پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان
سال ۱۹ شماره ۳۶ بهار و تابستان ۱۴۰۰ (صص ۱۷۶-۱۵۷)

بررسی انسجامِ آوایی «الفراق» سروده متنبی

۱- روح الله صیادی نژاد ۲- زهرا وکیلی ۳- نسرین جعفری ۴- محمد حسین فاضلی

چکیده

گفتمان شعری، ساختار زبانی کاملی است که مادۀ خام آن را آواهای هماهنگ و منسجم با یکدیگر تشکیل می‌دهد و متنی به‌وجود می آورد که دلالت‌ها و معانی آن ناشی از حالت‌های درونی شاعر است. متنبی شاعری است که در انتخاب آواها و الفاظ منسجم، سرآمدِ شاعران عصر و دورۀ خویش است. نگارندگان در این پژوهش با درپیش‌گرفتن روش توصیفی ـ تحلیلی انسجام آوایی الفراق متنبی بررسی کرده‌اند و به این سؤالات پاسخ داده‌اند که متنبی در قصیدۀ باییه چه استراتژیهای زبانی در پیش می‌گیرد تا نوعی هارمونی و توازن ذهنی و معنوی در سرتاسر سروده ایجاد نماید؟ چرا متنبی در قصیدۀ الفراق از آواهای واضح، بهرۀ بیشتری می‌گیرد ؟ هدف متنبی از بکارگیری ساخت‌های نحوی مقارن در این سروده چیست؟ آنچه از این بررسی حاصل می‌شود این است که متنبی با رعایت تمام قواعد زبان عربی از تمامی ظرفیت‌های جملات، واژگان، حروف، اصوات و آواها در ارتقای سطح معنایی و زیبایی سرودۀ خویش بهره برده است. سهولت تلفظ و خوش‌آهنگیِ صوتِ برخاسته از واژگان، متنی یکپارچه و منسجم را پدید آورده است. چینش آوایی و واژگانی درالفراق سرودۀ متنبی چنان ماهرانه به خدمت گرفته شده است که گواه بر چیره‌دستی او در زبان عربی است.

کلید واژه‌ها: انسجام آوایی، متنبی، موسیقی، زبانشناسی، شعر عصر عباسی.

دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان (نویسنده مسئول) Email:saiady@kashanu.ac.ir
۲- دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان
۳- کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان
۴- دکترای زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان

تاریخ دریافت ۹۹/۵/۱۴ تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/۳۰

۱-مقدمه

یکی از مباحث مورد توجه زبان‌شناسان، انسجام است. انسجام برگرفته از ریشهٔ «سجَم» است. دربارهٔ معنای «سجم» در لسان العرب آمده است: سجمت العینُ الدّمَع و سجمت السحابةُ الماءَ تسجمه سجماً و سجوماً و...(ابن منظور، ۲۰۰۵: ۱۷۶۲)؛ یعنی از چشم، اشک و از ابر، باران سرازیر شد. ریختن آب یا اشک یا تداوم باران، به مثابه ریختن معانی در قالب خاصی است که متن نام دارد؛ زیرا تداوم قطرات آب موجب تجمع و پیوستگی آن شده و نتیجهٔ آن تشکیل رود یا دریا می‌شود و تجمع معانی، نیز موجب تشکیل متن یا شعر یا قطعهٔ ادبی می‌شود. بنابراین، کلمهٔ انسجام به نوعی پیوستگی اجزای یک مجموعه به یکدیگر است تا یک کل واحد را تشکیل دهند. از نظر «هلیدی» و «رقیّه‌حسن»، مفهوم انسجام یک «مفهوم معنایی» است. به عبارتی واضحترمی-توان گفت که انسجام «از طریق نشانه‌های انسجامی میان اجزاء متن ارتباط معنایی ایجاد می-کند»(هلیدی و حسن، ۱۹۷۶: ۴). علاوه بر هلیدی و حسن، زبان‌شناسان دیگر نیز به تعریف انسجام پرداخته‌اند؛ از جملهٔ آن‌ها، "سعد مصلوح" است. وی انسجام را رابطهٔ معنایی میان مجموعه‌ای از مفاهیم داخل متن می‌داند(مصلوح،۱۹۹۱: ۱۵۴). در تعریفی جامع‌تر، "محمد خطابی"، مفهوم انسجام را از مفهوم دلالی آن فراتر برده و به سطوح دیگر مثل نحو، واژه، صوت و نوشتار ارتقاء می‌دهد. از نظر وی «مفهوم انسجام در سه سطح قابل بررسی و تحلیل است: ۱- معنایی ۲- واژگان ۳- آوا و نوشتار» (همان:۱۵). بنابراین، محمد خطابی علاوه بر مفهوم دلالی و معنایی انسجام، بر قسمت آوایی آن نیز تأکید کرده است. انسجام آوایی نیز شامل همهٔ عواملی است که باعث آهنگین شدن کلام گردد و با هارمونی و هماهنگی در وزن و قافیه ارایه شود(نظری، ۱۳۸۹: ۱۸) تحقیق نشان از آن دارد که بر اساس نظر اکثر زبان‌شناسان، آواها از جمله ابزارهای آفرینندهٔ انسجام متنند که نقش مهمی در ایجاد متنی یکپارچه ایفا می‌نمایند.

۱-۱- بیان مساله وسوالات تحقیق

بی‌شک میان انسجام و ساخت‌های آوایی رابطه‌ای محکم وجود دارد؛ چرا که انسجام آوایی یک متن، نتیجه و ماحصل روانیِ کلام اثر است و اینجاست که وجوب بررسی ساخت‌های آوایی در یک متن ادبی برجسته‌تر می‌شود. بنابراین مسألهٔ تحقیق حاضر، بررسی و تحلیل زیبایی‌ها

وساخت‌های آوایی « الفراق» سرودۀ متنبی است. سؤال‌هایی که در این تحقیق فرادید خویش قرار داده‌ایم به قرار ذیل است:

۱. متنبی در قصیدۀ باییه چه استراتژیهای زبانی در پیش می‌گیرد تا نوعی هارمونی و توازن ذهنی و معنوی در سرتاسر سروده ایجاد نماید ؟

۲. چرا متنبی در قصیدۀ الـفراق از آواهای واضح بهرۀ بیشتری می‌گیرد ؟

۳. هدف متنبی از بکارگیری ساخت‌های نحوی مقارن در این سروده چیست؟

۲-۱- اهداف و ضرورت تحقیق

این تحقیق، خوانشی متفاوت از متن ادبی ارائه می‌نماید و زیبایی‌های پنهان آن را به‌مخاطب نشان می‌دهد و فرصتی جدید در زمینۀ تحلیل آوایی متون ادبی در اختیار دانش پژوهان عرصه‌های ادبی و زبانی قرار می‌دهد.

