

فضای موسیقایی معلقه‌ی امرؤالقیس

دکتر مرتضی قائمی¹، دکتر علی باقر طاهری نیا²، مجید صمدی³

چکیده

یکی از عناصر مؤثر در زیبایی معلقه‌ی امرؤالقیس، موسیقی روان و دل‌پذیر آن است. این شاعر بزرگ، با انتخاب بحر طویل، حرف روی لام مکسور که دارای کشش صوتی فراوانی است، حروف، الفاظ و هجاهای آهنگین و مناسب با مقتضای حال و نیز صنایع لفظی و معنوی‌ای چون جناس و مراعات نظیر، - که به تکرار و وحدت موسیقی شعر کمک می‌کنند، - قصیده‌ی خود را بسیار آهنگین و ممتاز کرده است؛ به طوری که موسیقی داخلی آن، سبب می‌شود که خواننده خود را درون فضای موسیقایی شعر بیابد، یعنی از عشوه‌ی محبوب شاعر، فاطمه، ملول گردد، خود را در طبیعت و زندگی بیابانی عصر جاهلی ببیند و در بیابان، صدای پاهای اسب و گاوهای وحشی و زوزه‌ی گرگ و چرخ‌نخ‌ریسی را بشنود و لذت ببرد.

کلیدواژه‌ها: موسیقی درونی، موسیقی بیرونی، معلقه امرؤالقیس

مقدمه

توازن، تناسب و انتظام در هر پدیده‌ای نوعی موسیقی است. بررسی موسیقی شعر، پرداختن به عوامل تقویت‌کننده و عناصر هنری آن است. در ادبیات، هر عاملی که بتواند

1. استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی سینا

2. دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی سینا

3. کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی سینا

سبب انسجام و انتظام شعر گردد به عنوان عامل موسیقایی شناخته می‌شود و ممکن است این عامل، لفظی یا معنوی باشد. پرداختن به عوامل لفظی، در حوزه‌ی موسیقی داخلی صورت می‌گیرد و بررسی عوامل معنوی در حوزه‌ی موسیقی معنوی. معلقه‌ی امرؤالقیس نیز مانند بقیه‌ی معلقات - و حتی برتر از آنها - دارای موسیقی و ریتم هنرمندانه و لذت‌بخشی است که بررسی آن می‌تواند بر آگاهی و شعور حس زیباشناسی موسیقی خواننده بیفزاید. لذا نکات اصلی این مقاله عبارت است از: بررسی کیفیت موسیقی درونی و بیرونی معلقه‌ی امرؤالقیس و نیز بررسی ارتباط میان موسیقی معلقه و معنای شعری آن.

موسیقی در لغت

موسیقی مرکب از دو حرف یونانی است: موسی و قی. «موسی» به لغت ایشان نغمات، و «قی»، موزون ملذ است. پس موسیقی عبارت از نغمات موزون و ملذ بود عند الحس. (بینش، 1371ش، 96) در رسائل اخوان الصفا در مورد موسیقی آمده است: «بدان که موسیقی تألیفی است که وضع حکما از نهادن آن ارواح حیوانی راست نه اجسام را که از آن نصیبی نیست». (همان، 47)

موسیقی یعنی ترکیب اصوات به نحوی که به گوش خوشایند باشد. قدما موسیقی را چنین تعریف کرده‌اند: معرفت الحان و آنچه التیام الحان بدان بود و بدان کامل شود. ارسطو موسیقی را یکی از شعب ریاضی دانسته و فیلسوفان اسلامی نیز این قول را پذیرفته‌اند ولی از آنجا که همه‌ی قواعد موسیقی مانند ریاضی نیست، بلکه ذوق و قریحه‌ی سازنده و نوازنده نیز در آن دخالت دارد، آن را هنر نیز محسوب می‌کنند. (معین، 1371ش، ج 4، 4435)

موسیقی، پدیده‌ای در فطرت آدمی است. عواملی که آدمی را به جستجوی موسیقی کشانده است، همان کشش‌هایی است که او را قادر به گفتن شعر کرده است و پیوند این دو سخت استوار است؛ زیرا شعر در حقیقت موسیقی کلمه‌ها و لفظ‌هاست و غنا، موسیقی الحان و آهنگ‌ها؛ و بیهوده نیست اگر ارسطو شعر را زاییده‌ی دو نیرو می‌داند که

یکی غریزه محاکات است و دیگری خاصیت درک وزن و آهنگ. گرچه آدمی به نثر نیز می‌تواند تغنی کند اما هیچ ملّتی را نمی‌شناسیم که غنای او نثر باشد؛ زیرا جمع میان شعر و موسیقی، جمع میان موسیقی الفاظ و موسیقی الحان است. (شفیعی کدکنی، 1384ش، 44)

موسیقی شعر

افلاطون گرایش طبیعی به انسجام و ایقاع را اساس شعر می‌داند. وزن در شعر عنصری عرضی است درحالی که انسجام و ایقاع عنصر جوهری می‌باشد. در نتیجه میان شعر و موسیقی رابطه‌ای ضروری وجود دارد. (ارسطو، 1953م، 13)

هیچ کس رابطه موسیقی و شعر را نمی‌تواند انکار کند. شاعر قصیده را به نظم می‌کشد و موسیقی آن را آهنگین می‌کند. باید توجه داشت که منظور از موسیقی، عروض صرف نیست، بلکه منظوما موسیقی پنهانی است که در شعر و نثر احساس می‌شود و آن از انتخاب کلمات آهنگین توسط ادیب سرچشمه می‌گیرد. مثل این که هر کلمه‌ای نغمه‌ای و هر جمله‌ای آهنگی است. (ضیف، فی الأدب والنقد، 75)

منتقدان عرب رابطه شعر را با موسیقی شناخته بودند، گرچه آن را شرح نداده‌اند. علمای بیان، فصاحت لفظ مفرد را بر سهولت تلفظ حروف و فصاحت ترکیب را بر انسجام و ائتلاف مجموعه الفاظ و فقدان تنافر آن‌ها اطلاق می‌کردند. تنوین و اعراب که خود نوعی ابزار لفظی موسیقی است و سجع و توازن و مزدوجات و اقسام صناعات لفظی بدیع و اعلال و ادغام و عدم جواز ابتدا به ساکن و ترجیح فتح بر کسر همگی از مظاهر اهتمام مفرط عرب به زیبایی موسیقی و خوش‌آهنگ بودن سخن است. هرگاه نثر و شعر عربی از دیرترین دوره‌های آن در جاهلیت تا به امروز با شعر و نثر سایر زبان‌ها مقایسه شود، در موسیقی و زیبایی آهنگ از هیچ یک فروتر نخواهد بود. ناقدان عرب، روابط پنهان لفظ و معنی و دلالت‌های آهنگ و صدا را بر معنا می‌شناخته‌اند و هماهنگی لفظ و معنا را شرط شعر دانسته‌اند؛ به این صورت که لفظ لطیف و نرم، برای معنای لطیف، و لفظ قوی و محکم، برای معنای قوی و متین به کار رود و لفظ با وزن و معنا با وزن و قافیه هماهنگ باشد. (رجایی، 1378ش، 125)

در روزگاران کهن، شعر در حضور عرب، خواننده (انشاد) می‌شد و خواندن آن، گاه با موسیقی و آهنگ همراه بود و تا قرن‌های اخیر نیز خواندن شعر ادامه داشت. عربی‌زبانان در کتاب‌های نقد، روانی کلام و هماهنگی اجزای آن را در درجه‌ی اول اهمیت قرار داده‌اند و گاه آن را «شیرینی و حلاوت آهنگ» و گاه فصاحت نامیده‌اند که یا فصاحت لفظ مفرد (کلمه) است، یعنی آن‌که لفظ، نرم و مخارج حروف در آن آسان باشد و یا فصاحت الفاظ مرکب (مجموعه کلمات) که به معنی هماهنگی مجموع الفاظ و توافق آن‌ها و عدم تنافر آن‌ها از یکدیگر است. (غریب، 1378 ش، 157)

