام که آن را حاصل نیرنگ بازی سیاستمدارن می‌داند، چندین بار واژهٔ «لعلّ» را به کار می‌برد(۳۶، ۳۹، ۴۱) این تکرار کلمات گاه در سطح عبارت‌های جزئی ابیات به کار رفته و محوری بودن واژه را در بیت نشان می‌دهد. همچون تکرار «شک» در بیت زیر:

و جَازَ بِيَ الشَکُّ فيما مَعَ «الـ ـجدود»إلى الشکِّ فيما مَعي

(شک دربارهٔ گذشتگان، مرا به شک نسبت به داشته های خود برد.)

و یا تکرار «خیر» در ابیات زیر:

و خَير بَني «الأمِّ» مِنْ هاشِمٍ و خَيرَ بَني الأب من تُبَّع
و خَيرَ الصِّحَابِ بِخَيرِ الصُدو رِ،كانوُا وِقَاءَکَ، والأذْرُعِ

(و بهترین فرزندان مادری از قبیله بنی هاشم و فرزندان پدری از قبیله تبع و بهترین اصحابی که با سینه‌ها و بازوان خود سپر تو بودند.)

و یا در ابیات(۳، ۱۰، ۱۱، ۲۸، ۵۷). گاه شیوهٔ تکرار واژگان در ابیات شعری، موجب شکل‌گیری برخی صنایع بدیعی در آن می‌گردد، هم چون تکرار واژهٔ «أروع» در پایان بیت ۴۷ و آغاز بیت ۴۸ که صنعت تشابه‌الاطراف را شکل داده است. از جمله مواردی که موجب انسجام و هماهنگی بیشتر دلالت‌های جزئی شاعر گردیده، رعایت تناسب میان واژگان ابیات شعری است:

وَ يا غُصْنَ هَاشِمٍ لَمْ يَنْفَتِحْ بِأزْهَرَ مِنْکَ وَ لَمْ يُفْرِعِ

(ای شاخهٔ درخت هاشم که شکوفاتر از تو باز نشد و شاخ و برگ نگرفت)

تناسب میان(غُصْنَ، لَمْ يَنْفَتِحْ، أزْهَرَ، يُفْرِعِ) که همگی از یک حوزهٔ واژگانی- طبیعت- انتخاب شده است. و یا هماهنگی واژگان(جَدیب= بی‌حاصل، مُعْشَوشِب= حاصلخیز، مُمْرِع= بارور) در بیت زیر:

لتُبْدِلَ مِنْهُ جَديبَ الضَّمِير بآخَرَ مُعْشَوشِبٍ مُمْرِع

(به سوی این دنیا آمد تا وجدان‌های خشک و بی حاصل را به زمین‌های آباد و حاصل خیز تبدیل کند)

استفاده از تقابل و تضاد کلمات، یکی از شیوه‌های آشنایی زدایی در زبان است که جواهری نیز برای برجسته ساختن زبان شعری خود از آن بهره گرفته است؛ از جمله تضاد موجود میان واژگان(نوّر،اظلَمَّ)،(قَوَّم،اعوجَّ) در بیت زیر:

فَنَوَّرْتَ ما اظْلَمَّ من فِكْرَتِي و قَوَّمْتَ مَا اعوَجَّ مِنْ أضْلُعِي

(پس تو سیاهی‌های فکرم را روشن و کجی‌های وجودم را راست کردی.)

و یا تضاد جوهر و عرض در این بیت:

تَجَمَّع فـي (جَوهرٍ) خالـصٍ تَنَزَّهَ عَنْ (عَرَضِ) الـمَـطمَع

(و پاکی و خلوص چون صفتی جوهری و اصیل در وجودش گرد آمده است و وجودش از وصف عارضی طمع، پاک و به دور است.)

بی‌شک استفاده از واژگان متضاد در زبان، ضمن برجسته ساختن آن‌ها، در انتقال مفهوم نیز مؤثّر افتاده و هر کدام معنای دیگری را تقویت می‌کند.