۳-۱- پیشینه تحقیق

شعر متنبی از برجسته‌ترین اشعار عربی به‌شمار می‌رود. کشف ساختارهای زبانی و مضامین پرمغز آن دست‌مایۀ پژوهشگران و ناقدان بوده و هست. در اینجا به ذکر مهم‌ترین پژهش‌های مرتبط با این جستار پرداخته می‌شود؛ سندس کردآبادی(۱۳۸۹) در مقالۀ «جمالیه التکرار لدی المتنبی» این‌گونه بیان می‌کند که تکرار حروف، واژگان و جمله‌ها در شعر متنبی همچون ابزاری تعبیری برای تاثیر بر مخاطب و برانگیختن احساسات وی به‌کار گرفته شده است. عاطفه سادات ساداتی(۱۳۹۴) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «زیبایی‌شناسی انسجام در سروده‌های متنبی» بیان می‌دارد که متنبی در سرده‌های خود از انواع انسجام نحوی، واژگانی و آوایی بهره گرفته است؛ اما انسجام آوایی و سویه‌های گستردۀ آن به لحاظ ابعاد زیبایی‌شناختی، در سروده‌های وی از بسامد بالایی برخوردار است. سیدرضا میراحمدی و مریم آقاجانی(۱۳۹۶) در مقالۀ «عناصر برجستۀ انسجام در باییۀ متنبی بر اساس نظریۀ هلیدی» بیان می‌دارند که متنبی از وابستگی لفظی، ارجاعی و معنایی بهرۀ کامل گرفته است تا ماهیت انسجام را برشعرش حاکم کند. زهرا سلیمانی(۱۳۹۷) در مقالۀ «جلوه‌های موسیقایی در سوگ سروده‌های متنبی» بیان می‌کند که متنبی با چیره‌دستی ترفندهای متنوعی هم‌چون: اشتقاق، تضاد، تناسب و تقابل، تکرار صامت و مصوت واژگان، ترادف و تضاد را به کار رفته است و این امر، زیبایی و موسیقی ابیات مرثیه‌هایش را چند

برابر نموده است. تحقیقات نشان از آن دارد که تاکنون پژوهشی پیرامون انسجام آوایی در « الفراق» سروده متنبی انجام نشده است و تحلیل این چکامه از نظر آوایی در نوع خود بدیع است. از آن‌جا که آغاز هر تحلیل بدون توصیف میسر نخواهد شد، پیش از پرداختن به اصل موضوع، لازم است نگاهی گذرا به دیرینهٔ این اصطلاح زبانی داشته باشیم.

۲- دیرینه‌شناسی انسجام

اصلِ کلمه انسجام (Cohesion)در زبان‌های اروپایی از اصلِ کلمهٔ لاتینی((Haerer) است که به معنای پیوستگی می‌باشد. بعدها دو حرف (co)ابتدای آن اضافه گردیده است که به معنای باهم بودن و اتصال است و پس از آن این واژه به صورت ((Cohaerer)تغییر یافت. آغاز پیدایش واژهٔ (Cohere) به سال ۱۶۰۱ در نمایشنامهٔ «شب دوازدهم» اثر نمایشنامه‌نویسِ انگلیسی" شکسپیر " برمی‌گردد و در سال۱۶۷۸ اولین ظهور واژهٔ (Cohesion)در بررسی‌های "هوبز" فیلسوف مشهور انگلیسی در باب فلسفهٔ طبیعت دیده می‌شود(حنیحن الذهبی، ۲۰۰۵: ۳۳).

کلمهٔ (Cohesion) در زبان عربی به (التماسک النصی الشکلی) یعنی پیوستگی متنی و ساختاری ترجمه کرده‌اند تا میان آن و کلمهٔ (Coherence) که به معنی «التماسک الدلالی» است – که به معنای پیوستگی معنایی است– تفاوت قائل شوند. آنچه در این مجال قابل ذکر است این است که برخی از پژوهشگران نظیر «کارتر»، دو اصطلاح «انسجام» و «اتساق» را دال بر یک معنای واحد می‌دانند و آن را به عنوان ابزاری معرفی می‌کنند که میان سازه‌های متن ارتباط برقرار می‌سازد. به هر حال، آشکارسازی حقیقت این امر کار آسانی نیست و این تداخل و نزدیکی میان این دو مفهوم سبب شده است تا پژوهش‌گران، اصطلاحات فراوانی را برای معنایی واحد برگزینند. "صبحی إبراهیم الفقی" اصطلاح انسجام را برای پیوستگی معنایی به‌کار می‌گیرد و آن را رابط‌های میان جملات مختلف یا اجزای متفاوت جمله می‌داند (۲۰۰۰: ۹۵) بنا به باور "محمد خطابی" انسجام دارای شمولیت بیشتر و نیز عمیق‌تر از اتساق است؛ زیرا که بررسی انسجام از جانب مخاطب برای کشف روابط پنهانی و تولید متن، تلاش بیشتری را می‌طلبد (۱۹۹۱: ۶) بنابر نظر "راستی" تفاوت میان این دو اصطلاح این است که اتساق و پیوستگی متن به رابطهٔ آن با دلالت داخلی متن مرتبط است؛ اما انسجام متن به روابط آن با محیط زبانی خارج متن ارتباط دارد. بنابراین انسجام در سیاق متن با معنای کامل خود یعنی موقعیت زبانی خارج متن در

ارتباط است(بوسنه: ۲۰۱۲: ۳۲). در حقیقت می‌توان گفت که «اتساق» تعبیری سطحی از روابط انسجامی است و ابزای است که روابط مفهومی متن را آشکار می‌سازد (عبدالرحمن، خزیری والجمیل یوب، ۲۰۱۱: ۹). اگرچه اصطلاح انسجام، مفهومی نو در زبان‌شناسی به‌شمار می‌رود و این اصطلاح زاییدهٔ ذهن زبان‌شناسان غربی همچون «بیکر» (همان) و «هالیدی» و «رقیه حسن» (عفیفی، ۲۰۰۱، ۹۰) است؛ اما ریشهٔ این پژوهش‌ها در میراث بلاغی اسلامی یافت می‌شود. با نگاهی به آثار بلاغیون و زبان‌شناسان اسلامی درمی‌یابیم که تلاش آنها در این زمینه بسیار با اهمیت بوده است ."ابن طباطبا" می‌گوید: «شاعر باید در ساخت شعر خویش و نظم و ترتیب ابیات آن تامل نماید و بر حسن و قبح آن تسلط داشته باشد و میان ابیات آن هماهنگی ایجاد کند و معانی متناسب را بر آن منطبق سازد» (۱۹۸۵: ۲۰۹) هم‌چنین در کتاب «منهاج البلغاء و سراج الأدباء» آمده است که: «عبارات و اهداف متصل به هم در یک متن آن‌گونه است که میان انتهای یک فصل و ابتدای فصل دیگر از نظر غرض و عبارات ارتباط وجود دارد» (قرطاجنی، ۱۲۸۵: ۲۹۰) و این دقیقا همان چیزی است که ما امروزه از آن با عنوان انسجام و پیوستگی یاد می‌کنیم.

۳- متنبی و هندسهٔ آوایی الفراق

شخصیت شعری متنبی، شاعر عصر عباسی دوم، شخصیتی والاست؛ چرا که وی بر تمام فنون و تکنیک‌های هنری در شعر مسلط است. او از تمامی ظرفیت‌های جملات، واژگان، حروف، اصوات و آواها برای ارتقای سطح معنایی و زیبایی سرودهٔ خویش بهره می‌برد. متنبی شاعر عرب در انتخاب الفاظ و اصوات سرآمد تمامی شاعران عصر و دورهٔ خویش است. وی زمام زبان را در دست می‌گیرد و آن‌را آن‌گونه که می‌خواهد به‌حرکت درمی‌آورد و معانی مورد نظر خود را از طریق واژگان به مخاطب القا می‌کند. دقت او در چینش واژگان و الفاظ به نوعی است که انسان نمی‌تواند واژه‌ای را در یک بیت جابه‌جا نماید؛ چرا که جابه‌جایی واژه همانا و از بین رفتن زیبایی بیت همان. «الفراق» یکی از زیباترین سروده‌های متنبی است که تامل در آن، قدرت زبانی شاعر را به‌خوبی نشان می‌دهد. علت سرایش این متن شعری این‌گونه بیان می‌شود که متنبی از سیف-الدوله حمدانی انتظار داشت که ولایت عراقین را به وی بگمارد و سیف الدوله به خواستهٔ او جامهٔ عمل نپوشاند؛ بنابراین تصمیم گرفت که دربار سیف‌الدوله را به سمت دربار کافور اخشیدی در مصر ترک نماید. هنگام ترک دربار سیف‌الدوله قصیدهٔ فراق را سرود؛ قصیده‌ای منسجم که نغمه

