دو فصلنامهٔ ادبیّات شیعه
سال دوم، شماره چهارم
پاییز و زمستان ۹۳
صفحات ۱۳۵-۱۶۷

بررسی فضای موسیقایی قصیده «کوثریه» در مدح امام علی (ع)*

محسن سیفی**
سجاد خندان***
آزاده فیروزی****

چکیده

سیدرضا موسوی هندی از جمله شاعران اهل بیت (ع) است که به زیباترین وجه ممکن، مدح و منقبت امامان معصوم (ع) را در قالب شعر بیان کرده و با شعر هدفدار خود از مبانی فکری شیعه و از آرمان‌های آن دفاع کرده و تشیع مخلصانه خود را به نمایش گذارده است. از میان اشعار گران سنگ او قصیده کوثریه از بهترین نمونه‌های شعری وی در دفاع از حقانیت امام علی (ع) است. این پژوهش بر آن است تا با روش تحلیلی- توصفی و با استعانت از علم آمار به بررسی جنبه‌های موسیقایی قصیده کوثریه بپردازد و خصوصیات سبک‌شناسیک آن را نمایان سازد. با واکاوی این سروده درمی‌یابیم که موسیقی جایگاهی درخور توجه و قابل بررسی دارد؛ شیوه هماهنگی و چیدمان واژه‌ها، آهنگ درونی کلمات و بهره‌گیری از انواع صنایع بدیعی لفظی و معنوی، علاوه بر ایجاد جو موسیقایی کلام، فضایی برای رشد و بالندگی معانی مورد نظر شاعر ایجاد کرده است. در بررسی‌های موسیقایی قصیده کوثریه، موسیقی بیرونی (وزن عروضی)، موسیقی کناری (قافیه و رویّ) و موسیقی داخلی (آرایه‌های لفظی و معنوی) مورد بحث و بررسی قرار گرفته است.

کلید واژه‌ها: سیدرضا هندی، قصیده‌ی کوثریه، موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی داخلی.

---

* - تاریخ دریافت: ۹۳/۰۲/۱۱ تاریخ پذیرش: ۹۴/۰۴/۲۳

** استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان. motaseifi۲۰۰۲@yahoo.com
*** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان.
**** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه چمران اهواز.

۱- مقدمه

موسیقی راه و روشی برای دلنشین کردن و زیبا جلوه دادن شعر است تا از این طریق مفهوم و هدفی که در بطن سخن است، سریع‌تر و زیباتر به مقصد و مقصود مورد نظر واصل گردد. سیدرضا هندی این مفهوم را به زیبایی در اشعار خود و بویژه در قصیده معروف خود (کوثریه) به کار بسته است. او با به کارگیری یکی از نادرترین و کم کاربردترین اوزان عربی، نمونه‌ای زیبا از موسیقی بیرونی را به نمایش گذاشته است. موسیقی کناری که با نگاه ویژه‌ی شاعر به قافیه، سجع و جناس معطوف می‌شود، از دیگر زیبایی‌های این قصیده است. همینطور با استفاده از شگردها و آرایه‌های تکرار، واج آرایی، رد العجز علی الصدر، تشابه الاطراف، جناس، ترصیع و موازنه، موسیقی درونی را به زیبایی هرچه بهتر عرضه کرده است.

۲-پرسش‌ها و فرضیه‌های پژوهش

۱) هنر شاعر در این قصیده در باب موسیقی به معنای جامع آن اعم از موسیقی درونی، بیرونی، کناری و معنوی به چه صورت نمود پیدا کرده است؟

۲) سطح فکری چه تاثیری در گزینش واژگان و آواهای مختلف در شعر شاعر دارد؟

۳) بسامد حروف، واژگان، آرایه‌های لفظی و معنایی و سایر افزایندگان موسیقی در قصیده به چه صورت بوده است؟

۴) میان وزن به کار گرفته شده در قصیده و معانی مورد نظر شاعر، تناسب و هماهنگی وجود دارد.

۵) جنبه موسیقی درونی قصیده کوثریه‌ی شاعر، قوی‌ترین بعد موسیقایی این سروده به شمار می‌رود.

۳-پیشینه تحقیق

در زمینه بررسی زندگی، اندیشه و شعر سیدرضا موسوی هندی پایان‌نامه، مقالات و کتاب‌هایی نگاشته شده که در ذیل می‌آید:

۱. مقاله‌ای با عنوان «مدح پیامبر (ص) در شعر سید رضا موسوی هندی» به قلم صاحبعلی اکبری چاپ شده در مجله کیمیای سخن انتشارات دانشگاه تربیت معلم سبزوار سال۱۳۸۱؛ این مقاله فقط به مهم‌ترین مضامین این سروده پرداخته است.

۲. پایان‌نامه‌ای با موضوع «بررسی زندگی ادبی سیدرضا هندی شاعر شیعی عرب» توسط نجمه السادات صانعیان در دانشگاه شهید بهشتی، دفاع شده در سال ۱۳۸۷؛ که نویسنده در آن بیش از هر چیز توجه خود را به زندگی‌نامه شاعر معطوف داشته است.

۳. کتاب «چکامه کوثریه» یادواره غدیر خم، موسسه تحقیقات و انتشارات طور که در سال ۱۳۷۰ هجری به چاپ رسید که به شرح و تفسیر ابیات این قصیده پرداخته است.

۴. «القصیده الکوثریه» نوشته محمد هویدی، انتشارات دارالمورخ العربی ۱۴۱۶ هجری که به ترجمه و شرح لغوی ابیات این قصیده پرداخته است و همچنین به برخی از آرایه‌های موجود در آن اشاره‌ای گذرا داشته است.

بررسی‌ها حاکی از آن است که پژوهشی به منظور بررسی سطح آوایی (موسیقایی) در هیچ یک از آثار سیدرضا صورت نگرفته است. از این رو این پژوهش با رویکرد سبک شناسی نوین به بررسی ویژگی‌های موسیقایی و آوایی قصیده کوثریه می‌پردازد، تا ضمن توجه و آشنایی بیشتر با اشعار دینی- آیینی، زمینه‌ای برای درک هرچه بهتر و زیباتر این اشعار باشد.

٤- مروری بر زندگی سیدرضا موسوی هندی

سیدرضا موسوی هندی، ادیب برجسته‌ی عراقی است که علم و هنر شعری و ادبی‌اش را در خدمت اسلام و ارزش‌های والای دینی قرار داده است. نام پدرش سیدمحمد بن سیدهاشم بن میر شجاعتعلی هندی لکهنویی است. (طهرانی، الذریعه الی تصانیف الشیعه، ۱۳۴۳، ج۱۵: ۱۹۳) هر یک از القاب: موسوی، نقوی، رضوی، هندی، لکهنویی را به وی نسبت داده‌اند. (دیوان، ۱۹۸۸: ۸) وی در هشتم ذی‌القعده سال ۱۲۹۰ هـ‌ق در نجف اشرف به دنیا آمد. (طهرانی، طبقات اعلام الشیعه، ۱۴۰۴، ج۱: ۷۶۸)

سیدرضا از بزرگ‌ترین فقیهان، عالمان، شاعران و اساتید فقه، اصول و علم و ادب در زمان خود بود، او دانشمندی فاضل، پرهیزکار، زاهد، عابد و نمونه‌ای برای پرهیزکاری، عزت، شرف، ذکاوت و نجابت بود. اگرچه سیدرضا در علم و دانش شهره و زبانزد خاص و عام بود، ولی در کنار این صفت او شاعری خوش ذوق و ادیبی خوش قریحه بود. در علم اصول، منطق، عروض و لغت استاد بود و به معانی و بیان توجه بسیار داشت؛ از این رو وی پرچمدار علم و ادب در نجف اشرف بود. (امینی، ۱۹۹۲، ج۳: ۱۳۴۸) وی را از مهم‌ترین پایه‌های نهضت ادبی عرب در آغاز قرن بیستم میلادی دانسته‌اند و او را در طول نیم قرن، یکی از چهره‌های درخشان شعر عراق برشمرده‌اند. (حرزالدین، ۱۴۰۵، ج۱: ۳۲۸) وی در روز پنج شنبه ۲۲ جمادی الأول سال ۱۳۶۲ هجری، دار فانی را وداع گفت. (امین، ۱۹۸۳، ج۷: ۲۳)

٥-قصیده کوثریه

از میان همه آثار بر جای مانده از سیدرضا، «کوثریه» در مدح ساقی کوثر، امیرالمؤمنین (ع) از جایگاهی ویژه برخوردار است و در زمره چند اثر برگزیده

ادبیات شیعی قرار گرفت. کوثریه، قصیده‌ای است ۵۴ بیتی که در مدح امام علی (ع) سروده شده و از هر لحاظ، چه فخامت زبان، بلاغت و نوآوری، چه ظرافت و ذوق، چه شور و سوزش و چه از نظر معرفت و معانی، یکی از درخشان‌ترین قصاید تاریخ ادبیات عربی در مدح و منقبت مولای متقیان(ع) است.