کاربرد سبک خطاب در ساختار نحوی قصیده، بیش از هر چیز، پیوند نزدیک شاعر به امام را به ذهن تداعی می‌کند. استفاده از اسلوب ندا در ابیات مختلف (۷ بار) خود دلیل دیگری است بر این ادعّا که شاعر خود را چنان به امام نزدیک می‌بیند که او را منادا قرار می‌دهد. حتّی این نزدیکی را در اوتاد و اسباب بحر شعری نیز می‌توان یافت؛ چرا که متقارب از قرب و نزدیکی می‌آید و به واسطهٔ نزدیک بودن اوتاد و اسبابش بدان نام نامیده شده است. آغاز کردن قصیده با جمله‌های دعایی – به ویژه استسقاء بر سرزمین حبیب – را باید سبکی عربی در قصیده‌سرایی دانست. علی رغم حضور این جمله‌های انشایی در ساخت نحوی قصیده، اغلب جمله‌ها را جمله‌های خبری و فعلیّه تشکیل می‌دهد.

زمان جمله‌ها، اغلب در گذشته بوده و بسامد بالای افعال ماضی در قصیده (۶۹ فعل) در مقابل افعال مضارع(۲۵فعل)، رنگ تاریخی به شعر بخشیده است. اما **جواهری** در بیان جاودانگی امام و نجات بشریّت، همسو با مضمون از افعال مضارع استفاده می‌کند:

وأنْتَ تُسَيِّرُ رَكْبَ الـخُلُو دِ ما تَسْـتَـجِدُّ لَهُ يَتـْبَع

(و تو کسی هستی که کاروان جاودانگی را به راه انداختی و نیز آنچه را که تو بدان کاروان ملحق می‌کنی از این حرکت پیروی می‌کند.)

یا تقدیم مفعول بر فعل، معمول بر عامل، قید بر فعل، متعلّق بر متعلَّق در (ابیات ۱۶- ۱۹- ۵) از جمله موارد هنجارگریزی است که جواهری در آنها برخلاف دستور متعارف زبان عربی عمل کرده است:

بأعبقَ مِنْ نَفَحَاتِ الـــجِنَا نِ رَوْحاً، و مِنْ مِسْكِهَا أضْوَع

(و عطر این مزار از رایحه های دلنشین بهشت و مشک آن، خوش بوتر است.)

«مِنْ مِسْكِهَا» متعلّق به «أضْوَع» است که چه بسا برای تأکید معنی و برجسته ساختن اهمیت آن در ترکیب جمله، بر آن مقدّم شده است. البته چنانکه گفته شده هنجارگریزی در شعر، اغلب از باب ضرورت وزن شعری صورت می‌پذیرد. نمونۀ دیگر این هنجارگریزی نحوی را می‌توان در ابیات،۶، ۷، ۲۴، ۴۳، ۴۶، ۵۵ و ۶۰ یافت.

یکی دیگر از ویژگی‌های زبانی، توازن نحوی حاصل از تکرار ساخت‌های نحوی است.گاه در این تکرار، عناصر هم‌نقش در کنار یکدیگر، ساخت نحوی یکسان را به وجود می‌آورند، همچون بیت زیر:

بأنّ الإباء، و وحيَ السّمَاء، و فـَيضَ النـُبـــوَّةِ مِنْ مَنْبع

(به اینکه عزت نفس و وحی آسمان و فیض پیامبری از یک منبع است.)

و یا یک ساخت نحوی تنها با تغییر واژگان عیناً تکرار می‌گردد، همچون:

فَنَوَّرْتَ ما اظْلَمَّ من فِكْرَتِي و قَوَّمْتَ مَا اعوَجَّ مِنْ أضْلُعِي
تَمَثَّلْتُ يَوْمَكَ فِي خَاطـــرِي وَ رَدّدتُ صَوتَكَ في مِسْمَعـــي

(روز تو را در خاطرم مجسم ساختم و صدایت را در گوشم طنین انداز کردم.)

۵-۳- نگاهی اجمالی به محتوای قصیدۀ «عاشورا»

دومین قصیدۀ **جواهری** «عاشورا» نام دارد که در پنج بخش و۶۸ بیت و در بحر طویل به نظم درآمده است. اندیشۀ حاکم بر اثر، انتقادی است و نوع نگاه شاعر به مسئلۀ عاشورا بیشتر معرفتی و بینشی است که در بخش سوم و چهارم تا حدی شکل تاریخی و وقایع نگاری به خود می‌گیرد؛ البته نه بیان وقایع و حوادث تلخ کربلا؛ بلکه بیان