هنر شعر در زبان غنی عربی که مفردات و ترکیبات و مخارج حروف، بر اساس اوزان و حرکات و فصاحت نطق به وسیله الفاظ انتظام یافته است، از شعر موزون، به وسیله ایقاع، یک هنر مستقل از سایر هنرهایی که شعر بر آن‌ها تکیه دارد به وجود آمده است. (العقاد، اللغة الشاعرة، 27)

منتقدان معاصر معتقدند که موسیقی شعر وسیله آماده ساختن فضایی لازم و آفریدن استعدادی روحی در شنونده یا مخاطب است تا اهتزازات و احساسات و انفعالات شاعر را که همان هوای تجربه‌ی شعری است، بپذیرد. این به آن معنی است که بین روح و آهنگ‌های شعری، هم‌خوانی وجود دارد. (رجایی، 1378 ش، 207)

خیال و موسیقی در شعر از اهمیت والایی برخوردارند. چنان‌که شعر بدون خیال نظم است نه شعر و بدون موسیقی نثر است. موسیقی در شعر چنان با اهمیت است که بدون وجود آن ساختمان و شالوده شعر از هم می‌پاشد. محمد غنیمی هلال، منتقد معاصر عرب، در باب اهمیت و نقش سازنده موسیقی در شعر می‌گوید: «شعر چیزی نیست مگر نوعی موسیقی» (غنیمی هلال، 2001 م، 436)

صورت ایقاعی در شعر هدفی دارد که شاعر به وسیله آن هدفش را کامل می‌کند. یعنی نفس را به گونه‌ای تحریک می‌کند که زبان با کلمات و دلالت‌هایش توانایی انجام آن را ندارد. (الدایة، 1416 ق، 63)

موسیقی از یک صوت واحد یا عنصر سازنده صرف به وجود نمی‌آید، بلکه از یک سلسله مرتبط با عناصر دیگر تشکیل می‌شود. ریتم، اساس همه عناصرهاست، اما در

شعر و موسیقی، بیشترین تقارب را ایجاد می‌کند و آن تناسب حرکت و سیر اصوات در یک امتداد سازمان یافته است. (احمد حمدان، 1997م، 22-23)

عواملی که آدمی را به اقلیم موسیقی کشانده است، ریشه در حس زیبایی‌شناسانه او در سرودن شعر دارد و این چیزی نیست جز تلاقی شعر و موسیقی؛ زیرا شعر خود نیز در حقیقت، موسیقی کلمات و الفاظ است. (برخان، «جوشش شعر در آیینۀ اعجاز موسیقی»)

شعر دو موسیقی کلی و اساسی دارد:

1. موسیقی بیرونی، که همان وزن عروضی است بر اساس کشش هجاها و تکیه‌ها.

2. موسیقی درونی، که عبارت است از هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرف در مجاورت با حرف دیگر. (شفیعی کدکنی، 1384ش، 51)

موسیقی درونی در شعر از انسجام و لحن و ریتم و وزن حاصل می‌گردد. (المازنی، 1990م، 67) از نظر موسیقی، اصوات کلمات و موسیقی درونی متفاوتند و حتی یک بیت از یک شعر ممکن است موسیقی خاصی داشته باشد که با موسیقی درونی بیت دیگر متفاوت باشد. (شفیعی کدکنی، 1384ش، 51-52) که در اینجا، مهم، هنر شاعر است که موسیقی درونی و بیرونی کل قصیده یا هر قالب شعری دیگر و هم‌چنین موسیقی درونی ابیات را طوری تلفیق نماید که یک مجموعه و ساختار زیبا، هماهنگ و دارای وحدت ایجاد گردد.

برروی هم، هر نوع تناسب و قرینه‌سازی میان اجزاء پراکنده، وحدتی پدید می‌آورد که ادراک مجموع اجزاء را سریع‌تر و آسان‌تر می‌کند و همین نکته، خود، سبب احساس آسایش و لذت می‌شود. (همان، 95)

موسیقی شعر در دوره جاهلی

در بررسی موسیقی شعر جاهلی باید گفت که قصیده در این دوره از وحدت موسیقایی برخوردار است که آن را ابیات می‌نامند و این ابیات، بالغ بر چهل بیت است

و گاه از صد بیت تجاوز می‌کند و کمتر از ده بیت یافت نمی‌شود و شاعر ملزم به رعایت وزن واحدی است. (ضیف، الفن و مذاهبه فی الشعر العربی، 14)

شعر جاهلی در قالب غنایی سروده شده و این قالب، آثار مختلفی از خود برجای گذاشته است که برخی از آن آثار را در قافیه‌ها و تقطیعات مشاهده می‌کنیم و برخی را در اوزان کوتاه که بدون شک تحت تأثیر غنا بوده است. (همان، 53)

شاعر جاهلی اوزان طویل را به کار می‌گیرد. البته از اوزان نرم و خفیف نیز غافل نیست، مخصوصاً در موقع مسائل عاطفی چون رثا یا فخر یا حماسه و یا غزل. (الفاخوری، 1381ش، 45)

معلقه‌ی امرؤالقیس

امرؤالقیس در حدود سال 500 میلادی در نجد زاده شد. در دوران جوانی لابلالی‌گری‌ها کرد و به سرودن شعر پرداخت و در آن لذت‌جویی‌ها و خوش‌گذرانی‌ها و عشق‌ها و حوادث عاشقانه خود را توصیف می‌کرد. او یکی از سراینندگان معلقات است و معلقه او هشتاد بیت است و از دیگر معلقات مشهورتر؛ تا آنجا که عرب به ویژه متقدمین آنها، در ابداع و زیبایی بدان مثال می‌زنند. انگیزه امرؤالقیس در سرودن این قصیده روز داره جلجل بود که در آن روز با عنیزه دختر عمویش شرحبیل روبرو شد که امرؤالقیس سخت عاشق او بود. جادوی هنر او در موسیقی‌ای است که راز الفاظ و تراکیب او به گوش می‌رسد. اما الفاظ او خشونت بدویت و نرمی و ملایمت حضارت را جمع دارند و ذوقی سرشار در گزینش آنها مجاهدت ورزیده است و چنان ترکیب شده‌اند که گاه صلابت و سختی الفاظ به رقت و ملایمت بدل می‌شود و از ائتلاف مخارج حروف، آهنگی عذب و دلکش به گوش می‌رسد. در باب هماهنگی قالب و مضمون باید گفت که امرؤالقیس، الفاظ و قوافی شعر خود را چون زرگری می‌تراشد و با مهارت کنار یکدیگر می‌چیند؛ بنابراین، ترکیبات او از چنان انسجامی برخوردارند که با امتداد و انقباض نفس او امتداد می‌یابند و منقبض می‌شوند. چون غم بر او چیره شود و روزگار با او ناسازگاری کند، آه بلند خود را در بحر طویل و تنابع الفاظش، چونان کابوس

می‌ریزد و این امر آن جا که به توصیف شب می‌پردازد، نیک مشهود است؛ و چون شور سوارکاری بر او غالب باشد، الفاظ، مقطع و سریع ادا می‌شوند. (همان، 56-67)

انواع موسیقی شعر

اگر به مسئله موسیقی شعر کمی جزئی‌تر و بنیادی‌تر توجه کنیم، می‌توانیم آن را به صورت زیر تقسیم‌بندی نماییم:

- موسیقی داخلی (جناس‌ها و قافیه‌های میانی و هم‌خوانی مصوت‌ها و صامت‌ها)
- موسیقی بیرونی (عروض)
- موسیقی کناری (قافیه و ردیف)
- موسیقی معنوی (انواع هماهنگی‌های معنوی درونی یک یا چند مصراع: طباق، مراعات نظیر و ...) (کدکنی، 1384ش، 271)

موسیقی داخلی

از آنجا که مدار موسیقی (به معنی عام کلمه) بر تنوع و تکرار استوار است، هر کدام از جلوه‌های تنوع و تکرار در نظام آواها که از مقوله موسیقی بیرونی (عروضی) و کناری (قافیه) نباشد، در حوزه مفهومی این موسیقی قرار می‌گیرد؛ یعنی مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌های این موسیقی است و اگر بخواهیم از انواع شناخته شده آن نام ببریم، انواع جناس‌ها را باید یادآور شویم؛ نیز باید یادآور شویم که این قلمرو موسیقی شعر، مهمترین قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاه‌کارهای ادبی در همین نوع از موسیقی نهفته است. (همان، 392)

تکرار جمله، کلمه و حرف و نیز چگونگی ترکیب حروف و دلالت‌های لفظی نیز در این قسم از موسیقی شعر جای دارند. بهتر است بگوییم تکرار، جناس و چیدمان حروف جایگاه ویژه‌ای در موسیقی داخلی دارند.

