



سبک‌شناسی آوایی قصیده «تائیه» دعبل خزاعی

در مدح امام رضا (علیه السلام) و اهل بیت (علیهم السلام)

دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۱۵ پذیرش: ۱۴۰۰/۴/۱۴

اکرم رضایی^۱، محمد غفوری فر^۲، علیرضا حسینی^۳

چکیده

سبک‌شناسی می‌کوشد تا از طریق مطالعه ساختار متن و تجزیه و تحلیل عناصر آن، جنبه‌های ادبی، زیبایی‌شناسی و عاطفی ورای متن را کشف کند. یکی از مهم‌ترین موضوعات قابل بررسی در سبک‌شناسی، سبک‌شناسی آوایی یا موسیقایی اثر ادبی است که افزون بر تشریح واحدهای آوایی (صدا و آهنگ) در یک موقعیت زبانی، به کشف واکنش‌های روحی و عاطفی آفریننده اثر کمک می‌کند. از جمله متونی که شایستگی بررسی و تحلیل سبک‌شناسانه را دارد، قصیده «تائیه» مشهور به «مدارس آیات» دعبل خزاعی است که آن را در محضر امام رضا (علیه السلام) و در مدح آن امام همام و اهل بیت (علیهم السلام) سرود. دعبل از برجسته‌ترین شاعران متعهد شیعی است که آوازه شجاعت و ظلم‌ستیزی اش زبانزد همگان بوده و سوزوگداز وی در مصیبت‌های اهل بیت (علیهم السلام) در تک‌تک ابیات این قصیده موج می‌زند. این پژوهش، با رویکرد سبک‌شناسی توصیفی و روش توصیفی تحلیلی، به تبیین نموده‌های برجسته سبک‌شناسی آوایی این قصیده پرداخته و نقش آن را در ارتباط با اهداف و اندیشه شاعر بررسی کرده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد در سطح آوایی هر یک از عناصر آوایی، موسیقی بیرونی (وزن عروضی)، موسیقی کناری، موسیقی درونی (واج آرایی، تکرار، جناس، ردالعجز الی صدر)، موسیقی معنوی (تضاد، مقابله و مراعات نظیر) علاوه بر زیبایی و مجذوب ساختن مخاطب به موسیقی قصیده، امکان درک و فهم معانی را نیز برای او فراهم می‌کند.

کلیدواژه‌ها: سبک‌شناسی آوایی، دعبل خزاعی، قصیده تائیه، مدح امام رضا (علیه السلام) و اهل بیت (علیهم السلام).

۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه کوثر بجنورد: AkramRezaei@gmail.com
۲. استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه کوثر بجنورد (نویسنده مسئول): m.ghafourifar65@kub.ac.ir
۳. استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه کوثر بجنورد: ar.hosseini@kub.ac.ir

۱. مقدمه

سبک‌شناسی، یکی از دانش‌هایی است که در سده اخیر، مورد توجه ویژه ادیبان و سخنوران قرار گرفته است؛ به‌گونه‌ای که از آن به‌عنوان ابزاری برای ارزیابی آثار ادبی و تبیین و بررسی ویژگی‌ها و صفات سبکی اثر ادبی یاد می‌شود. سبک‌شناسی، زمینه را برای تعیین مهارت و توانایی ادبی نویسنده اثر و میزان اثرگذاری وی بر مخاطب فراهم می‌کند تا بتوان برای بیان نظر و ارائه دیدگاهی نسبتاً صحیح درباره صاحب اثر گامی مؤثر برداشت. سبک، روش خاصی است که شاعر و نویسنده برای تبیین مفاهیم در اثر خود از آن بهره جسته است؛ در این زمینه، شناخت عناصر سبک‌ساز، چه از نظر زبانی و ادبی و چه از نظر مضمون‌های فکری خالق اثر، در انعکاس ذهن خلاق شاعر یا نویسنده و توانایی وی در آفرینش اثر، نقش بسزایی دارد. یکی از موضوعات مهمی که در سبک‌شناسی اثر ادبی مورد توجه قرار می‌گیرد، بررسی و تحلیل قلمروهای آوایی زبان متن و به‌دیگر سخن سبک‌شناسی آوایی است. «سبک‌شناسی آوایی، ارزش و نحوه کاربرد آوها و تأثیرات زیبایی‌شناسیک و نقش عمده آن‌ها را در سبک سخن، مطالعه و بررسی می‌کند و نتایج روشن و دقیقی در تحلیل و بررسی موسیقی شعر و یا نثر ادبی و همچنین سبک ادبی صاحب اثر ارائه می‌دهد» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۴۳).

از جمله متونی که شایستگی بررسی و تحلیل سبک‌شناسی را دارد، قصیده تائیه مشهور به «مدارس آیات» دعبل خزاعی است؛ دعبل خزاعی از برجسته‌ترین شاعران متعهد شیعی است که آوازه شجاعت و ظلم‌ستیزی‌اش زبانزد است؛ وی با ذوق و مهارت خاصی، شعر را وسیله‌ای در خدمت عقیده و مذهب خود قرار داد و به بیان مظلومیت‌های ائمه علیهم‌السلام و مدح و مرثیه‌سرایی ایشان پرداخت و از میان جنایات بنی‌امیه و بنی‌عباس در حق اهل بیت علیهم‌السلام و هجو آن ظالمان باز نایستاد. این شاعر متعهد و ملتزم آستان علی بن موسی الرضا علیه‌السلام است و چه بسا اولین کسی است که در ادبیات عرب در مقام امام علی بن موسی الرضا علیه‌السلام شعر سروده است. قصیده تائیه یا «مدارس آیات» مشهورترین و بلندترین شعر دعبل خزاعی است که از نظر بافت کلامی و صنایع لفظی و معنوی و ادبی در نهایت

زیبایی و قوت است و از نظر محتوا، غنی و اندیشمندانه و عالمانه است. او این قصیده را در محضر امام رضا (علیه السلام) و در مدح و منقبت آن حضرت و اهل بیت عصمت و طهارت سرود و وقتی به این بیت رسید:

إِذَا وَتَرُوا مَدَّوَا الْاِوَاتِرِهِمْ
أَكْفَا عَنِ الْاِوَاتِرِ مُنْقِبَاتِ^۱

امام رضا (علیه السلام) به شدت گریست (الاصفهانی، ۱۹۹۴م، ج ۲۰: ۳۱۳). گفتنی است که این قصیده علاوه بر اهمیتی که از لحاظ ادبی، تاریخی، اعتقادی و... دارد، از منظر تشیع دارای دو نکته برجسته است: یکی اینکه امام رضا (علیه السلام) ضمن دو بیتتی که به قصیده دعبل اضافه فرمود، از شهادت و دفن خود در طوس خبر می‌دهد و به ظهور حضرت حجت (علیه السلام) اشاره می‌کند. دیگر اینکه دعبل به صراحت سخن از خروج امام قائم (علیه السلام) به میان می‌آورد (امینی، ۱۹۷۷م، ج ۲۰: ۳۵۵).

به لحاظ اهمیت قصیده مذکور در تبیین بسیاری از رخداد‌های تاریخ اسلام و تشیع، نگارنده می‌کوشد با تجزیه و تحلیل سبک‌شناسی آوایی این قصیده، فهم و درک دقیق‌تری از این شاهکار شعری به دستداران ادب ارائه دهد و با بیان زیبایی‌ها و ارزش‌های آن، شناخت جدیدی از زمینه‌های عاطفی، احساسی، فکری و اندیشه‌های پنهان این شاعر به دست آید.

۲-۱. سؤالات پژوهش

در این پژوهش، سعی بر این است که به پرسش‌های زیر پاسخ دهیم:

- قصیده تائیه چه ویژگی‌های سبکی برجسته آوایی دارد؟

- پیوند و ارتباط عناصر آوایی با معنی و مضامین قصیده تائیه چگونه است؟

۱. وقتی اهل بیت مورد ستم واقع می‌شوند، دست‌شان را برای دفاع از خود دراز می‌کنند، حال آنکه خود از انتقام‌جویی بیزارند.

۱-۳. پیشینه پژوهش

در زمینه آثار دعبل خزاعی به جهت اهمیت و جایگاه شیعی وی، برای دوستداران اهل بیت عصمت و طهارت (علیهم السلام) پژوهش‌های بسیار زیادی صورت گرفته است، به گونه‌ای که هریک از آن‌ها بنا به اهتمام ویژه پدیدآورندگانشان به جنبه خاصی از این آثار او اختصاص دارد که به طور اجمالی به برخی از پژوهش‌های صورت گرفته آن اشاره می‌شود:

پایان نامه با عنوان «بررسی سبک‌شناسی فخریات دعبل خزاعی و کمیت بن زید اسدی» به قلم سید محمد قوامی (۱۳۹۶) که به تحلیل سبک‌شناسی فخریات دعبل و کمیت در سطح زبانی، لغوی و فکری می‌پردازد. در مقاله‌ای با عنوان «بازخوانی قصیده تائیه دعبل از رهگذر واکاوی اندیشه، ساختار موسیقایی، تعبیر و تصاویر هنری» محمد جنتی فر و سوده مرادیان (۱۳۹۶) به طور اجمال به بررسی این قصیده بی بدیل علوی از نظر ساختار موسیقایی، مضمون و محتوای شعری و هم از بعد تصویری و زیورهای زیبای بیانی و بدیعی مورد تحلیل قرار می‌دهد. در مقاله دیگری با عنوان «بررسی تطبیقی دو قصیده تائیه دعبل خزاعی و طلائع بن رزیک در مدح اهل بیت (علیهم السلام)» سید مهدی مسبوق و اعظم دربادل (۱۳۹۱)، مضمون و ساختار دو قصیده تائیه دعبل و طلائع بن رزیک را در سایه ادبیات تطبیقی مورد بررسی قرار داده و به اشتراکات و افتراقات دو قصیده از نظر واژگان، صور خیال و موسیقایی پرداخته‌اند. مقاله دیگر با عنوان «سبک‌شناسی قصاید فخری و دعبل خزاعی» مهرداد آقایی و همکاران (۱۳۹۹) به بررسی اشعار فخری دعبل خزاعی از رهگذر کاوش در سه سطح زبانی، ادبی و فکری و نقد سبک‌شناسانه آن اقدام نموده‌اند و همچنین در مقاله‌ای دیگر با عنوان «بررسی تطبیقی سبک شناختی رثای اهل بیت (علیهم السلام) در شعر دعبل و وحشی بافقی» پویا دیوسالار (۱۳۹۴) به بیان وجه مشترک هر دو شعر در پرداختن به موضوع کربلا و شهادت امام حسین (علیهم السلام) و مباحث پیرامون آن می‌پردازد و سعی شده است ضمن پرداختن به مرثیه و انواع آن، وجوه اشتراک و افتراق دو شاعر را در بهره‌گیری از عنصرهای مورد استفاده در مرثیه شیعی و خاصه رثای امام حسین (علیهم السلام) مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهد.

با مطالعه در منابع به دست آمده روشن می‌شود بنا به اهتمام ویژه پدیدآورندگانشان، به‌رغم تلاش‌هایی که در زمینه شرح و تفسیر و تبیین جزئی عناصر بلاغی این قصیده شده است، اما پژوهشی در زمینه سبک‌شناسی آوایی این قصیده صورت نگرفته است. در نتیجه ضرورت توجه به اشعار این شاعر برجسته و تحلیل و بررسی سبک‌شناسی آن سبب شد تا مقاله‌ای با این محتوا نوشته شود و زمینه درک بهتر و عمیق‌تری از این اثر ادبی دعبل خزاعی فراهم گردد.

