

بررسی فضای موسیقایی راثیه ابن عرندس در رثای امام حسین (ع)

دکتر شهریار نیازی^۱

دکتر عبدالوحید نویدی^۲

دکتر علی عدالتی نسب^۳

موسی بیات^۴

چکیده

شعر در نزد قدما اهمیتی فراوان داشته است؛ چنان که به آن حله می‌گفته‌اند. تار و پود این حله از عناصری تشکیل یافته که موسیقی از مهم‌ترین آن‌ها به شمار می‌رود و با دیگر عناصر شعری، پیوندی تنگاتنگ دارد. اگر موسیقی شعر با موضوع تناسب داشته باشد، نقشی به سزا در اثرگذاری شعر، انتقال معنا و عاطفه نهفته در آن دارد.

ابن عرندس از شعرای نامور شیعه در مدح، منقبت و سوگ ائمه اطهار (ع) به ویژه امام حسین (ع) قصایدی فراوان سروده است. از مشهورترین قصاید وی در این زمینه، راثیه‌ای است که در آن به مدح ائمه اطهار (ع) و به ویژه رثای امام حسین (ع) می‌پردازد. از مهم‌ترین نتایج مقاله می‌توان به این موارد اشاره کرد که ابن عرندس برای انتقال بخشی از عواطف و معانی مورد نظر خود به تکرار برخی از حروف و کلمات دست زده است. بحر طویل نیز به دلیل هجاهای فراوان و طولانی خود با عواطف و احساسات غمگنانه شاعر همخوانی دارد. حرف روی «راء» مضموم، به قصیده شکلی ملایم بخشیده و شاعر با بهره‌گیری از صنایعی چون طباق و ایهام، علاوه بر ایجاد وحدت در شعر، موسیقی ابیات را دوچندان نموده است. مقاله حاضر با روش توصیفی - تحلیلی به بررسی فضای موسیقایی این قصیده می‌پردازد تا مشخص شود که شاعر تا چه اندازه توانسته است از این عناصر در جهت انتقال معانی مورد نظر خود بهره‌گیرد.

واژگان کلیدی: رثا، موسیقی، راثیه، امام حسین (ع)، ابن عرندس.

۱- دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران shniazi@ut.ac.ir

۲- دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران anavidi@ut.ac.ir

۳- دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران ali.edalati85@gmail.com

۴- دانشجوی دکتری گروه عربی دانشگاه شهید چمران اهواز bayatmossa@gmail.com

مقدمه

از دیرباز تاکنون رابطه‌ای تنگاتنگ میان شعر و وزن از یک سو و وزن و موسیقی از سوی دیگر وجود داشته است. این عوامل باعث شده تا ارتباطی تنگاتنگ میان شعر و موسیقی به وجود آید به گونه‌ای که بعضی از ناقدان و نحله‌های مختلف ادبی از جمله رمزگرایان بر این باور هستند که «شعر پیش و بیش از هر چیزی، موسیقی است» (نصار، ۱۴۲۱: ۳۳)؛ بر این اساس، موسیقی در شعر از جایگاهی بسیار والا برخوردار و از مهم‌ترین ارکانی است که شعر را از نثر متمایز می‌سازد به طوری که به کلام بدون موسیقی، شعر گفته نمی‌شود. موسیقی در شعر از طریق وزن، قافیه، موسیقی داخلی و توازن کلمات به وجود می‌آید و هر عاملی که بتواند سبب انسجام و انتظام شعر گردد، به عنوان عامل موسیقایی شناخته می‌شود که برخی از آن‌ها در حوزه موسیقی بیرونی، بعضی در عرصه موسیقی درونی و برخی دیگر در گستره موسیقی کناری و معنوی قرار دارند.

بنابراین با توجه به اهمیت موسیقی در شعر، شعرا همواره بر استفاده از آن حریص بودند و برای تحقق این امر به ابزارهایی متعدد متوسل می‌شدند و از آن‌جا که این عنصر در بردارنده مضمون شعر است و به وسیله آن غایت شعر که همان تأثیر و انگیزش عواطف است، محقق می‌شود و نیز به دلیل جایگاه والای راثیه ابن عرندس^۱، بر آن شدیم تا در مقاله پیش‌رو، این عنصر ارزشمند را در قصیده مزبور مورد بررسی و ارزیابی قرار دهیم تا از خلال آن از ظرافت‌های شاعر در نحوه انتقال معانی مورد نظر خود پرده برداریم. پیش از ورود به بحث اصلی، لازم است به پیشینه پژوهش، تعریف، مفهوم و اهمیت موسیقی شعر پرداخته شود.

۱- پرسش‌های پژوهش

- ۱- ابن عرندس چگونه زمینه انتقال عواطف و احساسات خود را فراهم کرده است؟
- ۲- ابن عرندس چگونه توانسته است پیوند میان موسیقی و مضمون شعر را حفظ کند؟
- ۳- تنوع موسیقایی راثیه ابن عرندس چه ارتباطی با نحوه انتقال معانی مورد نظر وی داشته است؟

۲- پیشینه پژوهش

درباره این قصیده، مقاله‌ای تحت عنوان «تحلیل سیمائی^۲ لراثیه ابن العرندس و مقارنتها مع أشعار معاصریه» توسط آفرین زارع و طاهره طوبایی نوشته شده است. نویسندگان در این مقاله به تحلیل نشانه‌شناسی قصیده و صورت‌های معناگرایانه آن پرداخته‌اند. پایان‌نامه «اشعار ابن عرندس از منظر

تاریخ» ابوذر طالبیان درزی که به سال ۱۳۹۴ در مدرسه جهانگیر قم دفاع شده است. نویسنده در این پایان نامه به وقایع تاریخی موجود در اشعار ابن‌عزندس پرداخته و به ساختار موسیقایی آن‌ها اشاره نکرده است. اما پژوهش حاضر در پی آن است تا عوامل ایجاد زیبایی فضای موسیقایی رائیه ابن‌عزندس را در چهار رکن موسیقی شعر بررسی و تحلیل نماید تا مشخص شود که شاعر چگونه توانسته با ایجاد پیوند میان موسیقی و موضوع، به هدف اصلی خود که همان برانگیختن احساسات و غیرت دینی مخاطبان است، نایل آید.

۳- موسیقی در نعت و اصطلاح

موسیقی مرکب از دو کلمه یونانی «موسی و قی» است. «موسی» در زبان یونانی به معنای نغمات و «قی» به معنای موزون ملذّ است. پس موسیقی عبارت از نغمات موزون و ملذّ است. (بینش، ۱۳۷۱: ۹۶) موسیقی، یعنی ترکیب اصوات به نحوی که به گوش خوشایند باشد. قدما موسیقی را چنین تعریف کرده‌اند: «معرفت الحان و آنچه التیام الحان به آن بود و به آن کامل شود. ارسطو موسیقی را یکی از شعب ریاضی دانسته و فیلسوفان اسلامی نیز این قول را پذیرفته‌اند ولی از آن‌جا که همه قواعد موسیقی مانند ریاضی نیست، بلکه ذوق و قریحه سازنده و نوازنده نیز در آن دخالت دارد، آن را هنر نیز محسوب می‌کنند». (معین، ۱۳۷۱: ۴/۴۴۳)

به هر حال گروه موسیقایی، مجموعه عواملی است که زبان ادبی را از زبان هنجار به کمک آهنگ و توازن متمایز می‌سازد. فرمالیست‌ها موسیقی زبان را جزء جدایی‌ناپذیر شعر می‌دانند که پیوند ذاتی با شعر دارد، آن‌ها بر موسیقی و عناصر آوایی در شعر تأکیدی ویژه دارند. «موسیقی در زبان شعر از موسیقی کلمه آغاز می‌گردد، گاه موسیقی شعر از همنشینی و مجاورت حروفی خاصّ ایجاد می‌شود. نظم و توالی صوت یا اصوات در کلمه و بافت جمله، طنین و آهنگی را به وجود می‌آورد که نغمه حروف خواننده می‌شود و غالباً القاگر و تداعی‌کننده مفهوم و حالات عاطفی خاصّ است» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۵۳)