دکتر شفیعی کدکنی در صفحه 312 کتاب موسیقی شعر، تنسیق صفات را از جمله تقویت‌کنندگان موسیقی معنوی معرفی کرده است. اما به نظر می‌رسد که بتوان آن را از عوامل موسیقی داخلی نیز قلمداد نمود، چرا که به دلیل هم‌اعراب بودن کلمات، نوعی کشش صوتی در شعر به وجود می‌آید.

بررسی موسیقی داخلی معلقه

موسیقی داخلی در معلقه امرؤالقیس جایگاهی ویژه دارد و می‌توان گفت زیبایی و آهنگ قصیده را چندین برابر نموده است:

تکرار

شاعر [ادیب] برای بیان و تأکید عواطف خود (مانند تعجب، عاطفه و ...) از تکرار استفاده می‌کند. معانی بزرگ شعر فقط از طریق لفظ و فکر حاصل نمی‌شود، بلکه باید بر آن‌ها وزن و قافیه را نیز افزود که همه زیرمجموعه تکرار هستند. تکرار در سه نوع زیر خلاصه می‌شود:

1. تقویت موسیقی¹ 2. تقویت معانی صوری 3. تقویت معانی تفصیلی (رک الطیب، ج 2، 495)

قاعده اساسی در تکرار آن است که لفظ یا عبارتی که مکرر می‌شود، ارتباط محکم و دقیقی با معنای کلی شعر داشته باشد و از قواعد ذوقی و زیبایی‌شناسی که بر مجموعه اثر ادبی حاکم است، پیروی کند. تکراری که بدون انگیزه روحی و معنوی و تفنن در کلام بیاید، جریان شعوری و ادراکی خواننده و یا شنونده را از قصیده، متوقف می‌سازد و او را در یافتن علت تکرار عبارت یا لفظ سردرگم می‌کند. (رجایی، 1378، ش، 110)

تکرار در حقیقت، اصرار بر جنبه مهمی از سخن است که شاعر به آن توجه خاصی دارد. با تکرار، نقطه حساس سخن برجستگی و بروز ویژه‌ای می‌یابد. (همان، 110-111) به

1. که در این مقاله فقط این جنبه مدنظر می‌باشد و از پرداختن به موارد دیگر خودداری شده است.

عنوان مثال امرؤالقیس در بیت زیر با تکرار خواسته است بر مفهوم کار و تلاش زیاد خود تأکید نماید:

كَلانَا إِذَا مَا نالَ شَيْئاً أَفاتهَ وِمنَ يَحترِثُ حَرثِي وِ حَرثِكَ يَهزِلُ

(دیوان)

معنی: هر کدام از ما هر چه گیرش بیاید با ولخرجی و اسراف از دست می‌دهد و هر کس مثل ما کار و کاسبی کند ندارد و تیره‌روزگار خواهد شد. (ترجانی زاده، 1382ش، 40)

اگر به مسأله تکرار، عمیق‌تر و دقیق‌تر توجه کنیم، خواهیم دید که آن، فقط آوردن عین لفظ نیست، بلکه اکثر عوامل موسیقی داخلی و معنوی، زیرمجموعه تکرار هستند. به عنوان مثال، جناس تکرار واژه‌های هم‌جنس، قافیه میانی تکرار قافیه، تلمیح تکرار واقعه‌ای خاص در ذهن مخاطب، تنسیق صفات تکرار صفات یک فرد یا یک شیء، رد العجز علی الصدر و تشابه الأطراف تکرار واژه در اول، وسط یا انتهای بیت، طباق تکرار متضادها، مراعات نظیر تکرار الفاظ هم‌سنخ و هم‌نوع و الخ است؛ بنابراین با بررسی موسیقی داخلی و معنوی معلقه امرؤالقیس، درحقیقت به بررسی تکرار می‌پردازیم.

جناس - جناس یعنی تشابه لفظی بین دو کلمه که به دو قسم تام (اتفاق در انواع، تعداد، شکل و ترتیب حروف) و ناقص قابل تقسیم است. (الفتنازانی، 1385ش، 461-458)

خلیل بن احمد می‌گوید: جنس برای هر نوعی از انسان و پرنده و عروض و نحو گفته می‌شود و نیز این که دو کلمه، در ترکیب حروف یکسان باشند، (ابن المعتز، البدیع، 13) نه در معنا.

جناس و دیگر محسنات لفظی به لفظ کلام برمی‌گردد و به لطائف شنیداری مخاطب می‌افزاید و موجب لذت و پسند و سرور شنونده می‌گردد. (ابن عاشور، مؤجز البلاغه، 42)

در ذات هر زبان و در طبیعت هر زبان، جناس، خود را به عنوان یک قانون زبان‌شناسی، نشان می‌دهد. (شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، 301) از آنجا که هم‌شکل آوردن دو یا چند کلمه در شعر، وحدت ایجاد می‌کند، لذا جناس یا تجنیس از تقویت‌کننده‌های موسیقی شعر است. عبدالله الطیب جناس را دو قسم می‌داند: ازدواجی و سجعی.

ازدواجی عبارت است از هم‌شکل آمدن کلمات از حیث زمانی که در آن بیان می‌گردد، به صورتی که این کلمات هم‌شکل در وزن باهم برابرند. مانند:

فمجدلٍ و مرملٍ و موشدٍ و مضرّجٍ و مضمّخٍ و مخضّبٍ

(الطیب، 2000م، ج 2، 571)

این نوع جناس در معلقه‌ی امرؤالقیس به کرات استفاده شده است. اما جناس سجعی خود را در مکان نشان می‌دهد؛ یعنی کلمات متجانس در اصوات و حروف باهم مشترکند. مانند:

متی عن ذهلیة الحی ذاهلٍ و قلبیک منها مدة الدهر آهلٍ

که هاء در قافیه‌های کل بیت تکرار شده و دال و هاء و لام در ذهلیه و ذاهل، مشترکند و نیز ذال و هاء در دو کلمه مذکور و آهل اشتراک دارند. (همان)

به این دلیل این نوع جناس را سجعی نامیده‌اند که به دلیل تکرار حروف، نوعی سجع و موسیقی به سمع شنونده می‌رسد.

امرؤالقیس در معلقه‌ی خود هفت بار از جناس ناقص استفاده کرده است. به عنوان مثال در مصرع دوم بیت:

وَإِنْ تَكُ قَدْ سَاءَتْكَ مَنِّي خَلِيقَةٌ فَسُئِلِي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكَ تَنْسَلِي

(دیوان)

دو بار جناس ناقص استفاده شده است، یعنی در کلمات (ثیاب و ثیابک) و نیز (سلی و تنسل). این امر علاوه بر ایجاد وحدت بین کلمات مشتق، به دلیل تکرار دو حرف ثاء و سین، زیبایی بیت را دو چندان گشته است. هم‌چنین در بیت‌های:

إِذَا مَا الثَّرِيَا فِي السَّمَاءِ تَعَرَّضَتْ تَعَرَّضَتْ أُنْثَاءُ الْوَشَاحِ الْمُفْضَلِ

(دیوان)

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَنْجَلِي بِصَبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ

(دیوان)

عَلَى الذَّبَلِ جَبَّاشٌ كَأَنَّ اهْتِرَامَهُ إِذَا جَاشَ فِيهِ حَمِيمُهُ غَلِيٌّ مَرَجَلِ

(دیوان)

جناس ناقص، یا به قول الطیب جناس سجعی دیده می‌شود.