واقعیت‌های تاریخی خاندان بنی‌امیه و مکر و خدعه و یا به تعبیر شاعر درایت معاویه در غصب خلافت خاندان نبوت و انتقال آن به فرزندش یزید. **جواهری** کوشیده تا حقایق عاشورا را بی تحریف نمایان ساخته و واقعیت‌ها را دربارهٔ امام حسین(ع) و خاندان و اصل و نسب او بیان کند و پرده از چهرهٔ واقعی یزید و بنی امیه بردارد. از این رو، این قصیده تراژدی و غمنامه‌ای در بیان مصائب امام(ع) و واقعهٔ عاشورا نیست. وحدت موضوعی و ارتباط میان ابیات و هماهنگی آنها با تصاویر شعری از ویژگی‌های بارز این قصیده است. شاعر در ابتدا نفسی را توصیف می‌کند که از پذیرش ذلّت و خواری ابا دارد و مرگ را آسان‌تر از صبر در برابر ستم می‌بیند. آنگاه با توصیف حرکت کاروان امام (ع) آغاز می‌شود. شاعر در این بخش با اشاره به عظمت این حرکت، آن را چنین تبیین می‌کند که امام (ع) آگاهانه و با علم به عاقبت خویش و همراهانش پای در این سفر نهاده است. عملی که موجب سرگشتگی شاعر و همگان شده است. سپس شاعر عظمت واقعهٔ عاشورا را بیان کرده است. حادثه‌ای که به اعتقاد شاعر، اسلام را به قهقرا کشاند و تاریخ امتی را واژگون کرد که پیش از این بر خود می‌بالید. اما در بخش دیگری از قصیده که طولانی‌ترین بخش آن است، هدف شاعر افشاگری است. کوشش شاعر در این بخش توصیف زیرکی معاویه در انتقال حکومت به یزید است، او به رقابت میان معاویه با آل زبیر و پیروزی معاویه اشاره می‌کند و تا حدی بر آن است تا چهرهٔ خوبی از معاویه نشان دهد؛ اما از نظر دینی او را ضعیف و آل زبیر را عصبی و آتشی مزاج توصیف می‌کند، در مقابل می‌کوشد چهرهٔ منفی یزید را در گمراهی و بی‌دینی و میگساری در برابر چشمان خواننده مجسم کند. او این بخش را با بیان احساس تاثر یزید از خبر مرگ امام (ع) و تحسر او به پایان می‌برد. در پایان هم به دغدغهٔ اصلی خود که مبارزه با خرافه‌پرستی و تحریف زدایی از واقعهٔ عاشوراست، اشاره می‌کند و صراحتاً از مردم می‌خواهد که در بیان مصائب آن روز، تحریف روا ندارند و برای تغییر و تحریف و دگرگون کردن حقایق آن کوشش نکنند.

۵-۴- تحلیل ساختاری

موسیقی بیرونی حاصل از وزن عروضی و موسیقی کناری حاصل از قافیه، از جمله عناصر آوایی این قصیده به شمار می‌آید. موسیقی درونی حاصل از هم حروفی وهم صدایی واژگان در این شعر، به رغم حضور آن، چندان برجسته نمی‌نماید. این قصیده بر وزن «**فعولن مفاعیلن**» و بحر طویل است. بحری که از قوت و استحکام و تفخیمی برخوردار است که مناسب شعر حماسی است و«**مناسب‌ترین و شایسته‌ترین بحر برای نظم موضوعات جدی است که احتیاج به نفس طولانی دارد**»(الطیب، ۲۰۰۳: ۳۶۲/۱-۳۷۰). از این رو قصیدۀ **جواهری** با این وزن، لحنی حماسی به خود گرفته که بویژه در بخش سوم قصیده به خوبی نمایان است. قافیۀ «**را**» در این شعر نیز به عنوان عنصر سنتی موسیقی در شعر، علاوه بر تاثیر موسیقیایی، همگام و همراه با اندیشۀ شاعر و مفهوم کلی حاکم بر اثر در هر بیت تکرار شده است. حرکت و تکرار که از معانی صامت «**ر**» است، (عباس،۱۹۹۸: ۸۵) به نوبۀ خود موجب پویایی و حرکت در قصیده شده، و شکل حماسی قصیده را تقویت می‌کند. این صامت ۶۸ بار در قافیه، و۹۳ بار در متن ابیات تکرار شده و نسبت به دیگر صامتها از بسامد نسبتاً بالایی برخوردار است که بر پویایی و حرکت شعر افزوده است. صامت «**د**» که بر معانی صلابت و سختی دلالت می‌کند، مناسب‌ترین حرف برای ادای مفهوم شدت و فعالیت مادی است(همان: ۸۵) و در این قصیده ۷۵ مرتبه تکرار شده است و فضای آهنگین آن با اندیشۀ انتقادی شاعر کاملاً تناسب دارد. اما از آن جا که حادثۀ عاشورا همگان را متاثر می‌کند، موجب اندوه **جواهری** نیز شده است، پایان یافتن ابیات قصیده با مصوت «**ا**» می‌تواند به نوعی تحسر شاعر را تداعی کند. از این رو تکرار روی «**ا**» در کنار تناسب آوایی، با بخشی از مضمون مورد نظر شاعر بویژه در بخش سوم این قصیده، هماهنگ است. از سوی دیگر تکرار ۹۳ بار صامت «**ع**» مفهوم حرکت و صلابت در آن نهفته (عباس،۱۹۹۸: ۲۱۴) با مفهوم بزرگداشت امام (ع) در بخشی از قصیده همسوست.