و صوت حاکم بر هر بیت آن پدیدآورندهٔ موسیقی خاصی است که با مفهوم اصلی متن ارتباطی قوی دارد. در اینجا به تحلیل موسیقایی این سروده پرداخته می‌شود:

۳- ۱- موسیقی بیرونی سروده

قصیده فراق متنبی در بحر طویل - که جزو بحرهای پر کاربرد شعر عربی است- سروده شده و با درونمایهٔ اصلی سروده که همان مدح، اعتذار و عتاب است، هم‌سوست . متنبی از صمیم قلب دوست‌دار سیف‌الدوله است؛ ولی سخن‌چینی و حسادت اطرافیان از یک‌سو و جاه‌طلبی و بلندپروازی خودش از سویی دیگر سبب شده است که از سیف‌الدوله دوری کند. شاعر در این چکامه با تبدیل تفعیلهٔ «فعولن» به «فعول» و با تبدیل تفعیلهٔ «مفاعیلن» به «مفاعلن» (یعنی با ساکن نمودن حرف دوم و سوم تفعلیه)، به توقف صوت مبادرت ورزیده است و به مخاطب یا همان گیرندهٔ پیام، فرصت تأمّل و تفکر می‌دهد و این عمل سبب شده است که جنبهٔ غنایی و موسیقایی سروده افزون گردد. وی با بهره‌گیری از ظرفیت‌های ضرب‌آهنگ سخن، عقل و عاطفه مخاطب را به تسخیر خویش درمی‌آورد؛ مثلا به این بیت بنگرید :

فِراقٌ و من فارقتُ غیرُ مُذمَّمٍ وأُمٌّ و من یَمّمتُ خَیرُ مُیَمّمِ

(متنبی، ۱۹۸۳: ۴۵۹)

ترجمه: «درد فراقی دارم و کسی که از او جدا شدم، سرزنشی بر من نیست. آهنگ و قصدی دارم و کسی که آهنگ او را دارم بهترین آوردگاه است».

ضرب‌آهنگ این بیت به قرار ذیل است:

U --/ U ---/ U - U / U - U - U --/ U ---/ - U - U / U – U

فعولن/ مفاعیلن/ فعولُ/مفاعلن فعولن/ مفاعیلن/ فعولُ/مفاعلن

از تقطیع عروضیِ ۴۱ بیت این قصیده درمی‌یابیم که زخاف قبض بر ۴۷ درصد تفعیله‌ها وارد شده است. جدول زیر شاهد این ادعاست:

جدول ۱: میزان به کارگیری تفعیله های سالم و مزاحف

انواع تفعیله‌ها	تعداد	نسبت درصدی
سالم	۱۷۲	٪۵۳
مقبوض	۱۵۶	٪۴۷
مجموع تفعیله‌ها	۳۲۸	٪۱۰۰

بسامد آماری تفعیله‌ها گویای این است که تفعیله‌های سالم با اختلافی اندک با تفعیله‌های مقبوض، بر فضای سروده چیره است و این خود اشاره‌ای صریح به موقعیت ظاهری متنبی و حالت درونی وی دارد. به بیان روشن‌تر متنبی در ظاهر، خود را از ملاقات با «کافور اخشیدی» و حضور در دربار وی خشنود و خرسند نشان می‌دهد؛ اما در واقع از این امر ناراضی است و بازگشت به دربار سیف‌الدوله مراد اصلی اوست. تمایلات ظاهری و باطنی او در تفعیله‌ها به خوبی نمود پیدا کرده به طوری که تعداد تفعیله‌های سالم و مقبوض در سروده تقریبا برابری می-کند و این حالتِ خاص، ترسیم‌گر هماهنگی و انسجام مفهوم سروده با موسیقی بیرونی آن است و نشان از تبحر و تجربهٔ شعری متنبی دارد. ناقدان بر این باورند که «شعر»، همانند موسیقی است و قافیه اساس آن است. قافیه، آهنگ زیبا و دلنشین را تا انتهای شعر برای ما به ارمغان می‌آورد و باعث گشایش سینه می‌شود و در صورتی شعر برای مخاطبان دلنشین می‌شود که قافیهٔ آن زیبا باشد و روح و جان انسان را به‌وجد آورد(جدوع، ۱۴۲۴ق: ۳۶۲). متنبی سرودهٔ خویش را بر رَویِ «میم» بنا نهاده است. همانطور که می‌دانید «میم» از جمله حروف «خیشومی» و «غنّه» است که مخرج تلفظ آن بینی است (جان: ۱۹۶۲: ۳۵). برای تلفظ آن لازم است که لب‌ها بر روی هم قرار بگیرند و هوایی که از ریه خارج می‌شود، حبس گردد. این دقیقا با آه و نالهٔ پنهانی و درونی متنبی که ناشی از جدایی از سیف‌الدوله و اقامتِ ناچاری وی در دربارِ کافورِ اخشیدی است؛ هم‌سویی دارد. در اینجا ذکر این نکته ضرورت دارد کسره‌ای که بر «رَویِ «میم وارد شده است و حرفِ «یاء» که از اشباع آن حاصل می‌شود، بیانگر درهم شکستگی و سنگینی درد فراق بر روح و جان متنبی است.

۲-۳- موسیقی درونی سروده

موسیقی درونی، نظم و آهنگی است که از درون واژه‌ها و از لابه‌لای آن‌ها به شکلی شگرف بروز و ظهور می‌یابد. هماهنگی صوتی و آوایی نیز – در کنار تمام عوامل موسیقایی که زبان شعر را از زبان هنجار و معیار امتیاز می‌بخشد و از رهگذر آنها می‌توان به تشخص واژه‌ها و برجسته سازی توازن آوایی کمی و توازن واجی در نظام شعری دست یافت– از اهمیت زیادی برخوردار است. وقتی صامت‌ها و مصوت‌ها به تناسب خاصی در «محور هم‌نشینی» قرار می‌گیرند و با نظم خاصی تکرار می‌شوند جلوه دیگری از موسیقی شعر پدیدار می‌گردد که خود عاملی مهم در رستاخیز واژه‌ها و برجسته ساختن عناصر شعری به‌شمار می‌آید.

همان‌گونه که نقاش، رنگ اثر هنری خویش را برمی‌گزیند، شاعران نیز در متن ادبی خویش به گزینش آواها و اصواتِ متناسب با معانیِ ذهنی خویش می‌پردازند. بنابراین اصوات و آواها رنگ نویسنده است که با گزینش آنها برای جذب مخاطب بهره می‌گیرد و آنها را با مضمون و مفهوم اثر خویش هماهنگ ساخته وآن را سرشار از دلالت‌های مختلف می‌نماید. لازم به ذکر است که گزینش آواها توسط شاعر تا حدود زیادی به گزینش واژگانی که دربردارندهٔ این آواهاست، بستگی دارد (أحمد قبها،۲۰۱۱: ۲۴). به دیگر بیان هرکلمه با مدلول و معنای خود ارتباطی شگفت‌انگیز و سحرآمیز دارد؛ چرا که در آواهای آن نیرویی عجیب نهفته است. در اساطیر آمده است که جادوگران، فرشتگان و شیاطین را به نام‌های آنها – که نوعی از کلمه است –می‌خواندند و معتقد بودند که این نام‌ها، آن مخلوقات نادیدنی را به اطاعت از ایشان وامی‌دارد. (منیف، ۱۹۸۵: ۱، ۲۴۷). متنبی در این سروده به طرز ماهرانه‌ای به تنظیم آواها، اصوات و واژگانِ پرداخته است به‌گونه‌ای که ذهن خویش را بر آغاز و پایان ابیات متمرکز ساخته است. از آنجا که یک شاعر ناگزیر از آن است که مکان مناسبی برای الفاظ در اثر خویش برگزیند و به‌گونه‌ای آنها را در پی یکدیگر ذکر کند تا برمفهوم ذهنی‌اش دلالت نماید، متنبی نیز از این قاعده مستثنی نبوده و به‌خوبی این مهم را به انجام رسانده است؛ چرا که نقشی برجسته در آشکارسازی ارزش‌های آوایی و دلالتی این سروده ایفا نموده که در ادامه به ذکر شواهدی از این دست خواهیم پرداخت. در بیت نخست شاعر چنین می گوید:

