



Investigation and analysis of the function of music in the poetic images of Hafez Rajab Borsi Helli (Examples studied: praises and dirges of Ahl al-Bayt, peace be upon them)



Doi:10.22067/jallv14.i4.82641



Ali Javadi

PhD in Arabic language and literature ,Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran

Hojjatollah Fasanghari¹

Associate Professor in Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevar University, Sabzevar, Iran

Abbas Ganjali

Associate Professor in Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevar University, Sabzevar, Iran

Sayyed Mahdi Nuri Keyzaghani

Associate Professor in Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevar University, Sabzevar, Iran

Received: 1 January 2022 ■ Received in revised form: 25 April 2022 ■ Accepted: 27 May 2022

Abstract

Music is one of the most important elements of poetry, as it brings words to life and gives them meaning. Hafez Rajab Borsi Helli (744-813 AH) was a poet from the Mamluk era who wrote eloquent and touching poems in praise and mourning of Ahl al-Bayt (AS), and music played a special role in his work. The purpose of this research is to explain the semantic function of different types of music in poetry, and to explore Borsi Helli's position as a Shiite poet whose work is characterized by both verbal and structural beauty in service of meaning. Using a descriptive-analytical method, this article analyzes the semantic and aesthetic function of music in visual imagery. The findings show that Borsi was successful in using both external and internal music to enhance his poetry. In terms of external music, he established harmony between his poetic themes and the chosen weight, creating a strong bond between his poetry and its music. He also used rhymes effectively to create different effects on readers. In terms of internal music, Borsi used both the music of sounds (such as repetition and puns) and spiritual music (such as Moraat al-Nazir, hint, and other innovative musical arrays) to create coherence and harmony within his work. He incorporated special musical elements into his poetry that added enchantment to songs and voices, helping audiences experience spiritual pleasure while conveying meaning effectively. Overall, this research highlights the importance of music in poetry, particularly within the context of Borsi Helli's work.

Keywords: aesthetic- semantic function, Inner music, outer music, a committed poem of Ahl al-Bayt, Borsi.

¹ . Corresponding author. Email: h.fasanghari@hsu.ac.ir



زبان و ادبیات عربی، دوره چهاردهم، شماره ۴ (پیاپی ۳۱) زمستان ۱۴۰۱، صص: ۲۹-۱
بررسی و تحلیل کارکرد موسیقی در تصویرهای شعری حافظ رجب بررسی حلی
(نمونه‌های مورد مطالعه: مدایح و مرثی اهل بیت علیهم السلام)



(پژوهشی)

علی جوادی (دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)
حجت‌اله فسقری^۱ (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)
عباس گنجعلی^۱ (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)
سیدمهدی نوری کیزقانی^۱ (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)

Doi:10. 22067/jallv14.i4.82641

چکیده

موسیقی یکی از مهم‌ترین عناصر سازنده شعر است که سبب رستاخیز کلمات و تشخیص واژه‌ها می‌شود. حافظ رجب بررسی حلی (۷۴۴-۸۱۳ ه.ق)، یکی از شاعران عصر مملوکی است که در مدح و رثای اهل بیت (ع) اشعاری بلیغ و نغز سروده و موسیقی در کلام او، جلوه‌ای خاص دارد. ضرورت این پژوهش تبیین کارکرد معنایی انواع موسیقی در شعر و تبیین جایگاه ادبی بررسی حلی به‌عنوان یک شاعر شیعی است که شعرش علاوه بر مضمون والا از زیبایی‌های لفظی و ساختاری در خدمت معنا برخوردار است. بنابراین هدف از پژوهش حاضر تحلیل کارکرد معنایی و زیباشناختی موسیقی در تصویرسازی‌های حلی است. در این مقاله که با روش توصیفی-تحلیلی انجام شد، یافته‌ها نشان داد که بررسی با آگاهی از تأثیر موسیقی بر روان خوانندگان و آگاهی از جنبه‌های زیباشناختی موسیقی، در بهره‌گیری از موسیقی بیرونی و درونی موفق عمل کرده است؛ در حوزه موسیقی بیرونی به‌خوبی توانسته میان مضامین شعری خود و وزن و بحر انتخابی، هماهنگی برقرار کند که این هماهنگی، باعث ایجاد پیوندی مستحکم میان شعر او و موسیقی آن شده است؛ بررسی برای ایجاد تأثیرات مختلف در خوانندگان و آفرینش فضاهای گوناگون به زیبایی و درستی از قافیه که هر کدام آهنگ مخصوص به خود را دارد بهره‌برده است؛ در حیطه‌ی موسیقی درونی نیز شاعر به شیوه‌ی هنری هم از موسیقی اصوات مانند تکرار و جناس و هم از موسیقی معنوی مانند مراعات‌النظیر، تلمیح و دیگر آرایه‌های بدیعی موسیقی آفرین استفاده کرده که باعث توافق، انسجام و هارمونی کلام شاعر شده و جلوه‌های موسیقایی خاصی در شعرش به‌نمایش گذاشته که گوش‌نوازی و سحرانگیزی نغمه‌ها و آواها، به لذت روحی مخاطب و در نتیجه انتقال هر چه بهتر معنا به ذهن او کمک شایانی می‌کند.

کلید واژه‌ها: کارکرد زیبایی‌شناختی-معنایی، موسیقی درونی، موسیقی بیرونی، شعر متعهد اهل بیت، بررسی حلی.

۱. مقدمه

موسیقی شعر از مهم‌ترین عناصر ساختاری شعر محسوب می‌شود که به دودسته‌ی موسیقی بیرونی و موسیقی درونی تقسیم می‌شود؛ «مجموعه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره، به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن، امتیاز می‌بخشند و درحقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخیص واژه‌ها می‌شوند می‌توان گروه موسیقایی نامید.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۸) موسیقی بیرونی در حیطه‌ی علم عروض است و منحصر به وزن و قافیه است؛ اما موسیقی درونی توسط زبان و اصوات و از خلال تشکیلات و مجموعه‌های مختلف، به وجود می‌آید. موسیقی درونی، دایره‌ای گسترده تراز وزن دارد و توانایی برانگیختن لذت هنری را دارد به‌ویژه اینکه کلمه‌ها و حروف و حرکات از نفس انسان سرچشمه می‌گیرند و با احساسات او سروکار دارند. (عوجیف، ۲۰۱۵: ۱۶۹)

شعر و موسیقی پیوندی محکم و ناگسستنی دارند که عموم اهل فرهنگ و هنر، به‌ویژه اهل ادب و موسیقی بدان معترف‌اند. دکتر شفیعی کدکنی در این زمینه می‌گوید: «هیچ ملتی را نمی‌شناسیم که از موسیقی بی‌بهره باشد؛ باید بپذیریم که موسیقی، پدیده‌ای است در فطرت آدمی و عواملی که آدمی را به جستجوی موسیقی می‌کشانده، همان کشش‌هایی است که او را وادار به گفتن شعر می‌کرده است و پیوند این دو سخت استوار است؛ زیرا شعر در حقیقت؛ موسیقی کلمه‌ها و الفاظ است و غنا، موسیقی آهنگ‌ها و الحان.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۴۴)

یکی از بارزترین ویژگی‌های شعر، موسیقی است و آنچه از نظر دانشمندان قدیم عرب، شعر را از نثر متمایز می‌کند، چیزی جز وزن و قافیه نیست و قبل از آن‌ها، ارسطو در کتاب شعر خود عقیده داشته که انگیزه‌ی اصلی شعر به دو عامل برمی‌گردد: ماهیت و انگیزه‌ی تقلید و ماهیت موسیقی یا احساس آهنگ‌ها. (انیس، ۱۹۵۲: ۱۲)

موسیقی شعر، از مهم‌ترین عواملی محسوب می‌شود که عناصر هنری سهیم در شکل‌گیری یک تجربه‌ی شعری را تغذیه می‌کند و در تجربه‌ی شعری، شکل و تصویر قصائد و ابیات سهیم هستند که هرکدام از این‌ها از جمله‌ها و کلماتی به وجود می‌آیند که خلق‌کننده‌ی صوت و موسیقی خاص و هارمونی است. (عبدالحمید، ۲۰۰۵: ۳۰)

«موسیقی شعر بر حس شنوایی عرضه می‌شود و از این رهگذر بر روح و روان شنونده نفوذ می‌کند و بر قوای ذهنی و تخیلی وی تأثیر می‌گذارد.» (زرین‌پور و سلیمان‌زاده نجفی، ۱۳۹۶: ۹۵)

یکی از شاعران عرب حوزه ادبیات متعهد اهل بیت (علیهم السلام) شیخ حافظ فاضل رضی الدین رجب بررسی حلی، محدث، عارف، عالم و شاعر شیعی قرن هشتم و نهم هجری است که شعرش علاوه بر معانی و مضامین والا و اخلاقی، از زیبایی‌های شکلی و ساختاری مبتکرانه‌ای برخوردار است؛ یکی از این

زیبایی‌های لفظی و شکلی، موسیقی است که شاعر از آن برای ایجاد جذابیت و انتقال بهتر معانی، بهره برده است.

این پژوهش بر آن است تا به این پرسش، پاسخ دهد که: «کارکرد معنایی زیبا شناختی - معنایی موسیقی در اشعار برسی چیست؟»

فرضیه پژوهش حاضر این است که به نظر می‌رسد: «رجب برسی با آگاهی از تأثیر موسیقی بر روان خوانندگان و آگاهی از جنبه‌های زیباشناختی موسیقی، در بهره‌گیری از موسیقی بیرونی و درونی موفق عمل کرده است.»

۱.۱. پیشینه‌ی پژوهش

متأسفانه در مورد این شاعر بزرگ شیعی، پژوهش زیادی به انجام نرسیده و حتی به‌شمار انگشتان یک دست هم نمی‌رسد: ۱- غلامرضا گلی زواره در کتاب «مشعلی منیر در ظلمت کویر». زندگی و اندیشه‌های عرفانی برسی و جایگاه ایشان به عنوان یک محدث را مورد بررسی قرار داده است ۲- ایمان قنبری اقدام (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل مضامین عاشورایی در مرثیه‌های «رجب البرسی» به تبیین مضامین عاشورایی اشعار برسی چون وصف شجاعت و دلاوری امام حسین (ع) و بیان حال کائنات از مصیبت وارده بر امام (ع) پرداخته است. بنابراین در زمینه تحلیل محتوایی شعر او به‌صورت کامل و همچنین تحلیل ساختاری و سبک‌شناختی دیوان او هیچ پژوهشی انجام نشد.

۲.۱. روش پژوهش

روش پژوهش، توصیفی تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات، به‌صورت کتابخانه‌ای بوده است.

۲. بحث و بررسی

۲.۱. تحلیل موسیقی بیرونی شعر برسی

موسیقی بیرونی و یا ایقاع خارجی همان وزن عروضی است که دو رکن اصلی این موسیقی، وزن و قافیه است که هر یک در پدید آوردن موسیقی بیرونی شعر، رسالتی عظیم بر عهده دارند.

۲.۱.۱. وزن و موسیقی شعر

وزن جزئی از موسیقی و نشانگر مجموعه تفعیله‌هایی است که یک بیت از آن‌ها تشکیل می‌شود اگر یک بیت شعر، باعث وحدت موسیقی قصیده می‌شود، وزن، عنصر مهم شعر و ستون اساسی آن محسوب می‌شود. (القیروانی، ۱۹۸۱، ج ۱: ۱۳۴)

«وزن و قافیه از روشن‌ترین عناصر ظاهری شعر محسوب می‌شوند و آن دو، سهم برجسته و نقش مهمی در اثرگذاری شعر ایفا می‌کنند» (عبداللطیف، ۲۰۰۱: ۲۱۴).

بحرها و اوزان شعری، نمایانگر یک نظام و ترتیب در موسیقی شعر عربی هستند که هرکدام از این بحرها به ترتیب ویژه‌ای که شعرا، قصایدشان را بر پایه‌ی آن سروده باشند متمایز و مشخص هستند. وزن از خاص‌ترین و آشکارترین ویژگی‌های اسلوب شعر بشمار می‌رود که بر پایه‌ی تکرار تفعیله‌ها استوار است و به هنگام تکرار این تفعیله؛ یک وحدت موسیقی در پیکره‌ی قصیده شکل می‌گیرد. (الدّمّامینی، ۱۹۹۴: ۶۳)

رجب برسی در دیوان خود تقریباً از بیشتر بحور عربی مانند: بسیط، خفیف، طویل، منسرح، رجز، رمل، سریع، متقارب، کامل، مدید و وافر استفاده نموده که این امر نشانگر مهارت شاعر در استفاده از آن‌هاست؛ ضمن آن‌که او در بحر دوبیتی که مختص سبک شاعران فارسی بوده نیز شعر سروده و از بیشتر بحرها متناسب با فضای همان قصیده استفاده کرده است.