۲. سبک‌شناسی آوایی

واژه «الأسلوبیه» (سبک‌شناسی)، معادل لفظ «stylistics»، اصطلاح جدیدی در دوره معاصر است که به بررسی سبک زبان می‌پردازد و در حقیقت امتداد زبان و سبک است. بر اساس گفته «عبدالله المسدی» این کلمه از دو بخش تشکیل شده است: «اسلوب (style) و ویه (tics) بنابراین واژه سبک دارای مدلولی انسانی، شخصی و نسبی است و پسوند ویه (شناسی) به بُعد علمی اختصاص دارد؛ به همین دلیل، الأسلوبیه (سبک‌شناسی) به‌طور طبیعی، در جست‌وجوی پایه‌های علمی برای دانش سبک است» (المسدی، ۱۹۸۲: ۳۴). سبک‌شناسی در تلاش است تا متن ادبی را از ساختارهای بیرونی و شرایط آن، رهایی بخشد و شیوه‌ای جایگزین و دانشی منظم و دقیق ارائه دهد که هدف از آن تحلیل متن ادبی و جست‌وجوی ویژه ابعاد زیبایی و هنری آن است (ابوالعدوس، ۲۰۰۷: ۳۵). از جمله مسائلی که باعث ایجاد اختلاف در سبک‌های مختلف می‌شود، «سبک‌شناسی آوایی» (phonostylistics) یا موسیقایی آن است که بر زیبایی و تأثیرگذاری یک نوشتار می‌افزاید (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۵۳).

سبک‌شناسی آوایی یکی از مهم‌ترین موضوعاتی است که در سده‌های اخیر توجه بسیار زیادی از جانب پژوهشگران و زبان‌شناسان به آن شده است. تحلیل سبک آوایی متون، به فهم طبیعت و کشف زیبایی‌های آن کمک می‌کند و افزون بر آن، به کشف واکنش‌های روحی و عاطفی که آفریننده اثر سبب شده که آواها و موسیقی‌های خاصی را برگزیند،

کمک می‌کند و «بر همگان مبرهن است که صوت، جلوگاه احساسات درونی است و این انفعال، طبیعتاً سبب تنوع صوت و آوا می‌شود» (الرافعی، ۱۹۹۷: ۱۶۹)، به دیگر سخن، «احساسات و عواطف درونی مبدع اثر، سبب شده که او بتواند از اصوات و الفاظی خاص برای ایجاد موسیقی و تأثیرگذاری هر چه بیشتر متن خود بر خواننده بهره‌گیرد» (رفیق احمد صالح، ۲۰۰۳: ۴).

سبک‌شناسی آوایی، نحوه کاربرد واحدهای آوایی (صدا و آهنگ) در یک موقعیت زبانی و نیز کارکرد بیانی آواهای زبان را بررسی می‌کند و می‌توان از خلال بررسی سطح آوایی، به عملکرد ادیب یا آفریننده اثر حکم کرد؛ «زیرا در علم آواشناسی، امکانات و عناصر بیانی مهمی یافت می‌شود که آواها، آهنگ‌ها، انبوهی و گستردگی آن‌ها، استمرار و تکرارشان، فاصله صامت‌ها، تکرار، کمی صوتی همگی در بردارنده توان بیانی جذابی هستند» (فضل، ۱۹۹۸: ۲۵). که به انتقال مفاهیم به صورتی هنرمندانه کمک شایانی می‌نمایند. برخی از نویسندگان هم سطوح آوایی کلام را به موسیقی درونی، موسیقی بیرونی و موسیقی معنوی تقسیم می‌کنند. موسیقی بیرونی و کناری از بررسی وزن و قافیه و ردیف در شعر معلوم می‌شود و موسیقی درونی متن به وسیله صنایع بدیع لفظی از قبیل سجع (متوازی، متوازن، مطرف و...)، انواع جناس (ناقص، اشتقاق و...)، انواع تکرار (یک لفظ، یک حرف، یک صدا)، اتباع، ردالعجز علی الصدر، و موسیقی درونی نیز به وسیله تضاد و مقابله و... مورد بررسی قرار می‌گیرد.» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۵۳).

۳. سبک‌شناسی آوایی قصیده «تائیه»

از ویژگی‌های سبکی قصیده «تائیه» دعبل خزاعی، مؤلفه‌های موسیقی آن است؛ زیرا هر کدام از کلمات و عبارات آهنگی ویژه داشته و همساز و هماهنگ با اندیشه و عاطفه شاعر است. به طور کلی می‌توان گفت کارکرد عنصر آوایی در این قصیده، اغلب الفاغر دیدگاه و نگرش دعبل در برابر پیشامدها و نیز بیانگر احساسات وی است.

۳-۱. موسیقی بیرونی

موسیقی بیرونی بر اساس کشش هجاها و تکیه‌ها، همان وزن عروضی است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۵۱). وزن مهم‌ترین عامل سازنده شعر است که باعث ایجاد لذت موسیقایی در مخاطب می‌شود، به عبارت دیگر می‌توان بیان داست اصلی‌ترین تأثیراتی که وزن در شعر می‌گذارد عبارت است از: «۱. لذت موسیقایی به وجود می‌آورد و این در طبیعت آدمی است که خواه‌ناخواه از آن لذت می‌برد. ۲. میزان ضربه‌ها و جنبش‌ها را منظم می‌کند. ۳. به کلمات خاص هر شعر تأکید می‌بخشد و امتیازی از نظر کشش کلمات ایجاد می‌کند» (همان: ۴۹). برگزیدن وزن شعری مناسب، یاور سراینده در انتقال بهتر اندیشه و عواطف شاعرانه است. در واقع بحر و قافیه‌ای که شاعر برمی‌گزیند، در اندیشه شاعر اثر دارد.

دعبل خزاعی هم مانند بسیاری از شعرا به دلیل دلبستگی به شعر قدما، نوآوری در شکل و ساختار شعر نداشته و قصیده «تائیه» خود را در بحر طویل سروده است؛ «بحر طویل پرکاربردترین بحر شعر عرب است و در سرودن اشعار با موضوعاتی مانند حماسه، مفاخره، مدح، داستان، رثا، اعتذار، عتاب و جز آن به کار می‌رود» (حسنی، ۱۹۸۹: ۴۴) و وزن عروضی آن فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن است؛ وزنی طبیعی و آهنگین که «مناسب رثا، مدح و فخر است» (اسماعیل، ۱۹۷۴: ۳۷۷).

بحر طویل به دلیل داشتن مقاطع و بندهای طولانی و نغمه‌های آرام با عاطفه‌ای ملایم و آمیخته با تأمل، زمینه مستعدی را فراهم کرده تا دعبل، عشق و الایش به اهل بیت (علیهم السلام) و غم و اندوه خود به مصیبت‌های علویان و حسرت و اندوه بر فقدان آن‌ها را در این بحر بیان کند. وی در انتخاب بحر، تصادفی عمل نکرده است؛ بلکه چون هنرمندی ماهر وزنی را که با موضوع، متناسب و با عواطف حزن و اندوه همخوانی دارد، برگزیده است و آنجا که شاعر به شدت احساس غربت و دل‌تنگی می‌کند کلام را به درازا می‌کشاند و بر تفعيله‌ها می‌افزاید.

انتخاب بحر طویل که دارای موسیقی آرام، متین و نیز امتداد نفس و قابلیت تفصیل

سخن است، برای موضوعاتی چون استبدادستیزی، بیان حال مظلومان و رثا، نشانه ذوق سلیم و توانایی دعبل است.

مدارِسُ آیاتِ خلتِ من تلاوَةٌ و منزل وحي مُفِیرِ العَرَصاتِ

U-U / U--- / U-U / U-U- U-U / U--- / U-U / U

فعل مفاعیلن فعولن مفاعیلن فعل مفاعیلن فعول مفاعیلن

شاعر به یاری تفعیله‌های بلند این بحر، به راحتی توانسته غم و ناراحتی‌هایش را درون آن بگنجانند؛ چراکه «موسیقی و بحر شعری مناسب با حالات درونی شاعر تغییر می‌کند» (انیس، ۱۹۵۲: ۱۷۴)

۲-۳. موسیقی کناری

قافیه از مهم‌ترین عناصر شعر عربی است که علاوه بر تنظیم ايقاع شعری، در انتقال احساسات نهفته و معانی لطیف و دور از ذهن که واژه‌های بیت قادر به بیان آن‌ها نیست، مؤثر است (سلطانی رنایی، ۱۳۸۵: ۱۶) و در تأثیر موسیقایی شعر نقش بسیار مهمی دارد. شاعر می‌تواند با آوردن کلمات آهنگین و همسان، کلامش را دل‌نشین و مخاطب را برای شنیدن اشعارش برانگیزاند، به طوری که هنگام مقایسه دو قالب شعری یکسان مثلاً دو قصیده یا دو غزل که حتی وزن عروضی یکسان دارند، ولی از نظر قافیه متفاوت‌اند، به اهمیت آن به خوبی پی می‌بریم. حرکت حرف روی، دو نوع مطلقه و مقیده است. منظور از مقیده آن است که حرف روی ساکن و به حرف وصل نیبوندند و منظور از مطلقه آن است که حرف روی متحرک یا به حرف وصل پیبوندند (الرازی، بی تا: ۲۶۹). دعبل در این قصیده از قافیه مطلقه با حرف روی «تاء» متحرک مکسوره بهره می‌گیرد.

تَجَاوِبَنَّ بِالْإِزْنَانِ وَ الرَّفْرَاتِ	نَوَائِحُ عَجْمُ اللَّفْظِ وَ النَّطْفَاتِ
يُخَبِّرَنَّ بِالْأَنْفَاسِ عَنْ سِرِّ أَنْفُسِ	أُسَارَى هُوَى مَاضٍ وَ آخِرِ آتِ
أَلَمْ تَرِ لِلْأَيَّامِ مَا جَرَّ جَوْزُهَا	عَلَى النَّاسِ مِنْ نَقْصٍ وَ طَوْلِ شَتَاتِ
.....

(دعبل خزاعی، ۱۴۱۷: ۳۹)

از ویژگی حرف «ت» شدت و فخامت است که با موضوعی جدی چون رثا تناسب دارد و از سوی دیگر حرکت حرف تاء در این قصیده، کسره است که «با عواطف لطیف، نرم و شکننده همخوانی دارد» (ابوریشه، ۱۹۹۰: ۸۲). دعبل با انتخاب حرف روی «تاء» مکسوره که به اقتضای وزن شعری، هنگام تلفظ اشباع شده و به صورت مصوت «ای» تلفظ می‌گردد، به تبیین حالات روحی و روانی خود می‌پردازد. حرکت کسره از لحاظ موقعیتی، پایین کرسی قرار می‌گیرد و رو به سوی پایین دارد که در اینجا گویی شاعر ریزش اشک‌هایی را به نمایش می‌گذارد که در فراق ممدوح از چشمان ریزان است. دعبل با آوردن «الف» مدی پیش از حرف روی که جزو ساختار قافیه به شمار می‌آید، بر طول موج‌ها و ضرب‌آهنگ قافیه می‌افزاید. آهنگی که این حرف مد در موسیقی ابیات ایجاد می‌کند در واقع تلاش شاعر برای رهایی از غم و اندوه درونی وی است که از دل‌تنگی پنهان وی نشئت می‌گیرد و بر زیبایی و ارزش موسیقایی آن می‌افزاید. صداهای کشیده و مد غالباً با نفس غم‌زده و رنجور و تحت فشار، سازگاری دارد و شاعر با کشیدن صداها در تلاش است از غم دل‌تنگی خود بکاهد و از این طریق به تخلیه روانی و هیجانی خود بپردازد. با انتخاب بحر طویل، شاعر توانسته است قافیه پایانی خود را با یکی از حروف صدادار (الف) همراه سازد؛ چون کلمه قافیه در این قصیده از تفعلیه «مفاعیلن» تشکیل شده که دارای الف تأسیس است. از اجتماع این حرف با حرف مد «الف» آوای کشیده‌ای در تمامی ابیات قصیده به وجود می‌آید و تکرار حروف مد در تمامی این قافیه‌ها می‌تواند بیانگر این باشد که شاعر به نحوی می‌خواهد توجه مخاطب را به حالت و احساسات درونی خود جلب کند.

