رضایی، اکرم؛ غفوری فر، محمد؛ حسینی، علیرضا (۱۴۰۱). سبک‌شناسی آوایی قصیده «تائیه» دعبل خزاعی در مدح امام رضا علیه‌السلام و اهل بیت علیهم‌السلام. فصلنامه علمی فرهنگ رضوی. ۱۰(۱)، ۱۱۵-۱۴۹.
DOI: 10.22034/FARZV.2021.278080.1635

مقاله پژوهشی

سبک‌شناسی آوایی قصیده «تائیه» دعبل خزاعی در مدح امام رضا علیه‌السلام و اهل بیت علیهم‌السلام

دریافت: ۱۴۰۰/۱/۱۵ پذیرش: ۱۴۰۰/۴/۱۴

اکرم رضایی[۱]، محمد غفوری فر[۲]، علیرضا حسینی[۳]

چکیده

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

کلیدواژه‌ها: سبک‌شناسی آوایی، دعبل خزاعی، قصیدهٔ تائیه، مدح امام رضا علیه‌السلام و اهل بیت علیهم‌السلام.

۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه کوثر بجنورد: AkramRezaei@gmail.com
۲. استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه کوثر بجنورد (نویسندهٔ مسئول): m.ghafourifar65@kub.ac.ir
۳.استادیار گروه زبان وادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی،قزوین،ایران: ar.hosseini@kub.ac.ir

۱. مقدمه

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

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

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

اِذا وُتِرُوا مَدّوا الا واتِرِیهم اَکُفّا عَن الاوتارِ مُنقَبِضاتِ[1]

امام رضا علیه‌السلام به‌شدت گریست(الاصفهانی، ۱۹۹٤م، ج۲۰: ۳۱۳). گفتنی است که این قصیده علاوه بر اهمیتی که از لحاظ ادبی، تاریخی، اعتقادی و ... دارد، از منظر تشیع دارای دو نکته برجسته است: یکی اینکه امام رضا علیه‌السلام ضمن دو بیتی که به قصیده دعبل اضافه فرمود، از شهادت و دفن خود در طوس خبر می‌دهد و به ظهور حضرت حجت عجل‌الله‌تعالی‌فرجه اشاره می‌کند. دیگر اینکه دعبل به صراحت سخن از خروج امام قائم عجل‌الله‌تعالی‌فرجه به میان می‌آورد(امینی، ۱۹۷۷م، ج۲۰: ۳۵۵).

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

۱-۲. سؤالات پژوهش

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

ـ قصیدهٔ تائیه چه ویژگی‌های سبکی برجسته آوایی دارد؟

ـ پیوند و ارتباط عناصر آوایی با معنی و مضامین قصیدهٔ تائیه چگونه است؟

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

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در زمینه آثار دعبل خزاعی به جهت اهمیت و جایگاه شیعی وی، برای دوستداران اهل بیت عصمت و طهارت ﷺ پژوهش‌های بسیار زیادی صورت گرفته است، به‌گونه‌ای که هر یک از آن‌ها بنا به اهتمام ویژه پدیدآورندگانشان به جنبهٔ خاصی از این آثار او اختصاص دارد که به‌طور اجمالی به برخی از پژوهش‌های صورت گرفته آن اشاره می‌شود:

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

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

۲. سبک‌شناسی آوایی

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

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

کمک می‌کند و «بر همگان مبرهن است که صوت، جلوگاه احساسات درونی است و این انفعال، طبیعتا سبب تنوع صوت و آوا می‌شود»(الرافعی، ۱۹۹۷: ۱٦۹)، به دیگر سخن، «احساسات و عواطف درونی مبدع اثر، سبب شده که او بتواند از اصوات و الفاظی خاص برای ایجاد موسیقی و تأثیرگذاری هر چه بیشتر متن خود بر خواننده بهره گیرد»(رفیق احمد صالح، ۲۰۰۳: ٤).