۱.۱.۱.۲. بحر طویل

بحر طویل از پرکاربردترین بحور شعر عربی است و در سرودن اشعاری با موضوعاتی مانند حماسه، مفاخره، مدح، داستان، رثا، اعتذار، عتاب و جز آن به کار می‌رود و این بحری است که نیاز به نفس طولانی دارد. (حسنی، ۱۳۸۳: ۴۴)

بیشترین بحری که شاعر در قصائد خود استفاده کرده بحر طویل است که ۹ قصیده با موضوعاتی مانند مدح و رثا و غزل و وصف را در این بحر آورده و به خوبی توانسته میان مفاهیم شعری خویش و وزن انتخابی، هماهنگی ایجاد کند و از این رهگذر، پیوندی محکم میان شعر و موسیقی آن برقرار سازد.

در بررسی قصائد شاعر مشخص شد که وی در بهره‌گیری از زحافات و علل^۳، بیشترین استفاده را از علت حذف^۴ داشته است مانند این قصیده که در بحر طویل و در مدح امام علی (ع) سروده است:

هُوَ الشَّمْسُ أَمْ نَوْرُ الضَّرِيحِ يَلُوحُ (مفاعی «فعولن»)

هُوَ الْمِسْكُ أَمْ طَيْبُ الْوَصِيِّ يَفُوحُ (مفاعی «فعولن»)

که در بیت اول قصیده، تفعیله‌ی مفاعیلن تبدیل به فعولن شده که علت حذف استفاده شده است.

وَ دَاوُدُ هَذَا أَمْ سُلَيْمَانُ بَعْدَهُ (مفاعِلُن) وَ ذَاكَ كَلِيمٌ أَمْ وَرَاهُ مَسِيحٌ (مفاعی «فعولن»)

در بیت بالا هم زحاف قبض^۵ که در مصراع اول آمده و هم علت حذف که در مصراع دوم به کار رفته است که از بیت دوم تا آخر قصیده به همین منوال در مصراع اول ابیات، زحاف قبض و در مصراع دوم، علت حذف استفاده شده است و این مهارت بالای شاعر را در استفاده از بحر طویل می‌رساند چون که او از زحاف حذف و قبض، در تمام قصیده به طور همسان استفاده کرده است، که این امر نه تنها از موسیقی

شعر نکاسته بلکه با کم شدن حرفی از بیت، خواندن شعر را ساده تر کرده و بر جلوه‌ی موسیقایی شعر افزوده است.

همچنین شاعر، در برخی ابیات بخاطر حفظ رعایت وزن شعر تفعیله‌های فعولن را با زحاف قبض تبدیل به فعول کرده است؛ مانند این مصراع: هُنَاكَ أَرَى ذَاكَ الْمُسَاعِدَ يَا سَعِدُ که به جای فعولن، فعول استفاده شده است.

شاعر در تمامی ابیات این قصیده از زحاف قبض در مفاعیلن که به مفاعیلن و همچنین زحاف قبض در فعولن که به فعول تبدیل شده، استفاده کرده است:

تَعَالَى عَلَيَّ فِي الْجَلَالِ فَرَأَيْدُ يَعُودُ (فعول) وَ فِي كَفَيْهِ مِنْهُ (فعول) فَرَأَيْدُ

در بیت بالا با وجود کاهش یک حرف، هرگز خللی در وزن ایجاد نشده؛ بلکه خواندن شعر ساده تر شده و از طرف دیگر از زیبایی موسیقایی شعر هم کاسته نشده است؛ چراکه مقوله‌ی تکرار دو حرف «ع» و «همزه» در بیت که از حروف حلقی هستند در کنار تکرار حرف مد «الف» جلوه موسیقایی ویژه‌ای به شعر شاعر داده که با کشش بحرطویل هم تناسب دارد.

۲.۱.۱.۲. بحر بسیط

«بحر بسیط از بحرهایی است که جان و دل انسان از آن متأثر گشته و به هیجان درمی‌آید. شایسته است که اشعار مرتبط با مدح، طولانی و دارای مقاطع زیادی باشند، مانند: بحرطویل، بسیط و کامل، طبیعت مدح، اقتضا می‌کند که از اوزان و بحرهای شعری طولانی استفاده شود تا به فضای درونی شعر، احساس جدیت توأم با الفاظ محکم، الهام کند.» (انیس، ۱۹۵۲: ۱۷۸)

مهم‌ترین غرض شعری که رجب برسی در اشعار خود استفاده کرده، مدح است. او در دیوان خود، هفت قصیده در بحر بسیط سروده که نشان از آگاهی وی از توانایی و قدرت این بحر شعری در شور و هیجان بخشی به مخاطب و مستمع دارد و می‌توان گفت که رجب برسی در بهره‌گیری از این بحر در بیان اغراض و مفاهیم موردنظر خویش بسیار موفق عمل کرده است.

از نمونه قصیده‌هایی که شاعر در بحر بسیط سروده این قصیده در مدح امام علی (ع) است:

مَاذَا أَقُولُ وَ قَدْ جَلَّتْ مَنَاقِبُهُ عَنِ الصِّفَاتِ وَ أَضْحَى دُونَهُ الشَّرْفُ
هَذَا الَّذِي جَازَ عَنِ حَدِّ الْقِيَّاسِ عَلَاً فَتَاهَتِ النَّاسُ فِي مَعْنَاهُ وَ اخْتَلَفُوا
عَالٍ وَ تَالٍ وَ قَالٍ عِنْدَهُ وَ قَفُوا وَ كُلُّهُمْ وَصَفُوا وَ صَفَاً وَ مَا عَرَفُوا

(البرسی، ۲۰۱۵: ۱۲۵)

با بررسی ابیات بالا می‌توان به متناسب بودن بحر بسیط با موضوع مدح و ستایش امام علی(ع) پی برد ضمن آنکه علت اصلی زیبایی موسیقایی این ابیات، به‌ویژه بیت سوم، توازن و جناس در واژه‌های «غَالٍ و تَالٍ و قَالَ» و توازن واژه‌های «وقفوا، وصفوا و عرفوا» است که به‌صورت دوری در مصراع دوم جلوه‌گری می‌کند

رجب بُرُسی همچنین در بحر بسیط در اغراضی مانند غزل و رثا، اشعار زیبایی را خلق کرده است مانند ابیات زیر در رثای امام حسین (ع) که نغمه‌ای محزون و اندوهگین دارد و همه‌ی اعضا و جوارح او در رنج و غصه امام (ع) می‌سوزند:

أَضْحَى بِكَرْبِ الْبَلَاءِ فِي كَرْبَلَاءَ ظَمِي	إِنِّي تَذَكَّرْتُ مَوْلَايَ الْحُسَيْنَ وَقَدْ
قَادًا وَاقْتَرَبَ السُّهَادُ بِالسُّقْمِ	فَقَاصُ صَبْرِي وَفَاصُ الدَّمْعِ وَابْتَعَدَ الرُّ
قَلْبِي وَ لَمْ أَسْتَطِعْ مَعِ ذَاكَ مَنْعَ دَمِي	وَ هَامَ إِذْ هَمَّتِ الْعَيْنَانِ مِنْ عَدَمِ

(همان: ۱۴۳)

شاعر به سوگ امام (ع) می‌نشیند و از مصائب امام (ع) در کربلا سخن می‌گوید که غم شهادت امام، تاب و تحمل شاعر را برده، اشک چشمانش را جاری ساخته و خواب از چشمانش ربوده است.

زمانی که از مقوله‌ی رثا در بحر بسیط فاصله بگیریم و به مدح در این بحر بپردازیم پی می‌بریم که رویکرد همه‌ی این مدایح، تفخیم و بیان بزرگی‌های ممدوح، توأم با خطاب قرار دادن و تشویق به امری پسندیده است. مدح در بحر بسیط، القاکننده‌ی هیبت و شکوه و هراس افکندن در دل دشمنان است. اگر مدح خالصانه باشد و از روی اعتذار و عذرخواهی نباشد، فخامت و عنصر قدرت بر فضای قصیده مستولی شده و باعث زیبایی کلام شاعر می‌شود. (الطیب، ۱۹۹۱: ۵۲۶/۱) مانند این قصیده‌ی شاعر که در مدح شجاعت امام حسین (ع) سروده است:

أُسْدًا فَرَانِسُهَا الْأَسَادُ فِي الْأَجَمِ	وَ صَاحٍ بِالصَّحْبِ هَذَا الْمَوْتُ
يَغْشَى صَلْبِي الْحَرْبِ لَا يَخْشَى مِنْ	مِنْ كُلِّ أبيض وَضَاحِ الْجَمِينِ فَتَى
أَجَالٍ مُلْتَمِسِ الْأَمَالِ مُسْتَلِمِ	وَ كُلِّ مُصْطَلِمِ الْأَبْطَالِ مُصْطَلِمِ الْ
عَلَى الْجُسُومِ دُرُوعًا مِنْ قُلُوبِهِمْ	قَوْمٌ إِذَا مَا دُعُوا جَاؤُوا وَقَدْ لَمِسُوا
وَ لَا تَجُرُّ عَلَيْهَا ثَابِتِ الْقَدَمِ	لَا يَسْكُنُ الرَّوْعُ رُوعًا مِنْهُمْ أَبَدًا
بِهَا عَقَابُ عَقَابٍ مِنْ سُيُوفِهِمْ	طَارَتْ قُلُوبُ الْعِدَى مِنْ بَأْسِهِمْ فَسَطَا

(البرسی، ۲۰۱۵: ۱۴۷)

شاعر در ابیات بالا با استفاده از بحر بسیط، غرض اصلی خود را که مدح شجاعت امام حسین (ع) و یارانش است رسانده، مخصوصاً این که امام (ع)، یاران خود را خطاب قرار داده و آن‌ها را به جایگاه والای شهادت ترغیب می‌کند. (وَ صَاحٍ بِالصَّحْبِ هَذَا الْمَوْتُ فَابْتَدِرُوا) و فضیلت شجاعت آنها را می‌ستاید و در بیت آخر، شاعر با کاربرد الفاظی که القاکننده‌ی هیبت امام (ع) و یارانش است به خوبی غرض خود را می‌رساند. الفاظی مانند: طَارَتْ قُلُوبُ الْعِدَى مِنْ بَأْسِهِمْ، فَسَطَا، و در

مصراع دوم عبارت: «عُقَابُ عِقَابٍ مِنْ سُيُوفِهِمْ» که هیبت و عظمت آن‌ها را برای مخاطب القا می‌کند و این شجاعت، باعث ترس دشمنان می‌شود.

۳.۱.۱.۲. بحر وافر

یکی دیگر از بحرهایی که شاعر در اشعارش استفاده کرده، بحر وافر است. «بیشترین اسلوبی که در اشعار شعرا در بحر وافر به چشم می‌خورد؛ اسلوب خطابه است و معمولاً کاربرد اسلوب خطابه، دلالت بر فخر و کار عظیمی دارد و اما عرب تفاوتی در نوع مجزوء این بحر با بحر هزج قائل نیست.» (الطیب، ۱۹۹۱، ج ۱: ۱۳۴) نوع مجزوء این بحر (هزج) به دنبال سخنی شیواست که اندیشه‌ای واحد را برای شاعر به ارمغان می‌آورد که شاعر بدون هیچ دقت، بررسی و پیچیدگی نغمه‌سرای می‌کند، (همان، ۱۳۷)

از نمونه‌های بحر وافر در دیوان شاعر که به صورت مجزوء (هزج) آمده، قصیده‌ای است که در حبّ اهل بیت (ع) سروده و در آن از ملامت ملامتگوان و بی‌اعتنایی به آن سخن‌رانده‌است:

لَقَدْ أَظْهَرْتَ يَا حَافٍ	ظُ سِرًّا كَانَ مَخْفِيًّا
وَأَبْرَزْتَ مِنَ الْأَنْوَا	رِ نُورًا كَانَ مَطْوِيًّا
بِهِ قَدْ صِرْتَ عِنْدَ اللَّهِ	وَوَالسَّادَاتِ عُذْوِيًّا
فَطِيبُ نَفْسًا وَعَيْشُ فَرْدًا	وَ كُنْ طَيْرًا سَمَاوِيًّا
غَرِيبًا يَأْلِفُ الْخَلْوَ	ةَ لَا يَقْرُبُ إِنْسِيًّا
فَلَمْ يُبْغِضَكَ إِلَّا مَنْ	أَبْؤهُ الزَّنَجُ بَصْرِيًّا
لِهَذَا قَدْ غَدَا يُبْغِ	ضُ ذَاكَ الطَّيْنِ كَوْفِيًّا
وَفِي الْمَوْلِدِ وَالْمَحْتِ	دِ بُرْسِيًّا وَجِدِّيًّا

(البرسی، ۲۰۱۵: ۱۶۹)

سادگی الفاظ، وضوح معنا، شیوایی و شیرینی نغمه‌ی موسیقایی در این قصیده، در کنار شکل خطابی بودن، نشانگر موفقیت شاعر در استفاده از این بحر است و از نظر مضمونی کاملاً همسو با درون‌مایه قصیده است؛ چراکه الفاظی مانند «فَطِيبُ نَفْسًا، كُنْ طَيْرًا سَمَاوِيًّا، نشانگر آرامش، سبک باری و سبک‌بالی شاعر در راه عشق اهل بیت و اهمیت قائل نشدن به سرزنش و ملامت دشمنان است. شاعر بی‌هراس و بی‌تکلف عشق خود را فریاد می‌زند.