قافیه میانی - که نگارنده آن را نوعی لزوم^۱ می‌نامد - در اواسط بیت دیده می‌شود و در ادب فارسی نمونه‌های زیادی از آن یافت می‌شود و بدین ترتیب است که واژه‌هایی در بین ابیات واقع شود که با قافیه اصلی قصیده دارای روی مشترک باشد و با آن هم‌قافیه گردد. مانند:

این راه را نهایت صورت کجا توان بست کش صد هزار منزل بیش است در بدایت
(حافظ)

در ادبیات عربی به این شگرد اولی توجه زیادی نشده و در شعر شاعران عرب جایگاه چندانی ندارد. اما در معلقه‌ی امرؤالقیس، دو مورد از این قافیه‌های میانی مشاهده می‌شود:

أفطم مهلاً بعضاً هذا التدلُّل وإن كنت قدأزمتِ صرْمی فأجملی
(دیوان)

أغرَّكِ مِنِّي أَنْ حُبُّكَ قَاتِلِي وَأَنْتَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلِ
(دیوان)

هم‌خوانی صامت‌ها و مصوت‌ها و چیدمان حروف - در تمامی زبان‌ها، این حروف هستند که واژه و به تبع آن جمله را به وجود می‌آورند. گاه اتفاق می‌افتد که میان حرف و لفظ، یک ارتباط درونی و پنهانی ایجاد می‌گردد؛ یعنی حروف به کمک کلمه آمده و معنای آن را کامل‌تر، زیباتر و مؤثرتر می‌کنند. مثلاً کشش صوتی الف و پخش شدن صدا در هاء دلالت واژه‌ی «آه» را برای بیان حزن و اندوه و افسوس، بیشتر می‌کند. چیدمان و استفاده از حروفی که با معنای شعر مطابقت دارند، باعث زیبایی و آهنگین شدن شعر می‌شود.

منتقدان عرب با روابط پوشیده و نهانی میان لفظ و معنا و نیز با توانایی آهنگ‌ها و آواها بر دلالت معنا، آشنا بودند و هماهنگی و تناسب لفظ و معنا را در شعر شرط می‌دانستند؛ به طوری که باید لفظ نرم و ظریف برای معنای ظریف و لفظ محکم و

1. لزوم ما لایلزم یعنی التزام به رعایت برخی قواعد غیرضروری در تقویت موسیقی شعر که بدون آن نیز در موسیقی خلیلی پیش نمی‌آید؛ مانند آوردن بیش از یک حرف روی در قافیه

فصیح برای معنای قوی و متین به کار رود. زبان عربی خود، چون موسیقی، دارای الفاظ بسیاری است که آواها و صداهای آن از معانی حکایت می‌کند. (غریب، 1378ش، 158) شعر قدیم عرب، خالی از ابیاتی نیست که مفهومش را با طنین و آوا القاء می‌کند. از ابیاتی که لفظش القاء‌کننده معنای آن است، این سخن بحتری است:

يقضقض عصلاً في أسننها الرّدي كَقَضْفَةِ الْمُرُورِ أَرَعَدَهُ الْبَرْدُ

معنی: دندان‌های کج و معوج خود را که در خطوط آن هلاک و مرگ خوانده می‌شود به هم می‌ساید و همچون سرمازده‌ای که شدت سرما او را به لرزش واداشته، دندان‌هایش به هم می‌خورد.

الفاظ با آواهای بلند، طول و وسعت را القا می‌کند و الفاظ با صداهای کوتاه، سبکی و سرعت را. قصیده‌ی متنبی در هجو کافور از همین نوع است:

إِنِّي نَزَلْتُ بِكَذَا بَيْنَ ضَيْفِهِم عَنِ الْقَرِيِّ وَعَنِ التَّرْحَالِ مَرْدُودِ

که با حروف و آواها و خشونت کلمات و درازی مقطع‌ها، بر مفاهیم استهزاء و ریشخند و خشم دلالتی قوی دارد:

وَأَنَّ ذَا الْأَسْوَدِ الْمُتَقَوَّبِ مِشْفَرِهَ تَطْيِيعَهُ ذِي الْعَضَارِيطِ الرَّعَادِيدِ

(همان، 106-108)

در بیت بحتری ترکیب حروف قاف، صاد، ضاد، سین، راء و دال، به صدای برخورد دندان‌ها به همدیگر و لرزش بدن دلالت می‌کند.

غنیمی هلال می‌گوید: «قاف برای شدت و جنگ، دال برای پیروزی و حماسه، میم برای وصف و خبر، و باء و راء‌هوها در غزل و نسیب مناسب است و این یک سخن زیبایی‌شناسانه از باب تغلیب می‌باشد نه از باب اطلاق. زیرا که این حروف در موسیقی‌شان متفاوتند.» (غنیمی هلال، 2001م، 443)

حرف حاء همانند لفظ و دلالت صوتی خود، معنایش نیز با مفاهیم راحتی و گشایش و انبساط مقرون است مانند راح، باح، إرتاح، بطحاء، فاح و غیره. حرف میم که مخرجش از لب است، با معانی بوییدن و بوسیدن و هر معنایی که رابطه‌ای با دهان و لب داشته باشد، قرین است مانند لثم، بکم، هتم، متمم و غیره. (غریب، 1378ش، 158)

در میان معاصران، حسن عباس بیش از همه به خاصیت صوتی و معنایی حروف توجه کرده است. او در بررسی‌هایی که انجام داده برای همه حروف، خصایصی را معین نموده است. نگارنده در این‌جا نتیجه بررسی‌های او را به صورت منسجم و خلاصه، جمع‌آوری کرده است:

الف — شدت، ظهور و بروز، امتداد، بعد

ب — قطع و حفر، بیان و ظهور، توسع، علو، امتلاء، امتناع، شدت، پراکندگی

ت — رقت و ضعف، انفجار، طراوت

ث — در ابتدای کلمه فصل، تشمت، تخلیط و در انتهای آن رقت، نرمی، حرارت،

انفراج

ج — شدت، قوت، حرارت، متانت، بزرگی

ح — احاطه، رقت، حرارت، حب، دوران، احساسات انسانی، صوت، زیبایی

خ — غلظت، امراض و عیوب اخلاقی، صوت، تخریب، شکافتن، اضطراب

د — کوبندگی، شدت، صلابت، تاریکی

ذ — اضطراب اندک، تحرک سریع، انتشار، کلفتی، خشونت، صفات مردانه، تندی،

شدت، قطع

ر — تکرار، تحرک، رخاوت، اضطراب، زیبایی، حرارت

ز — اضطراب، شدت، قطع، پراکندن، صوت

س — صوت، امتداد، تحرک، انتشار، خفا و استقرار، لین، سلاست، قطع

ش — انتشار، خشکی، گرفتگی، اضطراب

ص — شدت، صوت، صفا و پاکیزگی، شیرینی

ض — شدت، تفخیم، صلابت، حرارت، ضخامت، امتلاء، شهامت و مردانگی

ط — ضخامت در اشیای گرم‌مانند، طراوت، بوی خوش، اتساع، ضعف، عیوب

جسمانی و روحی

ظ — احتکاک، زیبایی، ظهور، فخامت، شدت، قساوت

ع – عیانیت، احاطه، علو، صلابت، عیوب جسمی و روحی، رقت، صوت، احساسات انسانی

غ – شدت، اضطراب، تخلیط، بعثت، تاریکی، غیبت، وجدانیات و عواطف

ف – حفر، قطع، فصل، توسع، تباعد

ق – صلابت، صوت، شدت، خشکی

ک – مسافت، کثرت، تراکم، ضخامت، تشبیه، تاکید، تعلیل، استعلاء، احتکاک، خشونت، تجمیع

ل – التزام، التصاق، مالکیت، نرمی، تماسک، خوردن، کثرت

م – جمع کردن و بستن، گسترده و امتداد، مکش، هضم، انفتاح، محبت

ن – صمیمیت و انسانیت، رقت و استقرار، بطن، جاری شدن، اضطراب، ضعف بدون عیب، احاطه

و – جمع کردن، الصاق، استمرار

ه – شدت، اضطراب، تخریب، حزن، عیب روحی و جسمی، تنبه، صوت، احساسات انسانی، آه

ی – نسبت، تحتانیّت. (نک:عباس، خصائص الحروف العربیة و معانیها)

با توجه به این خاصیت حروف، موسیقی صامت‌ها و مصوت‌های معلقه امرؤالقیس را می‌توان چنین بررسی نمود:

وَتَعْطُو بِرَحْصٍ غَيْرِ شَنْنٍ كَأَنَّهُ أُسَارِيعُ ظَبِيٍّ أَوْ مَسَاوِيكُ اسْحَلِّ

(دیوان)

معنی: با انگشتان نازک کار می‌کند گویی انگشت او کرم‌های سرزمین ظبی یا مسواک‌های تراشیده از شاخه‌های درخت اسحل است.