فِراقٌ و من فارقتُ غیرُ مُذمَّمٍ وأمٌّ و من یَمّمتُ خَیرُ مُیَمّمِ

(متنبی، ۱۹۸۳: ۴۵۹)

در بیت فوق، همخوان «میم»، با احتساب آواهای منطوق ۱۵ بار تکرار شده است. ۵ بار در مصراع اول و ۱۰ بار در مصراع دوم. در هنگام تلفظ «میم»، لب‌ها بر روی هم جمع می‌شود. به نظر می‌رسد که در «اجتماع و جمع شدن»، امنیت و احساس آرامش بیشتری وجود دارد. این به خوبی گویای آن است که در مصراع نخست که صحبت از جدایی از سیف الدوله است؛ بسامد به کارگیری همخوان «میم» کمتر از مصراع دوم است؛ چرا که متنبی در دربار سیف‌الدوله احساس انزوا و تنهایی داشته است، اکنون که به دربار کافور پناه آورده است؛ دوستان و یاران بسیاری گرد وی را گرفته و به گمانش دیگر از حسودان و سخن‌چینان دربار سیف الدوله خبری نیست. این خود سبب ایجاد حس امنیت و اجتماع خاطر در وی شده است؛ این از یک سو و از سوی دیگر

همخوان «میم» و «نون»، از نظر فونوتیک و فونولوجی، جزو حروف غنّه و خیشومی محسوب می-شوند و با توجه به بافتار و ساختار آن یا معنای «عزت» از آن دریافت می‌شود و یا معنای «ذلّت و خواری». در اینجا معنای ذلت و خواری از آن دریافت می‌شود؛ چرا که در زبان عربی، «ذلت» را به أنف (بینی) نسبت می-دهند، مانند این سخن عرب که می‌گوید: «رغِمَ فلانٌ أنفه» (ابن منظور، ۱۴۱۴ه: ۲۴۷)؛ یعنی بینی‌اش به خاک مالیده شد (ذلیل شد). در پاره‌گفت زیر متنبی چنین می‌گوید:

وما منزل اللذاتِ عندی بِمنزلٍ إذا لم أُبجّل عندهُ و أُکَرَّمِ

(متنبی، ۱۹۸۳: ۴۵۹)

ترجمه: «لذت‌های مادی در نزد من جایگاهی ندارد؛ اگر مورد اکرام و گرامی‌داشت معنوی سیف الدوله قرار نگیرم».

مرکز ثقل این بیت، تک‌واژهٔ «لذّ» است. اگر آن را بر عکس نماییم تبدیل به «ذلّ»؛ یعنی «ذلّت» می‌شود که این با صفت و ویژگی آوایی صامت‌های «میم» و « نون» هم‌سوست. متنبی از جمله شاعرانی است که توجه و تمرکز خود را بر آغاز و پایان ابیات معطوف می‌دارد و آوایی را برمی گزیند تا القاگر دقیقِ ذهنیت وی باشد. این مطلب به وضوح در بیت هفدهم قابل مشاهده است، آنجا که شاعر کلام خویش را با حرف «فاء» آغاز می‌نماید، آوایی که نسبت به دیگر اصوات از وضوح کمتری برخوردار است و به آرامی مخاطب را به سرانجام و نهایت امر رهنمون می‌سازد.

فدیً لأبی المسک الکرامُ فإنّها سوابقُ خیلٍ یهتدینَ بأدهمِ

(همان: ۴۶۰)

ترجمه: «بزرگان، فدای کافور باد؛ چرا که آنان بسان اسبان پیش‌تاخته‌ای هستند که با این اسب سیاه (کافور) هدایت می‌شوند».

علاوه بر تکرار آواها و اصوات که دلالت‌های فراوانی دارند، تکرار واکه‌های کوتاه نیز دربردارندهٔ معانی و دلالت‌های پنهان و مخصوص به خود هستند. در بیت۳۱، حرکت «فتحه» بر سایر حرکت‌ها غلبه دارد و از جمع ۲۶ حرکت، ۱۶ حرکت آن فتحه است. حرکتی که «هنگام نطق بدون خراشیدگی تارهای صوتی ادا می‌شود» (بشر،۲۰۰۰: ۱۴۷) و «هنگام تلفظ، دهان کاملا باز می‌شود و گسترده‌ترین صوات هنگام تلفظ به‌حساب می‌آید» (سیبویه،۱۹۹۱: ۴۳۶). متنبی آگاهانه و به‌جا از این حرکت در بیان بخشش زیاد و بی‌منّت و همچنین برای ابراز و بیان تشکر زیاد خود

از کافور استفاده می‌نماید:

فَساقَ إلیَّ العرفَ غیر مُکدّرٍ وَسُقتُ إلیه الشکرَ غیرَ مجَمجَمِ

(متنبی، ۱۹۸۳: ۴۶۱)

ترجمه: «کافور، بخشش و احسانش را بدون هیچ منّتی به سوی من روانه داشت و من نیز خالصانه از وی تشکر کردم»

در بیت نخست نیز حرکت «ضمه»، نسبت به سایر حرکت‌ها از بسامد بیشتری برخوردار است، آنجا که می‌گوید:

فِراقٌ و من فارقتُ غیرُ مُذمَّمٍ وأمٌّ و من یَمّمتُ خَیرُ مُیَمّمِ

با عنایت به دلالت پنهانی این حرکت که «بیانگر حزن، اندوه و گاهی نیز تکبر است» (مفتاح، ۱۹۸۹: ۷۴) متنبی اندوه خود را که نشانهٔ جدایی از سیف الدوله است و نیز تکبری که مانع از آشکارسازیِ این غم گشته را به زیبایی تداعی می‌نماید. یکی دیگر از عوامل زبانی که موجب موسیقی متن و زیبایی‌شناسی آن می‌شود واج‌آرایی است. در بیت ۱۴ این قصیده می‌خوانیم:

خطَت تحتهُ العیسُ الفلاةَ و خالطت به الخیلُ کبَات الخمیس العرمرم

(متنبی، ۱۹۸۳: ۴۶۰)

ترجمه: «اشتر زیر پای او، صحراهای زیادی درنوردیده است و اسبان، او را در لشکریان انبوه فرو برده است»

شاعر با تکرار حرف «تاء» در این بیت قصد آن دارد تا صدای پای اسب را در ذهن تداعی نماید. کاربرد این حرف نشانگر آن است که شاعر به نوعی می‌خواهد مسافرت‌های زیاد و جنگ-های پی‌درپی خود را به رخ دیگران بکشد و نشان دهد که شجاع است و دارای تجارب زیادی است. حرف «لام»، جزو آوای انحرافی (العطیهٔ، ۱۹۸۳: ۶۰) است؛ چرا که به هنگام تلفظ آن، زبان از سمتی به سمت دیگر منحرف می‌شود. شاعر برای نشان دادن حالت انحرافی و روی گردانی از یک رفتار به یک رفتار دیگر از این صوت بهره جسته است. به ابیات زیر بنگرید:

وَ أحلُمُ عن خِلّی وَ أعلَمُ أنَّهُ متی أجزِهِ حِلماً علی الجَهلِ یندِمُ

وإن بَذَل الإنسانُ لی جودَ عابسٍ جزیتُ بجودِ التارکِ المُتَبَسِّمِ

(متنبی، ۱۹۸۳: ۴۶۰)

ترجمه: «از دوستم درمی‌گذرم و می‌دانم تا زمانی که او از رفتارهای جاهلانه سرمی‌زند، پشیمان

می‌شود. اگر او مثل انسان اخمو و چهره درهم کشیده، بذل و بخشش نماید من با گشاده‌رویی می بخشم».