سبک‌شناسی آوایی، نحوهٔ کاربرد واحدهای آوایی (صدا و آهنگ) در یک موقعیت زبانی و نیز کارکرد بیانی آواهای زبان را بررسی می‌کند و می‌توان از خلال بررسی سطح آوایی، به عملکرد ادیب یا آفرینندهٔ اثر حکم کرد؛ «زیرا در علم آواشناسی، امکانات و عناصر بیانی مهمی یافت می‌شود که آواها، آهنگ‌ها، انبوهی و گستردگی آن‌ها، استمرار و تکرارشان، فاصله صامت‌ها، تکرار، کمی صوتی همگی دربردارندهٔ توان بیانی جذابی هستند»(فضل، ۱۹۹۸: ۲۵). که به انتقال مفاهیم به صورتی هنرمندانه کمک شایانی می‌نمایند. برخی از نویسندگان هم سطوح آوایی کلام را به موسیقی درونی، موسیقی بیرونی و موسیقی معنوی تقسیم می‌کنند. موسیقی بیرونی و کناری از بررسی وزن و قافیه و ردیف در شعر معلوم می‌شود و موسیقی درونی متن به‌وسیلهٔ صنایع بدیع لفظی از قبیل سجع (متوازی، متوازن، مطرف و...)، انواع جناس(ناقص، اشتقاق و..)، انواع تکرار(یک لفظ، یک حرف، یک صدا)، اتباع، ردالعجز علی الصدر، و موسیقی درونی نیز به‌وسیلهٔ تضاد و مقابله و.. مورد بررسی قرار می‌گیرد.» (شمیسا، ۱۳۷٤: ۱۵۳).

۳. سبک‌شناسی آوایی قصیدهٔ «تائیه»

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

۳-۱. موسیقی بیرونی

موسیقی بیرونی بر اساس کشش هجاها و تکیه‌ها، همان وزن عروضی است(شفیعی کدکنی، ۱۳۸٤: ۵۱). وزن مهم‌ترین عامل سازندهٔ شعر است که باعث ایجاد لذت موسیقایی در مخاطب می‌شود، به عبارت دیگر می‌توان بیان داشت اصلی‌ترین تأثیراتی که وزن در شعر می‌گذارد عبارت است از: «۱. لذت موسیقایی به وجود می‌آورد و این در طبیعت آدمی است که خواه‌ناخواه از آن لذت می‌برد.۲. میزان ضربه‌ها و جنبش‌ها را منظم می‌کند.۳. به کلمات خاص هر شعر تأکید می‌بخشد و امتیازی از نظر کشش کلمات ایجاد می‌کند»(همان: ٤۹). برگزیدن وزن شعری مناسب، یاور سراینده در انتقال بهتر اندیشه و عواطف شاعرانه است. در واقع بحر و قافیه‌ای که شاعر برمی‌گزیند، در اندیشهٔ شاعر اثر دارد.

دعبل خزاعی هم مانند بسیاری از شعرا به دلیل دلبستگی به شعر قدما، نوآوری در شکل و ساختار شعر نداشته و قصیدهٔ «تائیه» خود را در بحر طویل سروده است؛ «بحر طویل پرکاربردترین بحور شعر عرب است و در سرودن اشعار با موضوعاتی مانند حماسه، مفاخره، مدح، داستان، رثا، اعتذار، عتاب و جز آن به کار می‌رود»(حسنی، ۱۹۸۹: ٤٤) و وزن عروضی آن فعولن مفاعیلن فعولن مفاعلن است؛ وزنی طبیعی و آهنگین که «مناسب رثا، مدح و فخر است»(اسماعیل، ۱۹۷٤: ۳۷۷).