در این بیت ترکیب حروف صاد، ثاء، سین و کاف، که البته سهم سین بیشتر است، به خوبی صوت مسواک و تراشیده شدن آن را از درخت اسحل فریاد می‌آورد.

وَوَادٍ كَجَوْفِ الْعَيْرِ قَفْرٍ قَطَعْتَهُ بِهِ الذُّبُّ يَعْوِي كَالْخَلِيعِ الْمُعِيلِ

(دیوان)

معنی: چه بسا صحراهای خالی از مردم را مانند شکم خالی از علف گوره‌خر گرسنه یا شکم خری بی‌سود و نفع و یا مانند وادی مسکن شخصی از بقیه قوم عاد که نامش حمار بود و بعد از عمری توحید کافر و خانه خراب و بدبخت شده بود پیموده که گرگ در آن زوزه می‌کرد مانند شخصی طرد شده یا قمار بازی عیالمند و نادار که نعره می‌زند و هیاهو می‌کند .

در مصراع اول، ترکیب حروف و هجاها به گونه‌ای است که حکایت از سختی راه بیابانی دارد. مصرع دوم این بیت در مورد زوزه گرگ است. شاعر با تکرار حرف عین در کل بیت، صوت عوعو و ناله او را نشان می‌دهد.

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا الْجَلِيَّ بَصُحٌ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْتَلٍ

(دیوان)

معنی: هان ای شب طولانی، مگر نمی‌خواهی به صبح مبدل شوی و البته دمیدن صبح از دوام تو برایم خوشایندتر نیست .

تکرار همزه و الف متناسب با غرض شاعر در منادا قرار دادن شب طولانی است؛ زیرا الف بر ظهور و بعد و عیانیت دلالت دارد و به همین دلیل اکثر حروف ندا، دارای الف هستند. مانند یا، وا، آ، ألا و

مَكْرًا مَفْرًا مَقْبَلًا مَدْبَرًا مَعًا كَجَلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّ السَّيْلُ مِنْ عَلٍ (دیوان)

معنی: این اسب در پیش تاختن و عقب نشینی و هجوم بردن و درنگ کردن همواره نیکو عمل می‌کند و در این حال چون صخره بزرگی است که سیل شدید آن را از بالا به زیر انداخته باشد .

در مصراع اول تکرار میم و نون و نحوه چینش هجاهای کوتاه و بلند، صدای نعل‌های اسب را در هنگام دویدن تداعی می‌کند و کوبیدن پای اسب در گوش طنین‌انداز می‌گردد. اما مصراع دوم از چیز دیگری حکایت دارد؛ ترکیب حروف صاد، خاء، سین و لام، افتادن صخره‌ای را از جویبار القاء می‌کند و موسیقی زیبایی را از طبیعت به گوش می‌رساند که دقیقاً متناسب با معناست.

این آهنگ حرکت اسب در برخی آیات قرآنی نیز وجود دارد: «والعادیات ضیحاً (فالموریات قدحاً) فالمغیرات صیحاً» (العادیات/3-1) معنی: قسم به اسبانی که نفسشان به شماره افتاد و در تاختن از سم ستوران بر سنگ آتش افروختند. و صبحگاهان آن‌ها را به غارت گرفتند.

در بیت زیر نیز چینش هجایی و تکرار حرف (دال)، صدای پای سب را تداعی می‌کند، چون حرف (دال) بر کوبندگی دلالت می‌کند:

و قد أعتدی والطیر فی وکناتہا بمنجرٍ قید الأوابدِ هیکل

(دیوان)

مسحٌ إذا ما السّاجحاتُ علی الوئی أثرن غباراً بالکدیدِ المرکل

(دیوان)

معنی: وقتی که اسبان تندرو از خستگی در زمین سخت و کوبیده شده گرد و غبار برانگیزند، آن اسب مانند شناگر چالاک، آسان و تند راه می‌رود (ترجانی زاده، 1382ش،

(42)

فَعادی عِداءً بینَ ثورٍ ونعجةٍ دراکاً ولم ینضح بماءٍ فیغسل

(دیوان)

«نضح» در لغت به معنی جوشش و فوران اندک آب از زمین (الزمخشری، أساس البلاغة، مادة نضح) می‌باشد. اما «نضح» به فوران فراوان آب (ابن منظور، لسان العرب، مادة نضح) می‌گویند. در این بیت شاعر برای بیان این‌که حیوان، کمتر عرق کرده و خیس نشده بود، نضح را ترجیح داده است.

کأن ذری رأسِ المَجیمِرِ غُدوةً من السَّیْلِ والأغثناءِ فلکةٌ مغزل

(دیوان)

معنی: قلّه تپه مجیمر در چاشتگاه بر اثر سیل و رهاورد آن، گویی سر دوک بود چون تارهای زیاد پشم و پنبه روی آن می‌پیچد و جمع می‌شود. (ترجانی زاده، 1382ش،

(51)

با کمی توجه به حروف و معنای بیت می‌توانیم صدای رسیدن پنبه و نخ را به وسیله چرخ ساده‌ی پنبه‌ریسی احساس کنیم. این صوت را حروف سین، غین، زاء و لام ایجاد کرده‌اند.

در مجموع کل بیت، حرف لام بیشتر از دیگر حروف استفاده شده است و این امر دو دلیل می‌تواند داشته باشد: اول، از آنجا که حرف روی، لام می‌باشد، تکرار آن در این بیت با نقطه ثقل بیت، قافیه، هماهنگی ایجاد می‌کند و بدون این که باعث ملالت خاطر شود موسیقی قصیده را تقویت می‌نماید. دوم، خاصیت التزام و التصاق حرف لام سبب می‌گردد که پیوستگی و التصاق کل قصیده بیشتر شود و خواننده برای پی‌درپی خواندن قصیده مشتاق‌تر می‌گردد.

موسیقی بیرونی

منظور از موسیقی بیرونی شعر، جانب عروضی وزن شعر است که بر همه شعرهایی که در یک وزن سروده شده‌اند، قابل تطبیق است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴ش، 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. (العاکوب، ۱۴۲۱ق، ۱۲) وزن، جوهر شعر است و شعر بدون وزن، شعر محسوب نمی‌شود. این وزن است که محدوده شعر را از نثر جدا می‌کند. به همین خاطر قداما شعر را کلام موزون مفعی تعریف نموده‌اند و این تعریف، ارزش وزن و موسیقی شعر را می‌رساند. (عیسی، ۱۹۹۸م، ۱۶)

یکی از رویکردهای محتوایی در نقد وزن شعر، بررسی روان‌شناسانه وزن شعر است. نظر مسلّم و پذیرفتنی این است که وزن با روحیات شاعر ارتباط تام دارد. به سخن دیگر، شاعری که و بانشاط است، به اوزانی علاقه مند است که این مقصود را برآورده سازد و بالعکس، آن‌که غمگین است و مرثیه می‌سراید، وزنی را برمی‌گزیند که از تلاطم و ترقص خاص عالم نشاط، علائمی ندارد. (ذوالفقاری، ۱۳۸۰ش، ۹۱)

یک خصوصیت در وزن شعر عربی هست و آن مسأله‌ی یک‌نواخت بودن وزن شعر است که به نظر می‌رسد وزن درست‌تر و کامل‌تری دارد و این ویژگی وزن شعر به گفته‌ی محققان امروز زاییده‌ی محیط جغرافیایی و زندگی طبیعی در صحرا است که از احساس دایره‌ی افق صحرا به وجود می‌آید. (شفیعی کدکنی، 1384ش، 40-41)

اکثر کتاب‌های مقدّس نیز دارای آهنگ و موسیقی خاص‌اند و این موضوع، به خوبی نشان می‌دهد که انسان در برابر موزونیت چه تأثراتی دارد. (همان، 49-50) به عنوان مثال آیه «تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ» (المسد / 1)، دارای وزن عروضی و ضرب‌آهنگی تند است که اشاره به خشم و غضب خداوندی دارد، و وزن آن مستفعلن مفتعلن است.