۵- مفهوم موسیقی شعر و اهمیت آن

علما مفهوم موسیقی شعر را بسیار مورد بحث و مناقشه قرار داده‌اند. شاید برجسته‌ترین آن‌ها در این زمینه ابراهیم انیس باشد. وی می‌گوید: «جنبه‌های جمال‌شناسانه شعر بسیار هستند، مهم‌ترین

آن‌ها طنین و آهنگ واژگان، انسجام موجود در توالی مقاطع و تکرار برخی از آن‌ها با فاصله‌ای مشخص از یکدیگر است که از همه این‌ها به موسیقی شعر تعبیر می‌شود. (انیس، ۲۰۱۰: ۱۰). بنابراین می‌توان گفت که موسیقی شعر در صوت الفاظ، توالی مقاطع کلام، تکرار قافیه و توالی مسافت‌های زمانی متساوی، آن هم بر اساس یک نظام خاص و بافت معین ظاهر می‌شود که همه این عوامل، نوع خاص از موسیقی را به متن می‌بخشد که جان‌ها را به شدت تحت تأثیر قرار می‌دهد. درباره اهمیت موسیقی همین بس که برخی از پژوهشگران «موسیقی را مهم‌ترین رکن شعر برشمرده‌اند». (خفاجی، ۱۴۱۴: ۶۶) در حقیقت شعر «یک کلام موسیقایی است که جان‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهد». (انیس، همان: ۲۲) هر چند در این تعریف اغراق شده اما به هر حال نشان‌دهنده اهمیت عنصر موسیقایی شعر است.

۵- اقسام موسیقی شعر و بررسی آن‌ها در قصیده ابن‌عردس

موسیقی شعر به چهار نوع قابل تقسیم است: ۱- موسیقی درونی (تکرار، جناس، همخوانی مصوت‌ها و صامت‌ها)؛ ۲- موسیقی بیرونی (عروض)؛ ۳- موسیقی کناری (قافیه و ردیف)؛ ۴- موسیقی معنوی (انواع هماهنگی‌های معنوی درونی یک یا چند مصراع مانند طباق، ایهام. شفیع کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۷۱)

۱-۵: موسیقی درونی

موسیقی درونی عبارت است از «هماهنگی‌های صوتی و درونی که از انسجام موسیقی میان کلمات و دلالت‌های آن‌ها یا بعضی از کلمات با برخی دیگر پدید می‌آید». (محمد، ۱۹۸۱: ۳) این نوع از موسیقی «تناسب‌های صوتی و آوایی میان مجموعه‌ای از حرکات و سکانات است که وظیفه صوتی و شنوایی خود را انجام و شنوندگان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. موسیقی داخلی ابتدا از هماهنگی حروف سپس هماهنگی الفاظ ناشی می‌شود». (عالم، ۱۴۰۷: ۳۶۴) و با تأثیرات عاطفی و احساسی شاعر در ارتباط است. زیرا صوت در کشف احساسات و انفعالات شاعر نقشی بسیار مهم را بر عهده دارد. «موسیقی درونی مهم‌ترین قلمرو موسیقی به حساب می‌آید و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی در همین نوع از موسیقی نهفته است». (شفیع کدکنی، همان: ۳۹۲). در ذیل به دو نمونه از عوامل ایجاد موسیقی درونی در قصیده ابن‌عردس اشاره خواهیم کرد.

۱-۱-۵: تکرار

از مهم‌ترین منابع موسیقی درونی شعر تکرار است. تکرار نقشی بسیار مهم در برانگیختن موسیقی درونی شعر عهده‌دار است. شاعر یا ادیب برای بیان و تأکید عواطف خود از تکرار استفاده می‌کند. تکرار در حقیقت، اصرار بر جنبه‌ای مهم از سخن است که شاعر به آن توجهی خاص دارد. با تکرار، نقطه حساس سخن برجستگی و بروزی ویژه می‌یابد. (رجایی، ۱۳۷۸: ۱۱۰) یکی از برجسته‌ترین ابزارهایی که ابن‌عزندس برای ایجاد موسیقی به کار گرفته، تکرار است که بر دو نوع قابل تقسیم می‌باشد. اول: تکرار حروف، دوم: تکرار کلمات که آن هم بر دو نوع تکرار اسم و تکرار فعل قابل تقسیم است.

۱-۱-۱-۵: تکرار حروف

تکرار حروف نقشی مهم در موسیقی لفظی دارد. برخی از کلمات در یک یا چند حرف مشترک هستند. این اشتراک دارای فایده زیاد موسیقی و ارزش آوایی فراوان است که منجر به افزایش ارتباط الفاظ با مضامین شعری می‌شود.

و هُنَّ عَدَاةَ الْحَشْرِ مِنْ سُنْدُسٍ خُضِرُ	مَلَايِسُهُ فِي الْحَرْبِ حُمُرٌ مِنَ الدِّمَا
وَمِنْ حَوْلِهِنَّ السَّيْرُ يَهْتِكُ وَالْخِذْرُ	وَأَلْ رَسُولِ اللَّهِ تُسَبِّي نِسَائِهِمْ
وَفِي كُلِّ عَضْوٍ مِنْ أُنَامِلِهِ بَحْرٌ؟	أَيُّتُّلُ ظَمَائِنَا حُسَيْنٌ بِكَرْبَلَا
عَلَيْهِ عَدَاةَ الطَّفِّ فِي حَرْبِهِ الشَّمْرُ	فَوَا لَهْفَ نَفْسِي لِلْحُسَيْنِ وَ مَا جَنَى

(شبر، ۱۹۸۸: ۲۸۴/۴)

«جامه‌های امام در جنگ از خورش سرخ شده بودند در حالی که همین جامه‌ها در روز قیامت از ابریشم سبز خواهند بود/ زنان خاندان پیامبر خدا (ص) به اسارت گرفته می‌شوند و پوشش‌ها و چادرهاشان از سرشان بر داشته می‌شود./ آیا حسین در کربلا تشنه کشته می‌شود در حالی که در هر قسمتی از سر انگشتان او دریایی [از جود و بخشش] است/ دریغا بر امام حسین (ع) و آن جنایتی که شمر [ملعون] در روز طف، در جنگ کربلا در حق او روا داشته است.»