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

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

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

مدارسُ آیاتٍ خلت من تلاوةٍ و منزل وحيٍ مُقفِر العَرَصات

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

فعول مفاعیلن فعولن مفاعلن فعول مفاعیلن فعول مفاعل

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

۳-۲. موسیقی کناری

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

تجَاوَبْنَ بِالْإِزْنانِ وَ الزَّفَراتِ نَوائِحُ عُجْمُ اللَّفْظِ وَ النَّطَقاتِ
يُخَبِّرنَ بِالاَنفاسِ عَنْ سِرِّ اَنفُسٍ أُسارَى هِوًى ماضٍ وَ آخَر آتِ
أَلَمْ تَرَ لِلْاَيّامِ ماجَرَّ جَورُها علَى النّاسِ مِنْ نَقصٍ وَطولَ شتَاتِ
....ت

(دعبل خزاعی، ۱۴۱۷: ۳۹)

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

۳-۳. موسیقی درونی

قلمرو موسیقی شعر، مهم‌ترین قلمرو موسیقی است(شفیعی کدکنی،۱۳۸٤: ۵۱) و از انسجام، لحن، ریتم و وزن حاصل می‌گردد(المازنی،۱۹۹۰: ٦۷) موسیقی درونی که عبارت است از هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرفی در مجاورت با حرف دیگر(شفیعی کدکنی،۱۳۸٤: ۵۱). تکرار واژگان و جمله، تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها و چیدمان حروف و دلالت‌های لفظی آن، جناس، سجع، لزوم مالایلزم و رد العجز علی الصدر(تصدیر) از انواع موسیقی درونی است. در بررسی موسیقی درونی قصیدهٔ «تائیه» به بررسی مواردی پرداخته می‌شود که نمود سبکی برجسته‌ای دارد.

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

نظم آهنگ درونی، همان انعکاس احساسات و عواطف درونی خالق اثر است که در نظم زبانی اثر مؤثر است؛ نظمی که در قالب انتخاب دقیق کلمات، حروف متمایز و سبک بیان آن‌ها تجلی می‌یابد و خالق اثر را به انتخاب حروف و کلماتی که با فضای اثر و معنای آن هماهنگ باشد، وادار می‌نماید(کتانه، ۱۹۹۹: ۱٦۸). زبان‌شناسان بر این باورند که هر آوایی، این ویژگی را دارد که معانی و دلالت خاصی را القا کند؛ علاوه بر این، از مؤلفه‌های خاص زیبایی‌شناسی نیز برخوردار باشد. بنابراین قبل از هر چیز، آگاهی از انواع آواها ضروری به نظر می‌رسد؛ آواها را بر مبنای مخرج‌ها به دو دسته تقسیم می‌کنند: الف. آواهای مجهور و مهموس. ب. آواهای شدید و رخوت(أنیس، ۱۹۷۳: ۲۰).

الف. آواهای مجهور و مهموس

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

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

-آواهای بی‌واک (اصوات مهموسه): اصوات مهموسه از جمله آواهایی است که همراه با نَفَس، خارج می‌شود و هنگام ادا تارهای صوتی مرتعش نمی‌شود(همان: ۲۹). تعداد این حروف را ۱۲ حرف برشمرده‌اند که عبارت است از: «ت، ث، ح، خ، ک، ش، ص، س، ط، ف، ق، هـ»(ابن جنی، ۱۹۹۰: ٦٨).

ب. آواهای شدید و رخوه

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

-آواهای سبک (اصوات رخوه): آوای سبک یا سست، برخلاف آوای سنگین هنگام خروج، نیازی به فشار ندارد؛ بلکه کوچک‌ترین منفذی نیز می‌تواند مخرجی مناسب برای ادای آن باشد. از نشانه‌های این حروف پدید آمدن نوعی صفیر یا صدایی خفیف هنگام تلفظ است. این حروف عبارت است از: «ف، ث، ذ، ظ، ز، س، ش، ص، خ، غ، ح، هـ»(همان). منتقدان عرب با روابط پوشیده و نهانی میان لفظ و معنا و نیز با توانایی آهنگ‌ها و آواها بر دلالت معنا، آشنا بودند و هماهنگی و تناسب لفظ و معنا را در شعر و نثر شرط می‌دانستند؛ به‌طوری‌که لفظ نرم و ظریف برای معنای ظریف و لفظ پرصلابت و فصیح برای معنای قوی و متین به کار می‌رود. زبان عربی همچون موسیقی، دارای الفاظ بسیاری است که آواها و صداهای آن از معانی حکایت می‌کند(غریب، ۱۳۷۸: ۱۵).

