دوفصلنامهٔ علمی تخصصی
جستارهای ادب عربی
سال دوم، شماره چهارم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۰۱

واکاوی زیباشناسی آوایی در چکامه‌های «معلّقات عشر»

علی سالمی[۱]
حمید عباس زاده[۲]

چکیده

موسیقی از مهم‌ترین مؤلفه‌های شعر است که بازتاب آن بر دیگر عناصر بر کسی پوشیده نیست. توجه پیش‌گامان شعر و ادب و ناقدان به «معلّقات» از دیرباز، نشان از اهمیت آن دارد. این پژوهش توصیفی‌تحلیلی به عوامل و انواع موسیقی، واکاوی آوای حروف و چگونگی پیدایش پژواک اندیشه در «معلقات عشر» و کارکرد آن در خلق معانی و انگیختن احساسات پرداخته است. اصحاب معلقات به‌منظور غنای موسیقی شعر، به موسیقی خارجی و داخلی اهتمام داشته‌اند؛ بدین ترتیب که برای خلق موسیقی خارجی از وزن و قافیه و برای خلق موسیقی داخلی از تقسیم یا قافیه‌های متعدد داخلی و فنون بیانی و آرایه‌های بدیعی بهره گرفته‌اند. همچنین آنان برای انتقال پیام و تأثیرگذاری بر خواننده در پی تنوع موسیقایی و هم‌آوایی کلام با اغراض شعری برآمده‌اند؛ در این راستا از تکرار آوایی حروف و تناوب آن‌ها و حرکات متجانس در حالت‌های اعرابی مختلف در ساختاری منظم و متوازن برای معنابخشیدن و به‌تصویرکشیدن احساسات بهره جسته‌اند. در پژواک اندیشه، واژگان علاوه بر ارزش معنایی بر دلالت مفهومی حروف نیز تکیه دارند و به‌همراه خود دیگر معانی ضمنی را برای مخاطب تداعی می‌کنند. عوامل همگونی حروف، به احساسات لطیف شاعرانه، سلاست و شیوایی واژگان و جایگاه حروف مهموسه و مجهوره در چینشی مناسب بازمی‌گردد و ناهمگونی آن‌ها از دو جنبهٔ بیرونی و درونی درک‌شدنی است.

کلیدواژه‌ها: معلّقات، موسیقی آوایی، پژواک اندیشه، همگون، ناهمگون.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه علوم اسلامی رضوی مشهد. (نویسندهٔ مسئول)
alisalemi21@gmail.com
۲. عضو هیئت‌علمی گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه علوم اسلامی رضوی مشهد.
habaszadeh1@gmail.com

مقدمه

از لحاظ تبارشناسی شعر عربی، شعری «غنائی» است که مبتنی بر قواعد و اصول موسیقی قانونمند و ضرب‌های (ریتم) آوایی کاملی است. شاعران عرب اساس شعر و قوانین و وزن‌ها و قافیه‌ها را طبق ذوق و سلیقهٔ خود پایه‌گذاری کرده‌اند؛ به‌طوری که این اوزان و قوافی به‌شکل فطری بر زبان آنان جاری می‌شده است. همچنین موسیقی به‌عنوان یکی از عناصر مهم هنری با کارکردهای خاص خود در نمایاندن زوایای پنهان شعر و ادبیات و دلالت‌های کلام، نقشی بسزا دارد و همین امر حاکی از ضرورت تحقیق در موسیقی «شعر جاهلی» است.

در این مقاله نخست به تعریف قدیم و جدید موسیقی در لغت و اصطلاح پرداخته می‌شود، سپس به انواع موسیقی، عوامل تولید، تنوع و جلوه‌های آن در «معلّقات عشر» اشاره می‌شود، پس از آن به‌صورت گذرا «بحرهای معلقات» و کارکرد آن‌ها و به‌تفصیل عوامل خلق موسیقی بررسی خواهد شد و حسن‌ختام مقاله، تحلیل «شواهد معلقات» است که موجب تولید آواهای همگون یا ناهمگون می‌شود.

مهم‌ترین پرسش‌های نوشتار حاضر عبارت است از:

۱. عوامل زیباشناسی آوایی در معلقات عشر کدام‌اند؟

۲. نقش موسیقی در معلقات و زیبایی چیست؟

۳. چگونه آواهای همگون و ناهمگون در معلقات نمود پیدا می‌کنند؟

- پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ پیشینهٔ پژوهش می‌توان به این موارد اشاره کرد:

۱. پایان‌نامهٔ «زیباشناسی موسیقی شعر در معلقات سبع» از مجید صمدی، دانشگاه بوعلی سینا، سال ۱۳۸۷؛

۲. مقالهٔ «فضای موسیقیایی معلقهٔ امرؤالقیس» از مرتضی قائمی، علی باقر طاهری‌نیا و مجید صمدی، مجلهٔ علمی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، مهر ۱۳۸۸، ش۱۲، ص۱۰۷-۱۳۴؛

۳. مقالهٔ «بررسی تأثیر چیدمان حروف در موسیقی و معنای ابیات وصفی معلقات سبع» از مرتضی قائمی و مجید صمدی، نشریه زبان‌پژوهی: بهار و تابستان ۱۳۹۱، ش۶، ص۱-۶۹.

در زبان عربی نیز این آثار وجود دارد:

۱. پایان‌نامهٔ دکتری «الإیقاع ودلالته فی الشعر الجاهلی»، از أحمد حسانی، جامعة الجزائر: کلیة الآداب واللغات، ۲۰۰۵-۲۰۰۶؛

۲. پایان‌نامهٔ ارشد «البنیة الإیقاعیة فی شعر الأعشی: دراسة فی العروض والقافیة» از خیریة عمر علی التائب، لیبی: مصراته، دانشکدهٔ ادبیات، ۲۰۰۵؛

کتاب الشعر الجاهلی من الإیقاع إلی الدلالة معلقة عمرو بن کلثوم أنموذجا، از رمضان عامر، مکتبة الآداب، ۲۰۱۲.

۳. مقالهٔ «الموسیقی فی المعلقات السبع» از سعد خضیر عباس، مجلهٔ تخصصی جامعة دیالی، ش۲۵، ۲۰۰۷.

۴. مقالهٔ «جمالیات الإیقاع فی القصیدة الجاهلیة - امرؤ القیس أنموذجا» از بولرباح عثمانی، دانشگاه عمار ثلیجی الأغواط، مجلهٔ الباحث، ص۶۸-۸۱.

امتیاز این پژوهش نسبت به پژوهش‌های یادشده: ۱. نحوهٔ ورود و خروج داده‌ها در ارائهٔ تحلیل و چندلایه‌ای‌بودن تحلیل موسیقی و ابعاد زیباشناسی دخیل در موسیقی؛ ۲. جامعهٔ آماری متفاوت از دو جنبهٔ (۱) گزینش شواهد جدید بررسی‌نشده در آثار یادشده و نگاه به عوامل زیباشناسی بیانی و بدیعی به‌عنوان عناصر مؤثر در موسیقی داخلی و (۲) بررسی شواهد شعری در سه معلقهٔ مغفول دیگر (نابغه ذبیانی، اعشی و عبید ابرص)؛ ۳. توجه به تلفیق میان موسیقی کلاسیک و جدید در تحلیل شواهد معلقات عشر.

۱- مباحث نظری

۱-۱- موسیقی در لغت و اصطلاح

موسیقی شالودهٔ شعر است و از دیرباز ناقدان و «عروضیان» بدان پرداخته‌اند تا در این مسیر گام‌های مهمی برداشته و راه را برای شاعران و سرایندگان هموار نمایند؛ ازاین‌رو قبل از ورود به مبحث پژوهش و بررسی موسیقی در شعر معلقات، بایستی به معنای آن در لغت و اصطلاح اشاره شود.