۳-۳. موسیقی درونی

قلمرو موسیقی شعر، مهم‌ترین قلمرو موسیقی است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۵۱) و از انسجام، لحن، ریتم و وزن حاصل می‌گردد (المازنی، ۱۹۹۰: ۶۷) موسیقی درونی که عبارت است از هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرفی در مجاورت با حرف دیگر (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۵۱). تکرار واژگان و جمله، تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها و چیدمان حروف و دلالت‌های لفظی آن، جناس، سجع، لزوم مالایلمزم ورد العجز علی الصدر (تصدیر) از انواع موسیقی درونی است. در بررسی موسیقی درونی قصیده «تائیه» به بررسی مواردی پرداخته می‌شود که نمود سبکی برجسته‌ای دارد.

۳-۳-۱. نظم آهنگ درونی (موسیقی ناشی از چیدمان حروف)

نظم آهنگ درونی، همان انعکاس احساسات و عواطف درونی خالق اثر است که در نظم زبانی اثر مؤثر است؛ نظمی که در قالب انتخاب دقیق کلمات، حروف متمایز و سبک بیان آن‌ها تجلی می‌یابد و خالق اثر را به انتخاب حروف و کلماتی که با فضای اثر و معنای آن هماهنگ باشد، وادار می‌نماید (کتانه، ۱۹۹۹: ۱۶۸). زبان‌شناسان بر این باورند که هر آوایی، این ویژگی را دارد که معانی و دلالت خاصی را القا کند؛ علاوه بر این، از مؤلفه‌های خاص زیبایی‌شناسی نیز برخوردار باشد. بنابراین قبل از هر چیز، آگاهی از انواع آواها ضروری به نظر می‌رسد؛ آواها را بر مبنای مخرج‌ها به دو دسته تقسیم می‌کنند: الف. آواهای مجهور و مهموس. ب. آواهای شدید و رخوت (أنیس، ۱۹۷۳: ۲۰).

الف. آواهای مجهور و مهموس

-آواهای واک‌دار (اصوات مجهوره): این آواها متعدد و از کمیت قابل ملاحظه‌ای در زبان برخوردارند و غالباً بر این باورند که چنین آوایی را می‌توان در این قبیل حروف یافت: «ب، ج، د، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن» برخی حروف «الف، و، ی» را و برخی دیگر «ا، ط، ق» را نیز به آن ملحق دانسته‌اند (بشر، ۱۹۷۱: ۱۱۰). از ویژگی آواهای واک‌دار (مجهوره)،

کثرت‌شان در هر زبان است. تأمین شکل موسیقایی هر زبان از اهداف و کارکردهای اصلی این حروف است (انیس، ۱۹۷۳: ۲۱).

-آواهای بی‌واک (اصوات مهموسه): اصوات مهموسه از جمله آواهایی است که همراه با نَفَس، خارج می‌شود و هنگام ادا تارهای صوتی مرتعش نمی‌شود (همان: ۲۹). تعداد این حروف را ۱۲ حرف برشمرده‌اند که عبارت است از: «ت، ث، ح، خ، ک، ش، ص، س، ط، ف، ق، ه» (ابن جنی، ۱۹۹۰: ۶۸).

ب. آواهای شدید و رخوه

-آواهای سنگین (اصوات شدیده) این آواها که به‌صورت دفعی یا انفجاری، ادا می‌شود، نتیجه حبس هوا در خارج از ریه‌هاست و ادای آن همراه با آزادی صوت و رهایی از فشار است. از اصلی‌ترین حروفی که این‌گونه ادا می‌شود، عبارت است از: «ب، ت، د، ج، ط، ض، ک، ق، ا» (سعران، بی‌تا: ۱۵۳).

-آواهای سبک (اصوات رخوه): آوای سبک یا سست، برخلاف آوای سنگین هنگام خروج، نیازی به فشار ندارد؛ بلکه کوچک‌ترین منفذی نیز می‌تواند مخرجی مناسب برای ادای آن باشد. از نشانه‌های این حروف پدید آمدن نوعی صفیر یا صدایی خفیف هنگام تلفظ است. این حروف عبارت است از: «ف، ث، ذ، ظ، ز، س، ش، ص، خ، غ، ح، ه» (همان). 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 و نثر شرط می‌دانستند؛ به‌طوری که لفظ نرم و ظریف برای معنای ظریف و لفظ پرصلابت و فصیح برای معنای قوی و متین به کار می‌رود. زبان عربی همچون موسیقی، دارای الفاظ بسیاری است که آواها و صداهای آن از معانی حکایت می‌کند (غریب، ۱۳۷۸: ۱۵).

نقش آواها و به‌دیگر سخن، نظم آهنگ درونی حروف و ترتیب واژگانی قصیده «مدراس آیات» دارای کارکرد زیبایی‌شناختی و موسیقی اعجاز آمیزی است که کاملاً با موضوع و معانی مد نظر شاعر هماهنگی دارد؛ فراوانی و بسامد نظم آهنگ درونی در این قصیده بدین شرح است:

جدول شماره (۱) فراوانی تکرار حروف در قصیده «تائیه»

ردیف	حروف	تکرار	ردیف	حروف	تکرار	ردیف	حروف	تکرار	ردیف	حروف	تکرار
۱	الف	۶۳۹	۸	د	۱۱۰	۱۵	ض	۳۴	۲۲	ک	۷۴
۲	ب	۱۹۹	۹	ذ	۳۲	۱۶	ط	۳۵	۲۳	ل	۳۹۳
۳	ت	۲۹۴	۱۰	ر	۲۳۳	۱۷	ظ	۷	۲۴	م	۳۲۳
۴	ث	۱۵	۱۱	ز	۳۹	۱۸	ع	۱۲۳	۲۵	ن	۲۴۹
۵	ج	۶۸	۱۲	س	۹۸	۱۹	غ	۳۲	۲۶	و	۲۹۳
۶	ح	۸۷	۱۳	ش	۴۵	۲۰	ف	۱۵۳	۲۷	هـ	۱۷۲
۷	خ	۴۴	۱۴	ص	۳۹	۲۱	ق	۹۶	۲۸	ی	۲۳۶

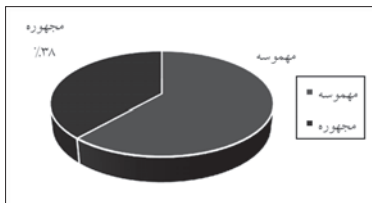
چنانکه در جدول شماره ۱ مشاهده می‌شود، حروف چهار چون «لام» و «نون» و «میم» و «راء» نسبت به حروف همس چون «تاء، حاء، یاء، هاء، کاف» حضور بیشتری در ساختمان واژگان دارد و پس از حرف مدی «الف» از بیشترین بسامد برخوردار است. این حروف با صفت جهری خود، در شدت و تحکیم پیام‌ها جلوه خاص دارد.

تکرار حروف لین «الف و یاء» با آوای طویل خود در این موضوع برجستگی خاصی دارد و بر امتداد و طول آه کشیدن‌های دعبل دلالت دارد. صداهای کشیده و مد با نفس غم‌زده و رنجور او مرتبط است که از این طریق می‌خواهد از غم و اندوه پنهانی خود بکاهد.

جدول و نمودار شماره (۲)

بسامد فراوانی اصوات مجهوره و مهموسه

بسامد فراوانی اصوات مجهوره و مهموسه



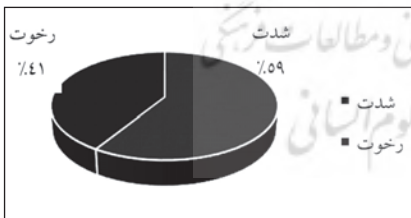
اصوات	تعداد	درصد
مجهوره	۱۸۴۲	۶۱/۵۲
مهموسه	۱۱۵۲	۳۸/۴۷
مجموع	۲۹۹۴	۱۰۰

بر اساس جدول و نمودار شماره ۲، بسامد بالای آواهای مهموسه یا آهنگ نهانی حروف از جمله ویژگی‌هایی است که در این قصیده برای مخاطب بسیار جلب توجه می‌نماید،

البته شاید سؤال شود، چگونه می‌توان بسامد اصوات مهموسه بیشتر باشد، در حالی که بر اساس جدول، بسامد آوای مهجوره بیشتر است؟ در پاسخ باید گفت که بر اساس عقیده زبان‌شناسان، «در متون معیار، نسبت حضور آوهای مجهوره ۸۰ درصد یا بیشتر و نسبت حضور آوهای مهموسه ۲۰ درصد یا کمتر است» (أنیس، ۱۹۵۲: ۳۰) و «اگر متنی از این مقیاس، فراتر باشد، به عبارت دیگر این مقیاس در آن رعایت نشده باشد، دارای دلالت و معنای خاصی است» (طرابلسی، ۱۹۸۱: ۵۵). بنابراین مقیاسی را که بر اساس آن در تحلیل خود بهره جستیم، نسبت حضور آوای «همس» و «جهر» در کلام معیار و میزان تجاوزشان از این مقیاس است؛ زیرا تجاوز از زبان معیار، نشانگر سبک و سیاق خاص و همچنین دارای فراهنجاری و انحراف از زبان معیار است. کاربرد زیاد آوهای مهموس مرتب با ساختار قصیده و بیانگر حالت درونی و احساسی دعبل است؛ به عبارت دیگر، دعبل موسیقی شعر خود را با تصاویر شعری و آوای درونی اش متناسب ساخته است؛ زیرا او برای بیان ناراحتی‌ها، غم و اندوه خویش از آوهای مهموس بهره برده است، عدم لرزش تارهای صوتی در حروف مهموس باعث می‌شود که این حروف بدون هیچ‌گونه صفیری، به صورت نرم‌تر و نجوا گونه ادا شود.

جدول و نمودار شماره (۳)

نمودار بسامد فراوانی اصوات شدت و رخوت



بسامد فراوانی اصوات شدت و رخوت

صوت	تعداد	درصد
شدت	۱۰۹۰	۵۸/۸۲
رخوت	۷۶۳	۴۱/۱۷
مجموع	۱۸۵۳	۱۰۰

دعبل در به کار بردن صداهای شدت و انفجاری در سرودن این قصیده اهتمام ورزیده، زیرا این اصوات مناسب سرودن موضوعاتی چون رثا و مدح است؛ شاعر با به‌کارگیری این حروف، حزن و اندوه و رنج محبوس در سینه خود را بیرون می‌ریزد، کاربرد حرف «تاء» که از حروف شدت است و حرف روی قصیده نیز به شمار می‌رود، با بسامد ۲۹۴ مرتبه خود دلیلی بر این ادعاست.