در این دو بیت، آوای «لام» یازده بار تکرار شده است. در بیت نخست، شاعر از نحوهٔ رفتارش با سیف‌الدوله می‌گوید که وی تمامی رفتارهای سیف‌الدوله را می‌بخشد؛ چه رفتارهای نابه‌جایی که از روی جهل مرتکب شده و چه رفتارهای عامدانه وی؛ ولی سیف الدوله صرفا رفتارهایی را می‌بخشد که انسان از روی جهالت مرتکب شده است. چنین رفتار و سلوکی، شرمندگی و پشیمانی سیف‌الدوله را به دنبال دارد. در بیت دوم نیز شاعر این‌گونه بیان می‌کند که اگر شخصی با چهره‌ای عبوس و گرفته بخشش نماید در عوض من با خشنودی با وی برخورد می‌کنم. بنابراین در این دو بیت نیز انسجام و هماهنگی آواها و معانی به خوبی از جانب شاعر رعایت شده است. با تامل در سرودهٔ متنبی درمی‌یابیم که شبه‌صوت‌ها، در متن ظهور بیشتری دارند و تقریبا در بیشتر ابیات دیده می‌شوند. همان‌طور که می‌دانید شبه‌صوت‌ها در حروف «راء»، «لام»، «میم» و «نون»، تجلی می‌یابند. این صامت‌ها از نظر آواشناسی، نه سست و روانند و نه متشدّد و سخت. (بشر، ۲۰۰۰م: ۳۴۵). بسامد بهره‌برداری متنبی از این آواها به خاطر نزدیکی مخارج آنها و واضح بودنشان، زیاد است؛ چرا که توجه مخاطب را جلب می‌کند.

۱-۲-۳ - تکرار آوایی کامل

توازن واژگانی با تکرار عناصر دستوری که در محدودهٔ گروه یا جمله قابل بررسی هستند؛ پدید می‌آید. این توازن‌ها در سطح تحلیل و بررسی واژه- واجی قابل طرح و تقسیم بندی است. متنبی با دست زدن به هم‌پاغازی که در بدیع سنتی از آن با عنوان آرایهٔ «ردّ العجز علی الصدر» یاد می‌شود، به نوعی در سطح افقی سرودهٔ خویش توازن برقرار می‌کند. هم‌پاغازی بدین معناست که «یکی از دو کلمهٔ تکراری یا متجانس در آخر بیت و دیگری در یکی از پنج قسمت دیگر بیت بیاید؛ یعنی ابتدای مصرع اول، وسط یا آخر مصرع اول، ابتدای مصرع دوم و یا وسط آن» (سکاکی، ۱۹۸۷: ۴۳۱). به این بیت‌ها بنگرید:

و مِثلُـک من کان الوَسیط فُؤادُهُ فَکَلَّمَهُ عنّی و لم أتکلّمً

(متنبی، ۱۹۸۳: ۴۶۲)

ترجمه: «و کسی که در سماحت و بخشندگی مثل تو باشد؛ قلبش میان او و من واسط است. با من سخن می‌گوید بی‌آنکه نیاز به کلام داشته باشد».

در پاره گفتِ فوق، شاعر تکواژهٔ « کلّم» را در آغاز و پایان بیت آورده است. در بلاغت انگلیسی به بیتی که این قسم تکرار در آن باشد ((verse serpentineمی‌گویند(داد، ۱۳۸۵: ۲۳۵). توجه شاعر به این آرایه، تاکید او بر تناسب لفظی و به‌کارگیری کلمات هم‌جنس، سبب می‌شود تا از این طریق، معانی پس از نوازش گوش مخاطب در قلب وی رسوخ نماید و این شیوه جزو رمز و رازهای موفقیت شاعر در زیباسازی متن و برقرای انسجام در سروده‌های اوست. هم‌چنان که آهنگِ حاصل از تصدیر، شبیه موسیقیِ آوازهاست که نقش برجسته‌ای در بالابردن سطح موسیقایی سروده دارد(الحلوهٔ، ۲۰۱۲: ۳۰-۳۱). در زیبایی‌شناسی شعر متنبی، تکرار، جلوه‌های خلّاقِ شگفت‌آوری دارد. وی در قلمرو موسیقایی شعر خویش از همین خصوصیت و تکرارهای هنری، بیشترین بهره را می‌برد. شاعر از هم‌آواها و هم‌نویسه‌ها برای خلق توازن واژگانی بهره می‌گیرد. در زبان‌شناسی نوین تعریف جدیدی از هم‌آوا ـ هم‌نویسه که در بدیع سنتی از آن به عنوان «جناس تام» یاد می‌شود، ارائه شده است که هم‌سویی آن با موضوع مورد بحث ما بیشتر است. در اینجا خاطر نشان می‌شود که تکرارهای متنبی از نوع تکرارهای مکانیکی نیست که فاقد ارزش ادبی باشند. براساس گفتهٔ "یاکوبسن" «در هر الگوی متوازن باید ضریبی از تشابه و ضریبی از تباین وجود داشته باشد. به عبارت ساده‌تر، بخشی از یک الگوی متوازن باید متشابه و بخشی دیگر متباین باشد و اگر میان دو ساخت متوازن ضریبی از تباین وجود نداشته باشد، تکرار به دست آمده صرفاً جنبهٔ مکانیکی خواهد داشت» (صفوی، ۱۳۷۳: ۱، ۱۵۹).

أغر بمجدٍ قد شخصنَ وراءَه الی خُلُق رَحبٍ و خَلق مُطَهّمِ

(متنبی، ۱۹۸۳: ۴۶۰)

ترجمه: «این اسب که به مجد شناخته شده، به خاطر شکمبارگی پهن پیکر است و ولع او در خوردن سبب شده که هر اهانتی را پذیرا شود»

در پاره گفت فوق میان دو تکواژهٔ «خُلُق» و «خَلق» جناس وجود دارد. این شگرد زبانی متنبی ما را به یاد این گفتهٔ "شفیعی کدکنی" می‌اندازد که می‌گوید: «شعر جز به موسیقی رساندنِ زبان، وظیفه‌ای ندارد» (۱۳۸۴: ۴۱۱).

۲-۲-۳- تکرار آوایی ناقص

آرایه‌های حاصل از این نوع تکرار، در اصل از تکرار یک یا چند آوا با توالیِ یکسان در بخشی مشخّص از عناصر دستوری نامکرر پدید می‌آیند (صفوی، ۱۳۷۳: ۱،۲۸۴) جناس اشتقاق یکی از

انواع این تکرارهاست. "همایی" در تعریف جناس اشتقاق آورده است: «صنعت اشتقاق آن است که در نظم یا نثر الفاظی را بیاورند که حروف آن‌ها متجانس و به یکدیگر شبیه باشد؛ خواه از یک ریشه مشتق شده باشند و یا از یک ماده مشتق نباشند؛ اما حروف آنها چندان شبیه و نزدیک به یکدیگر باشد که در ظاهر توهم اشتقاق شود....»(همایی، ۱۳۶۸: ۶۱) به این بیت بنگرید:

إذا مَنَعت منـک السّیاسةُ نَفسَها فَقفْ وقْفةً قُدّامَه تَتَعلّمِ

(متنبی، ۱۹۸۳: ۴۶۰)

ترجمه:«اگر سیاست، خودش را از تو دریغ داشت(یعنی اگر از سیاست سردر نمی آوری)، یک بار که در مجلس او بنشینی تو را کفایت می‌کند»

در بیت فوق، دو تکواژهٔ «قف» و «وقفهٔ» از یک ریشه اشتقاق شده‌اند. این تکنیک و شگرد زبانی شاعر به خوبی گویای گسترهٔ گنجینهٔ زبانی و توانایی وی در اشتقاق‌سازی می‌باشد. به این پاره‌گفت بنگرید:

وعادی محبّیه بقولِ عُداتِه وَ أصبحَ فی لیْلٍ من الشّکّ مُظلمِ

(همان: ۴۶۰)

ترجمه: «با سخنان دشمنانش به دوستانش دشمنی می‌ورزد و با این کار در شب تاریک و ظلمانی شک و تردید قرار می‌گیرد».