در لغت: «هنر آوازه‌خوانی و طرب و در اصل کلمه‌ای یونانی که به‌عنوان «موسیکی» یاد می‌شود.» (بیتر آن دُوزِی، ۲۰۰۰: ۱۳۲/۱۰)

در اصطلاح: «مجموعهٔ پی‌درپی منظمی از عناصر که این عناصر گاهی اصوات و آواها هستند، مثل تیک‌تاک ساعت و گاهی زیروزبر و حرکات، (ساکن و متحرک) مانند ضربان قلب.» (علی یوسف، ۱۹۹۳: ۱۵)

بدین ترتیب شعر از مجموعه کلماتی تشکیل شده که بین آن‌ها نظامی خاص برقرار است و با توالی حرکت و سکون، وزنی خاص و آهنگی متمایز پدید می‌آورد. (عصفور، ۱۹۹۳: ۱۶۱)

شعر بر تعداد تفعیله‌های یکسان در هر مصراع است که گاهی در هر مصراع از یک تا ۴ «تفعیله» است که عروضیان به‌تفصیل بدان پرداخته‌اند؛ فارابی در این خصوص می‌گوید: «قوام شعر و جوهره‌اش این است که کلام از اجزایی تشکیل شود که در زمان‌های متساوی به نطق درآیند.» (فارابی، ۱۹۷۱: ۱۷۲)

بی‌تردید شعر حاصل آهنگی است که پیش از آفرینش در روح شاعر تکوین می‌یابد و او می‌کوشد به آن آهنگ، شکل و قالبی مناسب ببخشد؛ ازاین‌رو در قلمرو زبان به جست‌وجوی آواها می‌پردازد، طوری که آهنگ اصلی هماهنگ یا نزدیک به آن باشد، آنگاه این آواها را با کلمات پیوند می‌زند، با پیوندشان درون‌مایه‌های ادبی گرد هم می‌آیند تا در نهایت اندیشهٔ شعر از آن‌ها حاصل شود.

۱-۲- انواع موسیقی شعری

برای آهنگین‌ساختن شعر ابزارهایی لازم است که به غنای شعر کمکی شایان می‌نماید:

۱-۲-۱- موسیقی خارجی

وزن و قافیه نقشی اساسی در موسیقی شعر ایفا می‌کند و در واقع ساختار خارجی قصیده را نمایان می‌سازد که در شعر عربی انواعی مختلف دارد. این انواع مختلف همان «اوزان عروضی» است که خلیل بن احمد فراهیدی آن‌ها را پایه‌گذاری کرد. (ر.ک. أنیس، بی‌تا: ۱۸)

بسیاری از «بحرها» در شعر گذشتگان وجود داشته که بعضی با ایجاد تغییراتی در تفعیله‌های اوزان شعر کهن، شکل نو به خود گرفته است. همچنین بعضی از آن‌ها پرطمطراق و آهنگین بوده

و بعضی دیگر بی‌مایه و فاقد عیار هنری.

۱-۲-۲- موسیقی داخلی

این موسیقی پنهان در وهلهٔ اول برای شنونده درک کردنی نیست و بر اموری چون واژه گزینی شاعر و ارتباط واژگان با یکدیگر تکیه دارد که در پرتو بعضی آرایه‌های بدیع، مانند طباق، جناس، مشاکله و غیره می‌آید.

همچنین هماهنگی آرایه‌های ادبی در شعر، تناسب و یکپارچگی ساختارهای به‌کاررفته و تکامل آن‌ها (ر.ک. ضیف، ۱۳۸۴: ۸۴) در موسیقی داخلی نقش‌آفرینی می‌کند.

بی‌تردید بهره‌جستن از آرایه‌های بیانی، چون تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه همراه با دیگر آرایه‌های بدیع در بستری از واژگانی فصیح، موجب فزونی موسیقی داخلی می‌شود؛ زیرا تصویرهای ناب با احساسات جوشان پیوند می‌خورد و از تلفیق میان آن‌ها آوایی متناسب با غرض شعری بر پیکرهٔ قصیده گسترانده می‌شود.

به‌طور کلی ظرفیت موسیقی داخلی به مواردی چون ملکهٔ شعری، میزان پختگی شاعر، ژرفای وی نسبت به تجربهٔ احساس درونی یا کم‌رنگ‌بودن این تجربهٔ درونی، صدق عاطفه در هنر و میزان تبحر در کاربرد ابزارهای هنری شعر، برمی‌گردد.

۱-۲-۳- پژواک اندیشه

این موسیقی در شعر معاصر عربی با عنوان «موسیقی الفکر» شناخته می‌شود. وجود و اهمیت پژواک اندیشه بر ارزش معنایی تک‌واژگان و دلالت مفهومی حروف تکیه دارد و از آن سرچشمه می‌گیرد. غایت اولیه از واژه‌پردازی و واژه گزینی، پردازش مفهوم است و بدین جهت کلمه نوعی رمز به شمار می‌آید؛ زیرا هر کلمه به‌دلیل نیروی آوایی عجیب نهفته‌اش، با مدلول و معنای خود ارتباطی شگفت‌انگیز دارد. در مجموع، صورت ذهنی معنایی است که لفظ در ذهن ایجاد می‌کند و حاصل نوع و ویژگی‌های آواهای آن است که قدرت، ضعف، ضخامت و رقّت، جزو آن محسوب می‌شود و این نتیجهٔ نیروی نهفته در حروف و آواهای (صامت و مصوت) کلمه است.

ازاین‌رو باید دانست که هر حرف لزوماً یک ویژگی آوایی ندارد، بلکه ممکن است بیش از

یک ویژگی صوتی در هر حرف یافت شود و هرکدام از آن‌ها به‌تناسب استفاده شود. (ر.ک. رجایی، ۱۳۸۷: ۱۲۹)

توان خلق هر موسیقی دل‌نشین گیرا، قرینه‌ای بر تأثیر واقعی آن در جان مخاطب است. نغمه‌ها و آواها در حالات روحی شنونده تأثیر گذاشته، آن را تغییر می‌دهد و این دیدگاه نزد همهٔ فلاسفه مقبول است. (عصفور، ۱۹۸۲: ۴۰۳)

تلفیق میان موسیقی داخلی و خارجی و هماهنگی آن‌ها با احساسات شاعرانه و فضای شعر، موجب غنای متن ادبی و تأثیر فزاینده بر مخاطب می‌شود و می‌توان چنین نتیجه گرفت که ماهیت شعر در بستر موسیقی هویدا می‌شود و شالودهٔ احساسات ناب در قالب آواها و طنین واژگان در ساختار شعر جلوه‌گری می‌کند.

۱-۳- عوامل تنوع موسیقی شعری

از مهم‌ترین عوامل تنوع در موسیقی شعر همان طبیعت آواهای سامان‌یافته در فن شعری و رابطهٔ آن‌ها با یکدیگر است. بی‌تردید اختلاف صورت‌ها بین آواهای زبانی به‌اندازه‌ای است که نمی‌توان آن‌ها را برشمرد و توضیح تفصیلات این بحث در این مجال میسر نمی‌شود؛ اما مهم‌ترین آن‌ها:

۱. مخرج صوت: مخارج اصوات گوناگون است و از «شفوی» تا «حلقوی» امتداد دارد؛

۲. کیفیت تلفظ صوت: حروف یا صدادار (صائت) است، به‌طوری که هنگام تلفظ، هوا آزادانه و بی هیچ مانعی خارج می‌شود، یا بی‌صدای شدید (صامت شدید)، به‌طوری که مانعی مجرای خروج هوا را می‌بندد و سپس کم‌کم مسیر هوا را باز می‌کند، یا بی‌صدای نازک (صامت رخو)، به‌طوری که هوا از مسیر مانعی نه‌چندان قوی می‌گذرد، یا بی‌صدای میانه (صامت متوسط)، به‌طوری که هنگام نطق، هوا با مانعی مستحکم برخورد می‌کند، ولی با وجود آن مانع، راه خود را می‌یابد؛

۳. مقدار تلاشی که برای تلفظ صوت به کار برده می‌شود: بعضی آواها و اصوات به‌سهولت تلفظ می‌شود، مانند صدادارها (صوائت)، به‌خصوص صدادارهای بلند، همچون «باء» و «میم» و بعضی دیگر از سهولت کمتری برخوردار است، مثل «قاف»، «صاد» و «همزه»؛

۴. اثر آوا یا صوت بر حس شنوایی: بعضی اصوات از حدّت و شدت بیشتری نسبت به سایر اصوات برخوردار است و بعضی اصوات از بعضی دیگر آشکارتر و دل‌نشین‌تر است. (ر.ک. علی یوسف، ۱۹۹۳: ۲۳۲)

نکتهٔ حائز اهمیت این است که شش حرف خوش‌آوای دیگر نیز از بیست‌ونه حرف (حروف معجم عربی) منشعب می‌شود و مجموع حروف به سی‌وپنج حرف می‌رسد؛ از این حروف شش‌گانه در قرآن و کلام فصیح استفاده می‌شود، که عبارت است از «نون خفیفه» یا «خفیه»، «همزه مخففه»، «الف تفخیم»، «الف اماله»، «شین شبیه جیم» و «صاد شبیه زای». (ر.ک. جمال‌الدین، ۱۴۰۵ق: ۳۳)

این بیست‌ونه حرف عربی یا مجهوره‌اند یا مهموسه و هریک نقش آوایی خاص خود را در انگیزش احساسات و عواطف ایفا می‌کنند.