۳-۲-۳. تکرار

زبان برای نشان دادن و عینیت بخشیدن به عواطف شدید، شگردها و ویژگی های خاص خود را دارد از جمله این شگردها، تکرار است (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۴: ۲۱). تکرار می تواند بُعدی روان شناسانه نیز داشته باشد و از نفس و باطن شخص حکایت کند. تکرار باعث ایجاد نوعی توازن و هماهنگی در کلام می شود و که به طور ذاتی و البته پنهان در عبارت موجود است. (ملا تکه، ۲۰۰۰: ۲۷۷).

اسلوب تکرار، یکی از ویژگی های سبک شناسی برجسته در قصیده «تائیه» است. دعبل در قصیده خود از اسلوب تکرار و موسیقی زیبا و دل نشین آن به منظور اهمیت معنا و به قصد تأکید و ایجاد وحدت بین مطالب بهره گرفته است؛ علاوه بر آن، نقش اساسی و مهم پدیده تکرار در آفرینش زیبایی و موسیقی شگفت آور قصیده غیر قابل انکار است. در ادامه به بررسی انواع تکرار و نمونه هایی از آن در قصیده «تائیه» می پردازیم.

- تکرار حروف

تکرار حرف بدان معناست که یک حرف در چندین واژه تکرار شود، خواه در ابتدا، وسط یا پایان آن که باعث ارتباط بیشتر بین لفظ و معنا می گردد و بی شک انسجام برخی از حروف و تکرار آن در داخل متن ادبی باعث جلب توجه بیشتر خواننده می شود (علی سید، ۱۹۸۷: ۱۴) می توان گفت تکرار حروف و اصوات دارای دو مزیت است؛ یکی خاصیت سمعی و شنوایی که به ویژگی صوتی حروف باز می گردد و دیگری خاصیت فکری آن که به معنا و تصویر ناشی از صفات صوتی حروف مربوط است. دعبل با بهره گیری از تکرار حروف و اصوات برای به تصویر کشیدن معانی بهره می گیرد. در نتیجه معنا و عاطفه و احساسات نیز تقویت می شود و قدرت تأثیر گذاری بیشتری خواهد داشت. در ادامه به نمونه هایی از تکرار حروف اشاره می شود.

- حرف «میم»

وَلَوْ قَلَدُوا الْمُوصَى إِلَيْهِ زَمَامَهَا لَزُمْتَ بِمِءَمُونَ مِنَ الْعَثْرَاتِ

(دعبل خزاعی، ۱۴۱۷ق: ۴۰)

حرف «میم» از حروف جهوری است و این حرف از نظر دانشمندان علم آواشناسی معاصر «از حروف شفوی است» (بشر، ۱۹۷۱: ۸۹)؛ زیرا «دولب به هنگام تلفظ این حروف بر روی هم بسته می‌شود» (ابن منظور، ۱۹۷۱، ج ۲۴: ۲۳۶) در تولید حرف «میم» ابتدا هوا از حنجره می‌گذرد و تارهای صوتی را مرتعش می‌کند، هنگامی که هوا از مجرای خود به دهان رسید، نرم کام پایین می‌آید و مجرای دهان را می‌بندد، هوا وارد فضای بینی می‌شود و در موقع خروج هوا از فضای بینی لبها کاملاً بسته است (انیس، ۱۹۷۳: ۴۴) و این حرف متضمن معنای غم و اندوه است (مفتاح، ۱۹۸۲: ۶۲).

در این بیت، تکرار ۸ مرتبه حرف «میم» و نحوه چینش آن، نوعی موسیقی را ایجاد کرده که گوش‌ها بدان تمایل می‌یابد. با نگرش در ماهیت کیفی تلفظ حرف «میم» که بر اثر فشردن کامل لب‌ها روی هم و سپس باز کردن آن‌ها حاصل می‌شود، خود نوعی استحکام، فشردگی و قدرت را القا می‌کند که این استحکام و فشردگی در واژه «لزمت» به آسانی قابل تشخیص است و مؤید این مطلب است که در صورت التزام و همراهی مردم با وصی پیامبر و امام علی (علیه السلام) از این قدرت و استحکام برخوردار می‌شدند. در اینجا فعل «لزمت» به معنای «شدت» نیز متضمن معنای التزام و پابندی است و برای تأکید بیشتر مفهوم همراهی و بیعت با حضرت علی (علیه السلام)، با حرف لام مؤکد نیز شده است؛ افزون بر آن، دعبل با حرف «لُو» بیت را آغاز کرده که متضمن معنای تمنا و آرزوست، یعنی ای کاش مردم به آن حضرت پشت نکرده و بیعت شکنی نمی‌کردند و زمامداری ایشان را با نااهلان معاوضه نمی‌کردند تا از گزند دشمنان و معاندان و بداندیشان در امان می‌ماندند ولی افسوس این آرزوی محالی است که شاعر با یادآوری آن مخاطب را به فضای حزن‌انگیز و مالا مال از غم و اندوه و حسرت، منتقل می‌کند.

۱. اگر امور خلافت را به فردی وامی‌نهادند که مورد سفارش پیامبر بود هرآینه امورشان قوام می‌یافت و ایمن از لغزش‌ها بود.

- حرف مد «الف»

تَجَاوَبِينَ بِالْأَرْبَانِ وَالزَّفَرَاتِ نَوَائِحُ عَجْمِ اللَّفْظِ وَالنَّطَقَاتِ ۱

(دعبل خزاعی ۱۴۱۷ق: ۴۰)

در این بیت، شاعر ۵ بار حرف مد «الف» را تکرار کرده است. یکی از مدلول‌های اصوات مدّ، ایجاد فرصتی برای بیان شدت اندوه و فریاد است. دعبل در این بیت با تکرار حرف مد «الف» درصدد رها ساختن ناراحتی و حزن درونی خویش است تا از این طریق غصه‌های خود را که گلوگیر شده است، بیان کند.

- حرف «راء»

رَزَايَا أَرْتَنَا حُضْرَةَ الْاَفِقِ حُمْرَةَ وَرَدَّتْ أَجَا جَاءَ طَعَمَ كُلِّ فِرَاتٍ ۲

(همان: ۴۱)

در این بیت حرف «راء» ۶ بار و حرف «جیم» نیز هر کدام ۲ بار تکرار شده است. همان‌گونه که پیش از این بیان شد این اصوات، جزو اصوات مجهوره هستند (أنیس، ۱۹۷۳: ۷۵-۶۵) طنین این اصوات و تعدد در تکرار آن‌ها و همچنین هم‌نشینی آن‌ها، نشان‌دهنده تأکید و اصرار به یادآوری مصیبت‌هایی است که بر اهل بیت (علیهم‌السلام) وارد شده و این مصیبت‌ها به قدری عظیم و سخت است که رنگ افق را به سرخی مبدل می‌سازد و طعم گوارای هر رودی را به تلخی.

دلالت آوایی که از اصوات مجهور این بیت برمی‌آید، با مفهوم و معنای آن تناسب دارد. تکرار صوت «راء» بیانگر حادثه‌ای مکرر است؛ چراکه خاصیت صوتی حرف «راء» بر تکرار یک پدیده دلالت دارد و در حالت تلفظ آن، کناره‌های زبان به لثه به‌طور متوالی و سریع برخورد می‌کند و با تولید صدایی خاص، حرکت پی‌درپی و سریع واقعه لرزیدن را به خوبی

۱. نوحه‌گران گنگ و گویا با ناله‌ها و آه‌های سوزان خود به گفتگو با یکدیگر پرداختند.
۲. مصیبت‌هایی که سبزی شفق را گلگون نمود و هر آب گوارایی را تلخ و ناگوار ساخت.

مجسم می‌کند (بیانی، ۲۰۰۷: ۱۵)؛ بنابراین تکرار این حرف که بر تحرک و تکرار دلالت دارد، این پیام را می‌رساند که مصیبت‌های وارد شده از سوی حکومت‌های بنی‌امیه و بنی‌عباس پیوسته تداوم داشته است.

- حرف «دال»

فان جحدوا کان الغدیرُ شهیدَه و بدرٌ واحدٌ شامخُ الهَضَباتِ^۱

(دعبل خزاعی، ۱۴۱۷ق: ۴۱)

در این بیت واج «د» که از «حروف انفجاری» است و بر صلابت و شدت دلالت دارد؛ گویی از صخره‌ای سخت برمی‌آید (عباس، ۱۹۹۸: ۶۶) ۵ مرتبه تکرار شده و فضای موسیقایی مناسبی فراهم آورده است که با فضای معنوی بیت که دلالت بر تحدی و استدلال و به مبارزه طلبی دارد، تناسب کاملی برقرار کرده است.

- حروف «طاء» و «تاء»

افاطم! لو خلتِ الحسینَ مجدلاً و قد مات عطشاناً بشطِّ فراتِ

اذن للطمتِ الخدِّ، فاطمُ، عنده و أجريتِ دمعَ العينِ فی الوجناتِ^۲

(دعبل خزاعی، ۱۴۱۷ق: ۴۱)

در این دو بیت، حرف «طاء» ۵ بار و حرف «تاء» ۶ بار تکرار شده است. این حروف از اصوات مهموس و شدت است و به‌خوبی با فضای معنوی بیت که دلالت بر حزن و اندوه می‌کند، تناسب دارد. شاعر در چینش حروف ابیات قصیده به‌گونه‌ای عمل کرده که اگر معانی به موسیقی قوی نیازمند باشد، از حروف با طنین بالا بهره برده و معانی را تقویت می‌کند و اگر چنانچه نیازمند آرامش و نرمی باشد، الفاظی را به کار گرفته که دارای ویژگی

۱. اگر حق مسلم او را انکار کنند، غدیر خم گواه آن است و بدر، احد با کوه‌های فرازمنند خود شاهد بر اوست.
۲. ای فاطمه اگر می‌دیددی که حسینت چگونه بر خاک افتاده و بالبتشنه بر کنار فرات جان داده است. هر آینه به‌صورت خود می‌نواختی و سیلاب اشک بر گونه‌هایت روان می‌ساختی.

همس است و ریتمی آرام ایجاد می‌کند.

شاعر در این بیت با صدای آرام، از درد و اندوهی که فضای قلبش را آکنده ساخته، تعبیر می‌کند و با دلی شکسته و صدایی گرفته حضرت فاطمه (ع) را صدا می‌زند و برای حسین شهیدش نوحه‌سرای می‌کند و او را به شیون و ناله فرامی‌خواند، لذا درد و اندوه پنهانی و بغض فروخورده خود را با این اصوات که دارای ویژگی شدت است، ادا می‌کند.

- حرف «فاء»

تُوْفُوْا عِطَاشًا بِالْفِرَاتِ، فليتنى
تُوْفِيْتُ فيهم قبل حين وفاتى^۱

(همان: ۴۲)

حرف «فاء» بر ضعف و سستی دلالت دارد (عباس، ۱۹۹۸: ۱۳۲) و از حروف نافته به شمار می‌آید؛ بدین معنا که هنگام تلفظ این واج، آوا منتشر و پراکنده می‌شود (ابن جنی، ۱۹۹۰: ۲۵۹). تکرار این حرف مهموس و هم‌نشینی آن با حرف «تاء» که شش مرتبه تکرار شده و از اصوات شدید مهموس است، با فضای عاطفی بیت و مفهوم آن تناسب دارد. تکرار حرف فاء و حرف «تاء» که در ایجاد آن تارهای صوتی حرکت نمی‌کند و نمی‌لرزد بلکه هوا، مجرای حلق و دهان را می‌گیرد و حبس می‌شود تا اینکه با برخورد زبان با دندان‌های پیش بالایی خارج می‌شود و ناگهان جدا می‌شود و صدای انفجاری شنیده می‌شود، از حزن و اندوه شاعر برای شهدای لب‌تشنه کربلا حکایت دارد.