شاعر در بیت فوق با هماهنگی صرفی میان دو تکواژهٔ «عادی» و «عداته»، به ارتباط میان اثر ادبی و مخاطب کمک کرده است و این مهم زمانی محقق می‌شود که شاعر توانایی و زبردستی خاصی در ساخت الفاظ و تولید جملات داشته باشد.

۳-۳- توازن نحوی(syntactic parallelism)

اگر ویژگی‌های نحوی یک بخش یا جمله در بخش‌ها یا جملات بعد تکرار شود و قرینه-سازی نحوی موجب آید به آن موازنهٔ نحوی یا تکرار نحوی می‌گویند (الغزالی، ۲۰۰۳، ۸۲). تاثیر زیبایی‌شناسیک این قرینه‌سازی حاصل تداعی‌هایی است که از رهگذر تکرار ویژگی‌های نحوی یک بخش در بخش‌های بعدی حاصل می‌شود و سبب نوعی وحدت میان ساختارهای قرینه می-شود. در نتیجه، اجزایی که در قرینه‌ها با یکدیگر هم وزن نیستند (موازنه ناقص) با یکدیگر به دلیل وحدت نحوی هم‌وزن به نظر می‌رسند (رک: صیادی نژاد، ۱۳۹۲: ۳۴). "راستگوفر" آن را «برابرنهاده» نامگذاری می‌کند، آنجا که می‌گوید: «در این چینش‌آرایی، همه یا بیشتر مصراع‌های

دوم به ترتیب در برابر واژه‌های مصراع نخست نشسته‌اند و با این برابرنشینی، نغمه و نوایی خوش و حال و هوایی دلپذیر به سخن بخشیده‌اند. این‌گونه برابرنشینی واژه‌های دو یا چند قرینه را، برابرنهادگی یا چینش‌آراییِ برابرنهاده می‌نامیم» (۱۳۷۶: ۱۴۲– ۱۴۰). متنبی با استادی هنرمندانه و تسلطی که در تجربهٔ شعری دارد، برای خلق مضامین و آرایش سخن خود، از ساخت‌های نحوی مقارن بهره جسته است. این ساخت‌های نحوی در حقیقت نوعی تکرار پنهان است و در ایجاد انسجام متنی از اهمیت زیادی برخوردار است؛ زیرا در «آن یک عنصر ساختاری و منظم است» (مفتاح، ۱۹۸۹ :۱۴۹). به عنوان مثال به این بیت از متنبی بنگرید:

فساقَ إليّ العُرفَ غير مكدّر وسقتُ إليه الشكرَ غيرَ مجَمجَمِ

(متنبی، ۱۹۸۳: ۴۶۱)

ترجمه: «او بخشش بی‌منّت خود را به سوی من روانه داشت و من با زبانی صریح از او تشکر کردم». چینش واژگان در دو مصراع فوق چنین است:

عطف + فعل + جارومجرور + مفعول + صفت + مضاف الیه

عطف + فعل + جارومجرور + مفعول + صفت + مضاف الیه

شاعر در این سروده، در مطلع و میانه سروده ابیات را با رعایت توازن نحوی به صورت مصرّع می آورد تا علاوه بقر جلب توجه مخاطبین، سطح موسیقایی سروده را به اوج برساند. به این بیت بنگرید:

فراقٌ و من فارقتُ غيرُ مُذمَّم وأمٌّ و من يَمّمتُ خَيرُ مُيَمّمِ

(همان: ۴۵۹)

او در طول قصیده، با کمک گرفتن از توازن نحوی در بیت‌های ۱۶ ، ۳۱ و ۳۳، افت موسیقایی قصیده را جبران می‌نماید و موسیقی سروده را به اوج می‌رساند. توازن نحوی در این ابیات به دو شکل لفظی و ترکیبی قابل مشاهده است؛ چرا که حرکت تک‌تک واژگان در مصرع اول با حرکت واژگان در مصراع دوم یکسان است و از سوی دیگر واژه‌های دو مصرع از حیث نوع هم‌نشینی با یگدیگر تناسب و هماهنگی دارند. توازی ترکیبی از جمله موارد توازن دستوری است که مهم‌ترین سطح توازی به حساب می‌آید؛ زیرا این سطح، هم صوت را دربر می‌گیرد و هم «سازه» را. در این نوع توازی، دو یا چند واژه در موازات یکدیگر می‌آید که در داشتن ویژگی‌های صرفی، صوتی و معنایی، مشترک هستند؛ به طوری که معنای آنها به یکدیگر نزدیک است. مانند:

وماکلّ هاوٍ للجمیلِ بفاعل ولا کلّ فعال له بمتمّم

(همان: ۴۶۰)

ترجمه: «هر دوست‌دار کار نیکی، انجام دهنده‌ی آن کار نیکو نیست؛ و هر کسی که دست به انجام کاری بزند؛ تمام کننده‌ی آن نیست.»

واژهٔ «هاو» از نظر معنایی با واژهٔ «أهوی» در بیت‌های قبل و واژهٔ «فاعل» با واژهٔ «فعال» در همان بیت از جهت ترکیبی و معنایی نزدیک به هم هستند. در پایان این بخش ذکر این نکته ضروری می‌نماید که متنبی بسیار هنرمندانه فرم و تکرارهای نحوی جملات را دستمایهٔ آفرینش مفاهیم و مضامین جدید قرار داده است و هدف وی از کاربرد این‌گونه توازی نحوی، جلب توجه شنونده و همچنین تأکید و تثبیت معنا و مفهوم مورد نظر در ذهن مخاطبان است.

۴- منحنی آوایی سرودهٔ فراق

ساخت‌های آوایی در حقیقت قواعدی هستند که به واسطهٔ آن، آواهای زبانی بر طبق نظام صوتی همان زبان به واحدهای واژگانی تبدیل می‌شوند (ذکریا، بی تا: ۲۴۸). آنچه باید به آن اشاره کرد این است؛ زمانی که آواها در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، طیفی از اصوات پدید می‌آید که این طیف بنا بر معنا و مفهومی که در صدد القای آن است گاه اوج می‌گیرد، گاه سیر نزولی دارد و گاه در یک خط افقی در حرکت است. در ذیل جهت تبیین هر چه بیشتر به این موضوع خواهیم پرداخت.

۱-۴- منحنی آواییِ صعودی

از برخی از ترکیبات زبانی سروده بوی توبیخ سیف الدوله و خشم درونی وی به مشام می‌رسد. متنبی در این ترکیب‌ها از مصوت‌های کشیده استفاده می‌کند و منحنی آواهای بیت، حالتی صعودی دارد و این با خشم و عصبانیت متنبی و توبیخ و سرزنش سیف الدوله کاملا هماهنگ است و به انسجام آوایی بیت منتهی شده است. در اینجا به تناسب مجال به بیتی از این شاعر اشاره می نماییم:

إذا ساءَ فعلُ المرءِ ساءَت ظُنونُهُ وَ صَدقَ ما یَعتادُهُ من تَوَهُّمِ

(همان: ۴۵۹)

ترجمه: «اگر عمل مرد بد باشد؛ ظن و گمان‌هایش بد خواهد شد و توهّم و گمان‌هایی که بدان خو گرفته است را تایید می‌کند».