حروف مجهوره عبارت است از: «أ، ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ط، ظ، ع، غ، ق، ل، م، ن، و، ی» و حروف مهموسه: «ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ف، ک، هـ».

حروف مهموسه در مقایسه با حروف مجهوره (صدادار) نمود اندکی دارند و تلفظ آن‌ها نسبت به حروف مجهوره نیاز به نیروی بیشتری برای خارج‌کردن نفَس از حنجره و دهان دارد و نطق کلمات تشکیل‌شده از آن‌ها، در مقایسه با واژگان دارای اصوات مجهوره برای صوت قوی‌تر به تلاش بدنی و عضوی بیشتری نیاز دارد. (ر.ک. جمال‌الدین، ۱۴۰۵ق: ۵۸؛ رجایی، ۱۳۸۷: ۱۳۴)

به نظر می‌رسد کاربرد حروف مهموسه و مجهوره و چینش آن‌ها در ساختار شعر، در عنصر عاطفه بسیار مؤثر است. همچنین حروف در نحوهٔ ابراز معانی در حکم ابزاری سودمند تلقی می‌شوند؛ ازاین‌رو احساس غم و اندوه، حروفی با رقت و تُن آرام می‌طلبد که در حروف مهموسه نمود می‌یابد و برای مضامین فخر و حماسه، حروف مجهوره‌ای که حاکی از شدت و حدت است را طلب می‌کند.

۱-۴- نگاهی به بحرهای معلّقات عشر

وزن و قافیه نقشی اساسی در موسیقی خارجی ایفا می‌کنند و بدین جهت به‌اختصار «بحور

معلقات عشر» بررسی می‌شود:

۱-۴-۱- بحر طویل

از مشهورترین و قدیمی‌ترین و پرکاربردترین بحرهای شعری نزد شاعران جاهلی است (ر.ک. التبریزی، بی‌تا: ۱۷) و عروضیان بحث بحرهای عروضی را با این بحر آغاز کرده‌اند. (ر.ک. التبریزی، بی‌تا: ۱۷؛ الجعفری، ۱۴۲۴ق: ۹۰؛ علی یوسف، ۱۹۹۳: ۱۰۳)

حدود یک‌سوم شعر عربی در قدیم بر این بحر سروده شده است و مهم‌ترین اغراض شعری این بحر، حماسه، فخر، مدح و شعر داستانی است؛ بنابراین به‌دلیل نزدیک‌بودن این بحر به سبک آن روزگار و فراوانی کاربرد آن در ادبیات داستانی، این بحر در شعر جاهلی به‌وفور یافت می‌شود، اما در شعر معاصر کمتر به چشم می‌آید.

«لامیه» امرئ‌القیس و «میمیه» زهیر، و «دالیه» طرفه بن عبد، بر بحر طویل سروده شده‌اند و بحر آن‌ها این است: «فعولن مفاعیلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعیلن فعولن مفاعلن».

۱-۴-۲- بحر کامل

این بحر برای همهٔ اغراض شعری مناسب است؛ بنابراین نزد پیشینیان و معاصران به‌وفور استعمال می‌شود. کاربرد این بحر برای اخبار بهتر از انشا بوده و به قوّت و حدّت نزدیک‌تر است تا به رقّت و سهولت. بحر کامل نزد معاصران پرکاربردتر از بحر طویل است و جایگزین آن شد. (ر.ک. التبریزی، بی‌تا: ۴۶؛ الجعفری، ۱۴۲۴ق: ۱۲۲؛ علی یوسف، ۱۹۹۳: ۱۰۸) «میمیه» لبید بن ربیعه و عنتره بن شدّاد بر این وزن سروده شده‌اند و بحرشان این است: «متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن».

۱-۴-۳- بحر بسیط و مخلّع آن

به بحر طویل نزدیک‌تر و هم‌ردیف آن محسوب می‌شود. گرچه به‌اندازهٔ بحر طویل برای اغراض مختلف به کار برده نمی‌شود، ولی از لحاظ رقت بر بحر طویل برتری دارد؛ ازاین‌رو استعمال این بحر نزد شاعران نوپرداز بیش از شاعران جاهلی است. (ر.ک. التبریزی، بی‌تا: ۳۱؛ الجعفری، ۱۴۲۴ق: ۱۰۴؛ علی یوسف، ۱۹۹۳: ۱۰۵) «معلقه لامیه» اعشی و «دالیه» نابغه ذبیانی بر این وزن است و بحرش: «مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن»

است.

«بائیه» عبید ابرص هم بر بحر مخلع بسیط، یعنی «مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن»، سروده شده است.

۱-۴-۴- بحر وافر

به‌دلیل فراوانی اجزا یا کثرت حرکات، وافر نامیده شده، زیرا در اجزای هیچ‌یک از بحور شعری وفور حرکت مانند این بحر نیست. بحر وافر انعطاف زیادی دارد و مناسب اغراض مختلف است؛ گرچه با غرض فخر و رثا همخوانی بیشتری دارد و نزد شاعران قدیم جاهلی و اسلامی و حتی نوپرداز، فراوان به کار رفته است. «نونیه» عمرو بن کلثوم بر این بحر سروده شده است: «مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن». (ر.ک. التبریزی، بی‌تا: ۴۰؛ الجعفری، ۱۴۲۴ق: ۱۱۵)

۱-۴-۵- بحر خفیف

از جهت رقّت و سهولت همانند بحر وافر است، ولی از آن سبک‌تر و رقیق‌تر است. شعرهای این بحر به نثر نزدیک‌ترند و ازاین‌رو برای شعر فخر و حماسه مناسب است. همچنین به‌جهت سهولت و رقّت در رثا و غزل نیز کاربرد دارد. «معلقه» حارث بن حلزه یشکری بر این بحر است: «فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن». (ر.ک. التبریزی، بی‌تا: ۸۰؛ الجعفری، ۱۴۲۴ق: ۱۸۲)

استعمال شش بحر شعری یادشده در معلقات عشر، حاکی از تنوع موسیقایی و تناسب آن‌ها با اغراض شعری است و همچنین دلالت بر توجه شاعران جاهلی به جایگاه موسیقی در انتقال پیام به خواننده و تأثیرگذاری بر وی دارد.

۲- تطبیق

۲-۱- درنگی در موسیقی شعری معلقات

شعر عربی از منابع غنایی و موسیقایی سرچشمه گرفت و مظاهر آوازه‌خوانی آشکارا در آن نمود پیدا کرد. شاید قافیه مهم‌ترین آن‌ها باشد که بازمانده از آوازهای قدیم است و صدای

کف‌زدن‌ها و نوای طبل‌ها و دف‌ها را برای گوش تداعی می‌کند. صنعت «تصریع» که در مطلع قصاید مشاهده می‌کنیم نیز از آن جمله است. (ر.ک. شوقی ضیف، ۱۳۸۴: ۵۶)

نمونهٔ تصریع را در بیت عبید ابرص می‌توان یافت:

أرضٌ توارثها الجُدوبُ فکلُّ مَنْ حلَّها مَحروبُ

(الشنقیطی، ۲۰۱۹: ۱۵۴)

(سرزمینی که خشکی و قحطی آن را از دیرباز به ارث برده و هرکس که بر آن فروآید در معرض سرقت قرار می‌گیرد.)