- تکرار واژه

واژه یکی از عناصری است که سبک‌شناسان بر آن تأکید بسیاری می‌کنند؛ از نظر آنان واژه، عنصری بنیادین و اساسی در شعر یا نثر است و توالی آهنگین و معنادار واژه‌ها، شعریا نثر ادبی را پدید می‌آورد. تکرار لفظ در اثنای متن ادبی، از چند جهت اهمیت دارد. نخست

۱. آنان در کنار فرات لب‌تشنه جان باختند. ای کاش من نیز در میان ایشان جان می‌سپردم.

ارزش موسیقایی آن است؛ یعنی با تکرار لفظ، ریتم و آهنگی در متن حاصل می‌شود که لذت شنیداری آن را دوچندان می‌کند، دوم؛ ارزش فنی آن است؛ «زیرا تکرار لفظ در مقاطع مختلف متن، انسجامی به آن می‌دهد که بنای آن را محکم‌تر می‌سازد» (الخوالده، ۲۰۰۶: ۹۳-۹۴) و سوم؛ ارزش معنایی و ایدئولوژیک آن است؛ زیرا «شاعر یا نویسنده با تکرار، اصرار بر اندیشه‌ای می‌کند که به آن توجه خاصی دارد» (ابن ادريس، ۱۹۹۷: ۲۸).

اسلوب تکرار واژه، یکی دیگر از پدیده‌های سبک‌شناسی برجسته در قصیده «تائیه» است. دعبل با استفاده از این شیوه در قصیده خود، ضمن تأکید بر اندیشه‌ها و باورها، واژگان را به گونه‌ای تکرار می‌کند که علاوه بر بالا بردن سطح موسیقایی کلام و خوش‌آهنگ کردن آن، بر اثربخشی سخن خود نیز می‌افزاید. به نمونه‌هایی از تکرار واژه در این قصیده توجه کنید:

- واژه «دیار»

دیار علی والحسین و جعفر
و حمزة و السجّاد ذی الثّقنات
دیار لعبدالله و الفضل صنوه
نجی رسول الله فی الخلوات
دیار عفاها جوّ کل منابذ
ولم تعف للایام و السنوات^۱

(دعبل خزاعی، ۱۴۱۷ق: ۴۰-۴۱)

موسیقی به کار رفته در بافت اشعار، بخشی از آن بافت را تشکیل می‌دهد و حامل معنا و مفهوم ویژه‌ای است که با تکرار کلمات، موسیقی بی‌ظنیری ایجاد می‌شود که معنا را کاملاً بی‌ظنیر می‌گرداند. در این ابیات، واژه «دیار» تکرار شده است و این تکرار بیانگر آن است که این سرزمین از آن اهل بیت (علیهم السلام) بوده که خالی و متروک مانده و گذر روزها و سال‌ها کهنه‌شان نکرده است؛ بلکه از ظلم و جور ستمگران به این وضعیت درآمده است.

۱. خانه‌های علی، حسین، جعفر بن ابیطالب، حمزه سید الشهداء و امام زین‌العابدین که پینه‌ها بر جبین داشت. خانه‌های عبدالله بن عباس و برادرش فضل، خانه‌های علی که همراه رسول خدا بود. خانه‌هایی که دست تپاول دشمنان محو و نابودش ساخت و نه گذشت ایام و روزگار.

- واژه «قبر»

قبورٌ بکوفانٍ، وَاخِرَىٰ بِطَبِيبَةٍ
 وَاخِرَىٰ بِفَحٍّ نَالَهَا صَلَوَاتِي
 وَقَبْرٌ بَارِضِ الْجَوْزِ جَانِ مَحَلُّهُ
 وَقَبْرٌ بِبَغْدَادٍ لِنَفْسٍ زَكِيَّةٍ
 وَقَبْرٌ بِبَاخْمَرِي، لَدَى الْغُرَبَاتِ
 وَتَصَمَّنَهَا الرَّحْمَنُ فِي الْغُرَفَاتِ^۱

(همان: ۴۲)

ابیات فوق با واژه «قبور» به صیغه جمع کثرت آغاز شده و در ابیات پیاپی، یا خود لفظ به صورت مفرد «قبر» تکرار شده است یا ضمیری که به آن برمی‌گردد. در ابتدا «قبور» به کوفه که سنگرگاه تشیع و محل شهادت امام علی (علیه السلام) و امام حسین (علیه السلام) و خانواده و یاران ایشان است، اضافه شده و سپس واژه قبر را به مدینه منور «طیبه» اضافه کرده که قبور مقدسی چون امام حسن (علیه السلام)، امام سجاد (علیه السلام)، امام محمدباقر (علیه السلام) و امام جعفر صادق (علیه السلام) در آن قرار دارد؛ در ادامه با تکرار واژه قبر و اضافه آن به «فح» که نام وادی در مکه است، قبور امامزادگان در آنجا واقع شده است و سپس قبر واقع در منطقه «جوزجان» که قبر یحیی بن یزید در آنجاست و همچنین قبری که در «باخمر» که ابراهیم بن عبدالله در آن واقع است و در پایان واژه قبر را به بغداد اضافه می‌کند که قبر امام موسی کاظم (علیه السلام) و امام محمد جواد (علیه السلام) در آن مکان است. با اندکی درنگ، مشخص می‌شود که دلیل با تکرار واژه قبر اولاً در پی استخراج مفهوم و دلالت‌های تاریخی و مذهبی است که یک به یک چون خاطرات زنده‌ای پیش چشم خواننده به تصویر می‌گردد و ثانیاً به تبیین پیام حزن انگیز و اندوهناک می‌پردازد و قلب هر شیعه دل سوخته‌ای را به درد می‌آورد.

- منازل

منازل وحيُّ الله يَنْزِلُ بَيْنَهَا
 علي احمدِ المذكور في السُّورَاتِ

۱. قبرهایی در کوفه و مدینه است و قبرهایی در ناحیه فح باشد که درود من بر جمله ایشان باد. و مویه کن بر قبری دیگری که در سرزمین جوزجان و قبری در باخمر است. قبری در بغداد از صاحب نفس زکیه است خدای رحمان جان پاکش را با غرفه‌های بهشتی احاطه کند.

مَنَازِلُ كَانَتْ لِلصَّلَاةِ وَ لِلتَّقَى
و لِلصَّوْمِ وَ التَّطَهِيرِ وَ الْحَسَنَاتِ
مَنَازِلُ جِبْرِيلِ الْأَمِينِ يَحِلُّهَا
مِنْ اللَّهِ بِالتَّسْلِيمِ وَ الصَّلَاةِ
مَنَازِلُ وَحَى اللَّهِ وَ مَعْدِنِ عِلْمِهِ
سَبِيلِ رَشَادٍ وَاضِحِ الطَّرِيقَاتِ
مَنَازِلُ قَوْمٍ يَهْتَدِي بِهَدَاهِمِ
فَتَوْمِنُ مِنْهُمْ زَلَّةَ الْعَثَرَاتِ^۱

(همان: ۴۰-۴۱)

(این‌ها آثار خانه‌های متروک کسانی است که مردم با نور هدایت‌شان راه می‌یافتند و لغزش و کژی از آنان دور بود.)

در این ابیات، آنچه توجه خواننده و شنونده را به خود جالب می‌کند، تکرار ۵ مرتبه واژه «منازل» است؛ این تکرار، ضمن کمک به ساختار اثر و محوریت مفهوم رثا و مدح، فضای موسیقایی زیبایی برای القای هر چه بهتر مفهوم مد نظر شاعر، مهیا ساخته و با فضای کلی متن و حالت احساسی موجود در قصیده هماهنگ است.

دعبل برای تسکین درد فراق و جدایی از دوستان متوسل به تکرار می‌شود تا هم احساسات درونی خود را بیان کند و هم خوانندگان و شنوندگان را تحت تأثیر قرار دهد و با صادقانه‌ترین احساس، حسرت و سوز و گداز ناشی از فقدان محبوبان را به تصویر کشد، علاوه بر دلالت آوایی و ارزش موسیقایی این تکرار، اختلاف صوتی برآمده از تکرار این واژه با الفاظ همجوار خود که تکرار نشده‌اند، باعث برجستگی بیشتر این واژه و توجه بیشتر به آن می‌شود.

- آل رسول الله

وَأَلُّ رَسُوْلِ اللّٰهِ تَدْمَى نُحُوْرُهُمْ
وَأَلُّ زِيَادٍ آمَنُوا السَّرْبَاتِ

۱. این خانه‌های ویران و متروک جایگاه نزول وحی الهی بر احمد، موعود کتب آسمانی بود.

خانه‌هایی که در آن نماز، تقوا، روزه، پاکی و خوبی‌ها بود.

خانه‌هایی که مهبط جبرئیل امین بود؛ آن پیام‌آور وحی الهی که از جانب خدا با سلام و برکت‌ها بر پیامبر نازل می‌شد.

آن خانه‌ها محل نزول وحی خدا، گنجینه علم او و راه روشن هدایت بود.

وَأَلِ رَسُولِ اللَّهِ تُسَبِّى حَرِيمُهُمْ وَأَلِ زِيَادِ رَبَّةَ الْحَجَلَاتِ
وَأَلِ رَسُولِ اللَّهِ نُحِفَّ جُسُومُهُمْ وَأَلِ زِيَادِ غَلْظِ الْقَصْرَاتِ^۱

(همان: ۴۴-۴۵)

تکرار پیاپی عبارت «آل رسول الله» علاوه بر ایجاد نوعی موسیقی درونی و توازن در کلام دعبل، باعث جلب توجه مخاطب نیز شده و با فضای کلی متن و عاطفه و احساس شاعر که محبت و تعلق خاطر به این خاندان است، هماهنگ است. در مقابل با تکرار متقابل واژه «آل زیاد»، برجستگی و امتیاز آل رسول ﷺ بر آل زیاد نمایان تر می گردد و تنفر و انزجار مخاطب نسبت به قاتلان و حرمت شکنان را بر می انگیزد.

- هُم

هُم مَنَعُوا الْآبَاءَ عَنِ اخْتِاقِهِمْ وَ هُم تَرَكُوا الْأَبْنََاءَ زَهْنَ شَتَاتِ
و هُم عَدَلُوها عَنِ وَصِيِّ مُحَمَّدٍ فَبِيعْتُهُمْ جَاءَتْ عَلَى الْعَدْرَاتِ
هُم نَقَضُوا عَهْدَ الْكِتَابِ وَ فَرَضَهُ وَ مُحْكَمَهُ بِالزُّورِ وَ الشُّبُهَاتِ^۲

(همان: ۴۳)

دعبل با تکرار واژه «هُم» اشاره به سوز و گداز و حزن و اندوه عمیق خود برای اهل بیت (علیهم السلام) می پردازد. تکرار این واژه به عنوان ابزاری هنری، دلتنگی شاعر را، به گوش مخاطب گوشزد می کند و علاوه بر دلالت معنوی، موسیقی دل نشین و گوش نوازی را در واحدهای صوتی ایجاد می کند که باعث زیباتر شدن ابیات می شود.

۱. اهل بیت پیامبر ﷺ خون از گلویشان می ریزد و آل زیاد در خانه های مجلل آرام گرفته اند.