در این ابیات حروف «ح» و «ه» بارها تکرار شده است. از مهم‌ترین ویژگی‌های این دو حرف می‌توان به اضطراب، حرارت، حزن، احساسات انسانی و آه و افسوس اشاره کرد. (قائمی، ۱۳۸۸: ۱۳)

موسیقی ایجاد شده در اثر تکرار این دو حرف در این ابیات بر کسی پوشیده نیست. گویی

شاعر به احساس غم و اندوهی اشاره می کند که در اثر مصیبت‌های اهل بیت (ع) به ویژه امام حسین(ع) سراسر وجود او را فرا گرفته، و به خاطر ظلمی که به ناحق درباره امام روا داشته‌اند، از اعماق نفس خود، فریاد «آه» سر می دهد. ابن عربس در جایی دیگر می گوید:

فَعَيْنَايَ كَالْحَنْسَاءِ تَجْرِي دُمُوعُهَا
وَسَأَلْتُ عَلَيْهَا مِنْ دُمُوعِي سَحَائِبُ
وَقَدْ أَفْلَعْتُ عَنْهَا السَّحَابَ وَلَمْ يَجِدْ
سَأَنْدُبُكُمْ يَا عُدَّتِي عِنْدَ شِدَّتِي
وَقَلْبِي شَدِيدٌ فِي مَحَبَّتِكُمْ صَخْرُ
إِلَى أَنْ تُرَوَّى الْبَانُ بِالْدَمْعِ وَالسَّدْرُ
وَلَا دَرَّ مِنْ بَعْدِ الْحُسَيْنِ لَهَا دَرٌّ
وَأَنْدُبُكُمْ حُزْنًا إِذَا أَقْبَلَ الْعُشْرُ

(شبر، همان: ۲۸۴/۴)

«اشک چشمانم بسان اشک چشمان خنساء جاری و روان و دلم در محبت شما مانند سنگ، استوار و پایدار است/ ابرهایی از اشک‌های من بر آن خانه باریدن گرفت تا این که درختان بان و سدر را سیراب کرد/ ابرها از فراز آن خانه دور شدند و بر آن نباریدند. الهی! که بعد از حسین (ع) هیچ ابری بر آن جا نبارد/ ای زاد و توشه من به هنگام سختی و گرفتاری! آن زمانه که دهه محرم آید، بر شما مویه خواهم کرد و خواهم گریست.»

همان‌طور که می‌بینیم در این ابیات حرف «دال» به فراوانی ۱۶ بار تکرار شده است؛ حرفی که دارای صوتی شدید و انفجاری است. از تکرار این حرف، نوعی موسیقی بلند، کوبنده و پر سرو صدا ایجاد شده که در راستای معنای مورد نظر شاعر، یعنی عظمت کشته شدن امام حسین (ع) آمده است. آمدن کلماتی چون شدید، صخر و شدت، با معنای سختی، و آمدن کلماتی چون سحائب، بان، سدر و سحاب با معنای بلندی متناسب است. در دو بیت زیر تکرار هفت بار حرف «سین» توجه مخاطب و خواننده را به خود جلب می کند:

سَرَى سِرُّهُمْ فِي الْكَائِنَاتِ وَ فَضْلُهُمْ
وَ هُمْ سِرُّ مُوسَى وَالْعَصَا عِنْدَمَا عَصَى
وَ كُلُّ نَبِيٍّ فِيهِ مِنْ سِرِّهِمْ سِرٌّ
أَوَامِرُهُ فِرْعَوْنَ وَ التُّفَيْفَ السَّحْرُ

(همان)

«برتری و رازشان در میان مخلوقات شیوع پیدا کرد و راز آن‌ها در هر پیامبری به ودیعه گذاشته شد/ آنان راز موسی (ع) و عصای وی بودند آن زمان که فرعون از دستورهای او سرپیچی کرد و جادو و سحرشان بلعیده و باطل شد.»

در ابیات فوق تکواژه «سین» که حرفی مهموس و بی‌واک است، فضای سکوت را بر ابیات طنین انداز نموده است. به این ترتیب مفهوم سرّ و پنهان ماندن را به مخاطب و خواننده انتقال می‌دهد. از طرف دیگر، تکرار دو کلمه عصا و عصى، زیبایی موسیقی را دو چندان کرده است. اگر به تکرار حرف «راء» توجه کنیم که دارای معنای انتقال، حرکت و جابه‌جایی است، بسامد بالای آن (هشت بار)، کاملاً با معنا و مفهوم که حرکت و سریان راز آن‌ها در کائنات همخوانی دارد. ابن‌عردنس در قصیده خود، برای ایجاد موسیقی از حروف مدّ به فراوانی کمک می‌گیرد. اهمیت موسیقایی این حروف، به این دلیل است که زمینه را برای تنوع نغمه‌های موسیقایی برای یک کلمه یا یک جمله فراهم می‌کنند، و دلیل آن، گستردگی امکانات صوتی، انعطاف‌پذیری و کشداری بودنشان است. به طور کلی شاید آشکاری و بلندی این اصوات، مهم‌ترین عاملی باشد که بر توانایی این صداها در انتظام موسیقایی می‌افزاید.

طَوَايَا نِظَامِي فِي الزَّمَانِ لَهَا نَشْرُ	يُعْطِرَهَا مِنْ طَيْبِ ذِكْرَاكُمْ نَشْرُ
قَصَائِدُ مَا خَابَتْ لَهُنَّ مَقَاصِدُ	بَوَاطِنُهَا حَمْدُ ظَوَاهِرُهَا شُكْرُ
حَسَانُ لَهَا حَسَانُ بِالْفَضْلِ شَاهِدُ	عَلَى وَجْهَهَا بِشْرُ يَدَيْنِ لَهُ بِشْرُ
نَشْرَتْ دَوَاوِينَ الثَّنَا بَعْدَ طَيْبِهَا	فَفِي كُلِّ طَرْسٍ مِنْ مَدِيحِي لَكُمْ سَطْرُ
فَطَابِقُ شِعْرِي فِيكُمْ دَمْعَ نَاطِرِي	فَمُبَيِّضُ ذَا نَظْمٍ وَ مُحَمَّرُ ذَا نَشْرُ
فُذُلِي بِكُمْ عِزُّ وَ فَقْرِي بِكُمْ غِنَى	وَ عُسْرِي بِكُمْ يُسْرُ وَ كَسْرِي بِكُمْ جَبْرُ

(همان)

«سروده هایم در روزگار پراکنده شده اند در حالی که بوی خوش شما آن‌ها را معطر می‌کند/ این سروده ها، قصایدی هستند که به اهداف و خواسته های خود رسیدند، قصایدی که باطنشان، حمد و ستایش و ظاهرشان، شکر و سپاس است/ این قصاید بسان زنان زیبارویی هستند که حسان بن ثابت هم بر فضل و برتری آن‌ها گواهی می‌دهد و بر گونه قصاید من زرهایی است که زرهای دیگر با آن‌ها آراسته می‌شوند/ دیوان‌های ثنا و ستایش شما را بعد از [مدتی] پنهان کردندشان، منتشر و پراکنده کردم و در هر برگه ای از سروده های من برای شما سطری است/ شعر من در مدح شما با اشک چشمم هماهنگ و منطبق است. پس سفیدی چشمم شعر و سرخی اشکم نثر است/ خواری و ذلت من در راه، شما عین عزت، و تنگدستی‌ام، همان توانگری، و درد و رنجم، درست مانند آسانی، و شکستگی‌ام، خود اصلاح است.»

همینه دو حرف مدتی یاء و به ویژه الف که اخف حروف است، بر این ابیات کاملاً آشکار است. «حروف مدتی خفیف‌ترین همه حروف است؛ زیرا مخرج ادای این حروف وسیع‌تر و بزرگ‌تر است.» (ابن یعیش، ۱۹۷۳: ۱۰۱) شاعر به وسیله تکرار دو حرف مدتی «الف» و «یاء» بر زیبایی نغمه‌های موسیقایی این ابیات افزوده است. تکرار این حروف متناسب با استمرار دردها و اندوه‌هایی است که در اثر مصیبت‌های اهل بیت (ع) بر قلب شاعر فرود آمده، بنابراین، تکرار حروف مدتی، احساس غم و اندوه را به این ابیات بخشیده است؛ امری که نشان می‌دهد یکی از ابزارهای مهم شاعر برای انتقال احساسات و عواطف خود، موسیقی لفظی است. همان‌طور که از خوانش آوایی ابیات بالا بر می‌آید، فراوانی و بسامد بالای تکواژ حرف «راء» توجه مخاطب را به سوی خود جلب می‌کند. از آن‌جا که فیزیک تکواژ یاد شده یعنی «راء»، آن را به تکواژی سیال و روان تبدیل کرده است، حضور پربسامد این تکواژ با معنا و مضمون ابیات یاد شده که تداعی‌گر انتشار، تغییر و تحول و حرکت از حالتی به حالت دیگر است، همخوانی دارد. با توجه به نمونه‌های بالا، می‌توان این گونه نتیجه گرفت که تکرار حروف در این قصیده، بیهوده و عبث نبوده است؛ بلکه این تکرار به ابیات قصیده، آهنگی زیبا و موسیقی‌ای شیرین و مؤثر اعطا کرده و به خوبی توانسته است احساسات، عواطف و معنای مورد نظر شاعر را به خوانندگان و شنوندگان منتقل نماید.