میان کلمهٔ «الجدوب» و «محروب» آرایهٔ تصریع وجود دارد. (حسانی، ۲۰۰۵: ۱۵۷) از طرفی استعارهٔ «مکنیه» در لفظ «الجدوب» و خلق نوعی قافیهٔ داخلی میان دو واژهٔ «توارثها» و «حلها» همراه با مدّ آوایی «هاء» و «ألف» موجب فزونی موسیقی داخلی شده است. امری القیس در وصف اسب می‌گوید:

مکرٍّ مفرٍّ مُقبلٍ مُدبرٍ معًا کجلمودِ صخرٍ حَطَّهُ السَّیلُ منْ عَلِ

(الشنتمری، بی‌تا: ۳۶/۱)

(اسبم لحظه‌ای پیش می تاخت، پس می نشست، روی می‌آورد، پشت می‌کرد و در این حال به صخره‌ای عظیم می‌ماند که سیلی کوهکن از فراز به نشیب افکنَد.)

در این بیت علاوه بر تشبیه مرسل مفصل، که حرکت سریع اسب به هر جهت، «مشبه» و سیلی که سنگ را از بالا به پایین می‌افکند، «مشبه‌به» و کاف، «ادات تشبیه» است و وجه شبه در آن حذف گردیده، بین دو کلمهٔ «مکرّ» و «مفرّ» و همچنین دو کلمهٔ «مقبلٍ» و «مدبرٍ» آرایهٔ «تسمیط» به‌وضوح یافت می‌شود؛ علاوه بر آن تکرار آوایی یا صوتی حرف «راء مکرر»، و تکرار هم‌زمان این حرف در تقطیع ظاهری بیت و تکرار میم و تنوین، حرکت پرشتاب اسب را تداعی می‌نماید و همین ضرب‌آهنگ در به‌تصویرکشیدن این سرعت نقشی مهم دارد. (ر.ک. الحسنی، بی‌تا: ۱۸۴/۱)

همچنین بیشتر افعالی که با صیغهٔ «مضاعف رباعی» به کار برده می‌شود نقش حکایت معنا را ایفا می‌کند. امرئ‌القیس در وصف اسبش می‌گوید:

علی الذَّبلِ جَیَّاشٍ کأَنَّ اهتزامَهُ إذا جاشَ فیهِ حَمیهُ غلی مِرجلِ

(الشنقیطی، ۲۰۱۹: ۷۷)

(اسب لاغر میان من چون از نشاط گرم شود، شکستن شیهه‌اش در گلو گویی صدای جوشش آب دیگ است.)

نقش آوایی کلمهٔ «جیّاش» در شکل‌گیری معنا به‌خوبی ملاحظه می‌شود. (ر.ک. الحسنی، بی‌تا: ۱۸۴/۱) این واژه تکاپوی اسب را به‌خوبی حکایت می‌کند؛ زیرا مضاعف‌کردن حرف «یاء» و طبیعت وضعی «اسم مبالغه» حاکی از چنین حالتی است و افزون بر آن استعمال تشبیه «مرسل مجمل» بر موسیقای داخلی سایه افکنده است. عنتره بن شداد نیز از این هنر تصویرگری موسیقایی بی‌بهره نبوده؛ چنان‌که در وصف اسبش می‌گوید:

فازْوَرَّ مِنْ وقعِ القَنا بِلَبانِهِ وشَکا إلی بِعَبرةٍ وتَحَمْحُمِ

(الشنتمری، بی‌تا: ۸۷/۲؛ الهواری، بی‌تا: ۶۱/۲)

(اسبم از شدت ضربات نیزه که به سینه‌اش می‌رسید رم کرد و با شیههٔ اشک‌آلود خود به من شکایت کرد.)

نقش صوتی کلمهٔ «فازوَرَ» در شکل‌گیری مفهوم به‌خوبی دریافت می‌شود؛ زیرا روی برتافتن و چرخش سریع اسب هنگام نشستن تیر در سینه‌اش با آهنگی متناسب همراه شده که در قالب مضاعف‌شدن «راءِ» صدادار نمود پیدا می‌کند. همچنین در واژهٔ «تَحَمْحُمِ» تناوب حرف «حاء» و «میم» توانسته نفس‌های پیاپی اسب خسته و نالان از درد را برای خواننده به تصویر کشد و استعارهٔ «مکنیه» در ضمیر فعل «وشکا إلی..» در تولید موسیقی داخلی معتنابه است.

طرفه بن عبد نیز در به‌تصویرکشیدن چهرهٔ عاری از چین‌وچروک محبوب از این افعال مضاعف بهره جسته است:

ووجهٍ کأَنَّ الشَّمسَ أَلقتْ رداءَها علیهِ نَقی اللَّونِ لم یتَخَدَّدِ

(الشنتمری، بی‌تا: ۳۳/۲؛ الهواری، بی‌تا: ۱۸/۲)

(رخسار او چنان است که گویی آفتاب بر آن نقاب نور افکنده. صورتش صاف و لطیف و شاداب است.)

واژۀ «یتخدّد» در سیاق نفی، پرده از رخسار صاف و روشن محبوب برگرفته است. مضاعف‌بودن عین‌الفعل و تکرار حرف دال صدادار و رباعی‌بودن فعل، موجب تقویت پژواک اندیشه و القای این مفهوم شده و پر واضح است که تشبیه مرسل مجمل و استعارۀ مکنیه در ضمیر فعل «ألقت» موسیقی داخلی را تقویت کرده است. شایان ذکر است که پژواک اندیشه در شعر جاهلی نسبت به شعر معاصر کمتر است و نزد شاعران معاصر «نمادگرا» و «رمانتیک» همچون صلاح عبدالصبور و بدوی جبل و السیاب، بیشتر به چشم می‌خورد.

اصحاب معلقات نیز برای غنای موسیقی از تقسیم یا قافیه‌های متعدد داخلی بهره جسته‌اند؛ مانند عمرو بن کلثوم:

بأنّا الـمُطْعِمونَ إذا قَدَرنا وأنّا الـمُهلِکونَ إذا ابْتُلِینا
وأنّا الـمانِعونَ لِـما أَرَدنا وأنّا النازِلونَ بِحَیثُ شِینا
وأنّا التارِکونَ إذا سَخِطنا وأنّا العارِمون إذا عُصِینا

(الشنتمری، بی‌تا: ۱۳۷/۲)

(مهمانان را میزبانی شایسته‌ایم و دشمنانی را که بخواهند ما را در جنگ بیازمایند دشمنی مهلک؛ از هرچه بخواهیم منع می‌کنیم و هرجا بخواهیم فرود می‌آییم؛ از هرچه درگذریم، آن را وا می‌گذاریم و هرکس از ما نافرمانی کند آتش جنگ را شعله‌ور می‌کنیم.)

در اینجا «اعاریض» ابیات (قدرنا، أردنا و سخطنا) با ضروب خود (ابتلینا، شینا و عصینا) هم‌قافیه‌اند. (ر.ک. الحسنی، بی‌تا: ۱۸۴/۱)

توازن میان واژگان موجب ایجاد آهنگی قوی و جذاب شده و از آنجا که حرف «نون» دارای «غنّه» است همراه با «مد» الف باعث تقویت تأثیر آوایی در مخاطب می‌شود.

در این باب سیبویه می‌گوید: «حرف نون و میم بر کام و بینی تکیه می‌کنند و موجب به‌وجودآمدن غنه می‌شوند.» (سیبویه، ۱۹۸۸: ۴۳۴/۴) همچنین معلقه لبید بن ربیعه می‌گوید:

عَفَتِ الدِّیارُ مَحلُّها فمُقامُها بمِنًـی تَأَبَّـدَ غولهـا فَرِجامُهـا
فمَدافـعُ الرَّیـانِ عُرِّی رسـمها خَلقًا کماضَمنَ الوُحی سلامها
وجَلا السُّیولُ عنِ الطُّلولِ کأَنَّها زُبُـرٌ تُجِـدُّ متونهـا أَقلامُهـا

دِمَـنٌ تَجَـرَمَ بعدَ عَهدِ أَنِيسِـها وحِجَجٌ خَلوْنَ حلالها وحَرامُها

(الشنتمری، بی‌تا: ۱۸۹/۲؛ الهواری، بی‌تا: ۸۳/۲)

(آثار خانه‌های یاران، آنجا که لختی می‌آرمیدند، محو شده است. در سرزمین منا، بر کوه‌های غول و رجام، دیگر اثری از آن‌ها نیست؛ بر دامنهٔ ریان، از اطراف آبگذرها پراکنده شده‌اند. آثار این دیار چون نقشی بر سنگ هویداست؛ آنگاه که سیل از کوه فروغلتید، چون قلمی که بر روی کاغذ کلماتی را ظاهر سازد، آثارِ خانه‌ها را از زیر ریگ‌ها نمودار ساخت؛ بر این سرزمین، از آن وقت که یاران رخت سفر بسته‌اند، سال‌های درازی گذاشته است، با ماه‌های حلال و ماه‌های حرامش.)