خاندان پیامبر نوامیس شان به اسارت و غربت می رود و خاندان زیاد در کاشانه های خود ایمن هستند.

اهل بیت رسول با بدن های لاغر و نحیف باشند و خاندان زیاد با گردنی ستبر.

۲. آنان پدران را از حقوق مسلم خویش بازداشتند و فرزندان شان را آواره و سرگردان ساختند.

و آنان بودند که زمام امور خلافت را از کف هدایتگر علی (وصی محمد) گرفتند و با تکیه بر خدعه و نیرنگ از مردم بیعت گرفتند.

اینان بودند که عهد قرآن و واجباتش را نقض کردند و محکماتش را با دروغ و تشکیک درآمیختند.

۳-۳-۳. رد العجز علی الصدر

یکی از انواع تکرار واژه، صنعت «رد العجز علی الصدر» است. «رد العجز علی الصدر» یا «تصدیر» کلامی است که میان صدر و عجز آن رابطه غالباً لفظی و احياناً معنوی برقرار است (ابن اَبی الإصبع المصری، ۱۳۳۶: ۱۳۸) که جمله را به سوی انسجام و نیز هماهنگی در موسیقی سوق می‌دهد، یعنی دو لفظ متجانس (از هر نوع جناسی) در بیت بدین صورت بیایند که یکی در آخر بیت باشد و دیگری در صدر، وسط یا آخر مصرع اول یا اول مصرع دوم بیاید (تفتازانی، ۱۳۸۵: ۴۴۶) هنگامی که شاعر از این ابزار بلاغی استفاده می‌کند، می‌خواهد بر یک معنی معین تأکید کند یا مخاطب را از اهمیت آن معنی آگاه سازد. با این نوع تکرار کلمه در ابتدا و انتها، معنی در ذهن مخاطب به خوبی قدرت حدس زدن و پیش‌بینی کردن پیدا می‌کند که به واسطه آن موسیقی داخلی به سطح درجه عالی می‌رسد (القرزونی، ۱۴۲۵ ق: ۳۳۰) دعبل از این آرایه بهره می‌جوید به گونه‌ای که در صدر برخی عبارات کلماتی به کار می‌گیرد و با تکرار آن در اجزای عبارت، نوعی ارتباط و انسجام برقرار می‌کند تا علاوه بر تأکید معنا، موسیقی دلنشینی را به کلام بیفزاید. نمونه‌هایی از آن را در قصیده «تائیه» بررسی می‌کنیم.

عَلَى الْعِرْصَاتِ الْخَالِيَاتِ مِنَ الْمَهَا سَلَامٌ شَجَّ صَبَّ عَلَى الْعِرْصَاتِ^۱

(دعبل خزاعی، ۱۴۱۷ ق: ۳۸)

ملاحظه می‌شود که تکرار هر یک از واژگان متجانس در ابتدا و انتهای بیت، هم معنای مد نظر را تقویت و تأکید می‌کند و هم لفظ را برجسته و متمایز می‌سازد؛ برای مثال تکرار «علی العرصات» در ابتدای مصرع اول و در انتهای مصرع دوم تأکید شاعر بر مفهوم عرصه‌های خالی و دیار به‌جا مانده و فقدان محبوبان را نشان می‌دهد.

تَرَاتُ بِلا قُرْبِي وَ مُلْكُ بِلا هُدَى وَ حَكْمٌ بِلا سُورِي، بِغَيْرِ هُدَاةٍ^۲

(همان: ۳۹)

۱. سلام این عاشق محزون بر آن عرصه‌های خالی از ماهرویان باد، سلام مردی اندوهگین و عاشق.
۲. اگر استحقاق مقام خلافت جز به دلیل خویشاوندی و قرابت محمد ثابت نمی‌شد، پس بنی هاشم در خویشی و نسبت با پیامبر از دیگران پیش‌تر و به خلافت شایسته‌ترند.

در این بیت همان طور که مشاهده می شود واژه «هدی» و «هداه» در پایان دو مصرع دارای آرایه جناس و نشانه تأکید بر هدایت مردم توسط اهل بیت (علیهم السلام) است؛ چراکه کشتی نجات بدون هدایت ایشان به سر منزل مقصود نمی رسد.

تُوَفُّوْا عَطَاشًا بِالْفِرَاتِ، فَلِيْتَنِي وَوُفِّتُ فِيْهِمْ قَبْلَ حِيْنِ وَفَاتِي^۱

(همان: ۴۲)

در این بیت، دعبل با تکرار کلمات «توفوا، توفیت، وفاتی» که همگی از ریشه «وفی» مشتق شده، آهنگ و موسیقی درونی بر اثر آرایه «رد العجز الی الصدر» ایجاد کرده است؛ به این ترتیب که شاعر کلمه «توفوا» را در مصرع اول یعنی «صدر» آورده و یکی از مشتقات آن را در آغاز و دیگری را در پایان مصرع دوم «عجز» تکرار کرده است. یکی از مهم ترین عوامل زیبایی شناسی این فن، ایجاد وحدت در شعر است و از آنجا که این قصیده، از ابتدا تا انتها حول محور «رثا» می چرخد، بنابراین به وحدت هر چه بیشتر این قصیده کمک کرده است.

تَخَيَّرُ تَهُمْ رُشْدًا لِأَمْرِي، فَإِنَّهُمْ عَلِي كَلِّ حَالٍ خَيْرُهُ الْخَيْرَاتِ^۲

(همان: ۴۳)

شایان ذکر است آوردن چند واژه متجانس «تخیرتھم، خیره، الخیرات» در این بیت، افزون بر این که دارای جناس اشتقاق است، آرایه رد العجز الی الصدر را نیز دارد که بر زیبایی آن افزوده و از لحاظ موسیقایی، به این بیت جلوه ای خاص بخشیده است؛ همچنین از لحاظ مفهومی، انتخاب اهل بیت (علیهم السلام) برای هدایت و رهبری مردم را مورد تأکید قرار می دهد.

۳-۳-۴. جناس

جناس، به شباهت داشتن دو واژه در گفتار گفته می شود که در معنا با یکدیگر اختلاف

۱. آنان در کنار فرات لب تشنه جان باختند. ای کاش من نیز در میان ایشان جان می سپردم.
۲. آنان را برای هدایت خویش برگزیده ام، چراکه در هر حال بهترین برگزیدگان اند.

دارند و آن یا تام است که دو کلمه در تعداد، نوع، شکل و ترتیب حروف با هم متفق هستند؛ و یا این که غیر تام هستند. زمانی که آن دو کلمه در یکی از موارد چهارگانه با هم اختلاف داشته باشند. (القزوینی، ۱۴۲۵: ۳۲۳). جناس از یک سو، باعث توافق، انسجام و هارمونی کلام می‌شود و از سوی دیگر، به خاطر همگونی کلمات متجانس، باعث ایجاد موسیقی ای می‌شود که گوش از شنیدن آن لذت می‌برد (الجنیدی، ۱۹۵۴: ۲۹). تأثیر جناس در موسیقی شعر بر هیچ کس مخفی نیست؛ زیرا نقش مثبتی را در آهنگین کردن آواهای شعری و رساندن آن به سطوح بالای هنری ایفا می‌کند. از عوامل مهم سبک‌ساز شعر دعبل خزاعی، کاربرد بسیار زیاد وی از جناس اشتقاقی است؛ شاعر با استفاده از جناس، نوعی سبک موسیقی زیبا و طنین‌انداز ایجاد می‌کند که هر شنونده‌ای را مجذوب خود می‌سازد. در قصیده «تائیه» آنچه بیش از پیش جلوه‌گری می‌کند، بهره‌مندی شاعر از جناس اشتقاق است که نشانه توانایی بی‌نظیر او در شناخت ابعاد مختلف واژه است. این آرایه سبب ایجاد نوعی هماهنگی و تناسب میان کلمات و عبارات قصیده شده است. در ادامه به نمونه‌هایی از آن می‌پردازیم.

فکَم حَسْرَاتٍ هَاجَهَا بِمُحَسِّرٍ وَقَوْفِي يَوْمِ الْجَمْعِ مِنْ عَرَفَاتٍ^۱

(دعبل خزاعی، ۱۴۱۷ق: ۴۳)

دو واژه «حسرات، محسر» که دارای جناس اشتقاق هستند، بر آلام و رنج‌ها و حسرت‌های شاعر درباره آل رسول (علیه السلام) تأکید می‌کند.

قَلِيلَةٌ زُوَارٍ سَوَى بَعْضِ زَوْرٍ مِنْ الضَّبْعِ وَالْعُقْبَانِ وَالرَّخْمَاتِ^۲

(همان: ۴۳)

دو واژه «زوار، زور» از نوع جناس اشتقاق هستند؛ شاعر به آوردن جناس توسل بسته تا از خلال آن توجه مخاطب را به خانه‌های اهل بیت (علیهم السلام) که خالی از زائر و یاورند و جز

۱. آن‌گاه که در وادی محسر در اجتماع عرفاتیان ایستادم حسرت و اندوهی عمیق از نهادم برآمد.

۲. زائران ایشان اندک‌اند به اضافه تعدادی از کفتارها و عقابان و کرکس‌ها

درندگان و پرندگان شکاری زائری ندارند جلب کند و عظمت مصیبت‌های وارده بر آنان را بیان نماید.

منازل قوم بیهتدی بهداهم فتؤمن منهم زلة العثرات^۱

(همان: ۴۰)

در دو واژه «بیهتدی، هدی» جناس وجود دارد و واژه دوم، تأکید واژه نخست است. دعبل راه هدایت مردم و در امان ماندن از انحراف و لغزش را توسل به امامان و رهنمودهای ایشان می‌داند و با آوردن واژه‌های متجانس، بر این مفهوم تأکید می‌ورزد.

ولم تک إلا مِحْنَةً كَشَفْتُهُمْ بَدَعَوَى صَالِلٍ مِّنْ هَنٍ وَهَنَاتٍ^۲

(همان: ۳۹)

تکرار واژه «هنات» که به صورت «هن» و بدون فاصله هم موسیقی زیبایی به آن بخشیده و هم معنا را تأکید کرده است.

تُوفُوا عِطَاشًا بِالْفِرَاتِ، فَلَيْتَنِي تُؤْفِيْتُ فِيهِمْ قَبْلَ حِينِ وَفَاتِي^۳

(همان: ۴۲)

در این بیت دعبل با آوردن واژه‌های متجانس و تکرار حروف ریشه‌ای «توفوا، توفیت، وفاتی»، انسجام و درهم تنیدگی کلام را بیشتر کرده و موسیقی دلنشینی به وجود آورده تا به خواننده یادآوری کند که در آموزه‌های اسلامی شهادت با افتخار، آرزوی هر مؤمنی است.

فکم تری للأيام ما جرّ جورها علی الناس من نقص طول شتات^۴

(همان: ۳۹)

۱. این‌ها آثار خانه‌های متروک کسانی است که مردم با نور هدایت‌شان راه می‌یافتند و لغزش و کژی از آنان دور بود.
۲. و این آزمایشی بود که پرده از چهره آنان و ادعای دروغین و زشت و ناپسندشان برگرفت.
۳. آنان در کنار فرات لب‌تشنه جان باختند. ای کاش من نیز در میان ایشان جان می‌سپردم.
۴. آیا نمی‌بینی که روزگار با شکستن پیمان‌ها و پراکندن جمعیت‌ها، سختی و ستم خود را بر مردم طولانی کرده است.