۵-۱-۱-۲: تکرار کلمات

تکرار کلمات را می‌توان به دو قسم تکرار اسم و تکرار فعل تقسیم کرد.

۵-۱-۱-۱: تکرار اسم

تکرار اسم، یکی از گونه‌های تکرار است که به هارمونی آهنگین متن شعری می‌انجامد. این نوع از تکرار، که کارکردی همانند گونه حرفی خود دارد، نقشی برجسته در شکل دادن به ایقاع قصیده دارد. با این توضیح که «در تکرار حرفی، ایقاع موجود در متن شعری از نوع ایقاع پوشیده است که با ژرف نگری و کنکاش در لابه‌لای ساختارهای مختلف شعری تحقق می‌یابد. حال آن‌که ایقاع برخاسته از تکرار واحدهای اسمی در نمایی برجسته‌تر حضور داشته و به راحتی قابل فهم است» (گرماجی، ۱۳۸۹: ۸۹) نمونه بارز این نوع از تکرار را می‌توان در ابیات زیر مشاهده نمود:

إِمَامٌ الْهُدَى سِبْطُ النَّبِوَةِ وَالِدُ الْ
 إِمَامِ أَبُوهُ الْمُزْتَصَى عَلَمُ الْهُدَى
 أَنِمَّةٌ رَبُّ التَّهْيِ مَوْلَى لَهُ الْأَمْرُ
 وَصِيُّ رَسُولِ اللَّهِ وَالصَّنُّ وَالصَّهْرُ
 وَوَحْشُ الْفَلَا وَالطَّيْرُ وَالْبُرُّ وَالْبُحْرُ

(همان)

«امام حسین (ع)، پیشوای هدایت، نوه پیامبر (ص)، پدر امامان (ع)، بازدارنده از زشتی‌ها و سروری است که حکم و فرمان، از او صادر می‌شود/ وی پیشوایی است که پدرش علی مرتضی (ع) پرچم هدایت، جانشین، برادر و داماد پیامبر (ص) است/ امام حسین (ع) پیشوایی است که انس، جن، آسمان، حیوانات وحشی بیابان‌ها، پرندگان، خشکی و دریا بر او گریستند.»

با بازخوانی این ابیات، بخشی از آن نظام فکری و موسیقایی که شاعر در پی بیان آن است، بر ما هویدا می‌گردد. شاعر در این ابیات، سروده خود را متوجه انمه و اهل بیت (ع) می‌کند و به حقایق امامت امام حسین (ع) و مظلومیت وی صحه می‌گذارد. وی به منظور رسیدن به این مهم، به بازآفرینی پرسامد واژه «امام» روی می‌آورد. این امر به نوبه خود، به حضور متناوب یک واژه با دستگاه‌های آوایی همسان در فاصله‌های زمانی مشخص می‌انجامد؛ امری که در نهایت، سمفونی موسیقایی منحصر به فرد را می‌آفریند. با تأملی اندک در واژه «امام» و تکرار فراوان مصوت «آ»، می‌توان به ظرافت کار شاعر پی برد. امتداد زمانی و مکانی که مصوت «آ» در این ابیات به مخاطب القا می‌کند، تداعی‌گر دو نوع معنا و مفهوم به مخاطب است. یکی عظمت و بزرگی امام (ع) و دوم احساس غم و اندوه شاعر و حالت‌های همراه با ناراحتی و حسرت. حالت کشیدگی حرف الف، نشان از حقیقتی غمگناهی و اندوه‌بار دارد و آن، مصیبتی است که امام حسین (ع) و اهل بیت بزرگوار او به آن دچار شده‌اند. بنابراین، با تأملی در تکرار واژه «امام»، بخشی از موسیقی گسترده این قصیده بر ما آشکار می‌گردد؛ موسیقی‌ای که در سایه آن، ساختارهای آوایی و معنایی متن شعری، در نظر گرفته می‌شود و رابطه دوسویه این دو، مورد بررسی قرار می‌گیرد. علاوه بر این، برجستگی حضور واژه امام نیز، نشان می‌دهد که شاعر بیش از آن که متوجه خود باشد، مجذوب ایشان گردیده است و این باعث شده تا هویت شاعر در مقابل امام (ع) کم رنگ شود.

۵-۱-۱-۲: تکرار فعل

وجود پدیده تکرار، با بازآفرینی و تداعی یک واژه، ایقاع آوایی و معنایی خاص به متن شعری می‌بخشد؛ امری که در نهایت، به کلیت موسیقایی آن می‌انجامد. ولی هنگامی که بحث تکرار، در حوزه عنصرهای فعلی مطرح می‌شود، پدیده مذکور، حرکت و جنبشی خاص به قصیده می‌دهد و در سایه آن، تجربه شعری شاعر در مسیری خاص به حرکت در می‌آید. بی شک، شاعر در پی این حرکت، فکری را دنبال می‌کند که در حقیقت همان نقطه عطف قصیده به شمار می‌آید. (گرماجی، ۱۳۸۹: ۹۴) در قصیده مذکور، ابن‌عردس این امر را در قالب آفرینش دو فعل «أَنْدُبْكُمْ و أَبْكِيكُمْ» که دارای معنایی تقریباً واحد هستند، تحقق می‌بخشد.

سَأَنْدُبْكُمْ يَا عِدَّتِي عِنْدَ شِدَّتِي وَ أَنْدُبْكُمْ حُزْنًا إِذَا أَقْبَلَ الْعُشْرُ
وَأَبْكِيكُمْ مَا دُمْتُ حَيًّا فَإِنَّ أُمَّتُ سَتَبْكِيكُمْ بَعْدِي مَرَّئِي وَ الشَّعْرُ

(همان)

«.../ تا زنده‌ام بر شما می‌گیرم و اگر بمیرم بعد از من مرثیه‌ها و سروده‌هایم بر شما خواهند

گریست.»

در ابیات فوق، فکری که شاعر در پی ارائه آن به مخاطب است، این است که احساس حسرت و اندوه خود را، در قبال آن چه که بر سر اهل بیت پیامبر (ع) گذشته، به مخاطب و خواننده انتقال دهد. از این رو برای رسیدن به این امر به تکرار دو فعل «أَنْدُبْكُمْ و أَبْكِيكُمْ» که تداعی گر غم و اندوه است و ایقاع غمگانه‌ای را به مخاطب منتقل می‌کند، روی آورده است.