شاعر در بسیاری از موارد بین دو کلمهٔ آخر در بیت «مشاکله» برقرار می‌کند. گویا دو قافیه ایجاد می‌کند؛ یکی «قافیهٔ داخلی» و دیگری «قافیهٔ خارجی» و انگیزهٔ او فقط بالابردن صدا در دو مقطع «متقارب» است؛ بنابراین چنین منظم، با تقطیع صوتی دقیقی آن را ارائه می‌دهد. (ر.ک. شوقی ضیف، ۱۳۸۴: ۵۶)

استعمال آرایه‌های بیانی چون «استعارهٔ مصرحه» در افعال «عُرِّی»، «جَلا» و «تُجِدُّ» دو تشبیه مرسل مجمل ایجاد کرده است؛ یکی در بیت دوم که آثار دیار ریان، «مشبه»، نقش برجای‌افتاده بر سنگ، «مشبه‌به» و «کما» نیز «ادات تشبیه» است و دیگری در بیت سوم که فروریختن آب سیل از کوه، «مشبه» و نمایان‌شدن حرکت قلم بر روی کاغذ که کلماتی را بر جای می‌گذارد، «مشبه‌به» و «کأنها» نیز «ادات تشبیه» است و در هر دو تصویر «وجه شبه» حذف شده و این دو تشبیه، بر تأثیر موسیقی داخلی افزوده است. اعشی نیز که به‌علت اهتمام زیاد به آهنگ شعر از قافیه‌های متعدد در موسیقی شعری بهره جسته و ازاین‌رو به «صنّاجة العرب» مشهور شد، می‌گوید:

وَدِّعْ هُرَيرَةَ إنّ الرَّكبَ مرْتَحِلُ وَهَلْ تُطِيقُ وَداعًا أَيهَا الرَّجُلُ؟

كأَنَّ مشيتها مِن بَيتِ جارتِها مَرُّ السَّحابةِ لارَيثٌ ولا عَجِلُ

هِركولةٌ فُنُقٌ، دُرْمٌ مَرافِقُها كأنَّ أَخمصَها بالشَّوْك مُنتعِلُ

(الشنتمری، بی‌تا: ۱۹۸/۲)

(با هریرة خداحافظی کن، همانا که کاروان حرکت کرد، ای مرد، آیا تاب وداع با او را داری؟ گویی راه‌رفتنش از خانهٔ همسایه‌اش چون گذر نرم و خرامان ابر است، نه کند و نه تند؛ [او بانویی است با] بدنی فربه و زیبا که دستانش ظریف و قلمی و خوش‌تراش است، گویی که پای‌پوشی از خار به پا کرده [گام‌های آهسته بر می‌دارد].)

در اینجا تصریع در بیت اول (ر.ک. الحسنی، بی‌تا: ۱۷۱/۱) و وجود قافیه‌های داخلی (جارتها و مرافقها) و واژگان سهل و روان در بیت اول و دوم موجب فزونی موسیقی شعر شده، در بیت سوم نیز تتابع حرکات «متجانس» حروف مضموم در حالت مرفوع، (هِرکولةٌ فُنُقٌ، دُرْمٌ مَرافِقُها) هماهنگی آهنگ شعری را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند. نکتهٔ دیگر به‌کارگیری بادرایت لفظ «هرکولة» است؛ زیرا با تکیه بر این لفظ سنگین و باهیبت درصدد بزرگ‌نمایی محبوبه‌اش بوده تا شنوندگان را شگفت‌زده کند. این واژه‌گزینی به ایجاد موسیقی داخلی، تنوع قوافی داخلی، تقسیم و «ترصیع» می‌انجامد و همهٔ این هنرنمایی‌های آوایی متناسب با مجالس آوازه‌خوانی بوده و احساسات مخاطب را برمی‌انگیزد. همچنین دو تشبیه مرسل مجمل در بیت دوم و سوم در تقویت موسیقای داخلی، نقشی مهم ایفا نموده است.

از نمونه‌های بارز موسیقی داخلی همچنین قول حارث بن حلزه است:

وأَتانا مِنَ الحوادثِ وَ الأنـ ـباء خَطبٌ نُعنَی بهِ ونُساءُ

یخلِطونَ البَریءَ منَّا بذی الذَّنـ ـبِ، ولا ینفعُ الخَلِی الخَلاءُ

مُکفَهِرًّا علی الحوادثِ لاتَر نوهُ للدَّهرِ مُؤَیَّدٌ صَمَّاءُ

(الشنتمری، بی‌تا: ۱۴۴/۲)

(از حوادث و خبرهای ناگوار، دچار سختی‌هایی عظیم شدیم که بدان گرفتار آمدیم و در رنج افتادیم؛ بی‌گناه و گناهکارمان را به هم می‌آمیزند و به یک چشم می‌نگرند و ازاین‌رو بی‌گناهان را از بی‌گناهی فایده‌ای نیست؛ کوهی چنان بلند که با حوادث عبوس است و سختی‌های زمانه او را سست و زبون نخواهد کرد.)

«مشاکلت» و «تجانس اشتقاقی» بین «الخلی» و «الخلاء» آهنگی دل‌نشین در گوش شنونده ایجاد می‌نماید. همچنین به‌کارگیری لفظ «مکفهرًّا» برای ایجاد تکرار صوتی و بیان

وحشتی است که شاعر به مخاطب القا می‌نماید. افزون بر آن استعمال دو استعارهٔ مکنیه در «خطب» و «مکفهرا» که هر دو به انسانی تشبیه شده‌اند بر تأثیر موسیقی داخلی افزوده است. از نمونه‌های دیگر موسیقی داخلی بیت عمرو بن کلثوم است:

بأنَّا نُوردُ الرَّاياتِ بيضًا ونُصدرُهُنَّ حُمرًا قد رُوينا

(الشنقیطی، ۲۰۱۹: ۱۰۴)

(ما پرچم‌های سپید خود را از سویی به معرکه داخل می‌کنیم و از دیگر سو سیراب‌شده از خون خصم بیرونشان می‌بریم.)

موازنه بین دو فعل «نورد» و «نصدر» بر وزن «فاعِلُ» که میان آن‌ها طباق نیز برقرار است، از طرفی هریک دربرگیرندهٔ استعارهٔ مصرحهٔ تبعیه است، موجب تنوع آرایه‌های مختلف بدیعی و بیانی شده و در نتیجه موجب تقویت موسیقای داخلی شده است.

همچنین «طباق وهمی» میان «بیضاً» و «حمراً» نوعی موسیقی شگفت‌انگیز در ذهن شنونده منعکس می‌کند که در ابتدا درک‌کردنی نیست، بلکه با مقداری تأمل احساس می‌شود؛ زیرا در هر دو، تقطیع عروضی، «فَعْلُن» است و نوعی تقابل مفهومی را به مخاطب در قالب رنگ‌ها القا می‌نماید؛ همچنین تناسب آوایی در حرکت نصب موجب تقویت موسیقی شده است. از همین دسته است، سرودهٔ نابغه ذبیانی:

أُنبِئتُ أَنَّ أَبا القابوسِ أَوْعَدنی ولا قَـرارَ علـی زَأْرٍ مِنَ الأَسـدِ
مَهـلاً فِداءٌ لک الأَقـوامُ کلُّهمُ ومـا أُثَمِّـرُ من مـالٍ ومِـن وَلدِ

(ر.ک. الشنتمری، بی‌تا: ۱۵۶/۲)

(خبری دریافت نمودم که ابوقابوس (نعمان) مرا تهدید کرده و مرا تاب و تحملی بر غرش شیر نیست؛ اندکی درنگ کن، جان همه قوم‌ها و هرچه از مال و فرزندان بر جای نهادم، فدای تو باد.)