در این سروده، شاعر در آغاز به شیوه شاعران دوره جاهلی به وصف و مدح فضایل مادی و ظاهری (جمال و زیبایی ظاهری) پیامبر بزرگوار اسلام (ص) می‌پردازد. این وصف غزل گونه تا بیت بیست و چهارم ادامه می‌یابد و از بیت بیست و پنج تا پایان، به مدح و منقبت مولای متقیان امام علی (ع) می‌پردازد. مهم‌ترین مضامین و مفاهیمی که در این ابیات به نظم کشیده می‌شود عبارتند از: شفیع بودن امام علی (ع) در روز قیامت، ملجأ و مأمن در برابر مشکلات دنیوی، ساقی کوثر، عظمت و هیبت، اشاره به شکست دشمنان در جنگ‌های معروف صدر اسلام، قدرت و شجاعت، جود و سخاوت، علم و تدبیر، ایمان و عبادت، دادگری، ایمان و نیکوکاری، صبر و بردباری، جوانمردی و... در ادامه به بررسی جنبه‌های موسیقایی این گنجینه بزرگ شیعی پرداخته می‌شود.

٦-موسیقی (Phonological)

شعر از بدو پیدایش، نزد همه اقوام و ملل با وزن ملازمت داشته و دارد و هرگز در هیچ زبانی، سخن ناموزون شعر خوانده نمی‌شود. تأثیر و اهمیت موسیقی شعر تا بدان حد است که «جاحظ» در کتاب «البیان و التبیین» مهم‌ترین علل ماندگاری شعر قدیم را موزون بودن آن می‌داند؛ «موزون بودن شعر باعث شده که یک دهم از شعر قدیم از بین برود، در حالی که موزون نبودن نثر موجب شده است تا تنها یک دهم از

نثر قدیم باقی بماند.» (جاحظ، بی تا، ج۱: ۱۵۳) از این رو شعر با موسیقی عجین شده و اساسا شعر بدون موسیقی معنا ندارد.

عناصر موسیقایی و آوایی، مجموعه‌ای از اوزان، قافیه و آرایه‌های لفظی و معنوی هستند که در القای پیام و احساسات شاعر نقش مهمی دارند. موسیقی علاوه بر القای معانی ذهنی شاعر، سبب بارور شدن عواطف و احساسات خواننده می‌گردد و از طرفی ماندگاری و تثبیت پیامِ صاحبِ سخن را در ذهن مخاطب به دنبال دارد. نکته مهم در آواشناسی شعر این است که موسیقی هر شعر باید با سایر عناصر آن از جمله موضوع و مضمون، عاطفه و تخیل هماهنگ باشد. به هر روی تردیدی نیست که شاعر آگاه و مبتکر به گونه‌ای از اوزان بهره می‌برد که بار عاطفی کلام را به بهترین شیوه به مخاطب انتقال دهد؛ به گونه ای که قدرت تأثیرگذاری بیشتری داشته باشد. اگر به مسئله‌ی موسیقی شعر دقیق‌تر بنگریم، می‌توانیم آن را به صورت زیر تقسیم‌بندی نماییم:

۶-۱ موسیقی بیرونی (عروض)

منظور از موسیقی بیرونی همان اوزان و تفعیله‌ها هستند که در ادب کلاسیک به شدت از آن حمایت می‌شد. «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 موسیقایی کلام دانست. از این رو شاعر از اول تا آخر قصیده، آنها را رعایت می‌کند و جز به ندرت و با دلیل از آنها دوری نمی‌کند.» (عاکوب، ۱۴۲۱: ۱۲) وزن یا موسیقی بیرونی، حلقه‌ی نخستین ارتباط میان شاعر و مخاطب است. شاعر با چیدمان مصوت‌ها و صامت‌ها، ریتم و آهنگی را ابداع می‌کند که سبب توجه و تأمل خواننده می‌شود و ذوق و تحسین وی را برمی‌انگیزد.

وزن، جوهر شعر است و شعر بدون وزن، شعر محسوب نمی‌شود. این وزن است که محدوده‌ی شعر را از نثر جدا می‌کند؛ به همین خاطر «قدما شعر را کلام موزون مقفی تعریف نموده‌اند و این تعریف، ارزش وزن و موسیقی شعر را می‌رساند.» (عیسی، ۱۹۹۸: ۱۶) موسیقی بیرونی اولین گام برای هم‌نوایی شاعر و خواننده است. مخاطب بر اساس غریزه ذاتی خویش به وزن و آهنگ برآمده از شعر گرایش دارد و همین امر سبب توجه او به شعر می‌شود.

٦-١-١ بررسی موسیقی بیرونی در قصیده کوثریه

سیدرضا این قصیده را در بحر متدارک سروده است. این بحر که با نام «خبب» از آن یاد می‌شود، «در اشعار عرب نسبت به سایر اوزان، در ادب قدیم و جدید کمتر به کار رفته است.» (طرابلسی، ۱۹۸۱: ۳۲) بحر متدارک از تکرار هشت بار «فاعلن» در بیت بدست می‌آید. البته بحر این قصیده متدارک مثمن مخبون است و بر چهار «فعلن» در هر مصراع پایه‌ریزی شده است. «فا» در فاعلن در اصطلاح عروض، سبب خفیف نام دارد، دچار تغییر شده که آن را زحاف گویند و آن تغییر، حذف دومین حرف ساکن است که به آن «خبن» می‌گویند و به «فعلن» تبدبل شده و مخبون گردیده است. استفاده از تفعیله «فعلن» علاوه بر کوتاه کردن زمان به ریتمیک بودن و تند بودن و در اثر آن توجه بیشتر مخاطب، افزوده است.

یکی از زیبایی‌های وزنی این قصیده این است که شاعر در اکثر ابیات قصیده، ترتیب «فعلن» و «فعلن» را برهم می‌زند و هر جایی که صلاح بداند، «فعلن» را به «فعلن» و بالعکس تبدیل می‌کند. این کار شعر وی را از ایستایی و یک‌نواختی و به سبب آن دلخستگی و تکراری بودن نجات می‌دهد و در تنوع و ریتمیک بودن آن

کمک می‌کند و به دنبال آن شعر را زنده و پویا نگه می‌دارد و در توجه بیشتر مخاطب به آن تاثیرگذار است. از این رو هر یک از اوزان زیر در «زحاف خبب» این قصیده به چشم می‌خورد:

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

همینطور تغیرات دیگر.. نکته جالب و قابل تأمل این است که در حین خواندن و ترنم کردن شعر برای اهل ذوق و اهل فن، گاه این طور احساس می‌شود که این ناهماهنگی اوزان در مصراع‌ها و ابیات بر زیبایی و آهنگین‌تر کردن شعر افزوده است.

«خبب» که به معنای حرکت تند و تیز اسب است، از اوزان ضربی است که پرترنم و مطبوع و دلکش است. سیدرضا از شوق درون و شور و اشتیاقی که به مولای متقیان (ع) دارد، این قصیده را با ریتمی تند و آهنگین سرود. زیبایی وزن و موسیقی خاص آن، حال و هوای معنوی و پرعاطفه‌ای را بر فضای قصیده حاکم کرده است. این وزن از اوزانی ضربی است که هر آشنا و ناآشنا به شعر را به سمت خود می‌کشد. «عبدالله طیب» عقیده دارد: «این وزن برای حرکات رقص جنون آمیز به کار برده می‌شود.» (طیب، ۱۹۸۹، ج۱، ۱۰۴) از این رو به خاطر حالت ضربی بودن آن، به راحتی در اذهان می‌ماند. می‌توان یکی از دلایل به کارگیری این بحر را از سوی شاعر، میل و رغبت او به ایجاد ارتباط و تاثیرگذاری بر مخاطب دانست؛ این وزن بخاطر روانی و حالت ضربی بودنی که در آن نهفته است، هر مخاطبی را به سوی خود می‌کشاند.

الفاظ و صداها به نرمی و با هماهنگی تمام با موسیقی کلام، بر زبان شاعر جاری شده است. علاوه بر موسیقی و وزن دلنشین کلام، به کار بردن قافیه در ایجاد ریتم و موسیقی شعر، نقش مهمی را ایفا کرده است. این امر سبب شد تا با وجـود طـولانی بودن قصیده، خواننده احساس خستگی به خود راه ندهد.

٦-٢ موسیقی کناری (قافیه و روی)

این نوع موسیقی از بررسی قافیه و روی معلوم می‌شود. «قافیه از مهم‌تـرین عوامـل موسیقی‌آفرین در شعر است تا جایی که بعضی‌ها شعری را که قافیه نداشته باشد، شعر نمی‌دانستند.» (ذوالفقاری، ۱۳۸۰: ۵۰) قافیه عنصری در شعر است که نشانگر توانـایی شاعر در سرودن شعر است. اینکه شاعری صرفاً لغاتی هم آهنـگ را در آخـر ابیـات بیاورد، شعر محسوب نمی‌شود بلکه باید این واژه‌ها علاوه بر هماهنگی موسیقایی کـه با هم دارند، پیوندی قوی در ارتباط با دیگر لغات بیت و شعر داشته باشند.