توازن آوایی حاصل از تکرار صامت‌ها در سطح قصیده نسبتاً قوی است، حرف «**ع**» ۹۱ بار، «**ر**» ۹۳ بار و «**د**» ۷۵ بار در کل قصیده تکرار شده است که این توازن بویژه در بخش چهارم که طولاتی‌ترین بخش قصیده است به خوبی نمود پیدا کرده است.

تجانس ناقص میان واژگان نیز بر آهنگ موسیقیایی برخی ابیات می‌افزاید. این صنعت در مواردی، موجب نوعی هم‌آوایی و توازن ناقص واژگانی در بعضی ابیات شده که از جملهٔ آنهاست: «**مَشَی و مِشیة**» در بیت ۳:

مَشی ابنُ عَلي مِشيَةَ الليث مُخدِرا تحدَّته في الغابِ الذئابُ فأصحَرا

(فرزند علی بسان شیر در بیشه به راه افتاد در حالی که انسانهای گرگ صفت او را به مبارزه طلبیدند، پس او وارد صحنهٔ کارزار شد.)

«**تَسامی و سُمُو**» بیت۶ :

تَسامی سُمُوَ النجمِ يَأبى لِنَفسه على رَغبة الأدنينَ أن تَتَحَدَرا

(کسی که بسان ستاره اوج می‌گیرد و از فرود و نزول نفس خویش به عادت زمینی‌ها ابا دارد.)

همچنین: «**طاف و طائف**» در بیت ۱۱، «**تنصّب و انصباب**» در بیت ۲۲، «**شمر و یشمر**» در بیت ۳۷، «**تَصَبَّر و تتصَبّر**» در بیت ۳۸، «**معوض و یعوض**» در بیت ۳۹، «**غَنت و مغنی**» در بیت ۵۷، «**نشأ و نشأة**» در بیت ۴۹، و «**بشیر و بشرً**» در بیت ۵۲.

هم حروفی واژگان قافیه‌ساز«**أیسرا، مُنكَّرا، فاصحرا، أقفرا، أجدرا، أثمرا، أخضرا، أقدرا، أبصرا ...**» ؛ «**یتحررا، مُشمَرا، تتحدرا، تتكسرا، تطیرا، تمطرا**» ضمن ایجاد ریتم موسیقیایی در قصیده و تداعی پیوند میان آنها، نشان از انتخاب دقیق و به جای شاعر در قافیه قرار دادن واژگان مناسب با درون مایهٔ شعر دارد.

در سطح واژگان، تکرار دوبارهٔ واژهٔ «**تأبی**» در بخش اول قصیده با مفهوم کلی این بخش که اثبات عزت نفس و جوانمردی و روحیهٔ ذلت ناپذیری امام حسین (ع) است در کنار واژگان «**أنوفا، محمودا، خالدا من الذكر**» هماهنگ می‌نماید. که در حقیقت

بیانگر ثبوت این صفات در امام(ع) است. استفاده از جملهٔ اسمیه در این بخش در ابیات ذیل:

هيَ النفسُ تَأبى أن تَذِلَّ و تُقهَرا تَرى المَوتَ مِن صَبرٍ على الضَيم أيسرا

(این نفسی است که از خواری ابا دارد و زیر بار ذلت نمی‌رود، و مرگ را از صبر در برابر ظلم و ستم آسانتر می‌داند.)