شاعر با به‌کارگیری تشبیه خفی و ایجاد هماهنگی بین دو مصراع اول، بهره‌جستن از واژگان آهنگین قوی در بیت اول در کنار تکرار حرف «راء»، (قَرارَ و زَأْر) استفاده از واژگان رقیق (مَهلاً، فِداء، الأَقوامُ، مالٍ و وَلدِ) و ایجاد ارتباط مفهومی بین آن‌ها، به‌دنبال دل‌جویی از ابوقابوس نعمان

برای درامان‌ماندن از تهدید وی است. تناسب بین ساختارها، توانسته نوعی موسیقی داخلی خلق نماید که ساده به نظر نمی‌رسد؛ زیرا به‌وجودآوردن چنین هماهنگی و ارتباطی بین اجزای شعر نیاز به تبحر و ذوق سرشاری دارد.

در به‌کارگیری ابزار هماهنگی و تناسب، می‌توان به قول عنتره نیز اشاره نمود:

وشَككتُ بالرُّمحِ الأَصَمِّ ثِيابَهُ لیسَ الکریمُ علی القَنا بِمُحرَّمِ

(الهواری، بی‌تا: ۶۱/۲)

(سپس با سنانِ جان‌ستان، رخت و سلاح و تنش را شکافتم. آری، حتی کریمان را کرامتشان از مرگ مقدر رهایی ندهد.)

علاوه بر تناسب واژگان با غرض شعر، نوعی تکرار آوایی نیز (شَككتُ، الأَصَمِّ و مُحرَّمِ) دریافت می‌شود. تکرار کاف و بهره‌جویی از مضاعف‌بودن حرف راء و میم که غنه دارد، همچنین بهره‌گیری از مجاز مرسل «ثیابه» بر موسیقی آن افزوده است. در جایی دیگر می‌گوید:

لـمَّا رآنی قد قَصَدتُ أُرِيدُهُ أَبدی نواجِذَهُ لغيرِ تَبَسُّمِ

(الهواری، بی‌تا: ۶۱/۲)

(وقتی دید از اسب فرود آمدم و آهنگ قتالش دارم، دندان‌هایش را نه از خنده که از خشم نمایان کرد.)

در اینجا شاعر واژگانی روان با تمام ویژگی‌های فصاحت کلمه و بلاغت در ترکیب، گزینش نموده که موجب تولید موسیقای داخلی شده و از طرفی در تعبیر «لغيرِ تَبَسُّمِ»، «اطناب احتراس» در خلق پژواک اندیشه بی‌تأثیر نیست؛ زیرا شاعر به‌دنبال انتقال مفهوم خشم در قالب چنین ساختاری است. همچنین زهیر بن ابی‌سلمی با استفاده از آرایهٔ «رد الصدر علی العجز» (سئمت و یسأم) توانسته نوعی موسیقی داخلی را بیافریند. (ر.ک. الحسنی، بی‌تا: ۱۷۲/۱)

سَئِمتُ تَكاليفَ الحياةِ ومَنْ يعِشْ ثَمانينَ حَوْلًا لا أَبًا لَک يسأَمِ

(الهواری، بی‌تا: ۵۶/۲)

(دیگر از مشقات زندگی سیر شده‌ام، بلی، آن‌که هشتاد سال از عمرش می‌گذرد بی‌گمان از زندگی سیر گردد.)

عمرو بن کلثوم در وصف باده می‌گوید:

مُشَعشَعةٌ كأنَّ الحُصَّ فيها إذا ما الماءُ خالَطَها سَخينا

(الشنقیطی، ۲۰۱۹: ۱۰۳)

(شرابی با آب آمیخته‌شده و سرخ‌رنگ مثل این که گل سرخ حص در آن ریخته شده زمانی که با آب گرم آمیخته گردد.)

با درنگ در لفظ «مشعشة» علاوه بر تکرار آوایی (تکرار عین و شین) که خود نشان‌دهندهٔ واژه‌گزینی هوشمندانه شاعر است، می‌توان در لایه‌های درونی نیز نوعی پژواک اندیشه را احساس نمود؛ زیرا واژهٔ «مشعشة» گذشته از ارزش معنایی بر دلالت مفهومی حروف نیز تکیه می‌کند و همراه خود معانی دیگری را به شنونده منتقل می‌نماید. مشعشة در اینجا به‌معنای «ممزوجة» یعنی آمیخته‌شده است؛ ولی همین کلمه به‌معنای «منورّة» نیز استعمال شده است. (شعشع اللیل: تنّور) مشاهده می‌شود که معنای بیت حتی با معنای دوم لفظ حفظ می‌شود که استعارهٔ مصرحهٔ زیبایی خواهد بود. غزل‌سرایان و اصحاب خمریات، شراب را به نور و تابش خورشید تشبیه کرده‌اند. نمونهٔ دیگر پژواک اندیشه بیت اعشی در وصف محبوبه‌اش است:

غَرَّاءُ فَرعاءُ مَصقولٌ عوارضها تَمشی الهُوَینا کما یمشی الوَجِی الوَحِلُ

(الشنقیطی، ۲۰۱۹: ۱۳۱)

(او سپیدچهرهٔ گیسوبلندی است که دندان‌هایش بسیار سفید است و آهسته گام برمی‌دارد همان گونه که حیوان سم‌آسیب‌دیده‌ای در گل‌ولای راه می‌رود.)

شاعر با برقراری توازن و مشاکلت بین «غرّاء» و «فرعاء» و استعمال «مراعات النظیر» و تتابع حرکات متجانس (الوَجِی و الوَحِلُ) همراه با تشبیه مرسل مجمل باعث ایجاد موسیقی داخلی شده، علاوه بر آن پژواک اندیشه نیز آفریده است؛ زیرا لفظ «الهوینا» دارای حروفی است که دلالت بر حرکت آرام همراه با طمأنینه دارد که حرف «هـ» مهموسه، آن مفهوم را به‌خوبی در ذهن ترسیم می‌کند و معانی دیگری نیز چون آسانی و راحتی را در ضمن خود تداعی می‌کند. شاعر با تبحر از این لفظ برای بیان حرکت آرام استفاده کرده و پژواک اندیشه را نیز به ارمغان آورده است.

۳- واکاوی آواهای حروف در معلقات

هر شاعری فرزند محیط خویش است. محیط، احساسات و عواطف او را برمی‌انگیزد و روح او را می‌نوازد یا می‌خراشد و بدین ترتیب این اثر، جزءجزء پیکرهٔ شعر از الفاظ تا حروفش را در بر می‌گیرد و جامه‌ای زیبا و رنگین یا دلقی مرقع می‌پوشاند که موسیقی حروف از آن جمله است. شاعر جاهلی نیز به‌تناسب محیط خود از آواهای حروف بدوی بهره می‌جوید که گاهی متأثر از محیط خشک، آواها خشن و گوش‌خراش می‌شوند و گاه به‌دلیل احساسات رقیق شاعرانه، نرم و خوش‌نوا. به‌اختصار نمونه‌هایی برای این دو طیف از حروف ذکر می‌شود.

۳-۱- آواهای همگون

بیت زیر از امرئ القیس حروفی همگون و خوش‌آوا و گوش‌نواز دارد:

وإنَّ شِفائی عَبرةٌ مُهْراقةٌ فهَلْ عندَ رَسْمٍ دارِسٍ مِنْ مُعوَّلِ؟

(الشنقیطی، ۲۰۱۹: ۷۲)

(داروی درد من اشک‌های ریزان من است؛ اما بر بازماندهٔ خرگاه ویرانِ دلدار گریستن، کدام درد را آرام بخشد؟)

همهٔ واژگان بیت، حروفی دور از تنافر و سنگینی است و واژگان خوش‌آوا و خوش‌ساخت (شِفائی، عَبرةٌ، رَسْمٍ، دارِسٍ، مُعوَّلِ) موجب غنای موسیقی شعر شده است.

در «معلقهٔ» زهیر آمده است:

فلمّا عرفتُ الدَّارَ قلتُ لِربعِها أَلا أَنعِمْ صَباحًا أَیها الرَّبعُ واسْلَمِ

(همان، ۲۰۱۹: ۹۰)

(وقتی مکان خانه‌های ویران او را شناختم، ایستادم و گفتم: ای دیارِ متروک یار، بامدادت خوش باد وپیوسته در سلامت بمانی.)