جناس بین دو واژه «جرّ» و «جوّر» وجود دارد که اولی به معنای «امتدّ» و واژه دوم به معنای «ظلم» است. در این ابیات، شاعر با آوردن جناس اشتقاق در مجاورت هم، اوج هنرنمایی در کلام خود را با حفظ مفاهیم عمیق نشان داده است، آنچنان که موسیقی درونی‌ای در عبارت به گوش می‌رسد که بر جان و دل می‌نشیند و به خوبی توانسته مضامین شعری را با چاشنی موسیقی درآمیزد و موسیقی حاصل از جناس را ابزاری مؤثر برای جذب خواننده به شنیدن شعر رثا قرار دهد.

۳-۴. موسیقی معنوی

همه ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا مصرع و از سوی دیگر، همه عناصر معنوی یک واحد هنری، اجزای موسیقی معنوی آن هستند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۳۹۳) و انواع تناسب، هماهنگی، انسجام، تعادل و امثال آن‌ها را در برمی‌گیرد؛ یعنی عوامل و اسباب ایجاد وحدت و انسجام غیر صوتی را شامل می‌شود؛ بدین ترتیب، تناسب تصویر و محتوا، لفظ و معنا، آهنگ و معنا، و آرایه‌های بدیع معنوی را که مولد و تقویت‌کننده تناسب و هماهنگی اجزای شعرند، در برمی‌گیرد. آرایه‌هایی چون مراعات‌النظیر، طباق، مقابله و... از این نوع موسیقی به شمار می‌روند. یکی از ویژگی‌های برجسته سبک‌ساز قصیده، کاربرد پربسامد آرایه‌های تضاد، مقابله و مراعات‌النظیر در جای جای قصیده است که افزون بر ایجاد توازن آوایی باعث انسجام و وحدت فکری نیز شده است.

۳-۴-۱. تضاد یا طباق

تضاد یکی از اقسام بدیع معنوی است که منجر به شکل‌گیری نوعی موسیقی پنهان در کلام می‌شود و به این شکل است که کلمه‌ای به همراه ضدّ و مخالفش در کلام بیان شود که می‌تواند بین دو اسم، فعل، حرف و یا بین دو کلمه مختلف از آن‌ها پیش آید (تبرماسین، ۲۰۰۳: ۲۳۰).

استفاده از صنعت تضاد در قصیده «تائیه»، نسبتاً چشمگیر و تناسب و زیبایی متناظری

به کلام بخشیده است و سبب تبیین برخی حقایق به مخاطب می‌شود. دعبل با آوردن اضداد، بر موسیقی درونی ابیات افزوده و توازن و تناسب ملموسی بین جملات و عبارات ایجاد کرده که ذوق و اشتیاق را در مخاطب افزوده و خستگی را زدوده است. پیش از اینکه نمونه‌های از انواع تضاد را در قصیده «تائیه» پردازیم به انواع کلمات متضاد به کار رفته در آن اشاره می‌کنیم.

جدول شماره (۴) تضاد بین دو اسم

۱	الوصال_الغربة	۴	ماضِ آتِ	۷	النور_الظلمات	۱۰	حبّ_بغض
۲	الکفر_الاسلام	۵	ضلال_هدایة	۸	اللیل_الغدوة	۱۱	نحف_غَلَطْ
۳	حق_باطل	۶	النعمة_النقمة	۹	موتی_حیاتی	۱۲	المصفی-القذی

جدول شماره (۵) تضاد بین دو فعل و اسم

	تضاد بین دو فعل		تضاد بین فعل و اسم
۱	أروح_أعدو	۱	تضيء_الظلمات
۲	قرب_أخر	۲	طلع_ غروب
۳	لاینوا-أضمروا	۳	یحبون-وغرات

نمونه‌هایی از تضاد به کار رفته در قصیده «تائیه»:

يُمَيِّزُ فِينَا كُلَّ حَقِّ وَبَاطِلٍ وَيُجْزِي عَلَى النَّعْمَاءِ وَالنَّقِمَاتِ^۱

(دعبل خزاعی، ۱۴۱۷ق: ۴۵)

دعبل با آوردن کلمات متضاد «حق، باطل» و «النعماء، النقمات» تصویری از زیبایی‌ها و زشتی‌ها پیش روی خواننده ترسیم می‌کند و موسیقی دلنشینی به ابیات می‌بخشد. همچنین تناسب معنوی بین حق و النعماء و باطل و النقمات، قابل ملاحظه است.

۱. در میان ما، حق و باطل را از یکدیگر جدا می‌کند و بر نعمت‌ها و نعمت‌ها جزا می‌دهد.

سَوَى حُبِّ أبنَاءِ النَّبِيِّ وَرَهْطِهِ وَبُغْضِ بَنِي الزَّرْقَاءِ وَالْعَبَلَاتِ^۱

(همان: ۳۹)

در این بیت تقابل معنایی بین واژگان «حب، بغض» و «آبناء النبوی، بنی الزرقاء» بستری مناسب برای انتقال و تداعی مفهوم دوستی و محبت آل رسول ﷺ و بغض و کینه نسبت به دشمنان آن‌ها فراهم نموده است. ملاحظه می‌شود که این تضاد، تأثیر معنایی و موسیقایی بیت را دوچندان می‌کند و مخاطب را به سوی معنا سوق می‌دهد؛ زیرا این حماسه در حقیقت تقابل و رویارویی قهرمانان و ضدقهرمانان را تداعی می‌کند.

فَلَوْلَا الَّذِي أَرَجَّوهُ فِي الْيَوْمِ أَوْغِدِ قَطَعَ قَلْبِي إِثْرَهُمْ حَسْرَاتٍ^۲

(همان: ۴۵)

در این بیت تضاد میان واژگان «الیوم» و «اغد» بر استمرار بدون وقفه و همیشگی حسرت دعبل بر فقدان اهل بیت (علیهم السلام) دلالت دارد که لحظه‌ای از آن فارغ نمی‌شود.

وَمَا طَلَعَتْ شَمْسٌ وَحَانَ غُرُوبُهَا وَبِالْأَلْبَالِ أَبْكِيهِمْ وَبِالْغَدَوَاتِ^۳

(همان: ۴۴)

در این بیت دو تضاد وجود دارد، اولی بین واژگان «طلعت» و «غروبها» که بر گریه و شیون دایمی و همیشگی بر ائمه (علیهم السلام) دلالت دارد و دومی بین واژگان «اللیل» و «الغدوات» که بیانگر آه و حسرت مدام شاعر است.

هُمْ نَقَضُوا عَهْدَ الْكِتَابِ وَفَرَضَهُ وَمَحْكَمَةٌ بِالرُّوْرِ وَالشَّبْهَاتِ^۴

(همان: ۳۹)

بین واژگان «محکم، الزور، الشبهات» نوعی تضاد و یا طباق وجود دارد و از لحاظ معنایی

۱. جز با محبت فرزندان پیامبر و خاندانش و دشمن داشتن بنی مروان و بنی امیه
 ۲. اگر نبود آنچه امروز و فردایم بدان امیدوارم هر آینه دلم از حسرت و اندوه پاره پاره می‌گشت.
 ۳. زمانی که خورشید طلوع می‌کند تا آن‌گاه که غروبش فرا می‌رسد در شبانگاهان و سپیده‌دمان پیوسته می‌گرییم.
 ۴. اینان بودند که عهد قرآن و واجباتش را نقض کردند و محکمتش را با دروغ و تشکیک درآمیختند.

دشمنان اهل بیت (علیهم السلام) آیات محکمت را که امامت را حق ائمه می‌دانند نقض کرده و به جای آن شبهات باطل و احادیث دروغ را جایگزین کلام حق کرده و حق ایشان را غصب نمودند.

فَإِنْ قُلْتُمْ عَرَفْنَا أُنْكُرُوهُ بِمُنْكَرٍ وَعَطَّوْا عَلَيَّ التَّحْقِيقَ بِالشُّبُهَاتِ^۱

(همان: ۴۵)

در این بیت، دوتضاد بین واژگان «عرف» و «منکر»، و «التحقیق» و «الشبهات» وجود دارد که مخالفان سخنان معروف و درست شاعر را بد شمرده و با شبهه می‌آمیزند. شایان ذکر است که گاه آوردن بیش از یک طباق و آمیخته شدن آن با دیگر عناصر موسیقایی به شعر دعبل جلوه‌ای خاص بخشیده است. صنعت طباق و تضاد در سطح وسیعی از گفتمان دعبل، تناسب و زیبایی خاصی به کلام وی بخشیده است، اما تأثیر کاربرد این آرایه به بعد زیبایی‌شناختی کلام او ختم نمی‌شود؛ بلکه از سوی دیگر برای تفهیم برخی حقایق به خواننده و برای استمرار و دوام از آن سود جسته است که شمول و فراگیری مفهوم را می‌رساند. چه بسا گاهی اوقات به مقایسه بین ویژگی‌های امامان معصوم (علیهم السلام) و دشمنان ایشان می‌پردازد و از این طریق توجه مخاطب را به ویژگی‌ها و کمالات ائمه (علیهم السلام) جلب می‌نماید. بهره‌گیری گسترده شاعر از صنعت تضاد، علاوه بر افزودن موسیقی هنری، نشان‌دهنده موضع و دیدگاه او در زندگی است که رنج‌ها و آلام خود را در آینه آن منعکس می‌کند.

۳-۴-۲. مقابله

«مقابله» عبارت است از «ذکر دو یا چند کلمه‌ی غیر متضاد و باهم و سپس، ذکر کلمات متضاد آن‌ها، به ترتیبی که اول آمده است» (تفتنازانی، ۱۳۸۵، ج ۱: ۲۶۷). مقابله ابزاری است که به وسیله آن می‌توان تصاویر متضاد را در قالبی زیبا و آهنگی موزون به تصویر

۱. هرگاه سخنی نیک گفتم، بدخواهان با حرف‌های ناروا به انکارم برخاستند و حقیقت را با سخنان گزاف و شبهه‌انگیز پوشاندند.

کشید. در این تقابل‌ها که از تجمیع دو لفظ یا عبارت با دو معنای متضاد در کلام حاصل می‌شود؛ موسیقی برخاسته، از طریق شنیدن قابل درک نیست بلکه بر فکر و وجدان آدمی تأثیر می‌گذارد و سپس اثر آن بر حواس ظاهر می‌شود.

در قصیده «تائیه» نیز اسلوب مقابله حضوری چشمگیر دارد و دعبل بدون تکلف، این نوع موسیقی درونی را به کار می‌برد. اکنون به نمونه‌هایی از صنعت مقابله و اینکه چگونه در موسیقی قصیده «تائیه» مؤثر واقع شده است، اشاره می‌کنیم.

وَأَلِّ رَسُولَ اللَّهِ نُحْفَ جُسُومِهِمْ وَأَلِّ زِيَادٍ غَلْظَ الْقَصْرَاتِ^۱

(دعبل خزاعی، ۱۴۱۷ق: ۴۵)

در این بیت تصویری است از بدن‌های ضعیف و نحیف اهل بیت (علیهم السلام) که از حق خود محروم شده و در نهایت سختی و مصیبت قرار گرفته‌اند و در مقابل آن تصویر خاندان زیاد که از رفاه و خوش‌گذرانی زیاد، گردن‌های خود را کلفت کرده‌اند.