۵-۱-۲: جناس

یکی از انواع صنایع بلاغی که در سطح آوایی و واژگانی قابل بررسی است، استفاده از جناس است که از یک سو، به واسطه تجانس حروف از نظر موسیقایی در کلام مؤثر است و از سوی دیگر، به عنوان نوعی تکرار ناقص واژگانی محسوب می‌شود. (انصاری، ۱۳۸۹: ۴۸۰). جناس یعنی تشابه لفظی میان دو کلمه که به دو قسم تام و ناقص قابل تقسیم است. جناس «از یک سو باعث توافق، انسجام و هارمونی کلام می‌شود و از سوی دیگر، به خاطر همگونی کلمات متجانس، باعث ایجاد موسیقی‌ای می‌شود که گوش از شنیدن آن لذت می‌برد» (جندی، ۱۹۵۴: ۲۹)

۵-۱-۲-۱: جناس تام

جناس تام آن است که دو لفظ متجانس در نوع، تعداد و ترتیب حروف و نیز هیأت‌های آن‌ها که حاصل حرکات و سکانات است، با هم اتحاد داشته باشند (هاشمی، ۲۰۱۰: ۳۵۷) جناس یکی از انحرافات صوتی است که در دایره نشانه‌شناسی شنیداری قرار دارد و بر نضج و پختگی معنایی متن تأثیر می‌گذارد. به بیت زیر از قصیده ابن‌عزندس بنگرید:

تَشْكُوْا اِلَى الْعَلِيِّ وَ صَوْتُهَا
عَلِيٌّ وَ مَوْلَانَا عَلِيٌّ لَهَا ظَهْرٌ

(همان)

«وی با صدای بلند خویش، شکایت نزد خدای بلند مرتبه می‌برد در حالی که مولایمان علی، یار و یاور او است.»

در این بیت، کلمات العلیّ - صفت پروردگار - و علیّ - خبر صوتها - که برای استعلا آمده و علیّ که منظور امام علی (ع) است، هر چند از لحاظ ظاهر شبیه به هم هستند، اما از لحاظ معنایی متفاوت به شمار می‌روند. تکرار سه حرف (ع، ل، ی) علاوه بر ایجاد وحدت، بر زیبایی بیت افزوده است. شاعر در بیت زیر به خوبی از جناس تام بهره می‌برد و می‌گوید:

فَرَاقَ فَرَاقُ الرُّوْحِ لِي بَعْدَ بَعْدِكُمْ
وَ دَارَ بِرَسْمِ الدَّارِ فِي خَاطِرِي الْفِكْرُ

(همان)

«بعد از دوری و هجران شما، جدایی روح از تنم گوار می‌نمود و اندیشه درونم، بر خرابه‌های خانه یار در گردش بود.»

فَرَاقَ اولی از «فَ + رَاقَ»: حرف + فعل تشکیل شده که باعث ایجاد وحدت صوتی سطحی شده است و فراق دومی، اسم و به معنای دوری است و باعث ایجاد وحدت معرفتی عمیق شده است. در بیت زیر، شاعر با زیبایی هرچه تمام‌تر، به بازی با کلمات پرداخته و از این رهگذر، آهنگی زیبا دلنشین و مؤثر بر بیت افزوده است:

سَنَانُ سَنَانٍ طَارِقٍ مِنْهُ فِي الْحَشَا
وَ صَارِمٌ شِمْرٍ فِي الْوَرِيدِ لَهُ شِمْرٌ

(همان)

«سرنیزه سنان، به وسیله او در دل امام حسین (ع) فرو رفت و شمشیر شمر با شتاب رگ امام

(ع) را برید.»

در مصراع اول، سنان نخست به معنای سرنیزه، و سنان دومی، اسم علم است و در مصراع دوم، شمر اولی اسم علم و شمر دومی به معنای سرعت است. شاعر در مصراع اول از معنای عام (سرنیزه) به معنای خاص (اسم علم) و در مصراع دوم از معنای خاص (اسم علم) به معنای عام (سرعت و شتاب) منتقل شده است. با این که، شاعر به نوعی با کلمات بازی کرده؛ اما همان گونه که می‌بینیم هیچ گونه خلل و نقصی در قصیده ایجاد نشده و فهم معنا نیز، بر خواننده دشوار نگشته که برعکس بر زیبایی و جمال بیت افزوده شده است؛ زیرا این جناس به موقع به کار رفته و شاعر در آوردن آن خود را به زحمت و تکلف نیانداخته است. بنابراین به علت هماهنگی معنا و لفظ، جناسی مطبوع و دلپذیر ایجاد شده است.

۵-۱-۲: جناس ناقص

از آن جا که هم شکل آوردن دو یا چند کلمه در شعر، وحدت ایجاد می‌کند، بنابراین، جناس می‌تواند از تقویت کننده‌های موسیقی شعر به شمار آید. ابن عربندس در شعر خود به فراوانی، از جناس ناقص استفاده کرده است که در زیر به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌کنیم:

فُدُلِّي بِكُمْ عِزٌّ وَ فَقْرِي بِكُمْ غِنًى وَ عُسْرِي بِكُمْ يُسْرٌ وَ كَسْرِي بِكُمْ جَبْرٌ

(همان)

در مصراع دوم، بین کلمات «عسر، یسر و کسر» جناس اختلافی وجود دارد. به این نوع جناس، جناس لاحق گفته می‌شود و آن جناسی است «که دو لفظ در یک حرف که قریب المخرج نیستند، دارای اختلاف باشد» (صعیدی، ۱۹۹۹: ۷۴/۴) همان طور که می‌بینیم تکرار دو حرف «سین و راء» بر غنای موسیقایی بیت افزوده است.

وَجَالَ بَطْرَفٍ فِي الْمَجَالِ كَانَهُ دُجَى اللَّيْلِ فِي لَالَاءِ غَرَّتْهُ الْفَجْرُ

(همان)

«در میدان جنگ، آن چنان چشم خود را به این سو و آن سو می‌چرخاند که گویی بسان تاریکی شب است که در آغاز آن، سپیده دم بامدادی قرار دارد.»

در مصراع اول، میان دو کلمه «جال و مجال» جناس افزایشی وجود دارد، به این نوع جناس، جناس مردوف می‌گویند و آن «افزودن حرفی در اول کلمه است» (هاشمی، ۲۰۱۰: ۳۵۷) تکرار حروف «جیم، الف و لام» بر زیبایی بیت می‌افزاید. استفاده از جناس ناقص در قصیده، زیبایی شعر

را را دوچندن کرده است. با این حال، در بیت زیر، نشانه‌های تصنع و تکلف را می‌توان مشاهده نمود:

فَذَاكَ الْغِنَا فِي الْبُعْثِ تَصْحِيفُهُ الْعَنَا وَ تَصْحِيفُ ذَاكَ الْخَمْرِ فِي قَلْبِهِ الْجَمْرُ

(همان)

«آن غنا در روز رستاخیر، به عنا و رنج، و آن خمر در دل او، به شراره آتش تبدیل می‌شود.» در این بیت شاعر از جناس تصحیف استفاده کرده و آن «تشابه خطی بین دو یا چند کلمه است که اگر نقطه یکی از آن‌ها از میان برود یا تغییر کند، عیناً شبیه کلمه دیگر می‌شود» (هاشمی، همان: ۳۶۳). گویا شاعر در این بیت، قصد داشته میان دو کلمه «الغنا و العنا» و «الخمر و الجمر» صنعت جناس برقرار کند، ولی چون نتوانسته به آن معنایی که چنین استعمالی را ممکن می‌سازد، دست یابد، خود را به تکلف انداخته و گفته «عنا تصحیف غنا و جمر تصحیف خمر» است. به عبارت دیگر، شاعر برای این که بتواند میان کلمات «عنا و غنا» و «جمر و خمر» جناس برقرار کند، چاره را در آوردن واژه تصحیف دیده است. در برخی از ابیات، ابن‌عزندس برای انتقال معنا و مفهوم مورد نظر خود، به استعمال اصطلاحات نحوی روی می‌آورد، بی آن که دچار تکلف و ظاهر سازی شود. به بیت زیر از وی که در وصف سپاه دشمن است، بنگریم:

لِرَأْيَاتِهِمْ نَصْبٌ وَ أَسْيَافِهِمْ جَزْمٌ وَ لِلنَّعْرِ رَفْعٌ وَ الرِّمَاحِ لَهَا جَرٌّ

(همان)

«درفش‌هاشان، برافراشته و شمشیرهاشان، برتده است. گرد و غبار میدان جنگ، برخاسته و نیزه‌ها بلند و کشیده شده‌اند.»