آرایش موسیقایی حروف در این بیت زیبا و دل‌نشین است؛ خصوصاً مصرع دوم که کاربرد «حروف مستحسنه» (همزه، نون، میم، ألف تفخیم، صاد) زیبایی آوایی خاصی آفریده است.

از معلقهٔ عنتره بن شداد هم می‌توان به این بیت اشاره نمود:

وإذا صَحَوتُ فَما أُقصِّرُ عنْ ندیً وکما عَلمتِ شَمائلی وتَکرُّمی

(الهواری، بی‌تا: ۶۱/۲)

(چون به هوش آیم، باز از بخشش دریغ ندارم. نگارینا سیرت و سخاوتم چنان است که می‌دانی.)

در این بیت عنتره استادانه برای خلق موسیقی و آوایی دل‌نشین، واژگانی فصیح و سلیس با حروف (همزه، الف تفخیم، صاد، شین، نون) را به کار بسته است. همچنین است سرودهٔ طرفه بن العبد:

وإنْ یلتقِ الحی الجمیعُ تُلاقنی　　إلی ذِروةِ البیتِ الرَّفیعِ المصَمَّدِ

(الشنقیطی، ۲۰۱۹: ۸۴)

(چون قبایل به مفاخرت برخیزند، من چونان گوهری بر تارک شرف و افتخار می‌درخشم.)

اینجا نیز هم‌نشینی حروف مهموسه (تاء، حاء، وفاء) و حروف مجهوره، هارمونی زیبایی آفریده است. همچنین قول لبید که می گوید:

مِنْ مَعشرٍ سَنَّتْ لَهمْ آباؤهُمْ　　ولِکلِّ قَومٍ سُنَّةٌ وإمامُها

فَبَنَوا لنا بیتًا رَفیعًا سَمکهُ　　فَسَمَا إلیهِ کهلُها وغُلامُها

(الشنتمری، بی‌تا: ۱۸۹/۲)

(از خاندانی که به‌دست‌آوردن بزرگی‌ها سنت اجدادی آن‌هاست. آری، هر قومی را سنتی است و پیشوایی؛ برای ما کاخی از شرف برافراشتند که به اوج آسمان رسیده. همهٔ قبیلهٔ ما از خرد و کلان در این کاخ رفیع جای دارند.)

بیشتر ابیات عمرو بن کلثوم و حارث بن حلزه بر این منوال است و بیشتر ابیات اعشی نیز در کاربرد حروف دل‌نشین و آهنگین تعمد داشته و پیوسته درصدد صیقل‌دادن الفاظ و آهنگین‌ساختن آن‌ها بوده، چنین سبک آوایی او را متمایز می کند:

ما رَوْضَةٌ مِنْ ریاضِ الحَزْنِ مُعشبةٌ　　خَضرَاءُ جَادَ عَلَیهَا مُسْبِلٌ هَطِلُ

یضَاحک الشَّمسَ مِنهَا کوکبٌ شَرِقٌ　　مُؤزَّرٌ بِعَمِیمِ النَّبْتِ مُکتَهِلُ

یوْمًا بِأَطْیبَ مِنْهَا نَشْرَ رَائِحَةٍ　　وَلَا بِأَحسَنَ مِنهَا إِذْ دَنَا الأُصُلُ

(الشنقیطی، ۲۰۱۹: ۱۳۳)

(گلشنی که بر فراز تپه‌های خرم و سرسبز بر روی آن ابر بارانزا بارانش را فرومی‌ریزد؛

گرداگرد آفتاب گیاه با طراوتش که با دیگر گیاهان انبوه احاطه شده، می‌چرخد؛ نیست به‌مانند آن روزی که از آن، در بوی خوش خوش‌بوتر و نه بهتر آنگاه که غروب فرا رسد.)

موسیقی داخلی ابیات، از مراعات‌النظیر بین الفاظ آهنگین (روضه، حزن، معشبة، خضراء، مسبل، هطل، الشمس، کوکب، النبت، اطیب، رائحة، أصل) برخاسته که همگی، باغی را وصف می‌کند. در بیت اول واژگان «رَوْضَةٌ» (=مُعشبةٌ) و «مُسْبِلٌ» (=هَطِلُ) «تجانس اعرابی» دارند. در «کوکب شرق» نیز پژواک اندیشه مشهود است؛ زیرا در آغاز ذهن مخاطب را به ستاره‌ای در شرق سوق می‌دهد، در حالی که منظور شاعر گیاه باطراوت باران‌خورده است که با کلمهٔ «الشمس» ارتباط دارد. عبید ابرص نیز در «بائیهٔ» خود می‌گوید:

فَكلُّ ذی نِعمَةٍ مَخلوسٌ وَكلُّ ذی أَمَلٍ مَكذوبُ
وَكلُّ ذی إِبِــلٍ مَــوروثٌ وَكلُّ ذی سَلَبٍ مَسلوبُ
وَكلُّ ذی غَيبَــةٍ يــؤوبُ وَغائِبُ المَوتِ لا يؤوبُ

(الشنقیطی، ۲۰۱۹: ۱۵۶)

(هر صاحب نعمتی روزی نعمتش بازستانده می‌شود و هر آرزوکننده به آنچه دل بسته دست نمی‌یابد؛ هر صاحب اشتری روزی آن را برای دیگری به ارث می‌گذارد و هرکسی که چیزی را ستانده روزی از وی ستانده می‌شود؛ هر فرد غایبی روزی باز می‌گردد و غایب از مرگ باز نمی‌گردد.)

موسیقی داخلی، آهنگی ملایم و متناسب با مضامین حکمی به وجود آورده است. خاستگاه این موسیقی را از سویی در توازن ناشی از ساختار اسم مفعول (مخلوس، مکذوب، موروث، مسلوب) و از سوی دگر در هماهنگی واژگان متوازن و متجانس اعرابی باید جست که نقش قافیهٔ داخلی را ایفا می‌کنند. (مَخلوسٌ=مَوروثٌ، أَمَلٍ=إِبِلٍ=سَلَبٍ، نِعمَة=غَيبَةٍ) در این مهم «طباق سلب» (يؤوبُ، لا يؤوبُ) نیز سهیم است. علاوه بر آن تکرار صوتی «وَكلُّ ذی» با تأکید بر معنای موردنظر نقشی ویژه دارد. همهٔ این موارد در قالب حروف همگون مستحسنه بر غنای آهنگ شعری افزوده است.

۳-۲- آواهای ناهمگون

در خصوص طیف دوم «حروف متنافر» می‌توان به قول أعشی اشاره نمود:

وقد غَدوتُ إلی الحانوتِ یتبعُنی شاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شِوَلُ

(الشنقیطی، ۲۰۱۹: ۱۳۵)

(به میخانه رفتم در حالی که کباب‌پز، صاحب شترِ لاغر سبک و بانشاطی که چیزی را حمل می‌کرد، مرا دنبال می‌کرد.)

شاعر با اسراف در به‌کارگیری حرف‌های «لام» و «شین» و کلماتی هم‌شکل و هم‌ریشه از حیث اشتقاق صرفی نوعی تنافر و دل‌زدگی به وجود آورده است. گویا شاعر می‌خواسته با استعمال چنین الفاظ متشابهی قدرت خود را به رخ دیگر شاعران جاهلی بکشد. گویا به این امر واقف نبوده که کاربرد واژگان «متقارب الحروف» موجب ناهمگونی و تشویش در موسیقی می‌شود. ابن‌منظور می‌گوید: «غرض از استعمال این الفاظ متقارب نوعی مبالغه است.» (ابن‌منظور، ۱۴۰۵ق: ۳۶۲/۱۱)

گاهی شاعران برای نشان‌دادن مهارت خود در شعر از الفاظ زمخت و خشن بدوی استفاده می‌کنند که از فخامت بسیار برخوردارند. «لفظ فخیم» نیاز به حروفی فخیم دارد تا بتواند معنایی فخیم خلق کند؛ مانند سرودهٔ نابغه ذبیانی:

مَقذوفَةٍ بِدَخیسِ النَّحضِ بازِلُها لهُ صَریفٌ صَریفَ القَعْوِ بالمَسَدِ

(ر.ک. الشنتمری، بی‌تا: ۱۵۶/۲)

(شتری قوی‌هیکل، گویی گوشت عضلاتش به‌دلیل صلابتش بر تنش تکه‌تکه جلوه می‌کند و برای دندان‌هایش صدایی است چون صدای ابزاری آنگاه که طناب را به دورش بچرخانند.)