«شفیعی کدکنی» در تعریف موسیقی کناری می‌گوید: «منظور از موسیقی کنـاری عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است ولی ظهور آن در سراسـر شعر قابل مشاهده نیست. برعکسِ موسیقی بیرونی که تجلّی آن در سراسر بیـت یـا مصراع یکسان است و به طور مساوی و در همه جا به طور یکسـان حضـور دارد. جلوه‌های موسیقی کناری بسیار زیاد است و آشکارترین نمونـه آن قافیـه و ردیـف است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۷۱) از مهم‌ترین فواید قافیه و تاثیرات آن بر شـعر و خواننده می‌توان به سـخن عبـدون اکتفـا کـرد: «قافیـه توجـه شـنونده را جلـب و احساساتش را تحریک می‌کند و عامل وحدت مصراع با مصراع‌های دیگر اسـت و باعث انسجام شعر می‌گـردد و علاقـه و ارتبـاط ابیـات را بـا همـدیگر مسـتحکم

می‌نماید.» (عبدون، ۲۰۰۱: ۷) شاعر اگر بخواهد حالتی موثر و پویا به شعرش بدهد، باید قافیه‌ای همسو با مضمون کلی شعر برگزیند؛ زیرا قافیه به دلیل تکرار در سراسر شعر، موجب می‌شود سخنی که شاید به جمله نیاید و حالتی که قابل بازگویی نیست به خواننده منتقل شود.

مهم‌ترین حرف در قافیه، حرف رویّ است. «رویّ 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، ۱۹۹۸: ۹۰) آشکارترین تأثیری که قافیه در شعر از منظر موسیقایی دارد، این است که قافیه در محور عمودی و در طول شعر لذت موسیقایی را بوجود می‌آورد. زمانی که خواننده‌ی شعری از تکرار حروفی در یک بیت (واج‌آرایی) لذت می‌برد، بی‌گمان از تکرار حروف خاصی در طول شعر نیز لذَت می‌برد.

٦-۲-۱ بررسی موسیقی کناری قصیده کوثریه

قافیه قصیده از نوع قافیه مقیّده است. (حرف روی ساکن است) در رابطه با انواع عیوب قافیه باید گفت که هیچ کدام از عیوب قافیه مانند: تضمین، اقواء، ایطاء، سناد (سناد ردف، سناد تأسیس، سناد توجیه، سناد اشباع، اقعاد و تحرید)، در قصیده به چشم نمی‌خورد. شاعر با اطلاع قبلی از عیوب قافیه با هنرمندی تمام، قافیه را در قصیده به کار برده است.

حرف قافیه در قصیده (راء) می‌باشد. صدای آن دارای ویژگی «جهر» یعنی «وضوح و بلندی صوت هنگام تلفظ است و از نظر صفات شدت و رخوت، در حد وسط قرار دارد.» (صالح، ۲۰۰۲: ۲۸۱ – ۲۸۳) «حسن عباس» به طور مفصل به

ویژگی‌های این حرف پرداخته است که به طور خلاصه می‌توان گفت: مهم‌ترین صفات این حرف، تکرار، تحرک، رخاوت، اضطراب، زیبایی، حرارت است. (نک: عباس، ۱۹۸۸: ۸۲ – ۹۲) تکرار رویّ «راء» در قافیه ابیات به علت دارا بودن صفت تکریر در مضاعف کردن آهنگ کلام مؤثر است. «هم‌خوان‌های روان (راء) برای توصیف حالت روان بودن، جریان داشتن و سیالیت، شفافیت، لغزیدن و سریدن و نیز صدای وزش آرام باد به‌کار می‌رود.» (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۱ –۵۳) به همین خاطر حرف «راء»، سبب تشخّص و برجستگی قافیه و در پی آن ایجاد موسیقی و آهنگی آشکار و پر طنین را به دنبال دارد.

در کلمه‌هایی که قافیه شعر قرار می‌گیرند، هر چه تعداد صامت‌ها و مصوّت‌های یکسان، بیشتر باشد، قافیه نیز به همان میزان، گوش‌نوازتر و آهنگین‌تر بوده و ارزش موسیقیایی آن بیشتر است. در این قصیده بسامد حروف قافیه با یک حرف مشترک اندک است و از میان ۵۶ واژه قافیه به کار رفته در قصیده، اکثرا در ۲ یا ۳ حرف با یک دیگر هم قافیه‌اند. از این رو واژگانی چون: «دمّر، عمّر، أمّر»، «سکّر، بکّر، اذکّر» و.. در سه حرف قافیه مشترکند و ۲ حرفی مانند: «کوثر، یؤثر، ینثر، استأثر»، «أسفر، یصفر، أوفر» و.. اما تنها در ۵ واژه ارتباط با دیگر حروف قافیه یک حرفی است. قافیه‌ای که تعداد حروف مشترک بیشتری دارد، کلمات آن بیشتر به هم شبیه‌اند و رو به همسانی می‌روند و هر چه قافیه‌ها از این نظر شبیه‌تر و قوی‌تر باشند، تکرار یک کلمه صورت می‌گیرد و این تکرار خود در غنی‌تر شدن موسیقی کناری بسیار مؤثر است.

از زیبایی‌های دیگر قافیه اینست که؛ هر قافیه، به گونه‌ای پیش زمینه‌ای برای قافیه بعدیست و ذهن را برای پذیرش آن آماده می‌کند؛ شاعر با چینش به جای

واژگان قصیده، با عنایت به قافیه به کار رفته در بیت قبل ذهن را بـرای پـذیرش آن آماده می‌کند و روان خواننده از برآورده شدن این انتظـار لـذت بیشـتری مـی‌بـرد. نمونه‌ی این زیبایی را در ابیات زیر می‌بینیم:

فـــأُجَنُّ بـــه فِـــی اللّیـــــل إذَا　　یَغشـــــی وَالصّـــــبحِ إذَا أَســـــفَر
إرحَـــمْ أرقـــاً لـــو لـــم‌یَمْـــرَضْ　　بِنُعـــاسِ جُفُونِـــکَ لَـــمْ‌یَسْهَـــر
تَبْـــیَضُّ لِهَجْـــرِکَ عَیْنَـــاه　　حَـــزَناً و مَدامِعُـــه تَحمَـــر[1]

(دیوان: ۲۰)

قافیه بیت اول «أسفر» با توجه به قافیه‌ی بیت قبل و همچنین واژگان قبل از خود چون «لیل، یغشی و صبح» به راحتی به ذهن خواننده خطور می‌کند. همینطور واژگان «یسهر و تحمر» که کلمات قبلی «أرقا، نعاس، تبیضّ، عیناه و مدامعه»، انتظار این قافیه را در خواننده ایجاد می‌کند، به راحتی به ذهن متبادر می‌شود. لازم به ذکر است که این شاهکار در اکثر ابیات این قصیده به چشم می‌خورد. در ادامه به سه بیت دیگر اشاره می‌گردد.

فَاسْـــأل بـــدراً و اســـأل أُحُـــداً　　وسَـــلِ الأحـــزابَ وسَـــلْ خَیْبَـــر
مَـــنْ دَبَّـــرَ فِیهَـــا الْـــأَمْرَ وَ مَـــنْ　　أَرْدَی الْأَبْطَـــالَ وَ مَـــنْ دَمَّـــرْ
مَـــنْ هَـــدَّ حُصُـــونَ الشِّـــرْکِ وَمَـــنْ　　شَـــادَ الاسْـــلَامَ وَ مَـــنْ عَمَّـــرْ[2]

(همان: ۲۱)

۱. من دیوانه‌وار از خود بی‌خود می‌شوم شباهنگام که تاریکی همه جا را فرا می‌گیرد و سحرگهان، هنگامی که سپیده سر می‌زند. (شب هنگام به یاد سیاهی زلف تو صبح به یاد روشنی چهره‌ات می‌افتم.) بر من شب‌زنده‌دار که پیوسته بیدارم و خواب از چشمانم گریخته ترحم کن که اگر دل در گرو چشمان بیمار و خمارین تو نمی‌داشتم، شب را به بیداری نمی‌گذراندم. مرا دریاب که دیدگانم از غم دوری تو سپید شد و سرشک سرخ‌فام از دیده می‌بارم.

۲. پس از بدر و اُحُد بخواه تا او را به تو بازشناسند و از خندق و خیبر احوال او بازپرس. چه کسی جز علی (ع) بود که در این مواقع کارهای دشوار را سامان می‌داد و سرکشان را از پای درمی‌آورد و پشت گردان را به خاک می‌مالید؟ چه کسی جز او دژهای استوار شرک را زیر و رو کرد و اسلام را آبادانی بخشید؟

در این سه بیت هر سه کلمه قافیه (خیبر، دَمَّرْ و عَمَّرْ)، با عنایت به قافیه قصیده و کلمات قبل از خود به ذهن خطور می‌کند که سبب التذاذ خواننده می‌گردد. یکی دیگر از زیبایی‌های قافیه در قصیده این است که کلمات قافیه با قرار گرفتن در جای خود، تشخص و برجستگی قابل ملاحظه‌ای می‌یابند به طوری که می‌توان گفت بار اصلی معنای بیت بر روی آنهاست.