۴.۱.۱.۲. بحر کامل

یکی دیگر از بحرهایی که شاعر در قالب آن شعر سروده، بحر کامل است. «بحر کامل از کامل‌ترین

بحور هفت گانه‌ی شعر است که شایستگی کاربرد برای همه‌ی موضوعات بخصوص فخر و مدح را دارد و کاربرد آن برای جمله‌های خبری نیکوتر از جمله‌های انشایی است (الطیب، ۱۹۹۱، ج ۱: ۳۰۳). با بررسی ابیاتی که شاعر در این وزن سروده، پی بردیم که کاربرد آن، همسو با درون‌مایه‌ی هر قصیده است؛ مثلاً در ابیات ذیل در مدح امام علی (ع)، اوج حرکت، پویایی، غرایی و طنین بحر کامل را می‌توانیم با تمام وجود احساس کنیم:

مَوْلَى لَعَهُ النَّبَأُ	نَهَجُ الْقَوِيمِ بِهِ
مَوْلَى لَهُ بِغَدِيرِ خُمِّ بَيْعَةَ	خَضَعَتْ لَهَا الْأَعْنَاقُ وَ هِيَ طَوَامِيحُ
مَوْلَى لَهُ شَهْدَ الْجَمِيعِ بِهَا وَ آ	بِأَلِّ وَأَحْدَاجٍ وَ دَوْحِ
وَ تَعَالَمَتْ فِيهَا الْأَنَامُ فَلَمْ	إِنْكَارُهَا حَتَّى الْعَدُوُّ الْكَاشِحُ
ثَانِي النَّبِيِّ عَلِيٌّ ثَالِثُ نَاصِرٍ	وَ هُمُ الْإِلَهُ، وَ جَبْرَيْلُ، وَ صَالِحُ

(البُرسي، ۲۰۱۵: ۶۴)

خیزاب پنهانی و نهفته در تفعيله‌ی «متفاعلن» در این بحر، نشانگر تلاطم و شور و اشتیاق درونی شاعر می‌باشد، شاعر با تکرار واژه‌ی «مولى» در چند بیت، تأکید زیادی بر ولایت مداری خودش نسبت به امام علی (ع) داشته، و با استفاده از تعبیری مانند «النَّبَأُ الْعَظِيمُ» و «خَضَعَتْ لَهَا الْأَعْنَاقُ» بر مضمون قصیده که مدح امام و فخر به ولایت علی (ع) بوده، افزوده است.

یکی دیگر از کارکردهای بحر کامل، رویکرد حماسی آن است مانند این ابیات:

الْقَسُورُ الْبِتَّاکُ وَ الْفَتَّاکُ وَ السِّ	سَفَّاکُ فِي يَوْمِ الْعِرَاقِ الدَّبَائِحُ
وَ بَعْضُهُ وَ بَعْضِيهِ وَ بَعْزَمِهِ	غَيْظًا عَلَى الْكُتْفَارِ نَاحِ النَّائِحُ

(همان منبع، ۶۸)

شاعر در ابیات فوق برای بیان شجاعت، دلاوری و جنگاوری امام علی، از شدت و فخامت بحر کامل بهره‌برده است؛ استفاده از واژگان حماسی و برخوردار از فخامت و صلابت و بهره‌گیری از کلمات مشدد مانند: «القصور، البتاک، الفتاک، السفاک و العراق» در کنار تکرار حروفی مانند «ع، ض» در بیت دوم، موسیقی حماسی و شورانگیزی آن را دو چندان کرده است.

۲.۱.۲. قافیه

قافیه از عناصر تکمیل‌کننده‌ی موسیقی بیرونی و جزء متمم وزن است و در اصلاح و حفظ پایان ابیات نقش دارد. قافیه، آهنگ یکنواخت موسیقی بیرونی است که به آن نیرویی تازه، آهنگین و نغمه‌گونه می‌دهد، و شاعر به واسطه‌ی آن چشمه‌ی نبوغ شعری‌اش می‌جوشد. قافیه به‌مثابه‌ی یک موج برای حفظ

موسیقی است و جامع میان وزن و طنین یک بیت است. شاعر عرب به قافیه اَتکا نموده و آن را با وزن همراه می‌کند تا به شعر خود رنگ و صبغه‌ی موسیقایی دهد. اگر وزن با قافیه همراه شود شرایط بیشتری فراهم می‌شود تا شاعر اعماق درونی خودش را که شامل افکار و معانی و کلام موزون آهنگین و نغمه گونه است، بیان کند. (العربی، ۲۰۰۵: ۱۷۵)

یکی از مهم‌ترین دلایل اهمیت و به بیانی یکی از کارکردهای مهم قافیه جنبه موسیقایی آن است؛ یک قسمت از اختلاف موسیقایی شعر به بحرهای عروضی آن بستگی دارد و قسمت دیگر به قافیه؛ یک نغمه را اگر با دو آلت مختلف موسیقی بنوازند، از نظر صوتی با یکدیگر اختلاف خواهند داشت. این خصوصیت را در شعر قافیه عهده‌دار است. قافیه به منزله دستگاه مولد صوت است زیرا اگر دو غزل یا دو قصیده را در یک وزن و یک موضوع اما با دو قافیه مختلف سروده شده را با یکدیگر بخوانیم تأثیر این شعرها با یکدیگر متفاوت خواهد بود و این اختلاف تأثیر از اختلاف قافیه است که از نظر موسیقایی هر کدام آهنگ مخصوص به خود دارد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۶۴-۶۵)

بررسی با آگاهی از تأثیر موسیقایی قافیه، برای ایجاد تأثیرات مختلف در خوانندگان به زیبایی و درستی از دو نوع مقیّد (ساکن) و مطلق (متحرک) بهره‌برده است که در ذیل به نمونه‌هایی اشاره می‌شود: بررسی قصیده‌ای در بحر طویل در مدح امام علی سروده و از قافیه مقیّد استفاده نموده که «غالباً در این نوع قافیه، قبل از حرف روی، حرکت کوتاه می‌آید و بسیار نادر است که قبل از حرف روی، حرف مدّ بیاید. (انیس، ۱۹۵۲: ۲۵۸) و «شایسته‌ترین بحری که می‌توان از قافیه‌ی مقیّد استفاده کرد، بحر طویل است». (الطیب، ۱۹۹۱: ۵۳/۱) شاعر در این قصیده می‌گوید:

وَ يُقْبَلُ مِنْكَ الدِّينُ وَ الْفَرَضُ وَ السَّنَنُ	إِذَا مَسَّتْ يَوْمَ الْبَعْثِ تَنْجُو مِنَ اللَّظَى
نُجُومَ الْهُدَى تَنْجُو مِنَ الضَّنِيقِ وَ الْمَحَنُ	فَوَالِ عَالِيًّا وَ الْأَنْيَمَةَ بَعْدَهُ
وَ طَاعَتَهُمْ فَضْرُ بِهَا الْخَلْقُ تُمْتَحَنُ	أَنْيَمَةٌ حَقٌّ أَوْ جَبَّ اللَّهُ حَقَّهُمْ
يُلَاقِيهِ عِنْدَ الْمَوْتِ وَ الْقَبْرِ وَ الْكَفَنُ	فَحُوبٌ عَلَيَّ عُدَّةٌ لَوْلِيَّهِ

(همان: ۱۶۶)

در این قصیده حرف روی (قافیه)، «نون» ساکن و حرف قبل از قافیه، حرکت کوتاه فتحه است که با بررسی تمام قصیده، پی بردیم شاعر به خوبی توانسته در همه‌ی قافیه‌های بیت این گونه عمل کند و قبل از حرف قافیه‌ی مقیّد، از حرکت کوتاه فتحه استفاده کند که تأثیر موسیقی زیبایی را در خوانش ابیات ایجاد کرده و از طرف دیگر، حرف روی «نون» با فضای قصیده هماهنگ است؛ چرا که این حرف بیانگر حالت ناخشنودی و هراس شاعر از تنگناها، رنج‌ها، آزمایش‌ها و لحظات سخت جان دادن است که شاعر امید دارد به برکت محبت و مودت امام علی (ع) و دیگر امامان این لحظات دشوار را به‌خوبی سپری کند.

در ابیات ذیل که در مدح اهل بیت (ع) و در بحرطویل سروده شده، شاعر با انتخاب قافیه مطلقه و کلماتی که به حرف «عین» ختم شده، آهنگ و نغمه‌ای خاص آفریده که تأثیری خاص بر خواننده؛ چراکه هر حرف، نغمه‌ای خاص خود را دارد. «حرف عین از حروف حلقی و مخرج آن از وسط حلق می‌باشد؛ شایستگی این حرف، وضوح آن است که الهام‌گر کارآمدی، درخشندگی، رفعت و سربلندی است بر عکس حرف غین، که الهام‌گر اصطکاک و تخریب است. (عباس، ۱۹۹۸: ۲۰۹)

هُمُ الْقَوْمِ آثَارُ النَّبُوَّةِ مِنْهُمْ	تَلَوْحٌ وَأَعْلَامُ الْإِمَامَةِ تَلْمَعُ
وَإِنْ ذُكِرُوا فَالْكَوْنُ نَدٌّ وَمِنْدَلٌ	لَهُ أَرْجٌ مِنْ طِيْبِهِمْ يَنْضَوُّعُ
وَإِنْ ذُكِرَ الْمَعْرُوفُ وَالْجُودُ فِي الْوَرَى	فَبَحْرٌ نَدَاهُمْ زَاخِرٌ يَتَدَفَّعُ
أَبُوهُمْ سَمَاءُ الْمَجْدِ وَالْأُمُّ شَمْسُهُ	فَيَا لَكَ مِنْ نَوْرِ عَلَى الْأَفْقِ يَسْطَعُ
فَلَا فَضْلَ إِلَّا حِينَ يُذَكَّرُ فَضْلَهُمْ	وَلَا عِلْمَ إِلَّا عَنْهُمْ حِينَ يُرْفَعُ

(البرسی، ۲۰۱۵: ۱۲۲)

با بررسی قافیه‌ی «ع» به خوبی تناسب این حرف را در هماهنگی با محتوای قصیده درمی‌یابیم، واژه‌هایی مانند «تلمع، يتضوع، يتدفع، يسطع، و يرفع، نشانگر درخشندگی، اشراق، رفعت و بلندی جایگاه اهل بیت (ع) و فراخی جود و رحمت آنان است که شاعر به خوبی توانسته در استفاده‌ی از تأثیر گذاری قافیه، موفق عمل کند.

«در شعر با اینکه هرگز از معانی غافل نیستیم، از آهنگ کلمات نیز لذت می‌بریم که این لذت در اثر برگشت قافیه‌هاست و درحقیقت گوش به‌وسیله قافیه‌ها نحریک می‌شود و احساس لذت و خشنودی می‌کند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۶۵)

با بررسی همه‌ی قافیه‌ها (حروف روی) مشخص گردید که هیچ یک از عیوب قافیه مانند ایطاء، تضمین، سناد و... در ابیات شاعر وجود ندارد؛ عیوبی که هر کدام در بیتی باشد اثر تخریبی در موسیقی شعر بوجود می‌آورد.

۲.۲. تحلیل موسیقی درونی شعر بررسی

تأثیرگذاری موسیقی درونی از موسیقی بیرونی عمیق‌تر است و قدرت بیش‌تری در فراهم کردن لذت موسیقی اصوات و چگونگی به کار بردن آن‌ها دارا می‌باشد و هماهنگی و انسجام بین اصوات را فراهم می‌کند. موسیقی درونی همان آهنگ زمزمه گونه‌ای است که از لابه‌لای قصیده بیرون می‌آید، که ساختار آن دربردارنده‌ی صدا و آهنگ زیباست و دارای ظرافتی هماهنگ و حروف آن منسجم، به‌دوراز تنافر حروف و قرابت مخارج می‌باشد. موسیقی درونی در لفظ و ترکیب جریان دارد و احساسات را درخشان و متجلی می‌کند. (همان: ۱۷۷)

موسیقی خارجی که در قالب وزن و قافیه نمودار می‌شود و موسیقی درونی که علاوه بر ریتم درونی الفاظ و عبارات که ناشی از حروف تشکیل‌دهنده‌ی آن و نیز نحوه‌ی چینش آن‌ها در کنار یکدیگر حاصل می‌شود، در صور خیال و محسنات بدیعی نیز جلوه و نمود می‌یابد. (عابدین، ۱۹۹۴: ۱۱ به نقل از نعمتی قزوینی)

آزادی عمل شاعر در حوزه‌ی موسیقی درونی نسبت به وزن و قافیه، بیشتر است و همین عامل، میدان وسیعی برای تنوع جویی و بروز خلاقیت شاعرانه ایجاد می‌کند؛ از این روی غالب صنایع مطرح شده در بدیع لفظی به منظور کشف و نمایش روابط موسیقی نهفته در اجزای کلام پدید آمده‌اند. برای شناخت تحولات صورت گرفته در این حوزه، مطالعه‌ی شعر قرن نهم بسیار ضروری است؛ چراکه در این دوره، بسیاری از صنایع لفظی، مورد توجه شاعران قرار گرفته و بی‌گمان نقش رجب برسی در رواج پاره‌ای از عوامل موسیقایی کلام، بیش از سایرین است. در اینجا به برجسته‌ترین عناصر سبکی در حوزه‌ی موسیقی درونی شعر رجب برسی اشاره می‌کنیم.