ترکیب بیت بدین صورت است : ادات شرط «إذا» + جملهٔ شرط + جملهٔ جواب شرط. جملهٔ شرط و جواب آن از نظر دلالت بر زمان با یکدیگر هماهنگ‌اند؛ به‌گونه‌ای که شاعر در این بیت از تجربهٔ ملاقات خویش با سیف الدوله تعبیر می‌کند که در نهایت به جدایی آن‌ها منجرمی‌شود؛ چرا که سیف الدوله به سخنان حاسدان و دشمنان اعتماد کرد و به متنبی بدگمان شد و وی را از خود راند. در این بیت متنبی با رعایت ادب و با شیوه‌ای طعنه‌آمیز به سیف الدوله گوشزد می‌کند که این تفکرات او گمانی بیش نیست. متنبی در این بیت، معادله را دگرگون می‌کند، بدین‌گونه که به‌طور طبیعی عملِ بدِ یک شخص، نتیجه افکار بد اوست؛ اما متنبی در اینجا گمان بد را نتیجهٔ عمل بد می‌داند و نتیجه را سبب و سبب را نتیجه قرار می‌دهد (خضیر، بی تا: ۱۷). در اینجا ذکر این نکته ضرورت دارد که «إذا» شرطیه در ترکیب‌هایی به‌کار می‌رود که احتمال وقوع آن وجود دارد، برخلاف «إن» که با استعمال آن در وقوع امری شک و شبهه ایجاد می‌شود. به این بیت توجه نمایید:

وإن بذل الإنسانُ لی جودَ عابسٍ جزیتُ بجودِ التارکِ المُتَبَسِّمِ

(متنبی، ۱۹۸۳: ۴۶۰)

ساختار جملهٔ شرط در این بیت نیز مثل بیت فوق است. شاعر در این ترکیب زبانی، اخلاق و منش خویش را به کافور عرضه می‌نماید و روش تعامل خویش با ممدوحان را بیان می‌کند و موازنه‌ای میان رفتار سیف‌الدوله با خود و رفتار خود با سیف‌الدوله ایجاد می‌کند؛ بدین‌گونه که سیف‌الدوله علی رغم بذل و بخشش فراوان به متنبی، همواره عبوس است؛ اما او این رفتار وی را با گشاده‌رویی و لبخند پاسخ می‌دهد. در این بیت شاعر واژگان «عابس»، «تارک» و «متبسم» را بر صیغهٔ «اسم فاعل» بنا نهاده است که نشان دهندهٔ ثبات این صفات در صاحبان آن است. همچنین در ترکیب «جودَ عابسٍ» «مفعولٌ به» را به واژهایی اضافه نموده است که می‌توانست نقش «حال» را داشته باشد و به صورت ترکیب «الجود عابساً» دربیاید، گویا شاعر با این عمل قصد آن را دارد تا استمرار این صفت را در سیف الدوله نشان دهد. از طرف دیگر واژگان «عابس» و «تارک» از مصوت کشیدهٔ «الف» برخوردارند که القاگر دلالت استمرار به مخاطب است؛ بنابراین منحنی آوایی در این نمونه شعری: «و إن بذل الإنسان لی جودَ عابسٍ»، صعودی است و کاملا با مفهوم استمرارِ گرفتگی و عبوس بودن چهرهٔ سیف الدوله هماهنگی و انسجام دارد؛ همچنان که موسیقی جواب شرط یعنی ترکیب «التارک المتبسم» -که از ویژگی‌های اخلاقی متنبی است - نیز با

استمرارِ این مفهوم در مصرع اول هم‌سوست. در حقیقت شاعر در این صعود و هبوط درصدد آن است تا تقابل این دو ویژگی را برجسته‌تر کند و میان مضمون مورد نظر خویش و آواهای بیت هماهنگی و انسجام ایجاد نماید و در این شگرد بسیار ماهرانه عمل نموده است.

۲-۴- منحنی نزولی

«لو شرطیّه»، «لم جازمه» و فعل ناقصهٔ «کان»، پدیدآورندهٔ چنین منحنی یی است:

فَلو لَم تَکُن فی مِصرَ ما سِرتُ نحوَها بِقلبِ المَشوقِ المُستَهامِ المُتَیَّمِ

(همان: ۴۶۱)

ترجمه: «اگر در مصر نمی‌بودی با قلبی مشتاق و شیفته به سوی مصر به راه نمی‌افتادم ».

این بیت در حقیقت مدح کافور نیست. متنبی با به‌کارگیری فعل ناقصِ(تکن) تنها به بودن حضور فیزیکی کافور در مصر اشاره نموده است. متنبی آنجا که به بیان اشتیاقش برای دیدار با کافور می‌پردازد؛ مستقیما به قلب خویش اشاره می‌کند ، او گویی قلبی غیر از قلب خود را در نظر دارد، از این‌رو صیغه‌هایی که برای توصیف قلب آورده است، به صورت اسم مفعول(المشوق، المستهام، المتیّم) می‌باشد و نه به صورت اسم فاعل. این امر دلالت بر اضطرار و ناچاری متنبی برای این دیدار دارد(خضیر، بی تا : ۳۷). منحنی آوایی این بیت به این صورت است که شاعر با استفاده از مقاطع بسته (لوْ، لمْ، تکنْ) که دلالت بر ناامیدی از زندگی و اکراه از آمدن نزد کافور را دارد، سیری نزولی را طی می‌کند.

۳-۴- منحنی افقی

متنبی با استفاده از ادات شرط «لو»، منحنی آوایی را در حالت افقی نگه می‌دارد. وی برای پذیرش عذر سیف‌الدوله از ادات شرط«لو» که بیانگر امتناع جواب برای امتناع شرط است استفاده می‌کند و چنین می‌گوید:

فَلَو کان مابی من حبیبِ مقنَّعِ عذَرتُ ولکن مِن حَبیبِ مُعَمَّمِ

(متنبی، ۱۹۸۳: ۴۵۹)

ترجمه: «اگر از غدر و حیله زنان دست به شکایت بزنم، عذر و بهانه‌ای وجود دارد ؛ چرا که خصلت زنان، غدر و حیله است؛ ولی برای غدر و حیله مردان عذر و بهانه‌ای نیست».

منحنی آوایی در این ترکیب زبانی ابتدا به صورت افقی است و چون از نظر مفهومی بیان یک

حکمت و موعظه است، نمودار آوایی آن دارای سیر صعودی و نزولی نبوده و حالتی خنثی دارد. بنابراین مضمون و لفظ هماهنگی تام داشته و آوا و مفهوم از انسجامی تام ومحکم بهره‌مند است.

۵- نتیجه

۱. متنبی با به کار بردن بحر طویل که جزو پرکاربردترین اوزان شعر عربی است – و دارای وزنی نرم و سنگین است – و با استفاده از اوزان ایقاعی و نغمهٔ حروف در پی آن است تا درد فراق و هجران خود را از سیف الدوله و حسرت و گله وشکایت از اطرافیان را برای مخاطب به-تصویر بکشد. در حقیقت می‌توان گفت که موسیقی این سروده حاصل اجزای تمامی پیکره شعری او از وزن، قافیه، صامت‌ها، مصوت‌ها و ... است.