وَلكن أنُوفاً أبصَرَ الذُلَّ فانثَنى لأذيالهِ عَن أن تُلاثَ مُشَمِّرا

(او انسان عزیز النفسی است که با مشاهده ذلّت و خواری آستین همت بالا زده و از سستی و کندی اعراض می‌کند.)

تکرار سه بارهٔ واژهٔ «**هاشمی**» در بخش دوم در کنار واژگان «**مکه، بیت، القری**» با هدف شاعر که تمجید مقام امام(ع) و خاندان او و بیان حقایق دربارهٔ آنهاست کاملاً هماهنگ است:

حَدا المَوتُ ظَعنَ الهاشميينَ نابياً بِهم عَن مَقَرٍّ هاشميٍّ مُنَفِّرا

(مرگ، قافله بنی هاشم را به پیش راند، درحالیکه آنها را از اقامتگاهای بنی‌هاشم دور و منزجر می‌کرد.)

وَ ما انتَفَضُوا إلا و رَكبُ ابن هاشمٍ عَن الحَجِّ يَومَ الحَجِّ يُجْلِهِمُ السُرى

(از جا برنخاستند مگر آنگاه که شب روی،کاروان بنی‌هاشم را در موسم حج، برای انجام فریضه حج به حرکت واداشت. (قافله امام در موسم حج برای قیام حرکت کردند.)

در این بخش از قصیده، وجود واژگان محوریِ «**موت، طف الحزین، جَفَّ، أقفَرَ، حُزن، شُوم**»، علاوه بر اینکه موجب انسجام واژگانی میان آنها شده، بیانگر اندوه شاعر نیز هست، حزن او از هجرت امام حسین(ع) از مکه و رفتن به کربلا، با وجود اینکه از سرانجام این تصمیم واقف بود. این مسأله نه تنها شاعر را محزون کرده؛ بلکه باعث حیرت سایر مردم نیز شده است. حیرت آنها تا بدان حد است که نمی‌دانند خوابند یا بیدار، تردید مردم در خواب و بیداریشان، با ذکر دو واژهٔ متضاد «**یقظه و کری**» باعث برجستگی معنا شده است:

وساءَلَ كُلٌّ نَفسَهُ عَن ذُهولِه أفي يَقظَةٍ قد كانَ أم كان في كَرى

(هر شخصی خویش را به سبب غفلت و بی‌خبریش زیر سؤال برد و بازخواست کرد که آیا خواب بوده یا بیدار.)

در سطح واژگان به کار رفته در قصیده، همچنین حضور کلمات مربوط به «تأمل و تدبر» قابل توجه است: «**الأبصار، تبصرا، بصر، يبصروا، يتدبروا، تفكير**» حضور این واژگان با اندیشه و درون مایهٔ قصیده در بخش سوم، کاملا هماهنگ است و به تدبر و تعمق دربارهٔ حادثهٔ کربلا و دوری کردن از خرافات و کهنه پرستی و جهل، دعوت می‌کند و نگاهی واقع‌بینانه به این حادثه را تداعی می‌کند.

وجود واژگانی چون «**معاويه، يزيد، زبيريين، عبيدالله، قرده**» هم به نوعی به انسجام واژگانی میان آنها انجامیده است و مفهوم مورد نظر شاعر در بخش چهارم – همان گونه که قبلا اشاره شد– در برشمردن اعمال و مفاسد یزید و بنی امیه و افشاگری دربارهٔ آنها را تقویت می‌کند.

یکی دیگر از شیوه‌های انسجام بخشی به اثر، رعایت تناسب واژگان در مجموع اثر و یا در سطح جزئی‌تر آن است، که این دست تناسب واژگان در این قصیده، در سطح ابیات بیش از مجموع اثر به چشم می‌خورد. از این رو در این قصیده گاه تناسب میان واژگان به تأکید و تأیید مضمون مورد نظر شاعر کمک می‌کند که در بخش چهارم این قصیده در تبیین چهرهٔ واقعی یزید و بنی امیه به خوبی مشهود است، مانند واژگان «**غَنَّتهُ وقَينَةٌ و مُغَني**» در این بیت:

و غَنَّتهُ مِن شِعرِ الأُخَيطِلِ قَينَةٌ وَ طارَحَها فيها الـــمُغَنِّي فأبهَرا

(و آواز خوان، شعر اخطلک (اخطل تغلبی مداح امویان) را برای او خواند، و مغنی هم آواز او را تکرار کرد و همگان را مبهوت و خیره کرد.)