برخی پژوهشگران میان موضوع قصیده و بحری که براساس آن شعر عربی به نظم کشیده می‌شود، ارتباط قائل شده‌اند. شاعر در حالت حزن، اندوه، شکوه، حب، مرثیه، فخر، حماسه و دعوت به جنگ از بحور دارای تفاعیل زیاد استفاده می‌کند. در نتیجه، بحور غالب در اغراض قدیم، طویل، کامل، بسیط و وافر است. همچنین شاعر در هنگام طرب از بحرهای مجزوء مانند خفیف و متقارب و رمل، بهره می‌گیرد. (غنیمی هلال، 2001م، 441-442)

بررسی موسیقی بیرونی معلقه

امرؤالقیس، این قصیده را در بحر طویل سروده است: فعولن مفاعیلن؛ فعولن مفاعیلن. این بحر طویل‌ترین بحر زبان عربی است و تعداد تفعیله‌های هشت‌گانه آن به چهل و هشت حرف می‌رسد و شاعران قدیمی از دیرباز از این بحر بیشترین استفاده را کرده‌اند. برخی از نقادان آن را بر دیگر بحور ترجیح داده‌اند؛ زیرا ایقاع و موسیقی آن زیبا و محکم است. (معروف، 1378ش، 96) مهم‌ترین اغراض برای سرودن شعر در بحر طویل عبارت است از: حماسه، فخر، مدح، قصص، رثا، اعتذار، وصف طبیعت و اطلال و شکوی. (همان، 97)

در معلقه امرؤالقیس حدود سی بیت به معشوق و گریه بر اطلال و دمن و توصیف آن اختصاص یافته، سیزده بیت به وصف زن، پنج بیت به وصف شب، هجده بیت به

وصف ابر و رعد و باران و دیگر عناصر طبیعت و بقیه مرتبط است؛ امور دیگر بنابراین، این بحر متناسب با کل ابیات قصیده است و شاعر به درستی از بحر طویل سود جسته است.

قِ فَا نَبِ كِ مِنْ ذِكْرِ يَحْيَى بْنِ زَيْدٍ بَسَقِ طَلِّ لِي وَيَبِي نَدَّ حَوْلَ فَحْوَمِ لِي
 فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

در باب بحر طویل بیان این نکته ضروری است که باید به صورت تام باشد و مشطور یا مجزوء یا منهوک نباشد و همچنین باید آخرین تفعیله (عروض و ضرب) در آن مقبوض باشد و زحاف قبض در تفعیله عروض و ضرب ضروری است و شاعر باید آن را در همه ابیات قصیده رعایت کند (اباچی، 1382، ص 42)

ابیات معلقه امرؤالقیس تماماً مقبوض است، لذا از این جهت هیچ گونه اشکال موسیقایی ندارد.¹

موسیقی کناری

منظور از موسیقی کناری، عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای اهمیت است ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست. جلوه‌های موسیقی کناری، بسیار است و آشکارترین نمونه آن قافیه و ردیف است و دیگر تکرارها و ترجیع‌ها. (شفیعی کدکنی، 1384، ش 391)

قافیه در لغت به قسمت انتهایی گردن اطلاق می‌شود. عالمان علم عروض، در تعریف آن گفته‌اند: اسمی است، از مجموعه‌ای از حروف و حرکات که شاعر در انتهای ابیات قصیده آن را به کار می‌بندد. (العاکوب، 1421ق، 179) و به این دلیل قافیه نامیده شده است که در انتهای کلام واقع می‌شود. (اباچی، 1384، ش 131)

1. آخرین تفعیله مصراع اول عروض و آخرین تفعیله مصرع دوم ضرب نامیده می‌شود. اگر تمامی تفعیله‌های بیت کامل باشد تام نامیده می‌شود و اگر یکی از تفعیله‌ها از هر مصراع حذف گردد مجزوء و اگر نصف آن حذف شود مشطور و اگر یک سوم آن حذف شود منهوک نامیده می‌شود.

خلیل بن احمد در تعریف آن گفته است: «قافیه عبارت است از دو حرف ساکن در آخر بیت، به طوری که بین آن دو، یک یا چند حرف متحرک واقع گردد.» (ابن عبدالله الواصل، موسوعه العروض والقافیة، 96)

در شعر عربی، قافیه نسبت به قافیه‌های زبان‌های دیگر برتری دارد. برخی زبان‌ها قافیه ندارند، یعنی قسمت پایانی بیت با بیت دیگر مطابقت ندارد و هر بیتی قافیه‌ی مستقل دارد مانند زبان یونانی. (غنیمی هلال، 2001م، 422)

وجود قافیه در شعر باعث تشخیص سخنان شاعر می‌شود و در زیباسازی و تداعی اشعار از مهم‌ترین ارکان محسوب می‌شود. (مدرسی و حقی، «زیبایی‌شناسی موسیقی...»، 85) توجه شنونده را جلب و احساساتش را تحریک می‌کند و دلیل آن توالی قافیه-های آهنگین در ابیات است. (عبدون، 2001م، 7) و عامل وحدت مصراع با مصراع‌های دیگر است و باعث انسجام شعر می‌گردد و علاقه و ارتباط ابیات را با همدیگر مستحکم

می‌نماید.

عرب، قافیه را در جاهلیت با فطرت خود شناخت. عقاد ریشه قافیه و وزن را در حذاء که عبارت بود از نوایی که برای ترغیب شتر به حرکت خوانده می‌شد، بر می‌گرداند. (عبدالله عطیه، 2002م، 99)

قافیه از حروفی ساکن و متحرک تشکیل می‌یابد که علمای عروض برای هر کدام از آن‌ها نام‌هایی انتخاب کرده‌اند که تفصیلشان در این مختصر نمی‌گنجد. اما باید خاطر نشان کرد که مهم‌ترین حرف در قافیه، حرف روی است. روی حرفی است که قصیده بر آن بنا می‌شود و با تکرار قافیه، تکرار می‌گردد و قصیده به آن منسوب می‌شود، مانند دالیه یا نونیه یا همزیه. (عیسی، 1998م، 90) 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.

بررسی موسیقی کناری معلقه

قافیه این قصیده بر حرف روی لام مکسور که قابل کشش است، بنا شده است و خواننده برای انشاد زیباتر و تأثیر آن در مخاطب - خصوصاً هنگامی که امرؤالقیس با حبیبه خود سخن می‌گوید - می‌تواند به راحتی از این کشش صوتی استفاده کند. از آنجا که از خصایص حرف لام، پیوستگی و التصاق است (که ذکر شد)، کشش صوتی و ترتب قصیده و نیز اشتیاق شنونده را به شنیدن ادامه قصیده بیشتر می‌کند.

وجود مصادر مختوم به لام در زبان عربی، زمینه را برای شاعر آماده کرده، تا با ساختن اسم‌های مشتق و هم‌چنین استفاده از فعل‌های ماضی و مضارع این مصادر، از قافیه‌های متعددی بهره‌بردار و قافیه تکراری چندانی نداشته باشد، البته غیر از «مفتل» که در دو بیت به کار رفته است. در نتیجه، این کثرت مصادر به وحدت موسیقایی ابیات افزوده است. مانند مذیل، منزل، مغزل، یفعل و

موسیقی معنوی

وقتی بتوان مفهوم موسیقی را به حوزه هر نوع تناظر و تقارن و نسبت فاضلی گسترش داد، در چنین چشم‌اندازی امور ذهنی و تداعیها و خاطره‌ها (مفاهیم انتزاعی و تجربی) نیز می‌توانند از موسیقی برخوردار باشند و ما به ضرورت بحث، این گونه تناظرها و تقابل‌ها و تقارن‌های ذهنی و تجربی را موسیقی معنوی می‌توانیم نامگذاری کنیم. (شفیعی کدکنی، 1384ش، 296)

همان گونه که تقارن‌ها و تضادها و تشابهات، در حوزه آواهای زبان، موسیقی اصوات را پدید می‌آورد، همین تقارن‌ها و 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 از سوی دیگر همه عناصر معنوی یک واحد هنری، اجزای

موسیقی معنوی آن اثرند. مبنای جمال‌شناسی و از سوی دیگر انسجام غالب شاهکارهای شعری، در همین جلوه‌های بی‌نام موسیقی معنوی است. (همان، 392-393)

وقتی گفته می‌شود که وحدت، عامل موسیقایی شعر یا هر مجموعه‌ی منظم دیگری است، پس به راحتی می‌توان تمام عناصر وحدت‌برانگیز معنایی را در حوزه‌ی موسیقی - موسیقی معنوی - به شمار آورد؛ مانند ابهام، لف و نشر، تلمیح، تاکید المدح بما یشبه الذم، تنسیق صفات، رد العجز علی الصدر، تشابه الأطراف، مراعات النظیر، طباق و به عنوان مثال، مراعات النظیر که عبارت است از هم‌نوع آمدن چند کلمه از حیث معنا، به خاطر در برداشتن کلمات هم‌نوع و هم‌جنس، اتحاد خاصی در شعر ایجاد می‌کند و باعث تقویت موسیقی و به تبع آن، زیبایی شعر می‌گردد.