سَوَّدتُ صَحیفَةَ أعمالِی وَوَکَّلتُ الأمرَ إلَی حَیدَر
هُوَ کَهفِی مِن نُوَبِ الدّنیا وَشَفِیعِی فِی یَومِ المَحشَر[1]

(همان: ۲۱)

شاعر با تکیه و تمرکز بر مولا علی (ع) و همچنین اشاره به روز قیامت، این دو امر مهم را برای برجسته کردن و مهم جلوه دادن و همچنین القای معانی درونی خویش، در قافیه بیت قرار داده است. از این رو کلمه «حیدر» و «محشر»، اگر به جز قافیه در هر جای دیگری می‌آمد، این گونه برجستگی و تشخص در ذهن خواننده نداشت.

وجود «وزن»، «جناس» و «سجع» میان واژگان قافیه از دیگر موارد ایجاد موسیقی کناری در قصیده محسوب می‌شود؛ قافیه‌ها در ایجاد و حفظ وحدت طولی قصیده نقش مهمی ایفا می‌کنند. کلمات قافیه در اکثر ابیات هم‌وزن و شبیه به همند؛ به همین خاطر قافیه حکم طنابی را دارد که وحدت قصیده را حفظ می‌کند. علاوه بر اشتراک در حروف قافیه رابطه هم‌وزنی و سجع میان واژگان قافیه به چشم می‌خورد که این شاهکار شاعر یکی دیگر از مؤلفه‌های موسیقی و طنین برآمده از واژگان

۱. من نامه اعمال خود را سیاه کردم اما کار خود را به مولایم امیرالمؤمنین حیدر (ع) وانهادم. او در هنگامه‌های سخت و دشوار زندگی پناه من است و دستگیر است مرا در روز رستاخیز.

قافیه را تداعی می‌کند. از میان کلمات هم وزن در قافیه می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: «أبتر، أحور، أسفر، أوفر، أعذر، أحمر، أکبر، أزهر»، «خیبر، قنبر، عنبر، منکر، کوثر، حبتر، جوهر و..» و .. شاعر با مهارت و استادی تمام با موزون کردن واژگان قافیه و همچنین ایجاد سجع متوازن میان این واژگان، موسیقی قصیده را غنی‌تر کرده و بر گیرایی سخن و همچنین توجه بیشتر مخاطب، افزوده است.

یکی دیگر از زیبایی‌های قافیه، وجود جناس میان واژگان قافیه است. جناس در ایجاد موسیقی و حسن تأثیر آن نقش بسزایی داشته است. واژگانی مانند: «منبر، عنبر، قنبر»، «دمّر، أمّر، عمّر» و... از مهم‌ترین مصادیق جناس به حساب می‌آیند که سیدرضا در جهت برانگیختن توجه مخاطب و موسیقی شعر و در نهایت زیباسازی کلامش عنایت ویژه‌ای به آن داشته است.

نکته قابل ذکر دیگر اینست که در برخی از ابیات، تکرار قافیه را می‌بینیم که این یکی از معایب قافیه‌پردازیست؛ اگر چه گفتیم تکرار و اشتراک حروف قافیه هرچه بیشتر باشد موسیقی شعر غنی‌تر می‌شود ولی تکرار در قافیه به دلیل اینکه از تنوع قافیه می‌کاهد، از معایب قافیه‌پردازی محسوب می‌شود. در این قصیده تکرار واژگان «جوهر» در بیت ۱ و ۴۹، «کوثر» در بیت ۲ و ۳۱، «أزهر» در بیت ۵ و ۲۳ و «أحمر» در بیت ۳ و ۴۴ به چشم می‌خورد. چنانچه قبلا گفته شد؛ هیچکدام از عیوب قافیه در این قصیده مشاهده نمی‌شود. در توضیح این مطلب باید گفت: تکرار در صورتی از عیوب قافیه محسوب می‌شود که دو کلمه قافیه که در لفظ و معنی با هم برابر باشند، در فاصله کمتر از هفت بیت ذکر شوند. از این رو «علمای این علم، تکرار عین کلمه‌ی قافیه را بعد از هفت یا ده بیت جایز شمرده‌اند.» (طیب، ۱۹۸۹، ج۱: ۴۵) به این ترتیب این تکرار از عیوب قافیه محسوب نمی‌شود و در غنای موسیقی قصیده لازم و مؤثر است.

٦-٣ موسیقی درونی (داخلی)

موسیقی درونی عبارت است از: «هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرف در مجاورت با حرف دیگر.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۵۱) «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، ۳۹۲) به این ترتیب موسیقی درونی از هم‌نشینی و پیوستگی حروف و کلماتی بوجود می‌آید که در مجاورت با هم ایجاد آهنگ و ریتمی خاص می‌کند. شاعر با زیرکی از حروف و کلماتی استفاده می‌کند که علاوه بر القای معانی ذهنی خود، ایجاد آهنگ و ریتمی خوش آهنگ کند و به تبع آن در خواننده نوعی التذاذ ادبی بوجود آورد.

شاعران معاصر به طور چشمگیر به این نوع از موسیقی توجه ویژه‌ای نشان دادند. «ضیف» در مورد موسیقی داخلی می‌گوید: «منظور از موسیقی، عروض صِرف نیست، بلکه منظور ما موسیقی پنهانی است که در شعر و نثر احساس می‌شود و آن از انتخاب کلمات آهنگین توسط ادیب سرچشمه می‌گیرد. مثل اینکه هر کلمه‌ای نغمه‌ای و هر جمله‌ای آهنگی است.» (ضیف، ۱۹۹۹: ۷۵) به این طریق می‌توان گفت که هر حرف یا واژه، به سان تاری است که شاعر با مهارتی خاص آن را در قالب اشعار می‌نوازد. 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.

بررسی موسیقی درونی قصیده کوثریه

٦-٣-١ تکرار (repetitation)

«آوردن عناصر مشابه در مواضع مختلف یک اثر فنی را تکرار گویند؛ تکرار، اصل و اساس هرگونه نظم و هماهنگی است؛ چه در موسیقی، چه در شعر» (مجدی، ۱۹۸۴، ج۲: ۱۱۷) تکرار در سطوح مختلف: واک، هجا، واژه و جمله یا عبارت برای توسعه معانی و حسن تأثیر و بویژه در زمینه بهره‌گیری از نغمه و آهنگ کلام، در شعر به کار گرفته می‌شود. تکرار به مانند جریان پیوسته و مداوم خون در کالبد شعر است. تکرار در راستای معنا و محتوای شعر اهمیت می‌یابد؛ یعنی آن جا که تکرار از جهت معنوی به جا نشسته باشد، رنگ کلام نیز مؤثرتر جلوه می‌کند و این نغمه خوش آهنگ، در قبول معنای مورد نظر، یاری دهنده است.

تکرار در سطح واک یا حروف را می‌توان به صورت آرایه‌ای قابل اعتنا به نام «واج آرایی» دید. این آرایه در شعر معاصر عربی در بین نوپردازان، از بسامد بالایی برخوردار است به طوری که می‌توان آن را از مختصات سبکی دوره معاصر به حساب آورد. از دیگر انواع تکرار، تکرار واژه است؛ یعنی کلماتی که با معنای واحد در مسیر شعر نشسته باشند. تکرار واژه می‌تواند به شکل صنایعی چون: ردالعجز علی الصدر، طرد و عکس، تکریر، تشابه الاطراف بروز یابد. تکرار در سطح جمله از دیگر انواع تکرار است که در آن جملات و عبارات به صورت مختلف در شعر شاعران تکرار می‌شود و آن‌ها از این ابزار برای ایجاد فرمی شاعرانه استفاده می‌کنند.

«تکرار از قوی‌ترین عوامل تأثیر است و بهترین وسیله‌ای است که عقیده یا فکری را به کسی القا کند» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۸۹) با تلقین و تکرار نه تنها می‌توان عواطف لطیف و زودگذر، بلکه اعتقادات دیرپای را در اذهان رسوخ داد و تثبیت

کرد. در قصیده‌ی کوثریه با چند جنبه از موسیقی درونی بر آمده از تکرار روبرو هستیم؛ نخست با تکرار بیشترین صامت‌هایی که در قصیده به کار رفته‌اند و بعد با انواع تکرار در سطح ابیات قصیده که تکرار در حرف و کلمه را در برمی‌گیرد.