که بر فساد و هرزگی یزید تاکید می‌کند. و واژگان « **خمر و میسر**» در این بیت:

نَشأ نشأة الـــمُستَضعَفين مُرَجّياً مِنَ الدَّهر أن يُعطِيه خمراً و ميسِراً

(بسان مستضعفان نشو و نما یافت، درحالیکه امید داشت که روزگار به او شراب و قمار عطا کند.)

که تاکیدی بر میگساری یزید است. و واژگان «**حکیم، کتاب، مفکر**» در این بیت:

و مَا مَات حتی بَیَّنَ الـــحَزمَ لابنهِ کتابٌ حَوی رأساً حَکیماً مُفَکِّرا

(از دنیا نرفت تا اینکه در نامه‌ای که حاوی حکمت و دانش و اندیشه بود، دوراندیشی را برای فرزند خویش تبیین کرد، یعنی فرزندش را به دوراندیشی سفارش کرد).

که تاکیدی بر دوراندیشی معاویه است. و واژگان «**تحریف، تغییر و تحور**» در بخش پایانی قصیده که مضمون انتقادی شاعر از تحریف حادثهٔ عاشورا و بیان مصائب آن را تاکید می‌کند.گاه برجسته‌سازی واژگان در شعر از طریق ترکیب‌های متضاد حاصل می-شود که **جواهری** در این قصیده از این فن بدیعی هم استفاده می‌کند؛ از جمله «**یقظة و کری**» در بیت زیر:

وساءَلَ کُلٌّ نَفسَهُ عَن ذُهولِه أفي یقظةٍ قد کانَ أم کان في کَری

و«**تسر و تجهر**» در بیت ۳۱، «**یُباع و یُشتری**» در ابیات ۳۸ و ۵۸، «**متقدم و متأخر**» در بیت ۵۰، «**حُزن وجهه و بِشر وجهه**» در بیت ۵۲، «**الامرو النهی**» در بیت ۵۵، «**یروح و یغدو**» در بیت ۵۶ در سطح واژگانی، همچنین وجود واژگانی چون «**خمر و میسر**» در بیت ۴۹:

نَشا نَشأة الـــمُستَضعفینَ مُرَجیا مِنَ الدّهرِ أن یُعطیه خَمرا و مَیسرا

«**أبصار و عین و تجهد و أبصر**» در بیت ۲۰:

وَ غَطّی علی الأبصار حِقدٌ فَلَم تَکُن لتَجهَدَ عینٌ أن تَمُدَّ وَ تُبصرا

(کینه‌ای دیدگانشان را پوشاند بگونه‌ای که چشمهایشان قادر به دیدن حقیقت نشد.)

و «**دهشه و تحیر**» در بیت ۲۱، «**تولی و أدبر**» در بیت ۳۹، «**أقل وأنزر**» در بیت ۴۲ «**و حزم، حکیم و مفکر**» در بیت ۴۳ در سطح جانشینی قابل توجه است.

در سطح نحوی، غالب ساختار نحوی جمله‌های این قصیده بر جمله‌های خبری بنا شده و شاعر در موارد اندکی از اسلوب انشائی(شرطی، امری) استفاده کرده است که نشان از آن دارد که شاعر به مسئلهٔ تحریف حادثهٔ عاشورا و عدم درک صحیح آن شکی ندارد بلکه با یقین از این امر خبر می‌دهد

تعداد افعال ماضی (۹۷) در این شعر از افعال مضارع(۶۶) به نسبت بیشتر است. استفاده از افعال مضارع در معرفی شخصیت امام (ع) «**تأبی، تذلّ، تقهر، تری، تختار، یتحررا، تتحدرا، تتکسرا**» نشان از استمرار حیات معنوی امام(ع) تا عصر حاضر دارد. و تکرار چندین بارهٔ حرف «**قد**» در بخش چهارم در معرفی شخصیت معاویه و بنی‌امیه و یزید، تحقق موضوع را ثابت می‌کند. ساختار متعارف نحوی جمله‌ها در بسیاری از ابیات رعایت نشده و شاعر برخلاف قواعد دستور زبان عربی دست به جابجایی ارکان جمله زده است و به نوعی هنجارگریزی ایجاد کرده است که البته در بسیاری از موارد به-واسطهٔ ضرورت وزن صورت گرفته است همانند تقدیم معمول بر عامل در ابیات:

۱- **هي النَفسُ تأبى أن تَذِلّ و تُقهَرا تَرى الموتَ مِن صَبرٍ عَلى الضيم أيسَرا**

(این نفسی است که از خواری ابا دارد و زیر بار ذلت نمی‌رود، و مرگ را از صبر در برابر ستم آسانتر می‌داند.)