شاعر به دور از تکلف، از واژه‌های «نصب، جزم، رفع و جر» استفاده نموده است. موسیقی برخاسته از تناسب وزن عروضی میان کلمات «نصب، جزم، رفع و جر» و تکرار حروف «لام» و «راء» بر کسی پوشیده نیست. در همه مثال‌هایی که برای جناس ذکر شده، تکرار آواها در کلام و موسیقی حاصل از آن‌ها، گوش را می‌نوازد و مخاطب از آن‌ها لذت می‌برد. بی گمان به کارگیری این اسلوب در کلام نیازمند مهارت و تبحر است و به قول ابراهیم انیس «ادیبی قادر به انجام آن خواهد بود که دارای حواسی حساس در درک موسیقی واژگان باشد». (انیس، ۲۰۱۰: ۴۵)

۵-۲: موسیقی بیرونی راثیهٔ ابن‌عردنس

منظور از موسیقی بیرونی شعر، جانب عروضی وزن شعر است که بر همهٔ شعرهایی که در یک وزن سروده شده‌اند، قابل تطبیق است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۹۱) منظور از وزن، این است که شعر دارای مقادیر معین و مرتب از حروف ساکن و متحرک باشد که می‌توان آن را شکل ایقاعی یا روش‌هایی که شاعر از اول تا آخر قصیده، آن‌ها را رعایت می‌کند و جز به ندرت و با دلیل از آن‌ها دوری نمی‌کند، نامید. (عاکوب، ۱۴۲۱: ۱۲) نائل خانلری وزن را، تناسب حاصل از ادراک وحدتی در میان متعدّد می‌داند که در زمان واقع می‌شود. (نائل خانلری، ۱۳۷۳: ۲۴)

ابن‌عردنس، قصیدهٔ خود را در بحر طویل سروده است. «فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن». «در میان بحرهای عربی، هیچ بحری از نظر میزان شیوع و رواج، هم پایهٔ بحر طویل نیست». (انیس، ۲۰۱۰: ۵۸) تعداد تفعیله‌های هشتگانهٔ آن، به چهل و هشت حرف می‌رسد. برخی از نقّادان آن را بر دیگر بحور ترجیح داده‌اند؛ زیرا ایقاع و موسیقی آن زیبا و محکم است (معروف، ۱۳۷۸: ۹۶) مهم‌تر آن که شعرا در حالت حزن و اندوه، وزن‌های طولانی با مقاطع بسیار انتخاب و اندوه خود را در قالب آن بیان می‌کنند. (انیس، همان: ۱۶۶) تفعلهٔ مفاعیلن در داخل بیت به ندرت تغییر می‌کند و باید از به کارگیری تفعلهٔ «مفاعیلن» در داخل بیت پرهیز کرد؛ زیرا علی‌رغم پذیرش این شکل توسط اهل عروض، موسیقی آن برای گوش‌ها ناخوشایند است. اما زمانی که تفعلهٔ مفاعیلن در پایان بیت قرار گیرد، یکی از سه حالت «مفاعیلن، مفاعی و مفاعیلن» را به خود می‌گیرد که همگی جایز و مقبول هستند، هر چند از نظر میزان شیوع در شعر عربی متفاوت است. (همان، ۵۸-۶۰) با بررسی تفعله‌های قصیدهٔ مورد بحث مشخص می‌گردد که همهٔ تفعله‌های پایانی آن، به صورت «مفاعیلن» به کار رفته است. هرچند تفعلهٔ چهارم مصراع‌های اول گاهی به صورت مفاعیلن و گاهی به صورت مفاعیلن به کار گرفته شده است. از سوی دیگر تفعلهٔ داخلی ابیات نیز به طور کامل به صورت مفاعیلن به کار رفته و از تفعلهٔ مفاعیلن در داخل ابیات قصیده استفاده نشده است:

يُعْطُ / رُهَا مِنْ طِي / سِبْ دِكْرًا / كُمْ نَشْرُ	طَوَايَا / نِظَامِي فِي الرَّ / زَمَانِ / لَهَا نَشْرُ
--- U/- - U/--- U/ U-U	--- U/U- U/--- U/--U
بَوَاطٍ / نُهَا حَمْدُ / ظَوَاهِ / رُهَا شُكْرُ	قَصَائِدُ / ذُمَا خَابَتْ / لَهْنٍ / مَقَاصِدُ
--- U/ U- U/--- U/ U-U	- U- U/ U- U/--- U/ U-U
عَلَى وَجْ / هَهَا بَشْرُ / يَدَيْنِ / لَهُ بَشْرُ	حِسَانُ / لَهَا حَسَا / نٌ بِالْفَضْلِ / لِ شَاهِدُ
--- U/ U- U/--- U/--U	- U- U/-- U/--- U/--U
لِيَالِي / لِيَحْيِي لِي / بِهَا وَ / بِكُمْ دِكْرُ	أَنْظُ / مَهَا نِظْمُ ال / لِ لآلِي / وَ أَسْهَرُ ال
--- U/ U- U/--- U/--U	- U- U/-- U/--- U/ U-U

۳-۵: موسیقی کناری

منظور از موسیقی کناری، عواملی هستند که در نظام موسیقایی شعر دارای اهمیت هستند. ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست. جلوه‌های موسیقی کناری، بسیار است و آشکارترین نمونه آن قافیه و ردیف است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۹۱)

قافیه در لغت، «به قسمت انتهایی گردن اطلاق می‌شود، و در اصطلاح، اسمی است متشکل از مجموعه‌ای از حروف و حرکات، که شاعر در انتهای ابیات قصیده آن را به کار می‌بندد.» (عاکوب، ۱۴۲۱: ۱۷۹) باید خاطر نشان کرد که مهم‌ترین حرف در قافیه، حرف روی است؛ زیرا قصیده بر آن بنا می‌شود و با تکرار قافیه، تکرار می‌گردد و قصیده به آن منسوب می‌شود. حرف روی به دلیل نقطه ثقل بودن بیت و عامل اتحاد لفظی و گاه معنایی، مهم‌ترین حرف بیت است؛ چرا که در بین مصراع‌های مجموع قصیده، به وسیله کثرت خود وحدت می‌آفریند. شاید همین اهمیت حرف روی است که باعث شده، قصیده‌ها را در زبان عربی با آن نامگذاری کنند.

قافیه این قصیده، بر حرف روی «راء» مضموم بنا شده است. حرکت ضمه به صورت اوی کشیده خوانده می‌شود تا خواننده، برای انشاد زیباتر و تأثیر آن در مخاطب بتواند به راحتی از این کشش صوتی استفاده نماید. با بررسی اشعار قدیم و جدید عربی مشخص گردید که بیش‌تر حروف هجا می‌توانند روی قرار بگیرند. اما این حروف هجا، در میزان انتشار متفاوت هستند. در اشعار عربی حرف «راء» به عنوان روی رواج زیادی دارد. البته این موضوع بنا به گفته ابراهیم انیس بیش از

آن که مربوط به سنگینی یا سبک بودن حروف باشد، متأثر از میزان ذکر آن‌ها در آخر کلمات عربی است. (انیس، ۲۰۱۰: ۲۳۵)

۵-۴: موسیقی معنوی

همان گونه که تقارن‌ها، تضادها و تشابهات در حوزه آوای زبان، موسیقی اصوات را پدید می‌آورد، همین تقارن‌ها، تشابهات و تضادها، در حوزه امور معنایی و ذهنی، موسیقی معنوی را سامان می‌بخشد؛ بنابراین همه ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا یک مصراع و همه عناصر معنوی یک واحد هنری، اجزای موسیقی معنوی آن اثر هستند. مبنای جمال‌شناسی و نیز انسجام غالب شاهکارهای شعری، در همین جلوه‌های بی‌نام موسیقی معنوی است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۹۲) وقتی که گفته می‌شود وحدت، عامل موسیقایی شعر یا هر مجموعه منظم دیگری است، پس به راحتی می‌توان تمام عناصر وحدت برانگیز معنایی را در حوزه موسیقی معنوی به شمار آورد؛ مانند ایهام، لف و نشر، تلمیح، تأکید المدح بما یشبه الذم، تنسیق صفات، رد العجز علی الصدر، تشابه الأطراف، مراعات النظیر، طباق. نمونه‌هایی عالی و زیبا از برخی از این عوامل موسیقی معنوی، در قصیده ابن‌عرندس قابل مشاهده است که به دو نمونه از آن‌ها اشاره خواهیم کرد.