نمونه‌هایی عالی و زیبا از برخی از این عاملان موسیقی معنوی، در معلقه‌ی امرؤالقیس قابل مشاهده است و برای برخی دیگر حتی یک مورد هم دیده نمی‌شود. در این مختصر فقط به معرفی و بررسی مواردی می‌پردازیم که در معلقه آمده است.

بررسی موسیقی معنوی معلقه

طباق یا مطابقه - طباق یعنی در تقابل یکدیگر قرار دادن اشیاء و مفاهیم متضاد مانند تلخ و شیرین. (شفیعی کدکنی، 1384ش، 308)

ابوهلال عسکری در تعریف مطابقه می‌گوید: «همه‌ی مردم متفقند که مطابقه در کلام، جمع کردن دو چیز متضاد در رساله و خطبه و بیتی از ابیات قصیده می‌باشد مانند سفیدی و سیاهی، شب و روز و گرما و سرما». (العسکری، الصناعیتین، 205) و تفاوتی ندارد که طباق بین دو اسم، یا دو فعل، یا دو حرف باشد و یا این‌که از نظر اقسام کلمه متفاوت باشد. (فلقلیه، 1992م، 290) سرّ بلاغت مطابقه در تداعی معانی است، چرا که ضد یا مقابل خود را به ذهن می‌آورد. (همان، 299)

حال ببینیم طباق چگونه در موسیقی شعر مؤثر واقع می‌شود؛ وقتی در بیت دو یا چند کلمه‌ی متضاد دیده می‌شود، نوعی تکرار معنوی به وجود می‌آید و قرینه‌ی کلمه را در برابر آن قرار می‌دهد و وحدتی معنوی در شعر ایجاد می‌گردد که در موسیقی

معنوی بیت موثر واقع می‌شود. در این معلقه مواردی از طباق پر نمود جلوه می‌کند، از جمله:

فتوضحَ فالمقراة لم يعفُ رسمُها لما نسجتَها من جنوبٍ وشمألٍ

(دیوان)

معنی: منزلگاه محبوب من میان توضح و مقراه قرار گرفته و چون باد شمال و جنوب گاهی آن‌ها را می‌پوشاند و گاهی اشکار می‌سازد آثارش کاملاً از بین نرفته است.

و رُحنا يكاد الطرفُ يقصرُ دونه مَيِّ ما ترقَّ العَيْنُ فيه تَسْفَلُ

(دیوان)

معنی: رفتیم و چشم از درک زیبایی و هنر و اصالت آن اسب عاجز است. هروقت به قسمت‌های بالایی مانند سر و شانه و گردن و یالش نگاه کرده شود هوس دیدن قسمت پایین سم و ساق و کفل آن کرده می‌شود. (ترجانی زاده، 1382ش، 47)

على قطنٍ بالشَّيْمِ أَيْمَنُ صُوبِهِ وَأَيْسَرُهُ عَلَى السُّتَارِ فَيَذْبَلُ

(دیوان)

معنی: طرف راست آن ابر بر بالای کوه قطن و طرف چپش بر کوه‌های ستار و یذبل بود. (ترجانی زاده، 1382ش،)

مراعات نظیر - که آن را تناسب، توفیق، ائتلاف و تلفیق نیز گویند و آن چنین است که جمع‌کنند، امور متناسبه‌ای را در کلام که تضادی بین آن‌ها نباشد. مانند «الشمسُ والقمرُ بحُسابان» (الرحمن/5) (ناشر، 1379ش، 26-245)

از آنجا که به هم‌سنخ و هم‌نوع و هم‌دسته آمدن افراد در شعر یا نثر مراعات نظیر اطلاق می‌شود، در نتیجه میان اجزای هم‌نظیر وحدت و تناسب ایجاد می‌کند. در این معلقه چندین مورد مراعات نظیر زیبا مشاهده می‌گردد؛ من جمله:

لَهُ أَيْطَلَا طَيْبِي وَسَاقًا نَعَامَةً وَإِرْحَاءَ سِرْحَانٍ وَتَقْرِيْبُ تَنْفَلُ

(دیوان)

که شاعر نام چهار حیوان وحشی بیابان‌زی را در یک جا جمع کرده است.

كَأَنَّ دَمَاءَ الْهَادِيَاتِ بَحْرِهِ عُصَارَةُ حَنَاءٍ بِشَيْبِ مُرْجَلٍ

(دیوان)

در این بیت حناء و شیب و مرجل همه از یک خانواده هستند.

وَأُدرنَ كَالْجَزَعِ الْمُفْصَلِ بَيْنَهُ بِجِدِّ مَعَمٍّ فِي الْعَشِيرَةِ مُخَوَّلٍ

(دیوان)

تنسیق صفات - تنسیق صفات چنین است که صفات ممدوح را متوالیاً ذکر کنند؛ مانند دست حاجت چو بری پیش خداوندی بر که کریم است و رحیم است و غفور است و ودود این صنعت بیشتر در موقع وصف معشوق یا طبیعت کاربرد فراوانی دارد و در شعر دو نوع موسیقی ایجاد می‌کند، یکی معنوی و دیگری داخلی. چرا که به دلیل ساختار نحوی، اعراب هر کدام از صفات‌ها به صورت یکسان می‌آید و نوعی تلازم و توالی در شعر ایجاد می‌گردد:

مَهْفَهْفَةٌ بِيضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ تَرَاتُّبُهَا مَصْفُولَةٌ كَالسَّجَنجَلِ

(دیوان)

وَكَشْحٍ لَطِيفٍ كَالْجَدِيلِ مُخَصَّرٍ وَسَاقٍ كَأَنْبُوبِ السَّقِيِّ الْمَدَّلِ

(دیوان)

ایهام - وقتی کلمه یا عبارتی، به گونه‌ای باشد که ذهن بر سر دوراهی قرار گیرد و نتواند در یک لحظه، یکی از آن دو را انتخاب کند. (شفیعی کدکنی، 1384، ش، 307) با ایهام روبرویم.

در کل معلقه امرؤالقیس فقط یک مورد ایهام ملاحظه می‌شود:

مَهْفَهْفَةٌ بِيضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ تَرَاتُّبُهَا مَصْفُولَةٌ كَالسَّجَنجَلِ

(دیوان)

کلمه سجنجل دو معنی دارد: آئینه // نقره قالب‌ریزی شده (معلوف، 1380، ش، 714) اگر آن را آئینه معنی کنیم، قائل به موسیقی معنوی آن شده‌ایم، اما اگر معنای دوم را نظر بگیریم خواهیم دید که چقدر موسیقی داخلی آن زیباتر می‌گردد؛ زیرا واژه سجنجل صوت زیورآلات گردن و سینه محبوب شاعر را تداعی می‌کند.