۱.۲.۲. جناس

جناس از جمله عناصری است که نقش بارزی در موسیقی کلام دارد و عبارت است از «آوردن دو کلمه که در تمام یا اکثریت حروف مشابه و در معنا مختلف هستند و به دو قسم تام (اتفاق در انواع، تعداد، شکل و ترتیب حروف) و ناقص قابل تقسیم است» (تفتازانی، ۱۳۸۵: ۴۵۸-۴۶۰)

جناس انواع مختلفی دارد که اگر بجا و دور از تکلف به کار رود و معنا کلام آن را فراخواند، بسیار مورد قبول و نیکو هست. (جرجانی، ۱۹۹: ۱۱) جناس به سبب هم شکل نمودن طرفین کلام، باعث پیوستگی و انسجام اسلوب می‌گردد. (ابوستیت، ۱۹۹۴: ۲۲۰)

جناس از یک سو، باعث توافق، انسجام و هارمونی کلام می‌شود و از سوی دیگر، به خاطر همگونی کلمات متجانس، باعث ایجاد موسیقی‌ای می‌شود که گوش از شنیدن آن لذت می‌برد» (الجنیدی، ۱۹۵۴: ۲۹) به دیگر سخن، ارزش اصلی جناس در هم‌جنسی حروف دو کلمه است که شعر یا متن ادبی را موسیقایی‌تر، منسجم‌تر و آهنگین‌تر می‌کند. اگر جناس در جای خود بنشیند، به موسیقی شدت می‌بخشد و صدای متن را مطبوع و لذت‌بخش می‌کند و زیر و بمی تکرار حروف، لذتی بسیار به گوش و هوش خواننده و شنونده می‌بخشد؛ بنابراین جناس و انواع مختلف آن، از جمله الگوهای آوایی به شمار می‌روند که در ایجاد نظام‌های صوتی در یک متن ادبی نقش مؤثری دارند و ادیبان با بهره‌مندی از آن به آفرینش صورت‌های زیبایی‌شناسی برجسته‌ای در ساختار کلام خود پرداخته و بر اساس کارکرد آواها و تأثیرات آن‌ها در سبک - که در حقیقت عمده‌ی ارزش زیبایی‌شناسی موسیقایی سخن بدان وابسته است - زمینه را برای پیدایش سبکی متفاوت و گوناگون فراهم می‌سازند. (کاظم الهوادی، ۲۰۱۱: ۶۰)

از نمونه جناس‌هایی که در اشعار شاعر آمده به موارد زیر اشاره می‌کنیم:

این بیت که در واژه‌ی «قلب» جناس تام به کار رفته است:

فِيَا قَلْبَ قَلْبِ الدِّينِ فِي يَوْمِ أَقْبَلُوا إِلَى قَتْلِ مَأْمُولٍ هُوَ الْعَلَمُ الْفَرْدُ

(البرسی، ۲۰۱۵: ۸۴)

(ترجمه) «وا حسرتا و افسوس برای قلب پیامبر(ص) که مرکز و اساس دین است، در روزی که لشکریان یزید برای کشتن امام حسین(ع) که امید و بزرگوار و یگانه‌ی روزگار بود، آمدند.»

واژه‌ی «قلب» اولی به معنای عضو بدن می‌باشد اما «قلب» دومی به معنای مرکز و اصل می‌باشد که مقصود پیامبر (ص) است؛ آمدن جناس تام در کنار اضافه شدن، واژه‌ی «قلب» به «قلب الدین» لفظ و مضمون کلام شاعر را زیبا کرده است که تنها از طریق جناس تام میسر شده است.
یا این ابیات:

وَ مُرَّبِي بَلِيلٍ فِي بَلِيلِ عِرَاصِهَا لِأُرْوَى بِرِيًّا تُرْبَةً تُرْبُهَا نِيدُ
وَ سِرْبِي لِسِرْبٍ فِيهِ سِرْبٌ جَاذِرٌ لِسِرْبِي مِنْ عَهْدِ الْعِهَادِ بِهَا عَهْدُ

(البرسی، ۲۰۱۵: ۸۱)

(ترجمه) «شبانگاهی که ابر باران زا به همراه باد نمناک می‌وزد به نزد من بیا، تا از نمناکی خاک شب‌نم زده‌ی آن سیراب‌گردم و مرا شبانه با خود به جمعی که در میان آن‌ها زیبارویانی درشت چشم هستند، ببر که دیر زمانی است آن‌ها را ندیده‌ام»

شاعر به زیبایی میان واژه‌های «بَلِيلٍ» و «بَلِيلٍ» و «سِرْبِي» با «سِرْبِي» جناس تام برقرار کرده است در جناس اول واژه‌ی «بَلِيلٍ» به معنای از شبی و واژه‌ی «بَلِيلٍ» به معنای مرطوب و خیس است و در جناس دوم «سِرْبِي» به معنی مرا با خود ببر و «سِرْب + ی» به معنی گله و دسته است.

هم‌چنین قصیده‌ی زیر که در وصف شجاعت یاران امام حسین(ع) است سرمنزل مقصود برای آن‌ها شهادت است تلخی مرگ با شهادت، برایشان شیرین است و به هنگام کند شدن شمشیرشان در جنگ، این شمشیرها با فرود آمدن بر سر زره پوشان تیز می‌شوند و هدف آن‌ها چیزی جز دفاع از نوه‌ی پیامبر نیست. در بیت سوم این قصیده، شاعر در واژه‌ی «أَبْيَضُ» در مصراع اول و واژه‌ی «أَسْمَرُ» در مصراع دوم، جناس تام برقرار کرده، «أَبْيَضُ» اول به معنای پاک و درخشان‌چهره است که مقصود امام حسین(ع) و یاران ایشان اند و «أَبْيَضُ» دوم به معنای شمشیر؛ «أَسْمَرُ» اولی به معنای گندم گونه مقصود یاران امام حسین است و «أَسْمَرُ» دومی به معنای نیزه است:

يَرُونَ الْمَنَايَا نَيْلَهُمْ غَايَةَ الْمُنَى إِذَا اسْتُشْهِدُوا مُرُّ الرَّدَى عِنْدَهُمْ شَهْدُ
إِذَا فُلَلَّتْ أَسْيَافُهُمْ فِي كَرِيهَةٍ غَدَا فِي رُءُوسِ الدَّارِعِينَ لَهَا حَدُّ
فَكَمْ أَبْيَضٍ يَلْقَى الْأَعَادَى بِأَبْيَضٍ وَمِنْ أَسْمَرٍ فِي كَفِّهِ أَسْمَرٌ صَلْدُ

يَذُبُّونَ عَنِ سِبْطِ النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ

وَقَدْ نَارَ عَالِي النَّفْعِ وَاصْتَحَبَ

الْوَقْدُ (همان: ۹۱)

این که شاعر از یک واژه دو معنا مفهوم را برای مخاطب تبیین می کند به خوبی کارکرد جناس را در بیت نشان می دهد و علاوه بر نوعی موسیقی زیبا و طنین انداز، سبب تداعی معانی مختلف در یک لفظ واحد شده است.

یا این ابیات که شاعر، در وصف لحظه ی گفتگوی امام حسین (ع) با سپاه دشمن سروده است:

يُسَائِلُهُمْ هَلْ تَعْرِفُونِي مُسَائِلًا وَ سَائِلٌ دَمِعِ الْعَيْنِ سَالٌ بِهِ خَدُّ

فَقَالُوا نَعَمْ أَنْتَ الْحُسَيْنُ بْنُ فَاطِمٍ وَ جَدُّكَ خَيْرُ الْمُرْسَلِينَ إِذَا جَدُّوا

فَقَالَ لَهُمْ إِذْ تَعْلَمُونَ فَمَا الَّذِي دَعَاكُمْ إِلَيَّ قَتَلِي فَمَا عَنْ دَمِي بُدُّ

(همان: ۸۵)

امام حسین (ع) از لشکر دشمن سوال کرد که آیا مرا می شناسید؟ در حالی که اشک چشمانش از گونه اش جاری شد.

شاعر در بیت اول بین «يُسَائِلُهُمْ»، «مسائلاً» و «سائِلٌ»، «سَالٌ» آرایه ی جناس اشتقاق جاری کرده است از طرفی دو واژه ی اول به معنای پرسیدن و سوال کردن هستند و دو واژه ی بعدی به معنای اشک و جاری شدن هستند که شاعر با مهارت بالا بین این واژه ها، ارتباط معنایی برقرار کرده است که هم موسیقی لفظ و هم مضمون کلام شاعر را زیبا نموده است.

از انواع جناس در اشعار رجب برسی؛ جناس اشتقاق است؛ مانند این بیت شاعر:

وَ شَمَّرَ «شِمْرٌ» الذَّلِيلَ فِي قَطْعِ رَأْسِهِ أَلَا قُطِعَتْ مِنْهُ الْأَنَامِلُ وَالزَّنْدُ

(همان: ۹۵)

(ترجمه) «شمر (ملعون) برای جدا کردن سر امام (ع) دامن بالا زد؛ کاش که انگشتان و ساعد دستش قطع می شد»

شاعر به زیبایی در واژه ی «شَمَّرَ» که فعل است با واژه ی «شِمْر» که اسم است جناس برقرار کرده است استفاده جناس توسط شاعر در بیت، هماهنگی و تناسب کلام بین دو واژه «شَمَّرَ» و «شِمْر» را افزایش داده است و باعث شده تا معنا و مفهوم در ذهن شنونده ماندگار شود.

یا این بیت که شاعر با واژه های «صَبَوْتُ»، «صَبٌّ»، «صَابٌ» و «الصَّبَابَةُ» جناس اشتقاق برقرار کرده است.

وَ لَا صَبَوْتُ لِصَبِّ صَابٍ مَدْمَعُهُ مِنْ الصَّبَابَةِ سَيْلُ الْوَابِلِ الرَّزْمِ

(همان: ۱۴۳)

در بیت بالا، علاوه بر تکرار حروف «صاد و باء» هم‌گونی کلمات متجانسی که -باعث بوجود آمدن جناس اشتقاق شده‌اند- باعث بوجود آمدن موسیقی لذت بخشی برای گوش انسان می‌شود.

۲.۲.۲. تکرار

مقصود از تکرار، اعاده کردن صوت یا حرف یا کلمه است و دلیل آوردن تکرار، رسیدن به مقصود و تاکید کردن آن است. برای تکرار حد و مرزی نیست که به آن ختم یا با آن توصیف شود؛ بلکه به اندازه‌ی فهم شنوندگان است و این که آن‌ها از عوام یا خواص باشند. (الجاحظ، ۱۹۹۰، ج ۱: ۱۰۵) تکرار هنرمندانه نه فقط یک آرایه بلاغی و شگرد زبانی؛ بلکه درون‌مایه‌ی خلق زیبایی در همه عرصه‌های هنر مثل شعر، موسیقی، نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، زبان‌شناسی و... است. (رضایی، ۱۳۹۴: ۱۰۶)

تکرار در اصطلاح عبارتست از: تکرار کلمه یا لفظی بیش از یک بار با لفظ و معنا برای یک نکته. (عزالدین، ۱۹۸۶: ۱۰۷) از تکرار برای تاکید و یا برای افزایش آگاهی یا مبالغه یا بزرگ‌نمایی یا برای لذت بردن از ذکر واژه‌ای که تکرار می‌شود استفاده می‌شود. (اللبدی، ۱۴۲۸ ق: ۱۹۴) تکرار یکی از ابزارهای فنی و اساسی در یک متن است و در شکل‌گیری موسیقی، شعر و نثر به کار می‌رود، و ایقاع، چیزی جز اصوات تکرارشدنی نیست و این اصوات مکرر در جان، تأثیر پذیری و هیجان را بر می‌انگیزاند. (رباعه، ۲۰۰۰: ۱۶۳)

۱.۲.۲.۲. تکرار حروف (و مصوت)

پدیده‌ی تکرار حرف در شعر عربی وجود داشته است و تکرار آن اثر خاصی در ایجاد تأثیرات درونی برای دریافت‌کننده دارد گاهی نمایانگر صوت و صامت آخر درون شاعر است و گاهی به تکرار حرف داخل قصیده‌ی شعری مرتبط است که دارای نغمه و آهنگ است و بر متن تأثیر بسیاری دارد. (همان، ۳۰) اولین گام در راه شناخت زیبایی‌های موسیقایی شعر، شناخت صامت‌ها و مصوت‌ها به عنوان عناصر اصلی نظام آوایی و موسیقی است. صامت‌ها و مصوت‌ها گذشته از نقشی که در آفرینش و تناسب وزن و قافیه (موسیقی بیرونی) دارند، در کل بیت نیز ناظر به هماهنگی هستند. شاعران استاد، خودآگاه یا ناخودآگاه، مفهوم شعر را با آهنگ کلمات و خصوصیات صوتی واژگان ترسیم و القاء می‌کنند. (خدیش ۱۳۸۶: ۲۶۰)