٦-٣-١-١ تکرار حرف (واج آرایی): هم حرفی یا تکرار حرف، از تکرار یک صامت با بسامد زیاد نسبت به سایر حروف در ابیات قصیده بوجود می‌آید. بیشترین صامت‌هایی که در قصیده به کار رفته‌اند عبارتند از: «ل، ر، م، ن، أ، ب، ک و ت» که در جدول زیر آمده است:

صامت	لام	راء	میم	نون	همزه	باء	کاف	تاء
تعداد	۱۶۶	۱۲۲	۱۱۷	۱۰۲	۹۲	۹۰	۷۳	۶۴
درصد	٪۲۰/۹	٪۱۴/۷۶	٪۱۴/۱۶	٪۱۲/۳۴	٪۱۱/۱۳	٪۱۰/۸۹	٪۸/۸۳	٪۷/۷۴

همینطور تکرار حروف در ابیات قصیده که از آن به عنوان واج‌آرایی یاد می‌شود در برخی از ابیات مشهود است. در بیت زیر تکرار صامت «سین و لام»:

فَاسْأَل بدراً و اسأل أُحُداً و سَلِ الأحزابَ و سَلْ خَيْبَرا[1]

(دیوان: ۲۱)

تکرار صامت «میم» در ابیات زیر:

مَنْ دَبَّرَ فِيهَا الْأَمْرَ وَ مَنْ أَرْدَى الْأَبْطَالَ وَ مَنْ دَمَّرْ

مَنْ هَدَّ حُصُونَ الشِّرْكِ وَ مَنْ شَادَ الاسْلَامَ وَ مَنْ عَمَّرْ

مَنْ قَدَّمَهُ طه وَ عَلَى أَهْلِ الْإِيمَانِ لَهُ أَمَّرْ[2]

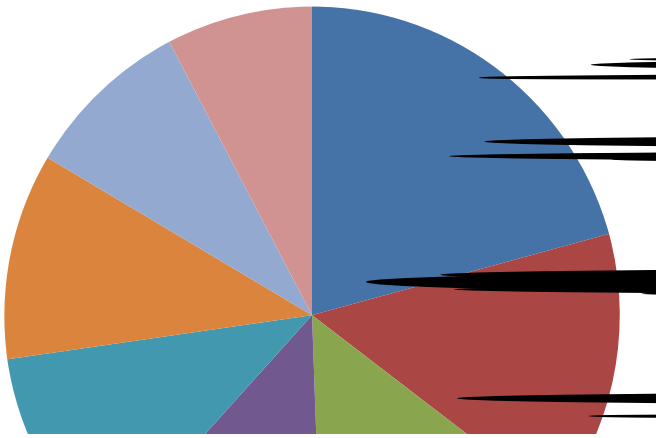
(همان: ۲۱)

۱. پس از بدر و اُحُد بخواه تا او را به تو بازشناسند و از خندق و خیبر احوال او بازپرس.

۲. چه کسی جز علی (ع) بود که در این مواقع کارهای دشوار را سامان می‌داد و سرکشان را از پای درمی‌آورد و پشت گردان را به خاک می‌مالید؟ چه کسی جز او دژهای استوار شرک را زیر و رو کرد و اسلام را آبادانی بخشید؟ چه کسی را جز او رسول خدا صلی الله علیه و آله و سلم بر اهل ایمان امیر گردانید؟

تکرار حرف و هماهنگی خاص هر حرف در مجاورت با حروف دیگر از مصادیق موسیقی درونی به حساب می‌آید. بررسی ویژگی‌هایی آوایی این حروف از این موسیقی پرده برمی‌دارد. در قصیده‌ی کوثریه بسامد حروف «ل، ر، م، ن، أ و ب» که دارای صفت جهر می‌باشند، نسبت به سایر حروف بیشتر است. به این صورت ۸۴/۱۸ درصد این مجموعه دارای صفت جهر می‌باشد. همچنین صامت‌های «ل، م، ر، ن» از نظر شدت و رخوت در حد وسط قرار دارند. صامت «أ، ب، ت» از حروف انفجاری به حساب می‌آیند که دارای صفت شدت است. (نک: عباس، ۱۹۹۸: ۵۴ و ۵۵) بنابراین با توجه به صامت‌های به کار رفته در قصیده می‌توان نتیجه گرفت که قصیده از منظر آواشناسی، از ویژگی آشکاری و قدرت صوت برخوردار است و آنچه سبب افزایش موسیقی درونی متن گردیده است، همان تکرار و کثرت حروفی است که طنین و آهنگ آنها نسبت به سایر حروف برجسته‌تر و آشکارتر است؛ به همین خاطر قدرت و وضوح این حروف، عامل تاثیرگذاری جو موسیقایی قصیده شده است. نمودار زیر بیانگر بسامد بالای حروف «ل، ر، م، ن، أ، ب، ک و ت»، نسبت به سایر حروف ابیات قصیده است:

اره (۱): بسامد تکرار حروف در قصیده‌ی کوثریه



یکی دیگر از زیبایی‌های قصیده، وجود واج‌آرایی در ۳۳ بیت قصیده از مجموع ۵۵ بیت می‌باشد که این میزان ۶۰ درصد از کل ابیات قصیده را در برمی‌گیرد. بیشترین واج‌آرایی در حروف «ل، ر، م، ن» است که صامت «ل» در ابیات ۱۷، ۱۸، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۴، ۲۶، ۲۹، ۳۰، ۳۵، ۳۸، ۴۵، ۴۷، ۴۸ ، ۵۳، صامت «ر» در ابیات ۱، ۸، ۱۹، ۲۲، ۲۳، ۳۶، ۴۱، ۴۵، ۴۶، صامت «م» در ابیات ۸، ۱۵، ۱۷، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۴۱، ۴۷، ۵۵، صامت «ن» در ابیات ۱۵، ۳۰، ۳۱، ۳۳، ۳۷، ۴۰ و هرکدام از صامت‌های «ب، ک، ت، ف» به ترتیب یک بار در ابیات ۴۵، ۵۱، ۲۸ و ۲۵ تکرار شده‌اند. همینطور تکرار مصوت بلند «آ» در ابیات ۳۹ و ۴۹ و مصوت بلند «او» در بیت ۴۰ که همه و همه در ایجاد موسیقی درونی سهیم‌اند.

۶-۳-۱-۲ تکرار واژگان: تکرار واژگان یکی دیگر از مؤلفه‌های ایجاد موسیقی درونی است. این شگرد در قصیده‌ی کوثریه به وفور یافت می‌شود. تکرار واژه می‌تواند به شکل صنایعی چون: ردالعجز علی الصدر، طرد و عکس، تکریر، تشابه الاطراف و... بروز یابد.

٦-۳-۱-۳ رد العجز علی الصدر: این آرایه که از انواع بدیع محسوب می‌شود، عبارت است از اینکه «یکی از دو لفظ تکرار شده یا متجانس یا ملحق شده به دو متجانس در آخر بیت قرار گیرد و دیگری در آغاز مصراع اول.» (سکاکی، ۱۹۸۱: ۶۷۱) البته «احمد هاشمی» قرار گرفتن کلمه صدر را در اول، وسط، آخر مصراع اول و ابتدای مصراع دوم جایز می‌دانند. (نک: هاشمی، ۱۳۸۹: ۳۵۶) از آنجا که در این صنعت بدیعی دو کلمه عینا تکرار می‌شود، از موارد تکرار به حساب می‌آید که سبب افزایش موسیقی درونی می‌گردد.

این صنعت بدیعی در ابیات ۱۴، ۱۸، ۲۲، ۲۳، ۳۰، ۳۳، ۴۳، ۴۶، ۴۷، ۵۱ و ۵۲ به کار گرفته شده که از مجموع ۵۵ بیت حدود ۱۱ بیت که ۲۰ درصد قصیده است را در برگرفته است. در ادامه به نمونه‌ای از آن اشاره می‌شود:

وأنظَـــرُ لِلزَّهـــرِ بِشَـــطِ النَّهـــ رِ فَوَجـــهِ الدَّهـــرِ بِـــه أزهَـــرُ[1]

بیت ۲۳:

(دیوان: ۲۱)

بِـــالحِفظِ مِـــنَ النَّـــارِ الكُبـــرَى وَالأمـــنُ مِـــنَ الفَـــزَعِ الأكبَـــرُ[2]

بیت ۳۰:

(همان: ۲۱)

در این دو بیت تکرار واژگان «زهر، أزهر» در بیت اول و «کبری و أکبر» در بیت دوم که هر دو از یک ریشه‌اند، از نمونه‌های آرایه‌ی رد العجز علی الصدر به حساب می‌آیند.

٦-٣-١-٤ تشابه الاطراف: این صنعت به دو گونه لفظی و معنوی تقسیم می‌گردد. در گونه لفظی سراینده یا نویسنده با عنایت به واژه پایانی جمله یا مصراع اول، مصراع دوم یا جمله بعدی را با همان کلمه آغاز می‌کند. در گونه معنوی گوینده سخنش را با چیزی پایان می‌دهد که در معنا با آغاز کلامش تناسب دارد. (نک: هاشمی، ۱۳۸۹، ج۲: ۳۱۰ و ۳۱۱) گونه لفظی این آرایه را که از انواع تکرار محسوب می‌شود در بیت ۲۲ قصیده می‌بینیم:

بَكِّـــرْ لِلَّهـــوِ وَ نيـــلِ الصَّفـــ وِ فَصَـــفْوُ الدهـــرِ لِمَـــنْ بَكَّـــرُ[3]

(دیوان: ۲۱)

۱. به گل‌ها و ریاحین کنار جویبار بنگر چرا که چهره‌ی روزگار با نگاه کردن به آنها شاد می‌شود و می‌درخشد.
۲. به اینکه از آتش سوزنده دوزخ در امان خواهم بود و از هول و هراس روز رستاخیز برکنار.
۳. در سحرگاه برای نوشیدن برخیز که شادی آن کس راست که سحرخیز باشد.