۱۱- **وَطافَ بأرجاء الــجَزيرة طائفٌ مِنَ الحُزنِ يوحي خيفةً وَ تَطَيرا**

(گروهی در زمین‌های ناهموار اطراف این جزیره(عراق) دور زدند، زمین‌هایی که خوفناک و شوم و بدیمن بود.)

(و ابیات ۱۲،۱۴،۱۵، ۳۳) تقدیم متمم بر فاعل در ابیات (۹،۲۰):

۳- **مَشى ابنُ عَلي مِشية اللیث مُخدِرا تَحدَّته في الغابِ الذئابُ فأصحَرا**

تقدیم متمم بر مفعول در بیت ۱۸:

وَمَا زالَت الأضغانُ بابن أمَيَّةٍ تَراجَعَ منهُ القَلبُ حتّى تَحَجَّرا

(کینه و دشمنی نسبت به بنی امیه پیوسته در قلب تکرار می‌شد تا اینکه قلب در اثر این کینه همچون سنگ سخت شد.)

تکرار ساخت و آرایش عناصر سازنده نیز در بیت زیر توازن نحوی زیبایی ایجاد کرده که بر موسیقی شعر می‌افزاید.

قَد کانَ سهلاً عنده أن یقولها وقد کان سهلاً عنده أن یکَفرا

(برای او ساده بود که آن را بر زبان بیاورد، همان گونه که برای او آسان بود که آن امر پوشیده بماند.)

۶- نتیجه

با بررسی و تحلیل ساختاری دو قصیدۀ دینی **جواهری** روشن شد که مجموعه‌ای از تناسب‌ها و توازن‌های آوایی و واژگانی و نحوی، ساختار نظام‌مندی به هر دو قصیده بخشیده است. در زمینۀ استفاده از اوزان و بحور عروضی، **جواهری** گاه به قصیده رنگ حماسی داده و بحر کامل را برمی‌گزیند که از قوت و استحکام و تفخیم برخوردار است؛ و گاه روانی سخن در بحر کامل را مناسب اندوه خویش می‌داند و این بحر را انتخاب می‌کند. در هردو قصیده، قافیه با هماهنگی کلمات پایانی ابیات، با مفهوم و محتوای قصیده هماهنگ است. در سطح آوایی و در بررسی موسیقی درونی، هم‌حروفی و هم‌صدایی اندک است؛ از اینرو توازن آوایی در هر دو قصیده ضعیف است، و این هم‌حروفی در قصیدۀ اولی در قالب صنعت جناس و در قصیدۀ دوم به شکل تجانس ناقص، نمود پیدا کرده است. دلالت ایحائی حروف موجب شده تا برخی از آنها بیش از دیگر صامت‌ها و مصوت‌ها در این دو قصیده به کار روند، بدین منظور بسامد نسبتا بالای حرف «**ع**» در هر دو قصیده که معنی صلابت و قاطعیت را القا می‌کند سبب شده تا شاعر آنرا مناسب مضمون بزرگداشت امام(ع) و نهضت وی در قصیدۀ اول و مضمون حماسی قصیدۀ دوم قرار دهد.

در سطح واژگانی، ساختار واژگانی و کلمات محوری در دو قصیده هم به خوبی در خدمت اندیشه و عاطفۀ شاعر قرار گرفته است؛ از این رو تکرار واژگان به شکل ضمیر «**تو و من**» در قصیدۀ اول به منظور تقویت اندیشۀ غالب در آن یعنی تبیین رابطۀ شاعر و امام (ع) است و وجود واژگان «**لیث، ذئاب، تأبی، أنوف، سمو و أصید**» برای بیان حماسی در قصیدۀ دوم به خوبی در خدمت مضمون است. تکرار یا توازن واژگانی در

سطح ابیات در بخشهای مختلف هر دو قصیده با مضمون آنها هماهنگ و همسو است. در این سطح تناسب و تجانس واژگانی هم در آنها همسو با مضمون آن قصاید موجب انسجام و هماهنگی بیشتر دلالت‌های جزئی شاعر گردیده است. واژگان «**تَعالیت،تأبی، یا ابن، خیر، لعل**» در قصیدهٔ اول و واژگان «**تأبی، هاشمی، طف و حسین**» در قصیدهٔ دوم، از واژگان محوری است که در پیوندی هماهنگ، حادثهٔ عاشورا در آنها به تصویر کشیده شده است.