۱.۱.۲.۲.۲. تکرار حرف «س» و حرف «لام»

صوت «سین» از حروف صفیری و احتکاک‌کی مهموس است؛ حرف «سین» الهام و وحی به فعل و کاری می‌کند که همراه با حرکت کردن، طلب کردن و گسترش دادن باشد و این در صورتی است که این حرف

در ابتدای کلمات قرار بگیرد اما زمانی که در اواخر کلمات قرار بگیرد الهام کننده‌ی خفا، آرام بودن، ضعف و نرمی است. (عباس، ۱۹۹۸: ۱۱۲) حرف لام از حروفی است که صفت جهر دارد و از نظر شدت تلفظ، متوسط است و صدای این حرف، مخلوطی از نرمی و به هم پیوستگی و چسبیدگی است. (همان، ۱۲۴)

مانند این بیت شاعر که در مدح امام علی (ع) سروده:

عَلَيْكَ سَلَامٌ اللَّهُ يَا آيَةَ الْهُدَى
سَلَامًا سَلِيمًا يَغْتَدِي وَ يَرُوحُ

(البرسی، ۲۰۱۵: ۶۱)

(ترجمه) «ای نشانه‌ی هدایت، سلام و درود خدا بر تو باد سلام و درودی که همراه با سلامتی باشد و صبح و شام استمرار داشته باشد»

در این بیت حرف «سین» در ابتدای کلمات قرار گرفته که علاوه بر عشق فراوان شاعر به امام (ع) الهام کننده‌ی گسترده‌ی گسترده‌ی سلام و رحمت خداوند در قالب طلب کردن دارد ضمن آن که دو فعل «يَغْتَدِي وَ يَرُوحُ» به صورت فعل مضارع آمده‌اند که نشانه‌ی استمرار دعای شاعر است. او سلام خدا را بر امام علی (ع) به صورت پیوسته و مداوم طلب می‌کند از طرف دیگر هم نشینی حرف «سین» با حرف «لام» که دارای صفت به هم پیوستگی است در این بیت، نشانگر شدت تمسک جستن شاعر به محبوب خود امام علی (ع) است.

۲.۱.۲.۲. تکرار حرف «صاد» و «باء»

حرف «صاد» از حروف صفیری و در عین حال حسنی و نرم می‌باشد که نشان دهنده‌ی پاکی و عزت است. زمانی که در ابتدای کلمه قرار بگیرد؛ یکی از معانی‌ای که الهام می‌کند شیرینی، عذوبت صدا و نرمی و احساس است. (عباس، ۱۹۹۸: ۱۴۸) در بیت دوم قصیده زیر شاهد واج‌آرایی حرف صاد هستیم:

مَا هَاجَنِي ذِكْرُ ذَاتِ الْبَانِ وَالْعَلَمِ
وَلَا صَبَوْتُ لِصَبِّ صَابٍ مَدْمَعُهُ
وَلَا عَلَيَّ طَلَلٍ يَوْمًا وَقَفْتُ بِهِ
وَلَا تَمَسَّكَتُ بِالْحَادِي وَقَلْتُ لَهُ
لَكِنْ تَذَكَّرْتُ مَوْلَايَ الْحُسَيْنِ وَقَدْ
فَغَاضَ صَبْرِي وَفَاضَ الدَّمْعُ وَابْتِ
وَلَا السَّلَامُ عَلَيَّ سُلْمِي بِذِي سَلَمٍ
مِنْ الصَّبَابَةِ صَبِّ الْوَابِلِ الرَّزَمِ
مُخَاطَبًا لِأَهْيَلِ الْحَيِّ وَالْخَيْمِ
إِنْ جِئْتَ سَلْعًا فَسَلِّ عَنْ جِيزَةِ الْعَلَمِ
أَضْحَى بِكَرْبِ الْبَلَا فِي كَرْبَلَاءِ ظَمِي
عَنْدَ الرُّقَادِ وَاقْتَرَبَ الشَّهَادِ بِالسُّقْمِ

(البرسی، ۲۰۱۵: ۱۴۳)

شاعر در قصیده‌ی بالا با مقدمه‌ای غزل گونه، رثای امام حسین (ع) را آغاز می‌کند؛ اما غزل او برای یادآوری خاطرات معشوقه و منزلگاه او نیست؛ اشک او برای دلسوزی بر حال عاشق زار نیست؛ شاعر نمی‌خواهد همچون شاعران گذشته بر خرابه دیار یار سیمین تن بایستد، دوستان خود را مردخطاب قرار دهد و از نشان و رسم محبوبه بپرسد بلکه یاد و خاطره‌ی امام حسین (ع) در کربلا، عنان صبر از کف او ریخته و اشک از دیدگانش روان ساخته است.

در بیت دوم قصیده‌ی بالا، حرف «صاد» پنج بار و حرف «باء» شش بار تکرار شده است که هم‌نشینی این دو حرف در کنار هم، نشانگر مفاهیم عاشقانه است که مفهوم آن توسط شاعر به خوبی در بیت اول تا چهارم نشان داده شده است و علاوه بر زیبایی لفظ بیت، کاملاً با درون‌مایه‌ی بیت هماهنگ است.

۳.۱.۲.۲.۲. تکرار حرف «شین»

حرف «شین» از حروفی است که دلالت بر رقت و نرمی و لطافت دارد لذا عرب آن را برای مضامینی با این خصوصیات استفاده می‌کند. (عباس، ۱۹۹۸: ۱۱۷) بررسی در ابیات ذیل، از این ویژگی حرف شین بهره‌برده تا آبادانی و سرسبزی دیار خود، گوارایی و خوشی زندگی خود، جوانی و شادابی خود و همراهی یاران موافق را به مخاطب انتقال دهد:

وَرَبْعِي مُخَضَّرٌ وَعَيْشِي مُخَضَّلٌ وَوَجْهِي مُبَيِّضٌ وَفَوْدِي مُسَوِّدٌ
مَعَالِمٌ كَالْأَعْلَامِ مُعَلِّمَةُ الرَّبِّي فَأَنْهَارُهَا تَجْرِي وَأَطْيَارُهَا تَشْدُو
وَسَمَلِي مَسْمُولٌ وَبُرْدٌ شَبِيبِي فَشَيْبٌ وَبَرْدُ الْعَيْشِ مَا شَابَهُ نَكْدُ
(البرسی، ۲۰۱۵: ۸۱)

در بیت سوم حرف شین، شش مرتبه تکرار شده که تکرار این حرف، باعث ایجاد توازن حروف و موسیقی بیت شده و مفهوم لطافت، خوشی زندگی و خشنودی را که در ابیات قبل هم نشان داده شده، ملموس‌تر و زیباتر نشان می‌دهد.

۴.۱.۲.۲.۲. تکرار حرف «نون» و «ح»

تکرار حرف نون از یک طرف باعث سکون و سنگینی فضای کلام شاعر می‌شود، از سوی دیگر به خاطر اینکه حرف «نون» با رسایی و بلندی صدا همراه است لذا این صامت برای توصیف اصوات و حالت ناشی از ناخشنودی و نارضایتی، ناتوانی، تأنی، سستی و رخوت به کار می‌رود. (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۶) و از سوی دیگر حرف حاء غنی‌ترین اصوات به لحاظ عاطفی و پرحرارت‌ترین آن‌ها و مناسب‌ترین برای بیان هیجانات قلبی، اظهار عشق قلبی و شوق، سوز و گداز درونی است.

شاعر در رثای امام حسین (ع) این گونه می‌سراید:

وَالْعَيْنُ إِنْ أَمْسَتْ بِدَمْعِ فَجْرَتْ فَجَرَتْ يَنْأِيْعُ هُنَاكَ مَوَانِحُ

أَظْهَرْتُ مَكْنُونِ الشُّجُونِ فَكَلَّمَا
 شَمِيحَ الْأُمُونِ سَجَا الْحَرُونِ
 فَالْجَفْنُ مُنْسَجِمٌ غَرِيْقٌ سَائِحٌ
 وَالْقَلْبُ مُضْطَرِمٌ حَرِيْقٌ قَادِحٌ
 (البرسی، ۲۰۱۵: ۶۲)

برسی در ابیات بالا با تکرار حرف نون، از ناخشنودی خود نسبت به فاجعه کربلا و سنگینی غم مصیبت آل الله پرده برمی- دارد و با تکرار حرف حاء در کنار آن، نغمات جانسوزی از دل سر می دهد که بیانگر شعله ور بودن آتش عشق امام حسین در وجود او نشان دهنده سوزوگداز درونی اوست؛ شاعر می گوید اگر بر مصیبت حسین بگرییم، چشمه های اشک از چشمانم روان خواهد شد و دیدگانم را غرق خواهد کرد و قلبم در آتش عشق خواهد سوخت.

۵.۱.۲.۲.۲. تکرار حرف «قاف» و «کاف»

حروف «قاف» و «کاف» از حروف انفجاری هستند که دلالت بر شدت، ناگهانی بودن و بزرگی کاری دارند؛ که این حروف عبارت اند از: ا، ب، ت، د، ط، ک، ق، (عباس، ۱۹۹۸: ۴۹)

در قرآن در سوره ی واقعه: «إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ، لَيْسَ لَوْعَتِهَا كَاذِبَةٌ» تکرار حرف «قاف» نشان از شدت و عظمت روز قیامت دارد.

تکرار حرف «قاف» و «کاف» مانند این بیت رجب برسی که در رثای شهادت امام حسین (ع) سروده است:

تَأْتِي فَيُطْرَقُ أَهْلُ الْجَمْعِ قَاطِبَةً
 مِنْهَا حَيَاءٌ بِوَجْهِ قَاطِبٍ قَتِيمٍ
 (البرسی، ۲۰۱۵: ۱۵۶)

(ترجمه) «حضرت فاطمه (س) در قیامت با چهره ای در هم کشیده و برافروخته برای شکایت از شهادت پسرش امام حسین (ع) حاضر می شود و همه ی اهل قیامت سرشان را از روی شرمساری پایین می اندازند»

در این بیت هم حرف «قاف» و هم حرف «کاف» از حروف انفجاری و کوبنده هستند که در این بیت دلالت بر هیبت، عظمت و هیمنه ی حضرت زهرا (س) دارند که اهل قیامت از این که حق ولایت حضرت (س) را رعایت نکردند، شرمسار و خجل هستند. با تکرار این دو حرف، علاوه بر زیبایی ساختار، مضمون و محتوای شعر را هم با آن هماهنگ کرده است.

تکرار «قاف» مانند این بیت شاعر:

لَمَّا قَالَ قَلْبِي لِسَاقِيهِ: لَا
 لَمَّا قَالَ قَلْبِي لِسَاقِيهِ: لَا
 (همان، ۱۳۴)

(ترجمه) «قطعا اگر قرار باشد بخاطر ولایت علی (ع) جام های مرگ را بنوشم و بمیرم بی شک، قلب من به ساقی جام مرگ، نه نخواهد گفت.»

تکرار حرف «قاف» در این بیت، نشان از اعتقاد راسخ شاعر در ولایت مداری امام علی (ع) است که اگر در این راه بمیرد باز هم از عشق به ایشان دست بر نخواهد داشت.

تکرار کاف مانند این بیت رجب برسی در مدح امام علی (ع):

الْقَسْوَرُ الْبِتَّاءُ وَالْفَتَّاءُ وَال

سَفَّاءُ فِي يَوْمِ الْعِرَاكِ الذَّابِحِ

(همان: ۶۸)

(ترجمه) «علی (ع) مانند شیری است که در جنگ، شمشیری بر آن دارد و خون بسیار زیادی از کفّار را ریخته است» در این بیت شاعر با تکرار حرف «کاف» بر شجاعت، کوبندگی و قدرت امام علی (ع) تأکید کرده است ضمن آن که الفاظ به کار برده شده در وصف امام (ع) از نظر علم صرف، صیغهی مبالغه استفاده شده است که دلالت بر قدرت و شجاعت بسیار امام (ع) دارد.

۶.۱.۲.۲.۲. تکرار مصوّت «آ»

«حروف مد غالباً بیان کننده ی آه درون، حالت حزن و اندوه انسان است و به هنگام تلفّظ شدن، مجرای تنفّسی باز می شود.» (عباس، ۱۹۹۸: ۹۶)

از نمونه ی تکرار مصوّت می توانیم به تکرار مصوّت «آ» در اشعار رجب بررسی اشاره کنیم که در بیت زیر پنج مرتبه تکرار شده است:

لَاغْرَوَانُ غَدَرَ الزَّمَانُ بِأَهْلِهِ
وَجَفَا وَحَانَ وَخَانَ طَرْفٌ لَامِحٌ

(البرسی، ۲۰۱۵: ۶۴)

(ترجمه) «جای هیچ شگفتی و تعجبی نیست اگر زمانه با مردم نیرنگ کند! ستم کند، به گمراهی افتد، و با چشم بر هم زدنی خیانت کند!»