نتیجه

با بررسی موسیقی معلقه امرؤالقیس روشن شد که یکی از ارکان اصلی زیبایی و شهرت این قصیده، فضای موسیقایی حاکم بر آن است که با حالات مختلف روانی و احساسی شاعر، تغییر می‌کند. بحر طویل، حرف روی لام، محسنات لفظی‌ای چون جناس، الفاظ و هجاهای متین و بجا و محسنات معنوی‌ای چون طباق و مراعات نظیر، سبب خلق موسیقی بیرونی، کناری، داخلی و معنوی معلقه گشته‌اند. تغییر لحن و ریتم، هجاهای کوتاه و بلند و الفاظ متناسب با طبیعت عصر جاهلی، معلقه امرؤالقیس را دلنشین و زیبا کرده است چنان که بر دل هر خواننده یا شنونده‌ای می‌نشیند.

منابع و مآخذ

- قرآن کریم
- ابن عاشور، محمد الطاهر، موجز البلاغه، المطبعة التونسية، نهج سوق البلاط، تونس. الطبعة الأولى، د.ت.
- ابن عبدالله الواصل، سعد، موسوعة العروض والقافية. WWW.SAAD.NET/BOOK/7/1233.ZIP.
- ابن المعتز، ابوالعباس، البدیع، مکتبه المثنی، بغداد، الطبعة الثانية، 1979.
- ابن منظور، محمد، لسان العرب، قم، ادب الحوزه، 1405ق.
- احمد حمدان، ابتسام، الأسس الجمالیة للإيقاع البلاغی فی العصر العباسی، ج 1، حلب، دار القلم العربی، 1997م.
- ارسطو، فن الشعر، ترجمه عبدالرحمن بدوی، قاهره، مکتبه النهضة المصریة، 1953م.
- امرؤالقیس، دیوان، به کوشش عبدالرحمن المصطاوی، ج 2، بیروت، دار المعرفه، 2004م.
- امین، احمد، النقد الأدبی، ج 4، بیروت، دار الکتب العربی، 1967م.
- برخان، محمد، «جوشش شعر در آینه‌ی اعجاز موسیقی»، www.freewebs.com.
- بینش، تقی، سه رساله‌ی فارسی در موسیقی (موسیقی دانشنامه‌ی علایی و موسیقی رسائل اخوان الصفا و کنز التحف)، ج 1، مرکز نشر دانشگاهی، 1371ش.
- ترجمانی زاده، احمد، شرح معلقات سبع، ج 1، تهران، سروش، 1382ش.
- التفنازانی، سعدالدین، شرح المختصر، ج 2، قم، اسماعیلیان، 1385ش.

- حافظ شیرازی، شمس الدین محمد، دیوان، ج 4، به کوشش محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران، طلوع، 1368 ش.
- الدایه، فایز، *جمالیات الأسلوب*، ج 2، دمشق، دار الفکر، 1416 ش.
- ذوالفقاری، محسن، *فرهنگ موسیقی شعر*، ج 1، قم، نجبا، 1380 ش.
- رجایی، نجمه، *آشنایی با نقد معاصر عربی*، ج 1، مشهد، دانشگاه فردوسی، 1378 ش.
- الزمخشری، ابوالقاسم، *أساس البلاغه*، قاهره، دار الکتب المصریه، 1341 ق.
- شفیع کدکنی، محمدرضا، *موسیقی شعر*، ج 8، تهران، آگاه، 1384 ش.
- الصمادی، اسماعیل ناصر، «موسیقی الشعر»، www.al-watan.com
- ضیف، شوقی، *الفن ومذاهبه فی الشعر العربی*، ج 11، قاهره، دار المعارف.
- _____، *فی الأدب والنقد*، قاهره، دار المعارف، 1999 م.
- الطیب، عبدالله، *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها*، ج 2، بیروت، دار الفکر، 2000 م.
- العاکوب، عیسی علی، *موسیقیا الشعر العربی*، ج 2، دمشق، دار الفکر، 1421 ق.
- عباچی، اباذر، *علوم البلاغه فی البدیع والعروض والقافیه*، ج 2، تهران، سمت، 1382 ش.
- عباس، حسن، *خصائص الحروف العربیه ومعانیها*، دمشق، 2000 م.
- عبدالله عطیه، عبدالهادی، *ملامح التجدید فی موسیقی الشعر العربی*، اسکندریه، بستان المعرفة، 2002 م.
- عبدون، عبدالحکیم، *الموسیقی الشافیه للبحور الصافیه*، ج 1، قاهره، العربی، 2001 م.
- العسکری، أبو هلال، *الصناعتین*، الکتابه و الشعر، القاهره، مکتبه صبیح، الطبعة الثالثة، دت.
- العقاد، عباس محمود، *اللغة الشاعرة*، مکتبه الأنجلو المصریه، القاهره، 1960 م.
- عیسی، فوزی سعد، *العروض العربی ومحاولات التطور والتجدید فیها*، ج 2، اسکندریه، دار المعرفة الجامعیه، 1998 م.
- غریب، روز، *نقد بر مبنای زیبایی شناسی و تأثیر آن در نقد عربی*، ج 1، ترجمه نجمه رجایی، مشهد، دانشگاه فردوسی، 1378 ش.
- غنیمی هلال، محمد، *النقد الأدبی الحدیث*، قاهره، نهضه مصر، 2001 م.
- الفاخوری، حنا، *تاریخ ادبیات زبان عربی*، ترجمه عبدالمحمد آیتی، ج 5، تهران، توس، 1381 ش.
- القلقلیه، عبده عبدالعزیز، *البلاغه الإصطلاحیه*، ج 2، قاهره، دار الفکر العربی، 1992 م.
- المازنی، عبد القادر، *الشعر غایاته و وسائله*، ج 2، بیروت، دار الفکر اللبنانی، 1990 م.

- مدرسی، فاطمه و حقی، ساحره، «زیبایی‌شناسی موسیقی در آیینهای برای صداها و هزاره‌ی دوم آهوی کوهی»، فصلنامه‌ی دانشکده‌ی علوم انسانی دانشگاه سمنان، شماره‌ی شانزدهم، 1385ش.
- معروف، یحیی، *العروض العربی البسیط*، ج 1، تهران، سمت، 1378ش.
- معلوف، لوئیس، *المنجد*، ج 2، ج 3، ترجمه محمد بندرلیگی، تهران، ایران، 1380ش.
- معین، محمد، *فرهنگ معین*، ج 4، ج 8، تهران، امیرکبیر، 1371ش.
- منیف، موسی، *فی الشعر والنقد*، ج 1، بیروت، دار الفکر اللبنانی، 1985م.
- ناشر، عبدالحسین، *درر الأدب*، ج 4، تهران، طبع کتاب و معرفت شیراز، 1379ش.

الایقاع الموسیقیّ فی معلقة امرئ القیس

الدكتور مرتضى قائمي

استاذ مساعد في اللغة العربية و آدابها بجامعة بوعلی سینا

الدكتور علي باقر طاهري نيا

استاذ مشارك في اللغة العربية و آدابها بجامعة بوعلی سینا

مجيد صمدي

ماجستير في اللغة العربية و آدابها بجامعة بوعلی سینا

الملخص

من العناصر التي لها أثرها في قوة الصورة الفنية لمعلقة امرئ القيس و جمالها، الايقاع الموسيقيّ الرائع و المتلائم. هذا الشاعر الشهير، باختيار البحر الطويل، و اللام المكسورة في الروي ذات المدّ الصوتي الكثير و باختيار الألفاظ و الحروف المتناغمة و المناسبة لمقتضى الحال و باستخدام فنّيّ للمحسنات اللفظية و المعنوية كالجناس و مراعاة النظر التي تقوى الوحدة الموسيقية، ينشد قصيدة تمتاز بجرسها الموسيقي، بحيث تسبّب موسيقاه الداخلية أن يرى القارئ نفسه في جوّ موسيقيّ شعريّ، خلقه الشاعر للتعبير عن تجربته الشعرية و الشعورية في صورة موحية فيتأثر القارئ بعواطف الحزن و الفراق و الحياة في طبيعة صحراوية بين اصوات الوحوش من سهيل الفرس و رغاء الابل و زئير الأسد و يجد نفسه في ذلك الجو الحّيّ و يتلذذ به. قد نجح الشاعر في معلقته أن يستخدم دلالات الحروف الصوتية التي تتناسب و تتناغم و التصاوير الفنية الحية التي تجسّم و تجسّد المفاهيم و المعاني.

المفردات الرئيسية: الموسيقى الداخلية، الموسيقى الخارجية، معلقة امرئ القيس،