۵-۴-۱: طباق یا مطابقه

ابوهلال عسکری در تعریف مطابقه می‌گوید: «همه مردم متفق هستند که مطابقه در کلام، جمع کردن دو چیز متضاد در رساله، خطبه و بیتی از ابیات قصیده می‌باشد مانند سفیدی و سیاهی، شب و روز، و گرما و سرما». (عسکری، بی‌تا: ۲۰) و تفاوتی ندارد که طباق میان دو اسم، یا دو فعل، یا دو حرف باشد و یا این که از نظر اقسام کلمه متفاوت باشد. سر بلاغت مطابقه «در تداعی معانی است، چرا که ضد یا مقابل خود را، به ذهن می‌آورد». (قلقلیة، ۱۹۹۲: ۲۹۹)

اما طباق چگونه می‌تواند در موسیقی شعر مؤثر واقع شود؛ وقتی در بیت، دو یا چند کلمه متضاد دیده می‌شود، نوعی تکرار معنوی به وجود می‌آید و قرینه کلمه را در برابر آن قرار می‌دهد و وحدتی معنوی در شعر ایجاد می‌گردد که در موسیقی معنوی بیت مؤثر واقع می‌شود. به ابیات زیر از قصیده ابن‌عرندس بنگرید:

إِمَامٌ بِكَتْهُ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ وَالسَّمَا
وَحَشُ الْفَلَا وَالطَّيْرُ وَالْبُرُّ وَالْبَحْرُ
وَجَالٍ بِطَرْفِهِ فِي الْمَجَالِ كَأَنَّهُ
دُجِيَ اللَّيْلُ فِي لَأْلَاءِ غَرْثُهُ الْفَجْرُ

(شبر، همان: ۲۸۴/۴)

«امام حسین (ع)، پیشوایی است که انس و جن و آسمان و حیوانات وحشی بیابان‌ها و پرندگان و خشکی و دریا بر او گریستند / ...»

در این دو بیت شاعر به خوبی از مسألهٔ زمان و مکان استفاده کرده است؛ کلماتی که دلالت بر زمان دارند عبارتند از: «اللیل و الفجر» و کلماتی هستند که بر مکان دلالت دارند و از این قرار می‌باشند: «السماء، الفلا، البرّ و البحر». این دو عنصر دارای نوعی طباق هستند.

سَبَايَا بِأَكْوَارِ الْمَطَايَا حَوَاسِرًا
فُدُلِّي بِكُمْ عِزٌّ وَ فَقْرِي بِكُمْ غِنَى
يَلَا حِظُّهُنَّ الْعَبْدُ فِي النَّاسِ وَالْحُرُّ
وَ عُسْرِي بِكُمْ يُسْرٌ وَ كُسْرِي بِكُمْ جَبْرٌ

(همان)

«اسیر و بدون پوشش بر پشت شتران سوار شده و در میان مردم، بنده و آزاده آن‌ها را می‌دیدند / ...»

در این دو بیت نیز شاعر به خوبی توانسته است از صنعت طباق استفاده کند. منظور شاعر از دو واژه متضاد «العبد و الحر»، همهٔ مردم است. هنگامی که شاعر از ذلت و خواری سخن می‌گوید، در مقابل آن از عزت نیز سخن به میان می‌آورد. هم‌چنان که فقر او در اثر طباق به غنی، و سختی او به آسانی، و شکستگی اش به اصلاح تبدیل می‌شود. آری شاعر به خوبی توانسته است بین (وحوش بیابان و پرندگان آسمان)، (خشکی و دریا)، (سیاهی شب و سپیده دم فجر)، (بنده و آزاده)، (ذلت و عزت)، (فقر و غنا)، و (عسر و یسر) تضاد برقرار کند. هر یک از این الفاظ متضاد، مجموعه‌ای از وحدت‌های معناگرایانهٔ مشترک را تشکیل داده‌اند. به عبارت دیگر این الفاظ متضاد دارای دو نوع وحدت هستند؛ اول؛ وحدت‌های منفی که عبارت از «العبد، الفقر، الذل، العسر و الكسر» هستند. دوم؛ وحدت‌های مثبت که از این قرار می‌باشند: «الحر، الغنی، العز، اليسر و الجبر».

این نوع به کارگیری طباق توسط شاعر، دربردارندهٔ زنجیره‌ای از مترادفات پوشیده و پنهان است. عبد، فقیر می‌شود و فقر سبب ذلت می‌گردد و این دو، باعث سختی و مشقت می‌گردند. این سه با هم، سبب شکست و احساس ضعف (کسر) در شخصیت انسان می‌گردد. از سوی دیگر، حرّ،

سبب غنا می‌شود و غنا، سبب عزّت و این دو، باعث آسانی و آرامش فرد می‌گردد و یسر، منجر به اصلاح می‌گردد و اندوه افراد را به شادی و سرور تبدیل می‌کند. (زارع، ۱۴۳۳: ۱۵)

۵-۴-۲: ایهام

وقتی کلمه یا عبارتی، به گونه‌ای باشد که ذهن بر سر دو راهی قرار گیرد و نتواند در یک لحظه، یکی از آن دو را انتخاب کند، با ایهام روبه‌رو هستیم. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۰۷) نظیر آن را در بیت زیر از ابن‌عزّاد می‌توان مشاهده کرد.

فَعَيْنَايَ كَالْخَنَسَاءِ تَجْرِي دُمُوعُهَا
وَقَلْبِي شَدِيدٌ فِي مَحَبَّتِكُمْ صَخْرٌ

(همان)

«اشک چشمانم بسان چشمان خنساء جاری است و دلم در محبت شما مانند سنگ، استوار

است.»

در این بیت صخر دو معنا دارد، یکی نام برادر خنساء و دیگری به معنای سنگ سخت. در این جا با توجه به کلمه خنساء، اولین معنایی که به ذهن مخاطب می‌رسد، علم بودن صخر است، ولی با کمی دقت درمی‌یابیم که صخر، در معنای دومی به کار رفته است.

نتیجه‌گیری

تنوع موسیقایی در این قصیده، عاملی بسیار مهم در القای موضوع و احساسات شاعرانه به مخاطبان است. شاعر با رعایت تناسب و پیوندی که میان شعر با عناصر دیگر وجود دارد، تلاش نموده تا به هدف اصلی شعر که همانا بیان مفاهیم و محتوای درونی شعر است، نزدیک گردد.

در حوزهٔ موسیقی درونی باید گفت: ابن‌عزندس برای انتقال بخشی از عواطف و معانی مورد نظر خود به تکرار برخی از حروف و کلمات دست زده است. واژگان قصیده، واضح، سلیس و روان است که دلیل آن، جنبهٔ عاطفی و احساسی حاکم بر روح و روان شاعر است استفاده از صنایعی چون جناس بر زیبایی و جمال ابیات افزوده شده است هر چند در برخی موارد، نشانه‌های تصنع و تکلف در بکارگیری آن به چشم می‌خورد.