تکرار مصوت «آ» در این بیت که نشان دهنده ی اندوه شاعر است در کنار هم نشینی با حرف «نون» که چهار مرتبه تکرار شده و خود دلالت بر دردمندی عمیق دارد، باعث افزونی حسرت و آه شاعر برای اهل بیت (ع) شده است. با تکرار این مصوت، این احساس آشکارتر و ملموس تر خود را نشان می دهد و کاملاً با فضای قصیده تناسب دارد.

چیزی که در تکرار حروف در نمونه های بالا مشخص است، خواننده در برخورد هر کدام از این نمونه ها، تکرار یک حرف یا چند حرف را احساس می کند که این تکرار، طنین و آهنگی ویژه به شعر رجب برسی الهام کرده است که این آهنگ خاص، نوعی همنوایی را بین واژه ها به وجود می آورد و این هم نوایی، یکی از موارد موسیقی درونی محسوب می شود.

۶.۲.۲.۲. تکرار کلمه

تکرار کلمه در بسیاری از اشعار رجب البرسی آمده و بر زیبایی موسیقی شعر افزوده است؛ از یک طرف تکرار در خدمت القای معانی و مفاهیم شعری قرار گرفته، و از طرف دیگر کارکرد بحر عروض و قافیه را کامل کرده و همسو با آن حرکت نموده است. مانند این بیت که واژه ی «هند» سه بار تکرار شده و

شاعر می‌خواهد با این تکرار نشان دهد که ریشه عاشورا را باید در احد و رفتار شنیعانه هند جگرخوار با پیکر مبارک حمزه سیدالشهدا جستجو کرد و شاعر نفرت و انزجار خود از هند و نسل او را نشان می‌دهد:

وَسَارُوا بِآلِ الْمُصْطَفَى وَعِيَالِهِ
وَتَطْوِي الْمَطَايَا الْأَرْضَ سَيْرًا إِذَا سَرَتْ
وَلَمْ يُخَشَّ الْوَعِيدُ وَلَا الْوَعْدُ
تَجُوبُ بَعِيدَ الْبَيْدِ فِيهَا لَهَا وَخُدُّ
تَوْمٌ يَزِيدًا نَجَلٌ هِنْدٌ أَمَامَهَا
أَلَا لَعِينَتِ هِنْدٌ وَمَا نَجَلَتِ هِنْدُ

(همان: ۹۹)

و لشکریان یزید، خاندان پیامبر(ص) را که در حیرت و بهت بودند روانه‌ی شام کردند و از وعده و عذاب الهی هراسی نداشتند. آن‌ها مرکب خاندان پیامبر(ص) را از بیابان‌های دوردست و صعب‌العبور عبور دادند. حضرت زینب(س) به یزید فرزند هند که روبروی اوست، اشاره می‌کند که لعن و نفرین خدا بر هند و فرزند هند باد.

بررسی در یکی از قصاید خود در مدح امام علی(ع) این‌گونه سروده است:

مَوْلَى لَهُ النَّبَأُ الْعَظِيمُ وَ حُبُّهُ الْ
نَهَجُ الْقَوِيمِ بِهِ الْمَتَاجِرُ رَابِحُ
مَوْلَى لَهُ بِغَدِيرِ خُمٍّ بَيْعَةٌ
خَضَعَتْ لَهَا الْأَعْنَاقُ وَ هِيَ طَوَامِحُ
مَوْلَى لَهُ شَهِدَ الْجَمِيعُ بَهَا وَ آ
بَالٌ وَ أَحْدَاجٌ وَ دَوْخٌ شَابِحُ

(همان، ۶۸-۶۷)

امام علی(ع) مولایی است که خبر بزرگ قرآن در مورد اوست و محبت او، راه استوار است و به واسطه او تجارت‌ها سودمند است. علی(ع) مولایی است که از او برای امامت بیعت گرفته شد و همه‌ی افرادی که چشم طمع به خلافت داشتند به اجبار تن به بیعت امام(ع) دادند. او مولایی است که همه‌ی مردم شاهد و گواه بیعت امام بودند.

در ابیات بالا واژه‌ی «مولی» سه بار تکرار شده است که هر سه واژه در ابتدای بیت آمده‌اند و اهمیت این واژه را بیش از پیش نشان می‌دهند و این که شاعر با تکرار این واژه، به نقش و جایگاه ولایت و امامت امام علی(ع) در واقعه‌ی غدیر خم تأکید می‌کند و این عنوان را فقط از آن علی(ع) می‌داند. بنابراین تکرار در ابیات بالا، تأکید فراوان بر موضوع ولایت امام علی(ع) را می‌رساند که این مهم، تنها از طریق تکرار میسر شده است.

از نمونه‌های تکرار کلمه، این بیت رجب برسی حلّی که در مدح امام علی(ع) سروده است:

حَبِيبُ حَبِيبِ اللَّهِ بَلَّ سِرُّ سِرِّهِ
وَ جُثْمَانُ أَمْرِ لِلْمَخْلَاقِ رُوْحُ

(همان: ۶۰)

شاعر واژه‌های حبیب و سِرُّ را به صورت تتابع اضافات (مضاف و مضاف الیه) تکرار کرده است که هدف او از این تکرار این است که اگر پیامبر(ص)، محبوب خداوند است علی(ع) هم محبوب و مورد علاقه‌ی

رسول خدا (ص) است بلکه او محرم راز پیامبر (ص) است که رساندن این مفهوم فقط از طریق تکرار میسر می شود که شاعر به زیبایی در این بیت، این مفهوم را رسانده است.

در دو بیت ذیل که در مدح امام علی (ع) سروده، شاعر واژه‌ی «أنت» را در چند بیت به صورت متوالی تکرار کرده که تکرار این واژه بدان مفهوم است که شاعر فقط امام (ع) را به عنوان مأمن و پناهگاه قرار داده و از او پیروی کرده چرا که او صراط مستقیم و قسمت کننده بهشت و دوزخ است:

أَنْتَ الْأَمَانُ مِنَ الرَّذْيِ أَنْتَ النَّجَاةُ مِنَ الْمَهَالِكِ

أَنْتَ الصِّرَاطُ الْمُسْتَقِيمُ قَسِيمُ جَنَّاتِ الْأَزْكَى

(همان: ۱۳۲)

۳.۲.۲.۲. تکرار عبارت یا جمله

از دیگر انواع تکرار، تکرار عبارت است مانند: تکرار یک بیت یا مصراع اول یا مصراع دوم آن، شاعر موقعیتی را برای شروع یک معنی و مفهوم جدید فراهم می کند، این کار نیازمند آگاهی بسیار شاعر است. تکرار عبارت در شعر قدیم نیز مرسوم بوده و برخی بلاغت شناسان قدیم آن را عیب و نقص بلاغی شمرده اند حال آن که از تأثیر درونی‌ای که شاعر را به استفاده از این اسلوب تشویق می کرده، غافل مانده اند. (عبدالله موسی، ۲۰۰۹: ۶۸)

تکرار عبارت مثل بیت دوم زیر که شاعر در مدح امام علی (ع) سروده است:

و نُقِلْتُ مِنْ صُلْبٍ إِلَى صُلْبٍ عَلَيَّ صِدْقِ الْوَلَا وَ أَنَا الْمُحِبُّ الصَّادِقُ
كَمْ يَعْدِلُونِي فِي هَوَاكِ تَعَدُّفًا أَنَا عَاشِقٌ أَنَا عَاشِقٌ أَنَا عَاشِقٌ

(البرسی، ۱۳۰: ۲۰۱۵)

(ترجمه) «از نسلی به نسل دیگر با دوستی ولایت علی منتقل شده‌ام و دوستدار واقعی او هستم، چه بسیار ظالمانه مرا در عشق تو ملامت و سرزنش می کنند من عاشقم، من عاشقم، من عاشقم.»

در این بیت شاعر مصراع دوم را با عبارت «أنا عاشق» سه مرتبه تکرار کرده و با این تکرار، علاوه بر زیبایی موسیقی در لفظ، از نظر مضمون هم تکرار عبارت؛ نشان از علاقه‌ی زیاد شاعر به امام علی (ع) دارد؛ بنابراین تکرار عبارت در این بیت، هم ساختار و هم مضمون شعر را زیبا نموده است.

یا این دو بیت شاعر که در مدح پیامبر (ص) سروده است:

لَوْلَا مَا خُلِقَ الزَّمَانُ وَلَا يَغِلُّ لِيكَ نِيرَانٌ بَدَتْ وَ كُلُّ سَابِغٍ
لَوْلَا مَا خُلِقَ الزَّمَانُ وَلَا بَدَتْ لِلْعَالَمِينَ مَسَاجِدٌ وَ مَصَابِغُ

(همان: ۶۷)

شاعر در ابیات بالا با اقتباس از حدیث قدسی «یا أحمدُ لولاکَ لَمَا خَلَقْتُ الْأَفْلاکَ» و با تکرار عبارت «لَوْلَاهُ مَا خُلِقَ الزَّمانُ»، می‌خواهد به مخاطب تاکید کند که همه هستی طفیل هستی رسول اکرم (ص) است. آری شاعر از تأثیر شگرف تکرارها برای گوشنوازی و آهنگین کردن شعرش بهره‌برده و با ایجاد لذت روحی در مخاطبان، مفاهیم و معانی موردنظرش را به آنان القا کرده است.

۳.۲.۲. تصدیر یا ردُّ العجز علی الصدر

تصدیر یا ردُّ العجز علی الصدر آن است که دو لفظ متجانس (از هر نوع جناس) در بیت بدین صورت بیابند که یکی در آخر بیت و دیگری در صدر، وسط یا آخر مصراع اول و یا اول مصراع دوم قرار گیرد. (الهاشمی، ۲۰۰۱: ۲۵۱) البته آرایه‌ی تصدیر جزو مقوله‌ی تکرار و کارکرد هنری و موسیقی آن مانند تکرار است؛ اما از آنجا که در علم بدیع به طور مجزاً از آن بحث می‌شود لذا این آرایه جداگانه مورد بررسی قرار قرار گرفته است. راز زیبایی این آرایه این است که هنوز آهنگ و نغمه واژه اول در ذهن مخاطب طنین‌انداز است که آهنگ وازه متجانسی دیگر گوش جان را می‌نوازد و او را به درک بهتر مفاهیم وامی‌دارد.

از نمونه‌های این آرایه‌ی که در اشعار رجب البرسی به کار رفته و بر زیبایی موسیقی شعرش افزوده، این بیت است:

مَا يَكْشِفُ الْغَمَّاءَ إِلَّا نَفْحَةٌ يُحْيِي بِهَا الْمَوْتَى نَسِيمٌ نَافِحٌ

(البرسی، ۲۰۱۵: ۷۵)

(ترجمه) «مصیبت‌های روزگار را چیزی جز نسیم خوش برطرف نمی‌سازد، نسیمی جانبخش که مردگان را زنده می‌کند.»

تکرار واژه‌ی متجانس «نَفْحَةٌ» و واژه‌ی «نَافِحٌ» در انتهای مصراع اول و انتهای مصراع دوم، هم معنای مورد نظر را مورد تأکید و تقویت بیشتر قرار می‌دهد و هم لفظ را برجسته و متمایز می‌سازد. شاید تکرار این واژه از نظر شاعر، خبر از بوی خوش ظهور امام زمان (ع) خواهد داد؛ چراکه حضرت مهدی (ع) همچون بوی نسیم خوش است که با ظهورش، گرفتاری‌ها برطرف خواهد شد.

و یا این بیت شاعر که در مدح اهل بیت (ع) سروده است:

أَيَادِي عَطَاهُمْ لَمَّا تَطَاوَلُ فِي النَّدَى وَ أَيَدِي عُلَاهُمْ لَا يُطَاقُ لَهَا رَدُّ
مَطَاعِيمٌ لِلْعَافِي مَطَاعِينَ فِي الْوَعَى مُطَاعُونَ إِنْ قَالُوا لَهُمْ جِجَجٌ لَدُّ
مَفَاتِيحٌ لِلدَّاعِي مَصَابِيحٌ لِلْمَهْدَى مَعَالِيمٌ لِلْسَّارِي بِهَا يَهْتَدِي النَّجْدُ

(همان: ۸۷)

آرایه‌ی تصدیر در واژه‌های «آیادی» و «آیدی» جاری شده است؛ تکرار در ابتدا و انتهای هر مصراع علاوه بر ایجاد ضرب آهنگ، بر موسیقی شعر افزوده و تداعی‌گر صفات بخشندگی و بزرگ‌مردی اهل بیت (ع) است که عموم مردم قادر به داشتن این صفات نخواهند بود. و این چنین شاعر با آوردن آرایه‌ی تصدیر توانسته معنای بخشندگی و بزرگی را به ذهن مخاطب القا نماید.

و یا این دو بیت شاعر که در توصیف شجاعت یاران امام حسین (ع) به هنگامه‌ی نبرد کربلا، سروده است:

بَاعُوا نُفُوسَهُمْ لِاحْتِفِ حِينَ شَرَوْا نَفْسَ الْحُسَيْنِ فَنَالُوا اَرْبَحَ الْقِسْمِ
وَ صَافِحُوا السَّمْرَ وَ الْبَيْضَ الصَّفَاحَ ضُحَى فَصَافِحُوا الْبَيْضَ عَصْرًا فِي جَنَانِهِمْ
(همان: ۱۵۰)

شاعر در واژه‌های «نفوس و نفس» در بیت اول، و واژه‌های «صافحوا و فصافحوا» در بیت دوم از آرایه‌ی تصدیر استفاده نموده است.