نَجَّى لَجَبْرِئِلِ الْإِمِينِ، وَأَنْتُمْ عَكُوفَ عَلِيٍّ الْعَزْزِيِّ مَعَا وَمَنَاةَ^۲

(همان: ۴۰)

در این بیت دعبل به ویژگی حضرت علی (علیه السلام) اشاره می‌کند و در تصویر مقابل وثنی‌های مشرک که ملازم با بت‌های عزّی و منات هستند را به تصویر می‌کشد. به عبارت دیگر دو جبهه که در افکار و دیدگاه مخالف یکدیگرند؛ یعنی مکتب امام علی (علیه السلام) که علم و ایمان و جان‌فشانی اساس آن است و مکتب مشرکان را به تصویر می‌کشد. شاعر با استفاده از صنعت تقابل و در مقابل هم قراردادن این دو جبهه به تنویر افکار و ترجیح مکتب امام بر مشرکان می‌پردازد.

۱. اهل بیت رسول با بدن‌های لاغر و نحیف باشند و خاندان زیاد با گردن‌ها ستبر.

۲. هنگامی که شما توطئه‌گران سقیفه، شب و روز و بی‌وقفه بت‌های عزّی و منات را می‌پرستیدید او همراز جبرئیل بود.

نتیجه‌گیری

این پژوهش به بررسی و تحلیل بازتاب سبک‌شناسی آوایی قصیده مدارس آیات دعبل خزاعی با رویکرد سبک‌شناسی توصیفی پرداخته و نتایج حاصل از آن بدین شرح است:

- بررسی سطح آوایی قصیده در چهار حوزه موسیقی بیرونی، موسیقی کناری (قافیه)، موسیقی درونی (واج آرایبی)، تکرار (حروف، واژگان) و موسیقی معنوی (تضاد، مقابله، مراعات النظیر) بیانگر نقش عمده‌ای سطح آوایی است که منجر به پیدایش سبک شاعر می‌گردد.

- از نظر موسیقی بیرونی، دعبل خزاعی با سرودن قصیده در بحر طویل که دارای مقاطع و بندهای طولانی است زمینه‌ای را میسر ساخت تا عشق و الایش به اهل بیت (علیهم‌السلام) و غم و اندوه خود درباره علویان و حسرت بر فقدان آن‌ها را با این بحر عروضی بیان نماید. انتخاب این بحر که دارای موسیقی آرام، متین و ویژگی‌های امتداد نفس و تفصیل سخن است، برای موضوعاتی چون استبدادستیزی، بیان حال مظلومان و رثا متناسب و نشانه ذوق سلیم و توانایی شاعر است.

- در حوزه موسیقی کناری، شاعر با انتخاب قافیه مناسب و حرف روی «تاء» که دارای ویژگی شدت و فخامت و متناسب با مضمون رثاست، بغض و دل‌تنگی ۳۰ ساله خویش را بشکند و با آوردن «الف مدی» پیش از حرف روی و امتداد صدا در تلاش است تا از غم و دل‌تنگی خود بکاهد و توجه مخاطب را به حالت نفسی خود جلب نماید.

- در حوزه موسیقی درونی، نظم‌ی که در انتخاب دقیق کلمات، حروف و نحوه چینش آن‌ها به کار رفته و کاربرد پرسامد تکرار و جناس (جناس اشتقاق) و رد العجز علی الصدر، گذشته از غنای موسیقی درونی، به ایجاد نوعی وحدت فکری انجامیده که دارای برجستگی سبکی است. این تناسب میان موسیقی و مفهوم مد نظر حضرت، سبب هارمونی چشمگیری در قصیده شده و بر انسجام متن افزوده است.

- در حوزه موسیقی معنوی آنچه نمود برجسته‌ای دارد، وجود آرایه‌هایی چون طباق،

مقابله و مراعات‌النظیر است که دو مورد اخیر بسامد بسیار بالایی در قصیده داشته و به آن وجههٔ سبکی داده است؛ این تقابل‌ها، باعث تفهیم برخی حقایق، تداعی معنا در ذهن مخاطب و ایجاد ذوق و اشتیاق در وی می‌گردد و با بیان برخی ویژگی‌های متقابل خاندان پیامبر ﷺ و آل زیاد به برجسته‌سازی صفات و ویژگی‌های اهل بیت پیامبر ﷺ پرداخته و خواننده را ترغیب می‌کند تا از بین دو طرف متقابل دست به‌گزینش بزند.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

- آقائی، مهرداد؛ عباس زاده، فاضل؛ قوامی خانقاه، سید مهدی. (۱۳۹۹). «سبک‌شناسی قصاید فخری دعبل خزاعی». فصلنامه پژوهش‌نامه نقد ادبی و سبک‌شناسی. ۱۱(۳)، صص: ۳۰-۱۱.
- ابن ابی الاصبغ المصری، عبدالعظیم بن عبدالواحد. (۲۰۰۸م). بدیع القرآن. به تحقیق محمدشرف حفنی. قاهره: مکتبه نهضه.
- ابن ادریس، عمر خلیفه. (۱۹۹۷م). البنية الإيقاعية في شعر البحتري (دراسة نقدية تحليلية). رسالة دكتوراه. مصر: جامعة الإسكندرية.
- ابن جنی، ابو الفتح عثمان. (۱۹۹۰م). الخصائص. بغداد: دار الشؤون الثقافية.
- ابن منظور، ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. (۱۹۷۱م). لسان العرب. بيروت: دار صادر.
- ابو العدوس، يوسف. (۲۰۰۷م). الاسلوبية، الرويه والتطبيق. عمان: دارالميسره للنشر والتوزيع للطباعة.
- ابوريشه، عبدالقادر. (۱۹۹۰م). مدخل الى تحليل النص. الطبعة الرابعة. عمان: دارالفكر.
- اسماعيل، عز الدين. (۱۹۷۴م). الاسس الجمالية في النقد الادبي. الطبعة الثالثة. بيروت: دار الفكر العربي.
- الاصفهانى، ابو الفرج. (۱۹۹۴م). الأغاني. بيروت: دار إحياء التراث العربي.
- امينى، شيخ عبدالحسين. (۱۹۷۷م). الغدير فى الكتاب والسنة والادب. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- انيس، ابراهيم. (۱۹۵۲م). موسيقى الشعر. الطبعة الثانية. مصر: مطبعة لجنة البيان العربى.
- _____ . (۱۹۷۳م). الاصوات اللغوية. مصر: دارالمعارف.
- بشر، كمال. (۱۹۷۱م). دراسات فى علم اللغة. الطبعة الثانية. مصر: دارالمعارف.
- بياتى، حميدسنا. (۲۰۰۷م). التنعيم فى القرآن الكريم درسه صوتيه. بغداد: مركز احياء التراث العلمى العربى.
- تيرماسين، عبدالرحمن. (۲۰۰۳م). البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. الجزيرة: دارالفجر للنشر والتوزيع.
- تفتازانى، سعدالدين. (۱۳۸۵). مختصر المعانى. چاپ دوم. قم: اسماعيليان.
- جنتى، محمد. مرادبان، سوده. (۱۳۹۶). «بازخوانى قصيده تائيه دعبل از رهگذر واكوارى اندیشه، ساختار موسيقايى، تعبير و تصاویر هنرى». فصلنامه مطالعات متون اسلامى. ۲(۴). صص: ۱۶۳-۱۷۴.
- الجندى، على. (۱۹۵۴م). فن الجنس. القاهرة: دارالفكر العربى.
- حسنى، عبدالجليل يوسف. (۱۹۸۹م). موسيقى الشعر العربى. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.
- الخوالده، فتحى. (۲۰۰۶م). تحليل الخطاب الشعري. عمان: المركز الثقافى العربى.
- دعبل بن علي الخزاعى. (۱۴۱۷ق). ديوان. بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.
- ديو سالار، پويان. (۱۳۹۶). «بررسى تطبيقي سبک شناختى رثاى اهل بيت (عليه السلام) در شعر دعبل و وحشى باقى». کنفرانس بين المللى ادبيات و پژوهش‌هاى تطبيقي در آن. گرگان: موسسه فرهنگى نسيم موعده. صص: ۱۲۴-۱۴۲.
- الرازى، شمس الدين محمد. (بى تا). المعجم فى معايير الأشعار العجم. بازنويسى بهروز ثروتيان. تهران: تمثال.
- الراقى، مصطفى صادق. (۱۹۹۷م). اعجاز القرآن و البلاغه النبويه. القاهرة: دارالمنار.
- رفيق احمد صالح، معين. (۲۰۰۳م). «دراسة اسلوبية فى سورة مريم». رسالة الماجستير. نابلس: جامعة النجاح الوطنية.
- سمران، محمود. (بى تا). علم اللغة المقدمة للقارئ العربى. بيروت: دار النهضة للطباعة والنشر.
- سلطاني رنانى، مهدى. (۱۳۸۵). «درآمدی بر ابعاد اعجازی و زیبایی شناختی نظام‌نگ قرآن». پژوهش‌هاى قرآنى. ش ۴۵.

صص: ۲۰۶-۲۲۵.

- شفیع کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۴). موسیقی شعر. چاپ هشتم. تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). کلیات سبک‌شناسی. چاپ سوم. تهران: انتشارات فردوس.
- الطرابلسی، محمد الهادی. (۱۹۸۱م). خصائص الأسلوب فی شوقیات. تونس: منشورات الجامعة التونسية.
- عباس، حسن. (۱۹۹۸م). خصائص الحروف العربية ومعانیها. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- علی سید، عزالدین. (۱۹۷۸م). التکریر بین المثیر والتاثیر. چاپ دوم. بیروت: عالم الکتب.
- غریب، رز. (۱۳۷۸). نقد بر مبنای زیبایی‌شناسی و تأثیر آن در نقد ادبی. ترجمه نجمه رجائی. مشهد: دانشگاه فردوسی.
- فتوحی، محمود. (۱۳۹۵). سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها. تهران: نشر سخن.
- فضل، صلاح. (۱۹۹۸م). علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته. القاهرة: دارالشروق.
- القزونی، أبی المعالی. (۱۴۲۵ق). الإيضاح فی علوم البلاغة. شرح وتعلیق وتقیح: محمد عبد المنعم الخفاجی. ط ۱. بیروت: دارالكتاب البناني.
- قوامی خانقاه، سید محمد. (۱۳۹۵). «بررسی سبک‌شناسی فخریات کمیت بن زید اسدی - دعبل خزاعی». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. اردبیل: دانشگاه محقق اردبیلی.
- کتانه، فتحی احمد. (۱۹۹۹م). «دراسة الاسلوبية فی شعر ابی الفراس الهمدانی». رسالة الماجستير. جامعة النجاح الوطنية. فلسطين.
- المازنی، عبدالقادر. (۱۹۹۰م). الشعر غاياته ووسائله، بتحقيق فايز الترحيني. الطبعة الثانية. بيروت: دار الفكر اللبناني.
- مسبوق، سید مهدی؛ دریا دل موحد، اعظم. (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی دو قصیده تائیه دعبل و طلائع بن رزیک در مدح اهل بیت». مجله ادب عربی. ۳ (۴). صص: ۲۲۳-۲۴۶.
- المسدی، عبدالسلام. (۱۹۸۲م). الاسلوب والاسلوبية. الطبعة الثانية. بيروت: دارالعربية للكتاب.
- مفتاح، محمد. (۱۹۸۲م). فی سیماء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية. المغرب: دارالثقافة.
- الملائكة، نازک. (۲۰۰۰م). قضايا الشعر المعاصر. بيروت: دارالعلم للملایین.
- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۴). وزن وقافیه شعر فارسی. تهران: مرکز چاپ جهاد دانشگاهی.