۲. جنبه‌های سه‌گانه موسیقی این سروده از بیرونی تا کناری و میانی متناسب با مضمون سروده است. وزن این سروده متنبی، از نظر موزیکالیته با درونمایه شعر هماهنگ و همسوست . او حرف « میم» را در « روی» سروده قرار می‌دهد تا نوعی هارمونی و توازن ذهنی و معنوی ایجاد نماید. وی با به‌خدمت گرفتن واژگانی که حروف مشترک زیادی دارند؛ یک شبکه منسجم هنری در بخش میانی سروده ایجاد می‌نماید. توازن‌های نحوی که بخشی از موسیقی میانی سروده است، موسیقی سروده را به تعالی می‌رسانند و متنبی با استفاده از این استراتژی زبانی قصد دارد علاقه و محبت خویش را به ممدوحش که همان سیف‌الدوله است، بازگو نماید. قدرمسلم از این‌روست که این توازن‌های نحوی در زمرهٔ تکرارهای پنهان و در مرکز خلاقیت شعری متنبی قرار دارد.

۳. از دیگر مهارت‌های متنبی در ایجاد این اثر ادبی، به‌کار بردن آواهای ممدود و مصوت-های کوتاه در کنار یکدیگر است که به هنگام تلفظ، سیر صعودی ونزولی ایجاد می‌کنند و در انتقال معنا، کمک‌رسان شاعرند. شاعر از آواهای مفرد و شبه‌صوت‌هایی نظیر «راء»، «لام» «میم» و «نون در این متن شعری بیشترین بهره‌برداری را می‌کند تا علاوه بر ایجاد انسجام، توجه مخاطب را جلب کند.

۴. متنبی هرگاه قصد کند که از موضوعی وارد موضوع دیگر شود و یا احساس نماید که قصیده دچار افت موسیقایی شده است از ساختهای نحوی مقارن بهره می‌گیرد. چیرگی شاعر در این شگرد زبانی ستودنی است. مهارت زبانی وی سبب شده است که او با دید عمیق‌تری به پدیده‌ها و روابط میان آن‌ها بنگرد و از امکانات و ابزار متنوع‌تری برای بیان افکار و احساسات خود استفاده نماید تا در خلق اشعار توفیق بیشتری داشته باشد.

۶- منابع

۱. **قرآن کریم**

۲. ابن طباطبا العلوی، أبی الحسن محمد بن أحمد، **عیار الشعر**. تح: عبدالعزیز بن ناصر المانع، الریاض: دراالعلوم للطباعه و النشر. ۱۹۸۵.

۳. ابن منظور، محمدبن مکرم، **لسان العرب**، ج ۱۲، الطبعه الثالثه ،بیروت: دار صادر. ۱۴۱۴.

۴. أحمد قبها، مهدی عناد، **التحلیل الصوتی للنص، بعض قصار سور القرآن الکریم**، جامعه النجاح الوطنیه. ۱۹۸۵.

۵. برقوقی، عبدالرحمن، **شرح دیوان المتنبی**، بیروت: دار الکتاب العربی. ۱۹۸۵.

۶. بشر، کمال، **علم الاصوات**، قاهره: دارالغریب للطباعۀ و النشر و التوزیع. ۲۰۰۰.

۷. بوسنّه، فتیحه، **إنسجام الخطاب فی مقامات جلال الدین السیوطی مقاربه تداولیه. منشورات مخبر تحلیل الخطاب**، دارالأمل. ۲۰۱۲.

۸. جان، کانتینو، **دروس فی علم اصوات العربیه**. ترجمه صالح القرمادی، تون. ۱۹۶۲.

۹. جدوع، عزه محمد، **موسیقی الشعر العربی القدیم و الجدی** د. مکتبۀ الرشد. ۱۴۲۴.

۱۰. الحلوۀ، نوال بنت ابراهیم، **التطریز الصوتی لسطح النص**. الریاض. ۲۰۱۲.

۱۱. حنیحن الذهبی، جبارسویس، **الإتساق فی العربیه**، بغداد، الجامعۀ المستنصریۀ، مذکره لنیل شهادۀ الماجستیر علی اللغه العربیه، ۲۰۰۵.

۱۲. خطابی، محمد، **لسانیات النص**، مدخل إلی إنسجام الخطاب، الطبعه الأولی، بیروت: المرکز الثقافی العربی. ۱۹۹۱..

۱۳. داد، سیما، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، چاپ سوم، تهران: انتشارات مروارید. ۱۳۸۵.

۱۴. راستگوفر، سید محمد، **هنر سخن آرایی؛ فن بدیع**،کاشان: انتشارات مرسل. ۱۳۷۶.

۱۵. السکاکی، ابو یعقوب یوسف بن محمد، **مفتاح العلوم**، ط۲، بیروت: دار الکتب العربیّۀ. ۱۹۸۷..

۱۶. سیبویه، ابو بشر عمرو بن عثمان، **الکتاب**، تحقیق عبدالسلام هارون، بیروت: دار الجبل. ۱۹۹۱.

۱۷. شفیعی کدکنی، محمد رضا، **موسیقی شعر**، تهران: آگاه. ۱۳۸۴.

۱۸. صفوی، کورش، **درآمدی بر معنی شناسی**، تهران: سوره مهر. ۱۳۹۰.

۱۹. صیادی نژاد، روح الله، **زیبایی شناسی نحو یا نحو زیبایی شناسی**، فصلنامه لسان مبین، سال پنجم، شماره ۱۵، صص ۲۴ – ۴۴. ۱۳۹۳.

۲۰. عبدالرحمن، لبنی، أکمل خزیری عبدالرحمن، شمس الجمیل ا یوب، **مظاهر الإتساق فی النص القرآنی: دراسه وصفیهٔ لغویه**، مالیزیا : الجامعه الإسلامیه العالمیه، قسم اللغه العربیه وآدابها. ۲۰۱۱.

۲۱. العطیهٔ، خلیل ابراهیم. **فی البحث الصوتی عند العرب**. بغداد: منشورات دار الجاحظ للنشر. ۱۹۸۳.

۲۲. عفیفی، أحمد، **نحو النص اتجاه جدید فی الدرس النحوی**، القاهرهٔ: مکتبهٔ زهراء الشرق، الطبعهٔ الأولی. ۲۰۰۱.

۲۳. الغزالی، عبدالقادر، **اللسانیّات و نظریّه التواصل** ، سوریه: دار الحوار للنّشر و التّوزیع، الطبعه الأولی، ۲۰۰۳.

۲۴. الفقی، صبحی إبراهیم، **علم لغه النص بین النظریه والتطبیق** (دراسهٔ تطبیقیه علی الصور المکیه)، الطبعهٔ الأولی، قاهرهٔ: دار قباء. ۲۰۰۰.

۲۵. القرطاجنی، أبی الحسن، محمدالجیب ابن الخوجهٔ، **منهاج البلعاء و سراج الأدباء**، دارالغرب الإسلامی، ۱۲۸۵.

۲۶. مفتاح، محمد، **تحلیل الخطاب الشعری**، ط۲، المرکز الثقافی العربی، المغرب: دار البیضاء. ۱۹۸۹.

۲۷. ـــــــــــ **فی سیمیاء الشعر القدیم**، المغرب: الدار البیضاء. ۱۹۸۹.

۲۸. مصلوح، سعد عبدالعزیز، **آجرومیّه للنص الشعری**، المجلد العاشر، عدد ۲/۰۱، ۱۹۹۱.

۲۹. منیف، موسی، **فی الشعر و النقد**، بیروت: دار الفکر اللبنانی. ۱۹۸۵.

۳۰. نظری، علیرضا. **کارکرد عوامل انسجام متنی در خطبه های نهج البلاغه** (بر اساس الگوی نقش گرای هالیدی)، رساله ی دکترا، دانشگاه تربیت مدرس. ۱۳۸۹.

۳۱. همایی، جلال الدین، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، تهران: توس. ۱۳۶۱.

32. Chesion in English**, Halliday&Hasan**, London:Longman. 1976