در بیت دوم علاوه بر تصدیر، جناس شبه اشتقاق میان صافحوا و الصفاح و جناس تام میان البیض به معنی شمشیرهای بران و البیض به معنای حوریان سیمین تن بهشتی بر گوشنوازی موسیقی درونی کلام افزوده و تناسب میان «السمر و البیض» و «البیض و جنان» و استعاره موجود در فعل صافحوا بر خیال-انگیزی کلام شاعر را دوچندان ساخته است.

۴.۲.۲. مراعات النظیر

یکی دیگر از عوامل موسیقی درونی، مراعات النظیر است. «مراعات النظیر آن است که شاعر در شعر خود مفاهیمی را بیاورد که باهم نسبتی داشته باشند؛ به شرطی که این نسبت تضاد نباشد.» (تفتازانی، ۱۴۱۲: ۴۱۲) مراعات النظیر اگر بر اساس ذوق و بدون تکلف باشد؛ از آنجا که ذهن را در ارتباط میان اشیا یا مفاهیم درگیر می‌کند، تداعی‌گر نوعی موسیقی و انسجام معنایی است. (سلطانی، ۱۳۸۴: ۱۵)

این بیت شاعر که مراعات النظیر آورده است:

أَصْبَحْتُ تَخْفِضُنِي الْهُمُومُ بِنَصْبِهَا وَالْجِسْمُ مُعْتَلٌّ مِثَالٌ لِأَيْحِ

(البرسی، ۲۰۱۵: ۶۳)

(ترجمه) «به‌روزی دچار شده‌ام که خستگی‌های اندوه‌زاد، شادابی‌ام را کاسته‌اند؛ جسمم، بیمار است و نمونه‌ای آشکار از حال‌وروز ماست.»

یکی از نوآوری‌های شاعر آوردن واژگان مرتبط با علم نحو و صرف است در این بیت به گونه‌ای اشراف خود از نکات و قواعد نحوی و صرفی را نشان می‌دهد و با واژه‌های «تَخْفِضُنِي، نَصْب، مُعْتَلٌّ، مِثَال» مراعات‌النظیر زیبایی برقرار کرده است. دو واژه‌ی اول در مورد مجرور کردن و منصوب کردن است که مربوط به علم نحو است و دو واژه‌ی دیگر هم در مورد

اعلال و مثال است که مربوط به قواعد علم صرف است که باعث زیبایی لفظ شعر شده و از نظر مضمون و محتوا هم این واژگان در خدمت مفهوم بوده‌اند و غرض شاعر را به خوبی بیان کرده‌اند.

از دیگر نمونه‌های شعر شاعر که از مراعات النظیر به زیبایی و بر اساس ذوق و بدون تکلف استفاده کرده، ابیات ذیل است که خداوند به مدح اهل بیت (ع) در قرآن پرداخته است:

مَا قَدَرُ مَدْحِي وَالرَّحْمَنُ مَدْحُكُمْ يُتْلَى فَيَعْرِفُهُ نَالٍ وَ يَسْمَعُهُ فِي «أَلِ عِمْرَانَ» فِي «الْفُرْقَانَ» فِي «زُمَرَ»	فِي بَيِّنَاتِ كِتَابِ اللَّهِ ذِي الْحِكْمِ مُصَغِّغٍ لِقَارِئِهِ فِي سَائِرِ الْأَمَمِ فِي «عَمَّ» فِي «هَلْ أَتَى» فِي «نُونِ وَالْقَلَمِ»
---	---

(همان، ۲۰۱۵: ۱۶۱)

(ترجمه) «ستایش کردن من چه جایگاهی دارد حال آن که خداوند رحمان در قرآن ستایشگر شماست و همه‌ی مردم این قرآن را تلاوت می‌کنند و گوش می‌دهند که در سوره‌های «آل عمران»، «الفرقان» و «زمر» در آیه‌های «عم»، «هل أتى» و «نون و القلم» ذکر شما بیان شده است.»

شاعر بین واژه‌های «آل عمران»، «الفرقان»، «زمر»، «عم»، «هل أتى» و «نون و القلم» از نظر محتوایی تناسب برقرار کرده است؛ چراکه همه‌ی این واژه‌ها، مفاهیمی هستند که برگرفته شده از اسامی سوره‌های قرآن هستند که هماهنگی و تناسب مفهومی این واژگان در ذهن تداعی شده و باعث ایجاد موسیقی درونی شده است.

یا این بیت:

هُمْ قِبْلَةٌ لِلسَّاجِدِينَ وَ كَعْبَةٌ لِلطَّائِفِينَ وَ مَشْعَرٌ وَ بَطَائِحُ

(همان: ۶۶)

شاعر در واژه‌های قبله، کعبه، مشعر و بطائح مراعات النظیر آورده است و تناسب زیبایی با این واژه‌ها که مرتبط با مناسک حج است، برقرار کرده است.

یا ابیاتی که شاعر در توصیف گفتگوی امام حسین با سپاه یزید در روز عاشورا، سروده است:

يُسْأَلُهُمْ هَلْ تَعْرِفُونِي مُسْأَلًا فَقَالُوا نَعَمْ أَنْتَ الْحُسَيْنُ بْنُ فَاطِمٍ فَسَأَلَهُمْ إِذْ تَعَلَّمُونَ فَمَا الَّذِي وَ سَأَلُوا دَمْعَ الْعَيْنِ سَأَلَ بِهِ خَدُّ وَ جَدُّكَ خَيْرُ الْمُرْسَلِينَ إِذَا جَدُّوا دَعَاكُمْ إِلَى قَتْلِي فَمَا عَن دَمِي بُدُّ

(همان : ۸۵)

شاعر در بیت اول با ذکر واژگانی همچون سائل، دمع، العين و الخد آرایه‌ی مراعات نظیر را به وجود آورده است.

یا بیت ذیل، که شاعر با واژه‌های «الموت، القبر و الکفن» مراعات النظیر برقرار کرده است و با خواندن هر کدام از این واژه‌ها که دارای انسجام معنایی می‌باشند؛ نوعی موسیقی درونی در ذهن خواننده ایجاد می‌شود:

فَحُبُّ عَلِيٍّ عِدَّةٌ لَوْلِيَّهِ يُلَاقِيهِ عِنْدَ الْمَوْتِ وَالْقَبْرِ وَالْكَفَنِ

(همان: ۱۶۶)

مراعات النظیر مانند این ابیات شاعر که در مدح امام علی (ع) سروده است:

هُوَ الشَّمْسُ أَمْ نُورُ الضَّرِيحِ يَلُوحُ هُوَ الْمِسْكُ أَمْ طِيبُ الْوَصِيِّ يَفُوحُ
وَبَحْرُ نَدَى أَوْ رَوْضَةٌ حَوَتْ الْهَدَى وَ آدَمُ أَمْ سِرُّ الْمُهَيِّمِ نَوْحُ
وَ دَاوُدُ هَذَا أَمْ سُلَيْمَانُ بَعْدَهُ وَ ذَاكَ كَلِيمٌ أَمْ وَرَاهُ مَسِيحُ
وَ أَحْمَدُ هَذَا الْمُصْطَفَى أَمْ وَصِيُّهُ عَلِيٌّ نَمَاهُ هَاشِمٌ وَ ذَبِيحُ

(همان: ۶۰-۵۹)

شاعر به هنگام زیارت ضریح امام (ع) به مدح ایشان می‌پردازد و نور ساطع شده از ضریح را به خورشید تابان، بوی خوش بارگاه امام (ع) را به مشک تشبیه می‌کند و سخاوت امام (ع) مانند دریاست و او باغی است که هدایت در او جای گرفته و امام (ع) را در فضیلت همچون حضرت داود، سلیمان، موسی و عیسی و پیامبر (ص) است.

در واژه‌های داوود، سلیمان، کلیم و مسیح، مراعات النظیر برقرار کرده است که جایگاه امام (ع) شبیه پیامبرانی مانند حضرت داود (ع)، سلیمان (ع)، حضرت موسی (ع) و حضرت عیسی (ع) ذکر شده است که از نظر موسیقی درونی، تداعی گر یک هماهنگی و انسجام برای ذهن مخاطب است.

در این بیت، شاعر در کنار مراعات النظیر، از آرایه‌ی تجاهل العارف نیز استفاده کرده است و به صورت استفهام می‌پرسد که آیا علی (ع) شبیه پیامبران ذکر شده است؟! و گویا بین امام علی (ع) و پیامبران ذکر شده، قادر به تمییز و تشخیص نیست و از این طریق تشبیهی زیبا و پنهان نیز به کار برده است. شاعر با استفاده از آرایه‌ی تجاهل العارف، در آفرینش موسیقی درونی شعر تأثیر گذاشته و با خواندن این واژگان که مفاهیم مشترکی دارند، معنایی کاملاً متناسب و هماهنگ در ذهن تداعی می‌گردد و لذتی معنوی خلق می‌کند که در موسیقی درونی شعر نقش دارد.

نتیجه

۱- در حیطه‌ی موسیقی بیرونی، بحرهایی که رجب بررسی در دیوان خود استفاده کرده، دارای هماهنگی و همخوانی کامل با محتوا و مضامین شعر وی است و او به خوبی توانسته بین مضامین شعری خود و وزن انتخابی، هماهنگی برقرار کند که این هماهنگی، باعث ایجاد پیوندی مستحکم میان شعر او و موسیقی آن

شده است؛ بحرطویل، بحر بسیط و بحر کامل به ترتیب پربسامدترین بحرهای در دیوان شاعر است؛ چراکه طبیعت مدح، اقتضا می‌کند که از اوزان و بحرهای شعری طولانی استفاده شود تا به فضای درونی شعر، احساس جدیت توأم با الفاظ محکم، الهام کند و این سه بحر به دلیل دارا بودن مقاطع زیاد، از مناسب ترین بحرهای برای موضوعاتی مانند حماسه، مفاخره و مدح است. شاعر برای مدح پیامبر(ص)، امام علی(ع) و دیگر امامان از شکوه و فخامت این بحرهای بهره گرفته و در برابر مخالفان و حاسدان و منکران اهل بیت، به مفاخره برخاسته و فضایل آنان را فریاد می‌زند. شاعر آنجا که به وصف شجاعت‌ها و دلاوری‌ها و حماسه‌آفرینی‌های امام علی می‌پردازد، از شدت و فخامت بحر کامل بهره‌می‌برد و با استفاده از واژگان حماسی و برخوردار از فخامت و صلابت، موسیقی حماسی و شورانگیزی را می‌آفریند.

۲- بررسی، برای ایجاد تأثیرات مختلف در خوانندگان و آفرینش فضاهای گوناگون متناسب با موضوع، به زیبایی و درستی از قافیه که هرکدام آهنگ مخصوص به خود را دارد، بهره‌برده است. مثلاً برای نشان دادن درخشندگی، اشراق، رفعت و بلندی جایگاه اهل بیت (ع) و فراخی جود و رحمت آنان از قافیه «ع» بهره‌می‌گیرد. و آنجا که می‌خواهد سوز و گداز درونی خود در رثای امام حسین را نشان دهد، قافیه حاء را برمی‌گزیند. و این نشان می‌دهد که شاعر به خوبی توانسته در استفاده از تأثیرگذاری قافیه، موفق عمل کند.

۳- کارکرد موسیقی درونی شعر شاعر نیز درخور توجه است؛ او در حوزه موسیقی اصوات از تکرار، جناس، تصدیر (ردّ العجز علی الصدر) و... در حوزه تداعی یا موسیقی معنوی از مراعات‌النظیر، تلمیح و طباق در دیوان خود در جهت آفرینش موسیقی گیرا و گوش‌نواز، واداشتن مخاطب به تأمل و درنهایت القای بهتر معانی به مخاطب که همان یادآوری، تداعی و تبیین فضایل، حقانیت، هدایتگری و مصائب اهل بیت است، به‌خوبی بهره جسته است؛

پیوست‌ها

۱. این شاعر در سال ۷۴۴ قمری متولد شده و در سال ۸۱۳ قمری وفات یافته است. تا چند قرن پس از مرگش، در هیچ یک از تذکره‌ها شرح حالی از او نیامده است. در مورد زادگاهش - بُرس - اظهارنظرهای متفاوتی شده است: عده‌ای آن را دهکده‌ای واقع بین کوفه و حله دانسته‌اند و گروهی این شیخ عارف را به بروسا یا بُرسه مرکز حکمرانی پادشاهان عثمانی در روم شرقی منسوب دانسته‌اند. اما در خصوص انتساب وی به دیار اخیر باید تردید نمود زیرا نسبت به بروسا یا بُرسه را بررسی نمی‌گویند و دیگر آن که از این ناحیه هیچ یک از علمای شیعه و حتی عالمان اسلامی برنخواستند که شیخ برسی یکی از آنها باشد. (أفندی اصفهانی، ۲/۱۴۰۱: ۳۵۳) اصالت او را براساس این بیت: *وفي المولدِ و المحدثِ بُرسیّاً و حلیّاً*. باید از حله و زادگاهش را برس بدانیم. او دیوان شعری در مدح و رثای اهل بیت (ع) دارد که شیخ محمد بن طاهر السماوی (متوفای ۱۳۷۰ق) آن را از منابع مختلف گردآوری کرده است. وی در سروده هایش «حافظ بُرسی»

یا «حافظ» تخلص کرده است که یا به خاطر حفظ صد هزار متن و سند حدیث در اصطلاح علم حدیث است و یا بخاطر حفظ قرآن کریم و اطلاع داشتن از جزئیات علم تجوید و تبحر در قراءات سبعة. (الغیوری، ۲۰۱۵ : ۹)

۲. زحاف از اصلاحات عروض، به معنای تغییراتی که بر اصول تفعیله های هشتگانه عروضی وارد می شود و فروع یا اجزای فرعی را پدید می آورد. تغییر جایز و اصولی را زحاف و بیت زحاف دار را مزاحف می نامند. زحاف فقط شامل حذف شدن تفعیله های بیت است.