در این بیت تکرار کلمه «صفو» در پایان مصراع اول و آغاز مصراع دوم از نمونه‌های آرایه‌ی تشابه الاطراف محسوب می‌شود. این آرایه در ابیات ۱۶، ۱۷، ۳۵ و ۴۰ به چشم می‌خورد. اما گونه معنوی این آرایه را در بیت زیر می‌بینیم:

مَنْ قَدَّمَهُ طه وَ عَلَى أهْلِ الْإيمَانِ لَهُ أمَّرْ

(همان: ۲۱)

در این بیت واژه پایانی مصراع دوم (أمّر) در معنا با آغاز بیت اول (قدّمه) شباهت دارد. به این صورت که (قدّمه) به معنای تفضل و برتری است و این معنا در آخر بیت با واژه (أمّر) با این توضیح که کسی که بر همه برتری دارد شایسته فرمانروایی نیز هست، تکرار شده است. این بیت از نمونه‌های تشابه الاطراف معنوی است و از موارد موسیقی معنوی به حساب می‌آید. از آنجا که در گونه لفظی این آرایه، لفظ تکرار می‌گردد و در گونه معنوی آن، معنا تکرار می‌گردد، این آرایه از انواع تکرار محسوب می‌شود که سهم بسزایی در موسیقی و آهنگ کلام دارد.

٦-۳-۲جناس

در ساده‌ترین تعریف از این آرایه‌ی بدیعی باید گفت: «جناس یعنی تشابه لفظی بین دو کلمه که به دو قسم تام و ناقص قابل تقسیم است» (تفتازانی، ۱۳۸۵: ۴۵۸-۴۶۱) شاعر با به کارگیری کلماتی که در بعضی حروف به نوعی با یکدیگر اشتراک داشته باشند، نوعی موسیقی ایجاد می‌کند که در اثر آن آهنگی زیبا و جذاب را به مخاطب هدیه می‌کند. از این رو «جناس و دیگر محسنات لفظی به لفظ کلام برمی‌گردد و به لطائف شنیداری مخاطب می‌افزاید و موجب لذّت و پسند و سرور شنونده می‌گردد.» (ابن عاشور، بی‌تا: ۴۲) بنابراین این آرایه بدیعی یکی از مصادیق

ایجاد و افزونی موسیقی است و هرچه حروف کلمات به هم شبیه‌تر و نزدیک‌تر باشد، موسیقی و آهنگ زیباتری را عرضه می‌دارد و بر حسن تاثیر آن می‌افزاید. نمونه‌ای از این هنر زیبا در ادامه می‌آید:

قَاسَوکَ أَبَاحَسَنٍ بِسِوَا کَ وَهَلْ بَالطَّوْدِ يُقَاسُ الذَّرُّ ؟[1]

بیت ۳۹:

(دیوان: ۲۱)

فَاصْدَعْ بِالْأَمْرِ فَنَاصِرُکَ اللـ ـبَتَّارُ وَشَانِئُکَ الْأَبْتَرُ[2]

بیت ۴۶:

(همان: ۲۲)

در دو بیت بالا دو واژه‌ی «قاسوک، یقاس» و «بَتَّارُ، أبتر» از نمونه‌های جناس اشتقاق به حساب می‌آید. این نوع جناس که بیشتر از سایر جناس‌ها در این قصیده به کار گرفته شده، سبب فزونی موسیقی داخلی و به تبع آن جذابیت و زیبایی قصیده گشته است. در ادامه بحث جناس لاحق را در ابیات زیر می‌بینیم:

قُطْباً لِلْحَرْبِ يُدِيرُ الضَّرْ بَ وَيَجْلُو الْكَرْبَ بِيَوْمِ الْكَرّ[3]

بیت ۴۵:

(همان: ۲۲)

لَأُصِيبُ بِهَا الحَظَّ الأوفَى وَأَخصُّ بِالسَّهمِ الأَوفَر[4]

بیت ۲۹:

(همان: ۲۱)

۱. ای اباالحسن علیه‌السلام، آوخ که تو را با دیگران همطراز کرده، سنجیدند! مگر ذره را با کوه استوار می‌توان همطراز کرد؟!
۲. پس آشکارا حق را بازگو کن که منکران بی‌دود مانند و صولت شمشیر بران یاری‌گر توست.
۳. تو در کارزار چونان ستون و محوری استوار بودی که امور رزم را سامان می‌دادی و اندوه از چهره‌ها می‌زدودی.
۴. بی‌شک در این امر، بهره کامل از آن من است و سود سرشار مراست.

در این دو بیت واژگان «حرب، ضرب، کرب» و «أوفی، أوفر» در دو حرف بعیدالمخرج اختلاف دارند. از آنجا که این واژگان در بیشتر حروف شبیه به هم هستند و تنها در یک حرف باهم اختلاف دارند، سبب آهنگین‌تر شدن کلام و افزایش جو موسیقایی قصیده شده است. بسامد این نوع جناس در قصیده چشمگیر است. اما جناس مضارع، جناسی است که «دو رکن آن در دو حرفی که بعید المخرج نیست، اختلاف دارد.» (هاشمی، ۱۳۸۹، ج۲: ۳۳۴) در بیت زیر این نوع از جناس را می‌بینیم:

فَلَقَـــد أســـرَفتُ وَمَـــا أسلَفْـــ ـــتُ لِنَفسِـــی مَـــا فِیـــهِ أُعْـــذَرُ[۱]

بیت ۲۵:

(دیوان: ۲۱)

در این بیت، دو واژه «أسرفت و أسلفت» تنها در یک حرف که در تلفظ قریب‌المخرج هستند اختلاف دارند. این نوع از جناس به سبب تشابه زیاد حروف دو کلمه متجانس، نسبت به جناس لاحق زیباتر و آهنگین‌تر است.

بَکِّـــرْ للسُکْـــرِ قُبَیـــلَ الفَجـــ ـــرِ فَصَفـــوُ الدَّهـــرِ لِمَـــن بَکَّـــرْ[۲]

بیت ۲۲:

(دیوان: ۲۱)

در بیت بالا نوع دیگری از جناس را در واژگان «بَکِّرْ و بَکَّرْ» می‌بینیم. دو رکن این دو واژه متجانس در هیأت حروف که پدیده‌ی حرکت‌ها و سکون‌هاست، متفاوت است. کاربرد این نوع جناس در قصیده اگرچه کم است اما خود در ایجاد موسیقی و آهنگ کلام مؤثر و مفید است.

۱. من در گناه سخت زیاده‌روی داشته‌ام و هیچ عذری در این کار برای خویش فراهم نکرده‌ام.
۲. در سحرگاه برای نوشیدن برخیز که شادی آن کس راست که سحرخیز باشد.

به این ترتیب جناس لاحق: در ابیات ۴، ۱۰، ۲۳، ۲۸، ۲۹، ۴۵ و ۵۳، جناس اشتقاق: در ابیات ۳۰، ۳۹، ۴۳، ۴۶، ۵۱ و ۵۲، جناس محرّف: در بیت ۲۲ و جناس مضارع در بیت ۲۵ به کار رفته است که زیبایی این قصیده را دوچندان کرده است. بسامد این آرایه در قصیده نیز زیاد است؛ شاعر در این قصیده (بدون در نظر گرفتن جناس در قوافی) ۱۷ بار آن را به کار برده است. از این رو جناس در ۱۵ بیت یعنی ۲۷/۲۷ درصد از کل قصیده به چشم می‌خورد که تأثیر بسزایی در ایجاد موسیقی داخلی قصیده داشته است.

۶-۳-۳ ترصیع

ترصیع به معنای «مسجوع بودن حشو بیت است.» (عسکری، ۱۹۸۹: ۴۱۶) این آرایه که از گونه‌های قافیه داخلی به حساب می‌آید، از عوامل ایجاد موسیقی در شعر است. همانطور که سجع در نثر باعث ایجاد موسیقی و ریتم در نثر می‌شود، ترصیع سبب خوش‌آوایی و خوش‌آهنگی موسیقی شعر می‌شود. ترصیع مختص شعر است؛ این نکته را «قدامه بن جعفر» این گونه تأیید می‌کند: «ترصیع آن است که مقاطع اجزاء بیت بر سجع یا شبیه به آن باشد.» (قدامه، ۱۴۰۰: ۸۰) سید رضا این هنر زیبا را جهت آهنگین‌تر کردن کلام، به کار گرفته است:

فَأجلُ الأقداحَ بصرفِ الـرّا ... حِ عَسَى الأفراحَ بِهَا تُنْشَر

و أشغَل يُمنَاكَ بِصَبِّ الكأ ... سِ وَ خَلِّ يَسَارِكَ لِلمُزهَر

فَدَمُ العُنقُودِ وَ لَحنُ العُو ... دِ يُعِيدُ الخَيْرَ وَ يَنفِي الشَّرّ

بَكِّرْ للسُكْرِ قُبَيلَ الفَجـ ... ـرِ فَصَفوُ الدَّهِ لِمَن بَكَّر[۱]

(دیوان: ۲۱)

۱. جام‌های شراب را ای دوست برای نوشیدن جلا بخش، باشد که بدان شادی افزایند. دست راست خود را برای سقایی کردن به کار بگیر و با دیگر دست عود بنواز و بدان که شراب و نوای عود، بدی را دور و خیر و نیکی را به چنگ می‌آورد.