شاعر در حوزهٔ موسیقی درونی به استفاده از بحر طویل روی آورده است که به دلیل هجاهای فراوان و طولانی خود با عواطف و احساسات غمگنانهٔ شاعر همخوانی دارد.

در حوزهٔ موسیقی کناری باید گفت شاعر با انتخاب حرف روی «راء» مضموم، به قصیده، شکلی ملایم بخشیده که با معنای نهفته در شعر متناسب است و التزام حرکت ضمه در قافیه‌های قصیده، بر فضای موسیقایی قصیده افزوده است.

در حوزهٔ موسیقی معنوی نیز، شاعر با بهره‌گیری از صنایعی چون طباق و ایهام، علاوه بر ایجاد وحدت در شعر، موسیقی ابیات را دوچندان نموده است.

پی‌نوشت

۱- صالح بن عبد الوهاب بن عرنس حلّی، معروف به ابن‌عرنس، در حله متولد شد و در سال ۸۴۰ق در همان‌جا وفات یافت. وی یکی از برجستگان و بزرگان شیعه در زمینه فقه و اصول به شمار می‌رود و اشعاری فراوان در مدح و رثای اهل بیت (ع) دارد که در همه آن‌ها از جانسپاری خود در راه اهل بیت (ع) و کینه‌توزی نسبت به دشمنانشان سخن رانده است. شخصیت‌های بزرگی چون علامه سماوی و یعقوبی، او را به دانایی، پرهیزگاری، خداپرستی و دست داشتن در علوم توصیف نمودند (امینی، ۱۴۱۰: ۱۳/۷). ابن‌عرنس در سروده‌هایش جناس‌های بسیار به کار می‌برد و در این راه از استاد علاءالدین شفیهنی پیروی می‌کرد، ولی در استواری و نیرومندی سخن، از او برتر بود و در زبان و واژه‌های تازی مهارتی ویژه داشت. اگر استفاده فراوان وی از جناس‌ها نبود، هرآینه سروده‌هایش، از شیوایی و بلاغتی بیش‌تر برخوردار بود. (همان، ۱۴/۷)

منابع و مآخذ

- ۱- ابرکرومبی، لاسل (۱۹۸۶)، *قواعد النقد الادبی*، ترجمة محمد عوض محمد، الطبعة الثانية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة و الإعلام.
- ۲- ابن یعیش بن ابی السرایا، موفق‌الدین ابوالبقاء، علی (۱۹۷۳)، *شرح الملوک فی التصریف*، تحقیق فخرالدین قباوة، الطبعة الاولى، حلب: المكتبة العربية.
- ۳- امینی نجفی، عبدالحسین احمد (۱۴۱۰)، *الغدير فی الكتاب و السنة و الادب*، الطبعة الرابعة، طهران، دار الكتب الاسلامية.
- ۴- انصاری، نرگس (۱۳۸۹)، *عاشورا در آیینة شعر معاصر*، بررسی و تحلیل شعرهای عاشورایی، چاپ اول، تهران: مجتمع فرهنگی عاشورا.
- ۵- انیس، ابراهیم (۲۰۱۰)، *موسیقی الشعر*، قاهرة: مكتبة الانجلو المصرية.
- ۶- بینش، تقی (۱۳۷۱)، *سه رساله فارسی در موسیقی (موسیقی دانشنامه‌ علایی و موسیقی رسائل اخوان الصفا و كنز التحف)*، چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- ۷- جندی، علی (۱۹۵۴)، *فن الجناس*، قاهرة: دار الفكر العربي.
- ۸- خفاجی، محمد عبدالمنعم (۱۴۱۴)، *القصيد العربية بین التطور و التجديد*، الطبعة الاولى، بیروت: دار الجبل.
- ۹- درو، الیزابت (۱۹۶۱)، *الشعر کیف نفهمه و نتأوقه*، ترجمة محمد ابراهیم الشوش، بیروت: مكتبة ميمنة.
- ۱۰- رجایی، نجمه (۱۳۷۸)، *آشنایی با نقد معاصر عربی*، چاپ اول، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.
- ۱۱- زارع، آفرین و طاهرة طوبی (۱۴۳۳)، «تحلیل سیمائی لرائیه ابن‌عزندس و مقارنتها مع أشعار معاصریه»، *اللغة العربية و آدابها*، العدد الرابع، ربيع و صيف، السنة الثامنة.
- ۱۲- شبر، جواد (۱۹۸۸)، *أدب الطف أو شعراء الحسين من القرن الاول الهجري حتى القرن الرابع عشر*، بیروت: دار المرتضى.
- ۱۳- شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۶)، *موسیقی شعر*، چاپ دهم، تهران: آگاه.
- ۱۴- صعیدی، عبدالمتعال (۱۹۹۹)، *بغية الإيضاح لتلخیص المفتاح فی علوم البلاغة*، قاهرة: مكتبة الآداب.
- ۱۵- عاكوب، عيسى علی، (۱۴۲۱)، *موسیقما الشعر العربي*، الطبعة الثانية، دمشق: دار الفكر.
- ۱۶- عالم، إسماعیل أحمد شحادة (۱۴۰۷)، *وصف الطبيعة فی الشعر الاموی*، الطبعة الاولى، بیروت: دار عمار.
- ۱۷- عسکری، ابوهلال (بی تا)، *الصناعتین الكتابة و الشعر*، الطبعة الثالثة، قاهرة: مكتبة صبيح.

- ۱۸- علی پور، مصطفی (۱۳۷۸)، *ساختار زبان شعر امروز*، تهران: فردوس.
- ۱۹- غاتشف، غیورغی، (۱۹۹۰)، *السوعی و الفن*، ترجمة نوفل نیوف، کویت: المجلس الوطنی للثقافة و الفنون و الآداب.
- ۲۰- قائمی، مرتضی، علی باقر طاهرى نیا و مجید صمدی (۱۳۸۸)، «فضای موسیقایی معلقة امرؤ القیس»، *مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*، شماره ۱۲، پاییز.
- ۲۱- قلقلی، عبده عبدالعزيز (۱۹۹۲)، *البلاغة الإصطلاحية*، الطبعة الثانية، القاهرة: دارالفکر العربی.
- ۲۲- گرماجی، جواد (۱۳۸۹)، *بررسی فرایند دگرگونی ساختار موسیقایی شعر معاصر عرب*، رساله دکتری، دانشگاه تهران، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات عربی.
- ۲۳- محمد، ابراهیم عبدالرحمن (۱۹۸۱)، *قضایا الشعر فی النقد العربی*، الطبعة الثانية، بیروت: دارالعودة.
- ۲۴- معروف، یحیی (۱۳۷۸)، *العروض العربی البسیط*، چاپ اول، تهران: سمت.
- ۲۵- معین، محمد (۱۳۷۱)، *فرهنگ معین*، چاپ چهارم، تهران: امیر کبیر.
- ۲۶- ناتل خانلری، پرویز (۱۳۷۳)، *وزن شعر فارسی*، چاپ ششم، تهران: توس.
- ۲۷- نصار، حسین (۱۴۲۱)، *الثقافة فی العروض و الادب*، بی جا: مكتبة الثقافة الدينية.
- ۲۸- نوش، حسن احمد (۱۴۱۲)، *التصویر الفنی للحياة الاجتماعية فی الشعر الاندلسی*، الطبعة الاولى، بیروت: دار الجبل.
- ۲۹- هاشمی، احمد (۲۰۱۰)، *جواهر البلاغة*، تحقیق سلیمان الصالح، الطبعة الثالثة، بیروت: دار المعرفة.