۳. علت تغییری است که اختصاص به تفعیله ی عروض و ضرب بیت دارد. علت بر خلاف زحاف، شامل زیادت و حذف تفعیله ها می شود.^۱

۴. علت حذف، حذف کردن سبب خفیف از آخر تفعیله ضرب است. مانند: مفاعیلن که به فعولن تبدیل می شود.

۵. به حذف حرف پنجم تفعیله ی بیت، زحاف قبض گفته می شود.

۶. به چگونگی فاصله های موسیقایی خوشایند در اجرای همزمان نت ها گفته می شود.

کتابنامه

قرآن کریم

۱. ابوسیت، شحات محمد عبدالرحمن. (۱۹۹۴). *دراسة منهجية في علم البديع*، مصر.
۲. أفندی اصفهانی، عبدالله. (۱۴۰۱). *ریاض العلماء*. تحقیق: السیداحمدالحسینی الاشکوری. مطبعة الخيام.
۳. انیس، ابراهیم. (۱۹۵۲). *موسیقی الشعر*. الطبعة الثانية. مكتبة الأنجلو المصرية.
۴. البرسی، رجب. (۲۰۱۵). *دیوان الحافظ رجب البرسی الحلّی*. تحقیق حیدر عبدالرسول عوض. ط۱. بغداد.
۵. تفتازانی، مسعود بن عمر. (۱۴۱۲). *شرح المقاصد*. تحقیق: عبدالرحمن عمیره. قم: انتشارات شریف الرضی.
۶. الجاحظ أبو عثمان، عمرو بن بحر. (۱۹۹۰). *البيان والتبيين*. تحقیق: عبدالسلام محمد هارون. بیروت: دار الفکر.
۷. جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۶۱). *أسرار البلاغة*. ترجمه: جلیل تجلیل. تهران: انتشارات دانشگاه طهران.
۸. جندی، علی. (۱۹۵۴). *الشعراء و إنشاد الشعر*. مصر: دارالمعارف.
۹. حسنی، حمید. (۱۳۸۳). *عروض و قافیه عربی*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۰. الدّمامینی، بدرالدین محمد بن أبی بکر. (۱۹۹۴). *العيون الغامزة علی خبايا الرامزة*. تحقیق الحسانی حسن عبدالله. ط ۲. القاهرة: مكتبة الخانجي.
۱۱. رباعه، موسی. (۲۰۰۸). *تشکیل الخطاب الشعری*. اردن: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعة، أربد.
۱۲. سلطانی، محمد علی. (۲۰۰۸). *المختار من علوم البلاغة و العروض*. الطبعة الأولى. دمشق: برامكة.
۱۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۶). *موسیقی شعر*. چاپ هفدهم. تهران: آگاه.

۱۴. الطّیب، عبدالله. (۱۹۹۱). المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، ط ۴. مطبعة جامعة الخرطوم.
۱۵. العاكوب، عیسی علی. (۲۰۰۲). العاطفة و الإبداع الشعری. الطبعة الأولى. القاهرة: دارالفکر.
۱۶. عباس، حسن. (۱۹۹۸). خصائص الحروف العربية و معانیها. منشورات اتحاد الكتاب العرب.
۱۷. عبدالحمید، محمد. (۲۰۰۵). فی إيقاع شعرنا العربي و بیئته. ط ۱. الإسكندرية: دارالوفاء.
۱۸. عبداللطیف، محمد حماسة. (۲۰۰۱). اللغة و بناء الشعر. القاهرة: دار غریب.
۱۹. عبدالله موسی، صفاء. (۲۰۰۸). ظاهرة التكرار فی شعرالشاب الظریف. جامعة آل البيت.
۲۰. العربي، عمیش. (۲۰۰۵). خصائص الإيقاع الشعری. بحث فی الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، ط ۱. وهران: دارالأديب.
۲۱. عوجیف، سمیر. (۲۰۱۵). جمالية التشكيل الشعری -أبوتمام نموذجاً-. وهران: جامعة احمدبن بلة.
۲۲. عزالدین، علی السید. (۱۹۸۶). التكریر بین المثیر و التأثير. الطبعة الثانية. لبنان: عالم الكتب.
۲۳. قویمی، مهرانوش. (۱۳۸۳). آوا و القاء رهیافتی به شعر اخوان ثالث. تهران: نشر مرکز.
۲۴. القیروانی، ابن رشیق. (۱۹۸۱). العمدة فی صناعة الشعر، المحقق: محمد محیی الدین عبدالحمید. ناشر: دارالجیل.
۲۵. الهاشمی، احمد. (۲۰۰۱). جواهر البلاغه. قم: مکتب نوید الاسلام.
۲۶. رضایی، رضا. (۱۳۹۴). «بلاغت اسلوب تکرار در مضامین طنز محمد مهدی جواهری و تحلیل معانی ثانویه». مجله زبان و ادبیات عربی، دوره ۷، شماره ۱۲، صص ۱۰۱-۱۲۶. Doi:10.22067/jall.v7i12.44837
۲۷. زرین پور، داوود و سلیمان زاده نجفی، سیدرضا. (۱۳۹۶). «نقد موسیقایی لامیه التکر و لامیه الکرد». مجله زبان و ادبیات عربی. دوره ۸، شماره ۱۶، صص ۸۹-۱۲۵. Doi: 10.22067/jall.v8i16.49485
۲۸. قنبری اقدم، ایمان. (۱۳۹۷). «تحلیل مضامین عاشورایی در مرثیه‌های رجب البرسی». فصلنامه مطالعات اسلامی متون ادبی. دوره ۳، شماره ۳، صص ۱۱۷-۱۳۶.
۲۹. کاظم الهوادی، مشکور (۲۰۱۱). الجناس فی نهج البلاغة دراسة فی وظائفه الدلالية و الجمالية. جامعة الکوفة: مجلة اللغة العربية و آدابها. العدد (۷۰۰۹). صص ۴۹-۶۶.
۳۰. اللبدی، محمد سمیر نجیب. (۱۴۲۸). «العدد بین الحساب و اللغة»، مطبعة اللغة العربية الأردنی، العدد ۷۳، صص ۱۸۴-۱۳۷.
۳۱. نعمتی قزوینی، معصومه. (۲۰۰۶). «تحلیل ساختاری و محتوایی اشعار منشور أمين الريحانی». مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی. دوره ۲، شماره ۶، صص ۱۲۱-۱۴۵. Dor: 20.1001.1.23456361.1427.2.6.7.1

References

The Holy Quran

- Abbas, H. (1998). *Characteristics of Arabic letters and their meanings*. Ittihad al-Kitab al-Arab leaflets. [In Arabic].
- Abdul Hameed, M. (2005). *In Iqaa She'erena al-Arabi and Beiatoho*. first edition. Alexandria: Dar al-Vafa. [In Arabic].

- Abdul Latif, & M. Hamasa. (2001). *Al-Legha and Banaa al-Shaar*. Cairo: Dar Gharib. [In Arabic].
- Abdullah Musa, Safa (2008). *Zahirah al-Takararfi Shaar al-Shab al-Zarif*. Al-Al-Bait University. [In Arabic].
- Abosetit, S. M. R (1994). *Methodological study of Al-Badi'i*, Egypt. [In Arabic].
- Al-Akoub, I. A. (2002). *Emotion and poetic creativity*. first edition. Cairo: Dar al-Fekr. [In Arabic].
- Al-Arabi, O. (2005). *Characteristics of poetic rhyme, discussion in al-kashf on the elements of composition of the language of poetry*. first edition. Vahran: Dar al-Adib [In Arabic].
- Al-Borsi, R. (2015). *Diwan al-Hafiz Rajab al-Borsi al-Helli*. researched by Haider Abdul Rasul Awad. first edition. Baghdad [In Arabic].
- Al-Damamini, B. M. I. A. B. (1994). *Al-Oyoun Al-Ghamezah Ala Khabaya Al-Ramezah*. research by al-Hassan Hassan Abdallah. Volume 2. Cairo: Al-Khanji School. [In Arabic].
- Al-Hashemi, A. (2001). *Javaher al-Balagheh*. Qom: Navid al-Islam School . [In Persian].
- Al-Havadi, M.K. (2011) Al-Jenas in Nahj al-Balagha, a study in the functions of semantics and beauty, Al-Kufah University: *Al-Laghga Al-Arabiya and Etiquette Magazine*. Number 14 . 49–66 [In Arabic].
- Al-Jahiz, A. B. B. (1990). *Al-Bayan and Al-Tabbayin*. Research: Abdussalam Mohammad Haroun. , Beirut: Dar Al-Fekr. [In Arabic].
- Al-Khirwani, I. R. (1981). *Al-Umda Fi Insaar Al-Shaar*. Al-Haqq: Mohammad Muhiyeddin Abdul Hamid, Publisher: Dar Al-Jeel. [In Arabic].
- Al-Labadi, M. S. N. (2007). Al- Hasab and Al-Lugha, Al-Arabiya Jordanian Arabic Language Press, 73, 184-137 [In Arabic].
- Al-Tayyib, A (1991). *Al-Murshid to understand Arab poems and industries*. Fourth edition. Al-Khartoum University Press. [In Arabic].
- Anis, I. (1952). *Music of poetry*, second edition. Al-Anjolo Al-Masriyya School [In Arabic].
- Effendi Esfahani, A. (1980). *Riyaz al-Ulama*, Research: Al-Sayed Ahmad Al-Hosseini Al-Ashkuri, Al-Khayyam Publishing House [In Arabic].
- Ezza al-DDin, A. al-S. (1986). *al-Takreer bain al-Muthir and al-Tathir*. Alam al-Katb. [In Arabic].
- Hasani, H. (2004). *Arabic Prosody and Rhyme*. Tehran: Scientific and Cultural Publications. [In Persian].
- Jundi, A. (1954). *Al-Shoara and Enshad al-Sher*. Egypt: Dar al-Maarif. [In Arabic].
- Jurjani, A. Q. (1982). *Asrar al-Balagheh*. translated by: Jalil Tajlil. Tehran University Publications. [In Persian].
- Nemati Qazvini, M. (2006). Structural and content analysis of Amin al-Rihani's prose poems, *Journal of the Iranian Association of Arabic Language and Literature*, Scientific Research, 6. 121-145. [In Persian]. Dor:20.1001.1.23456361.1427.2.6.7.1

- Oujif, S. (2015). *The beauty of poetic composition - Abu Tamam al-Muqada*, Vahran: Ahmad Bin Bala University. [In Arabic].
- Qanbari Aghdam, I. (2017). analysis of Ashura themes in the elegies of "Rajb al-Barsi", *Quarterly Journal of Islamic Studies of Literary Texts*, 3(3)117-136. [In Persian].
- Qovaimi, M. (2013). *Voice and Induction Approach to the Poetry of the Third Brotherhood*. Tehran: Publishing Center. [In Persian].
- Rababeah, M. (2008). Formation of al-Khattab al-Shaari, , Arbad , Jordan :Hamada Institution for University Studies, [In Arabic].
- Rezaei, R. (2014). "The Rhetoric of Repetition Style in Mohammad Mehdi Javaheri's Humorous Themes and Analysis of Secondary Meanings", *Journal of Arabic Language and Literature*, 7(12). 126-101. Doi.:10.22067/jall.v7i12.44837. [In Persian].
- Shafiei Kadkani, M. R. (2016). *Music of poetry*, 17th edition. Tehran: Aaghah. [In Persian].
- Soltani, M.A. (2008). *Al-Mukhtar Men Ulum al-Balabagha and Al-Ashwar*, first edition, Damascus- Baramka. [In Arabic].
- Taftazani, M. B. O. (1991) .*Sharh al-Maqasid*. research: Abdur Rahman Umira, Sharif al-Razi Publishing House, Qom, Iran. [In Persian].
- Zarinpour, D. & Suleimanzadeh Najafi, S.R. (2016). "Musical Criticism of Lamiya al-Turk and Lamiya al-Kurd", *Journal of Arabic Language and Literature*, 8(16). 125-89 .Doi:10.22067/jall.v8i16.49485. [In Persian].