از نظر ساختار نحوی، جمله‌های خبری پرکاربردترین نوع جمله در هر دو قصیده است و فعل ماضی بر دیگر صیغه‌های زمانی برتری دارد که نشان از رویکرد تاریخی آنهاست؛ اما در ابیاتی که روی سخن شاعر با امام(ع) است برای استمرار حیات معنوی او و تداوم جاودانگی امام(ع) و نهضت عاشورا، شاعر از فعل مضارع استفاده می‌کند. در هر دو قصیده، **جواهری** از آشنایی زدایی برای برجسته‌سازی زبان شعری خود بهره جسته است که این برجسته‌سازی در هردو قصیده بیشتر با استفاده از تقابل و تضاد انجام گرفته است. هنجارگریزی از قواعد دستور زبان هم برای برجسته‌سازی در قصیده به خدمت گرفته شده است.

منابع

اخلاقی، اکبر، **تحلیل ساختاری منطق الطیر عطار**، اصفهان: انتشارات نقش خورشید، چاپ اول، ۱۳۷۷.

اسکولز، رابرت، **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: انتشارات آگاه، چاپ اول، ۱۳۷۹.

امامی، نصرالله، **ساخت گرایی و نقد ساختاری**، اهواز: نشر رسش، چاپ اول، ۱۳۸۲.

بلزی، کاترین، **عمل نقد**، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر قصه، چاپ اول، ۱۳۷۹.

جحا، میشل خلیل، الشعر **العربي** الحديث، بيروت، دارالعودة، ط ۱، ۱۹۹۹.

جمعه، حسين، **قصيدة الرثاء**، دمشق: دارالنمير ودارمعد، ط ۱، ۱۹۹۸.

جواهري، محمد مهدی، ذكرياتي، دمشق، دارالرافدين.،ط ۱، ۱۹۸۸.

ـــــــــــــ ديوان، بيروت، دارالعودة، ط۳، ۱۹۸۲.

الـــجيوسي، سلمى خضراء، **الإتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث**، بيروت، مركز الدراسـات العربية ،۲۰۰۱.

دلخواه، عبد المحمد، **زبان شعر معاصر**، شيراز: كوشامهر، چاپ اول، ۱۳۷۷.

روبينز، آر. اچ ، **تاريخ مختصر زبان‌شناسـی**، ترجمـهٔ علـی محمـد حـق شـناس، تهـران: نشـر مركـز، چاپ هشتم، ۱۳۸۷.

شفيعی كدكنی، محمد رضا، **موسيقی شعر** ، تهران: انتشارات آگاه، چاپ سوم، ۱۳۷۰.

شميسا، سيروس، **نگاهی تازه به بديع**، تهران : نشر ميترا، چاپ دوم، ۱۳۸۶.

صفوی، كوروش، **از زبان شناسی به ادبيات (نظم)**، تهران: سوره مهر، چاپ سوم، ۱۳۸۳.

الطيب، عبداللطيف، المرشد الى فهم أشعار العرب و صناعتها، القاهره، دارالفكر، ط۳ ، ۲۰۰۳.

عبّاس، حسن، **خصائص الحروف العربية و معانيها**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ۱۹۹۸.

علوی مقدم، مهيار، **نظريه های نقـد ادبـی معاصـر صـورتگرايی و سـاختارگرايی**، تهـران: سـمت، چاپ دوم، ۱۳۸۱.

علی پور، مصطفی، **ساختار زبان شعر امروز**، تهران: فردوس، چاپ اول، ۱۳۷۸.

القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء و سراج الأدباء**، محمدالحبيب ابن الخوجة (تقديم)، تـونس: دارالكتـب الشرقية، ۱۹۶۶.

القيرواني، الحسن بن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده**، تقديم صلاح الدين الهواري، هدى عودة، الطبعة الأخيرة، بيروت: دارو مكتبة الهلال، ۲۰۰۰.

گرين، ويلفرد و ديگران، **مبانی نقد ادبی**، چاپ چهارم، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نيلوفر، ۱۳۸۵.

گلدمن، لوسين، **نقد تكوينی**، ترجمهٔ محمد تقی غياثی، تهران: انتشارات نگاه، چاپ اول، ۱۳۸۲.