کلمه‌های «مقذوفة»، «النحض» و «قعو» از سویی غریب و از سوی دیگر خشن و فخیم است و شاعر برای نشان‌دادن تسلط خود به واژگان غریب آن‌ها را ذکر کرده است. از ۴۲ حرف به‌کاررفته در بیت، سی حرف مجهوره و بقیه مهموسه‌اند، که دلیل خشونت و زمختی آوایی واژگان است.

مانند قول طرفه بن عبد در توصیف چشمان شتر:

وعینانِ کالماویتینِ استکنَّتا بکهفی حجاجَی صَخرةٍ قلتِ مَوردِ

(الشنقیطی، ۲۰۱۹: ۸۳)

(چشمانش در چشم‌خانه، از درخشندگی چون دو آینه است از آب باران که در ته غاری بدرخشد.)

صرف‌نظر از غرابت واژۀ «الماویّتَینِ»، به‌علت آوای حروف، تلفظ با سختی و سنگینی انجام می‌شود و این حالت تلفظ سنگین در «استکنّتا» نیز کاملاً مشهود است؛ به‌دلیل تقارب مخارج حروف مهموس و تشدید حرف «نون» که سنگینی واژه را دوچندان کرده است و این امر نیز در لفظ «حِجَاجَی» مهم است، ولی نه به‌شدت حروف لفظ اول و دوم.

نتیجه‌گیری

بررسی فضای موسیقایی شواهد موجود، این موارد را نشان می‌دهد:

استعمال ۶ بحر در معلقات عشر حاکی از تنوع موسیقایی و همخوانی بحور با اغراض شعری و اهتمام شاعران به موسیقی در انتقال پیام است. معلقه‌سرایان برای غنای موسیقی شعر از فن‌هایی بهره جسته‌اند: وزن و قافیه برای خلق موسیقی خارجی و برای خلق موسیقای داخلی از تقسیم یا قافیه‌های متعدد داخلی و آرایه‌های مختلف بیان و بدیع، چون تصریع، ترصیع، طباق، مجانسه، مشاکله، مراعات‌النظیر، رد الصدر علی العجز و تتابع حرکات متجانس میان حروف. برخی قافیه‌ها با حروف صدادار مکسور موجب تقویت موسیقی خارجی می‌گردند. این قافیه‌ها برای جلب‌توجه خواننده به انتقال مفهوم و سیر آهنگ شعری در قالبی هماهنگ ارائه می‌شود. عنصر عاطفه در گزینش حروف مهموسه و مجهوره و چینش آن‌ها در شعر بسیار مؤثر است و تکرار آوایی، تناوب حروف در چینش منظم و گیرا، پیوستگی حرکات متجانس در حالت‌های اعرابی، ایجاد تناسب واژگانی با غرض شعری و ماهیت صرفی واژگان، عواملی مهم در خلق معنا و تصویرگری و برانگیختن احساسات شمرده می‌شود.

پژواک اندیشه در شعر جاهلی از شعر معاصر کمتر است؛ اما نمونه‌هایی از آن نزد شاعرانی چون عمرو بن کلثوم، اعشی، زهیر بن ابی‌سلمی و ابن‌حلزه مشاهده می‌شود. اینان در استعمال

حروف دل‌نشین تبحر دارند. در این موسیقی، واژگان بر ارزش معنایی و دلالت مفهومی حروف تکیه دارند و معانی ضمنی را برای مخاطب تداعی می‌کنند.

عوامل همگونی حروف واژگان، گاهی به‌دلیل احساسات شاعرانه و واژگان فصیح است و گاه به‌سبب هم‌نشینی موزون حروف مهموسه و مجهوره، که با سیاق معانی همخوانی دارند. ناهمگونی حروف به دو جنبهٔ بیرونی و درونی بازمی‌گردد. در جنبهٔ بیرونی، شاعر به‌تناسب محیط از آواهای حروف بدوی بهره می‌جوید که گاه به تأثر از محیط گوش‌خراش‌اند و گاه به‌دلیل تقارب و تباعد مخارج حروف، گاه برای همخوانی با مدلول واژه طبق مقتضای حال و گاه برای نشان‌دادن مهارت در کاربرد الفاظ غریب جلوه می‌نمایند.

فهرست منابع

۱. ابن‌منظور الأنصاری، محمد بن مکرم، ۱۴۰۵ق، لسان العرب، قم: ادب حوزه.

۲. الأعلم الشنتمری، یوسف بن سلیمان، بی‌تا، أشعار الشعراء الستة الجاهلیین، بیروت: دار الکتب العلمیة.

۳. أنیس، ابراهیم، بی‌تا، موسیقی الشعر، بی‌جا: مکتبة الأنجلو المصریة.

۴. بیتر آن دُوزِی، رینهارت، ۱۹۷۹-۲۰۰۰، تکملة المعاجم العربیة، ترجمه و تحقیقِ محمَّد سَلیم النعَیمی و جمال الخیاط، الجمهوریة العراقیة: وزارة الثقافة والإعلام.

۵. التبریزی، الخطیب ابوزکریا یحیی بن علی، بی‌تا، الکافی فی العروض، شرح و تعلیقِ د. محمد أحمد قاسم، بیروت: المکتبة العصریة.

۶. التفتازانی، سعدالدین، ۱۴۱۱ق، مختصر المعانی، قم: دار الفکر، چاپخانه قدس.

۷. الجعفری، محمد زکی، ۱۴۲۴ق، عروض آل الرسول، مشهد: تکسوار حجاز.

۸. جمال‌الدین، رؤوف، ۱۴۰۵ق، المنهل فی بیان قواعد علم الحروف، قم: دار الهجرة.

۹. حسانی، احمد. ۲۰۰۵-۲۰۰۶، الإیقاع ودلالته فی الشعر الجاهلی، جامعة الجزائر: کلیة الآداب واللغات.

۱۰. الحسنی، عبدالجلیل یوسف، بی‌تا، موسیقی الشعر العربی دراسة فنیة وعروضیة، بی‌جا: الهیئة المصریة العامة للکتاب.

۱۱. رجائی، نجمه. ۱۳۸۷، «نقش ساختار آوائی کلمه در موسیقی شعر معاصر عربی»، زبان و ادبیات انسانی، ش۴، ص۱۲۵-۱۳۹.

۱۲. سیبویه، عمرو بن عثمان، ۱۴۰۸ق، الکتاب، تحقیق عبدالسلام محمد هارون، چ۳، القاهرة: مکتبة الخانجی.

۱۳. السیوطی، جلال‌الدین عبدالرحمن بن ابی‌بکر، ۱۴۲۴ق، معجم مقالید العلوم فی الحدود والرسوم، تحقیقِ أ. د. محمد ابراهیم عبادة، القاهرة: مکتبة الآداب.

۱۴. الشنقیطی، احمد بن الأمین، ۲۰۱۹م، المعلقات العشر و أخبار شعرائها، بی‌جا: موسسة هندوای سی‌آی‌سی.

۱۵. ضیف، شوقی. ۱۳۸۴، هنر و سبک‌های شعر عربی، ترجمهٔ مرضیه آباد، مشهد: دانشگاه فردوسی.
۱۶. عصفور، جابر احمد، ۱۹۸۲، مفهوم الشعر دراسة فی التراث النقدی، بی‌جا: المرکز العربی للثقافة و العلوم.
۱۷. علی، یوسف، ۱۹۹۳، نظرة جدیدة فی موسیقی الشعر العربی، مصر: الهیئة المصریة العامة للکتاب.
۱۸. الفارابی، محمد بن محمد. ۱۹۷۱م، جوامع الشعر مع تلخیص کتاب أرسطوطالیس فی الشعر، تحقیق محمّد سلیم سالم، القاهرة: المجلس الأعلی للشؤون الإسلامیة.
۱۹. الهواری، صلاح‌الدین، بی‌تا، روائع من الأدب العربی، بیروت: دار ومکتبة الهلال.