هر یک از واژگان «الاقداح، الراح، الافراح، العنقود، العود، یعید، سکر، فجر، دهر» از مهم‌ترین عوامل ایجاد موسیقی داخلی در ابیات فوق محسوب می‌شود. «عبدالصاحب موسوی» در این رابطه می‌گوید: «ترصیع گویاترین موسیقی داخلی است که بر مخاطب تاثیر می‌گذارد و در او خوشی و سرمستی را بوجود می‌آورد. از این رو طنین و آهنگ برآمده از (الف) در (الاقداح، الراح، الافراح، یمناک و یسارک)، الهام‌گر رقص و شادی است و زیبایی و طراوت را به خواننده می‌افزاید. تبدیل و دگرگونی الف به واو و یاء در واژگان (العنقود، العود، یعید) سبب نوسان و ارتعاش آهنگ و موسیقی در بیت می‌شود که سبب برانگیختن احساسات می‌گردد و در عمق جان می‌نشیند. همینطور کارکرد سکون در واژگان (سکر، فجر، دهر) قبل از حرف متحرک، از دیگر عوامل ایجاد موسیقی است.» (موسوی، ۱۹۹۸: ۳۲۵) به کارگیری این صنعت ادبی به شعر شاعر برجستگی خاصی بخشیده و سبب تقویت موسیقی داخلی شده است. در ادامه به نمونه‌ای دیگر اشاره می‌شود:

قُطْبـــاً لِلْحَـــرْبِ یُـــدِیرُ الضَّـــرْ بَ وَیَجْلُـــو الْکَـــرْبَ بِیـــوْمِ الْکَـــرّ

(دیوان: ۲۲)

شاعر با بهره‌گیری از موسیقی درونی، به زیباترین شکل به شخصیت امام علی (ع) در دفاع از دین و نابودی دشمنان اشاره می‌کند؛ شاعر با استفاده از آرایه‌ی ترصیع و فریاد و خروش برآمده از حروف واژگان (حرب، ضرب و کرب) و همینطور جناس در دو واژه (کرب و کر) به زیباترین شکل شدت و حدت به خاک افکندن و کوبین دشمنان را به دست مولا علی (ع) ترسیم می‌کند. این آرایه در ۹ بیت یعنی ۱۶/۳۶ درصد از قصیده به‌کار رفته است که از مهم‌ترین عوامل موسیقایی

قصیده محسوب می‌شود. لازم به ذکر است که این بیت از قصیده، دارای صنعت تسمیط که از عوامل ایجاد موسیقی است، نیز می‌باشد.

٦-٣-٤ موازنه

یکی دیگر از مهم‌ترین عناصر ایقاعی که سبب افزایش موسیقی در کلام می‌گردد، موازنه است.

«ابن أثیر» در تعریف این صنعت بدیعی می‌گوید: «نوع دیگر ترصیع آن است که همه کلمات متقابل در وزن و حرف روی متساوی نباشند و بعضی با دیگری اختلاف داشته باشند.» (ابن اثیر، ۱۳۷۵: ۲۶۵) بنابراین موازنه برابری دو مصراع یا دو فاصله در وزن است بدون توافق در قافیه. (اگرچه ممکن است برخی از کلمات نیز با هم مقفی باشند) این شگرد که سبب افزایش موسیقی داخلی می‌گردد در قصیده‌ی کوثریه نیز به کار گرفته شده است که در بیت زیر می‌بینیم:

آیَاتُ جَلالِکَ لَا تُحْصَی وصِفَاتُ کَمَالِکَ لا تُحْصَر[1]

(دیوان: ۲۲)

در این بیت شاعر با هم وزن کردن دو طرف بیت، با نوایی خوش، صفات و مناقب مولای متقیان (ع) را گوشزد می‌کند و از طرفی عجز و ناتوانی خودش را در بیان این صفات با استفاده از موسیقی نهفته در بیت بیان می‌کند.

٦-٣-٥ طباق

تضاد یکی از پیوندهای معنایی میان کلمات و از عناصر مهم تقویت موسیقی محسوب می‌شود. تضاد، که «طباق» و «مطابقه» نیز خوانده می‌شود، صنعتی است که

۱. آیات و نشانه‌های جلال تو را شماره نتوان کرد و اندیشه از درک صفات کمال تو عاجز است.

بر اساس آن، دو کلمه متضاد یا متفاوت را در یک عبارت به کار می‌برند. پیداست که اصل این آرایه، همان «الجمع بین الشیء و ضده» (عسکری، ۱۹۸۹: ۳۳۹) «این آرایه‌ی معنوی در انواع مختلف کلمه اعم از اسم، فعل و حرف واقع می‌شود.» (جرجانی، ۱۹۸۷: ۲۵۹ و ۲۶۰) بنابراین طباق جمع کردن میان دو لفظ است که در معنا با هم تقابل دارند. «تقابل این دو لفظ، به دو شکل سلبی و ایجابی تقسیم می‌گردد؛ ایجابی، که تضاد میان خود الفاظ است و از اثبات و نفی و امر و نهی به بار نمی‌آید. سلبی، که عبارت است از تقابل دو فعل مثبت و منفی مشتق از یک مصدر، یا تقابل فعل امر و فعل نهی مثل «گفتن و نگفتن» و «بگو و مگو»» (خطیب قزوینی، ۱۹۸۵: ۳۴۸-۳۵۰) در ادامه به چند نمونه از انواع طباق در قصیده‌ی کوثریه اشاره می‌شود.

طباق ایجاب بین دو اسم

یَا مَنْ قَد آثَرَ هِجرَانِی وَ علیَّ بِلُقیَاهُ إستَأثَرْ[1]

بیت ۱۴:

(دیوان: ۲۰)

طباق ایجاب بین دو فعل:

مَنْ هَدَّ حُصُونَ الشِّرکِ وَ مَنْ شَادَ الاسْلَامَ وَ مَنْ عَمَّرْ

بیت ۳۷:

(همان: ۲۱)

طباق ایجاب بین دو کلمه مختلف (اسم و فعل):

أحْیَیتَ الدّینَ بِأبْیَضَ قَدْ أوْدَعْتَ بِهِ الْمَوْتَ الْأحْمَرْ[2]

بیت ۴۴:

(همان: ۲۲)

۱. ای محبوب من، ای که از من دوری گزیده و مرا به هجران خود مبتلا کرده و دیدارت را از من دریغ می‌کنی.

۲. دین خدا را با تیغ آبگون خویش زنده کردی. با همان تیغ که مرگ سرخ فام را نصیب کافران می‌کردی.

طباق سلب بین دو فعل:

يَـــا مَـــن قَـــد أنكَـــرَ مِـــن آيَـــا ت ِأبِـــی حَسَـــنٍ مَـــا لَـــا يُنْكَـــر[1]

بیت ۳۳:

(همان: ۲۲)

به این ترتیب سیدرضا از این آرایه برای تقویت موسیقی شعر خود کمک جسته است. ابراهیم انیس می‌گوید: «تضاد اموری را شامل می‌شود که ارتباط محکمی با موسیقی الفاظ دارد.» (انیس، ۱۹۷۲: ۴۴) شاعر با جمع اضداد در یک قصیده یا بیت، ذهن مخاطب را به بررسی و تأمل در آن وا می‌دارد. از این رو ذهن سعی دارد میان آنها نوعی اتحاد و هماهنگی بوجود آورد، که این خود سبب تقویت موسیقی و به تبع آن، زیبایی شعر می‌گردد. آرایه طباق در ۱۵ بیت از قصیده به کار رفته است که این میزان ۲۷/۲۷ درصد از مجموع ابیات قصیده را در برمی‌گیرد.

٦-٣-٦ مقابله

از دیگر عوامل موسیقی‌زا در قصیده‌ی کوثریه، مقابله است. «مقابله این است که دو معنا یا چند معنای هماهنگ و متناسب آورده شود سپس به ترتیب، معانی مقابل آنها آورده شود.» (هاشمی، ۱۳۸۹، ج۲: ۲۵۰) این آرایه که در واقع مشتق از طباق است، سبب تقویت موسیقی شعر می‌گردد و با جمع دو ضد در جمله، ذهن را به بررسی و درنگ وا می‌دارد و به تبع آن زیبایی و آرامش را بر عمق جان خواننده می‌نشاند. در ادامه به چند مورد اشاره می‌گردد.

۱. ای آنکه افتخارات انکارناشدنی بوالحسن علیه‌السلام را نمی‌شناسی و نمی‌پذیری.

فـــأجَنُّ بـــه فِـــی اللّیـــــــل إذَا یَغشـــــــی وَالصّـــــبحِ إذَا أَســـــفَر[1]

بیت ۷:

(دیوان: ۲۰)

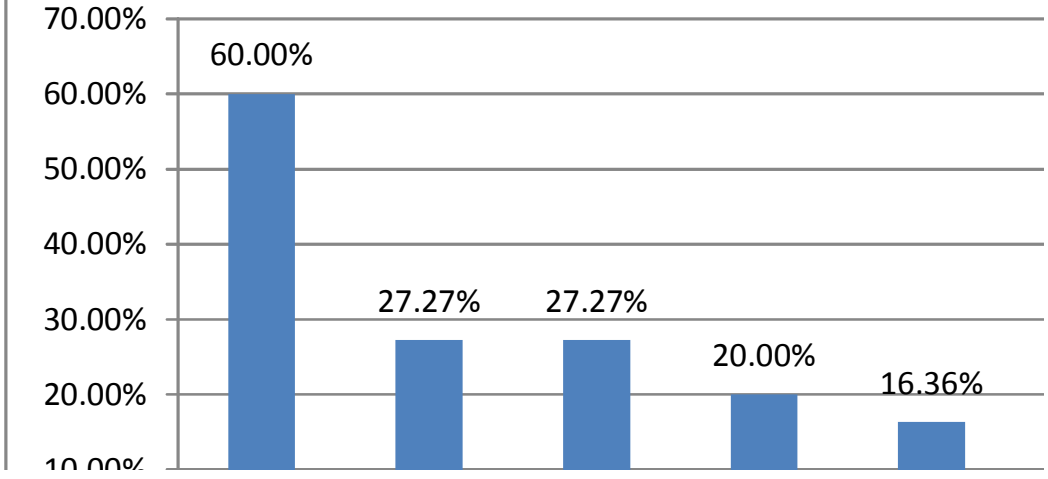
إن یبـــدُ لِـــذی طـــربٍ غنّـــی أو لَـــاحَ لِـــذی نُسُـــکٍ کَبَّـــر[2]

بیت ۱۱:

(همان: ۲۰)

به این ترتیب سیدرضا با دقت و ظرافت از این آرایه جهت افزایش موسیقی داخلی کلام خود بهره گرفته است. مقابله ۴ بار در کوثریه‌ی شاعر به کار رفته است که این میزان، حدود ۷/۲۷ درصد از موسیقی برآمده از قصیده او را در برمی‌گیرد. برای تبیین بیشتر، نمودار بسامد موسیقی داخلی در قصیده‌ی کوثریه بر حسب تعداد ابیاتی که عوامل موسیقی‌زا در آن به کار رفته است، ترسیم می‌گردد:

۱): بسامد موسیقی داخلی در قصیده‌ی کوثریه بر حسب تعداد ابیات



۱. من دیوانه‌وار از خود بی‌خود می‌شوم شباهنگام که تاریکی همه جا را فرا می‌گیرد و سحرگهان، هنگام که سپیده سر سر می‌زند. (شب هنگام به یاد سیاهی زلف تو صبح به یاد روشنی چهره‌ات می‌افتم.)

۲. محبوب من اگر در مجمع اهل شور و طرب درآید، جمله را به وجد آورده به تغنی می‌کشاند و اگر بر پارسایان بگذرد، از دیدار جمال او بانگ برآورند که «الله اکبر».

نتیجه

موسیقی در قصیده‌ی کوثریه در شیوه القای معانی به مخاطب و همچنین حسن تأثیر آن و تناسب و هماهنگی آن با مفاهیم و موضوعات مورد بحث، نقش عمده‌ای را ایفا می‌کند. وزن عروضی آن، بحر متدارک است که به دلیل ضرباهنگ بودن و گوشنواز بودن از زحاف خبن استفاده شده و از چهار «فعلن» در هر مصراع تشکیل شده است. بنابراین وزن قصیده متدارک مثمن مخبون است که وزنی ریتمیک، پر طنین مناسب برای القای شور و غلیان درونی شاعر در عشق به امام علی (ع) و همچنین تبلیغ پیام و رسالت خود و حسن تأثیر آن بر مخاطب است.

شاعر به موسیقی کناری توجه خاصی دارد؛ قافیه‌ی قصیده از نوع قافیه مقیّده است. هیچ عیبی در قافیه مشاهده نمی‌شود. حرف قافیه (رویّ) «راء» است که به دلیل دارا بودن صفت تکریر در مضاعف کردن آهنگ کلام مؤثر است. صدای آن دارای ویژگی «جهر»؛ یعنی وضوح و بلندی صوت هنگام تلفظ است به همین خاطر حرف «راء»، سبب تشخّص و برجستگی قافیه و در پی آن ایجاد موسیقی و آهنگی آشکار و پر طنین است. بسامد حروف قافیه با یک حرف مشترک اندک است و از میان ۵۶ واژه قافیه به کار رفته در قصیده، اکثرا در ۲ یا ۳ حرف با یک دیگر هم‌قافیه‌اند. وجود «وزن»، «جناس» و «سجع» میان واژگان قافیه از دیگر موارد ایجاد موسیقی کناری در قصیده محسوب می‌شود.

جنبه موسیقی درونی در شعر شاعر قوی‌ترین بعد موسیقایی شعر اوست. از مهم‌ترین مؤلفه‌های مورد بررسی در موسیقی داخلی، تکرار، واج‌آرایی، رد العجز علی الصدر، تشابه الاطراف، جناس، ترصیع، موازنه، طباق و مقابله است. بسامد حروف «ل، ر، م، ن»، که دارای صفت جهر می‌باشند، نسبت به سایر حروف بیشتر

است. از این رو قدرت صوت و وضوح این حروف سبب افـزایش موسـیقی قصـیده شده است. همینطور واج‌آرایی در ۳۳ بیت قصیده از مجموع ۵۵ بیت، وجود دارد که این میزان ۶۰ درصد از موسیقی برآمده از قصیده را در برمی‌گیرد.

از دیگر مؤلفه‌های ایجاد موسیقی، تکرار واژگان است که در قالب آرایه‌هایی چون: رد العجز علی الصدر، تشابه الاطراف در قصیده چشم نوازی می‌کند. آرایه‌ی رد العجز علی الصدر حدود ۱۱ بیت که ۲۰ درصد قصیده است را در برگرفته است. جناس (بدون در نظر گرفتن جناس در قوافی) در ۱۵ بیت یعنی ۲۷/۲۷ درصد از کل قصیده به چشم می‌خورد. آرایه ترصیع در ۹ بیت یعنی ۱۶/۳۶ درصد از قصیده به کار رفته است. آرایه طباق به میزان ۲۷/۲۷ درصد از موسیقی برآمده از قصیده‌ی کوثریه را شامل می‌شود.

****

فهرست منابع و مآخذ

- ابن اثیر، ضیاءالدین، الجامع الکبیر فی صناعه المنظوم مـن الکـلام المنثـور، تحقیـق: مصطفی جواد و جمیل سعید، مطبعه الجمع العلمی العراقی، ۱۳۷۵ق.
- ابن عاشور، محمد الطاهر، موجز البلاغة، المطبعة التونسية، تونس: نهج سوق البلاط، الطبعة الاولی، د ت.
- الامین، محسن، أعیان الشیعه، حققه وأخرجـه: حسـن الأمـین، بیـروت:دار التعـارف للمطبوعات، ۱۴۰۳ق-۱۹۸۳م.
- الأمینی، محمد هادی، معجم رجال الفکر والأدب فی النجف خـلال ألـف عـام، ج۳، الطبعه الثانیه، ۱۹۹۲م.

❖ أنیس، ابراهیم، موسیقی الشعر، مکتبة الانجلو المصریة، الطبعة الرابعة، ۱۹۷۲م.
❖ التفتازانی، سعدالدین، شرح المختصر، قم: اسماعیلیان، الطبعة الثانیة، ۱۳۸۵ش.
❖ جاحظ، ابو عثمان عمرو بن بحر، البیان و التبیین، ج۱، بیروت: د ط، د ت.
❖ جرجانی، محمد، الاشارات و التنبیهات، تحقیق: عبدالقادر حسین، قاهرة، مصر: دارنهضة، ۱۹۸۷م.
❖ حرزالدین، محمد، معارف الرجال فی تراجم العلماء والادباء، ج۱، قم-ایران: منشورات مکتبة آیة الله العظمی المرعشی النجفی، مطبعه الولایة، ۱۴۰۵هـ ق.
❖ خطیب قزوینی، محمد، الایضاح فی علوم‌البلاغة، تحقیق: محمد عبدالمنعم خفاجی، بیروت، ۱۹۸۵م.
❖ ذوالفقاری، محسن، فرهنگ موسیقی شعر، اراک: نشر نجبا، ۱۳۸۰ش
❖ السکاکی، أبی یوسف، مفتاح العلوم، تحقیق: أکرم عثمان، دار الرسالة، الطبعة الاولی، ۱۹۸۱م.
❖ شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، چ ۸، تهران: آگاه، ۱۳۸۴ش.
❖ الصالح، صبحی، دراسات فی فقه اللغة، بیروت: دارالعلم للملایین، الطبعة الثالثة، ۲۰۰۲م.
❖ ضیف، شوقی، فی الأدب والنقد، قاهره: دار المعارف، الطبعة الأولی، ۱۹۹۹م.
❖ الطرابلسی، محمد الهادی، خصائص الأسلوب فی الشوقیات، منشورات الجامعة التونسیة، الطبعة الاولی، ۱۹۸۱م.
❖ الطهرانی، آقا بزرگ، الذریعة الی تصانیف الشیعة، ج ۱۵، قم: دار الکتب العلمیة، الطبعة الاولی، ۱۳۴۳ش.
❖ الطهرانی، آقا بزرگ، طبقات اعلام الشیعه، مشهد: دارالمرتضی للنشر، مطبعة سعید، الطبعه الثانیة، ۱۴۰۴هـ ق.
❖ الطیب، عبدالله، المرشد الی فهم اشعار العرب و صناعتها، الکویت، الجزء الاول، الطبعة الثالثة، ۱۹۸۹م.