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

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

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

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

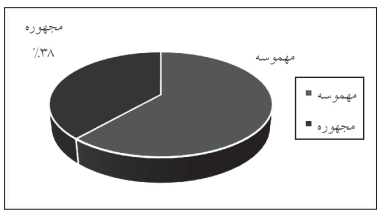
تکرار حروف لین «الف و یاء» با آوای طویل خود در این موضوع برجستگی خاصی دارد و بر امتداد و طول آه کشیدن‌های دعبل دلالت دارد. صداهای کشیده و مد با نفس غم‌زده و رنجور او مرتبط است که از این طریق می‌خواهد از غم و اندوه پنهانی خود بکاهد.

جدول و نمودار شماره (۲)

بسامد فراوانی اصوات مجهوره و مهموسه

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

بسامد فراوانی اصوات مجهوره و مهموسه



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

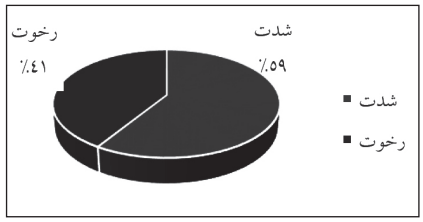
البتـه شـاید سـؤال شـود، چگونـه می‌تـوان بسـامد اصـوات مهموسـه بیشـتر باشـد، درحالـی کـه بـر اسـاس جـدول، بسـامد آوای مهجـوره بیشـتر اسـت؟ در پاسـخ بایـد گفـت کـه بـر اسـاس عقیـدۀ زبان‌شناسـان، «در متـون معیـار، نسـبت حضـور آواهـای مجهـوره ۸۰درصـد یـا بیشـتر و نسـبت حضـور آواهـای مهموسـه ۲۰درصـد یـا کمتـر اسـت»(أنیس، ۱۹۵۲: ۳۰) و «اگـر متنـی از ایـن مقیـاس، فراتـر باشـد، بـه عبـارت دیگـر ایـن مقیـاس در آن رعایـت نشـده باشـد، دارای دلالـت و معنـای خاصـی است»(طرابلسـی، ۱۹۸۱: ۵۵). بنابرایـن مقیاسـی را کـه بـر اسـاس آن در تحلیـل خـود بهـره جسـتیم، نسـبت حضـور آوای «همـس» و «جهـر» در کلام معیـار و میـزان تجاوزشـان از ایـن مقیـاس اسـت؛ زیـرا تجـاوز از زبـان معیـار، نشـانگر سـبک و سـیاق خـاص و همچنیـن دارای فراهنجـاری و انحـراف از زبـان معیـار اسـت. کاربرد زیـاد آواهای مهمـوس مرتبط بـا سـاختار قصیـده و بیانگـر حالـت درونـی و احساسـی دعبـل اسـت؛ بـه عبـارت دیگـر، دعبـل موسـیقی شـعر خـود را بـا تصاویـر شـعری و آوای درونـی‌اش متناسـب سـاخته اسـت؛ زیـرا او برای بیـان ناراحتی‌هـا، غـم و انـدوه خویـش از آواهـای مهمـوس بهـره برده اسـت، عـدم لـرزش تارهای صوتـی در حـروف مهمـوس باعـث می‌شـود کـه ایـن حـروف بـدون هیچ‌گونـه صفیـری، بـه صـورت نرم‌تـر و نجـوا گونـه ادا شـود.

جدول و نمودار شماره (۳)

بسامد فراوانی اصوات شدت و رخوت

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

نمودار بسامد فراوانی اصوات شدت و رخوت



دعبـل در بـه کار بـردن صداهـای شـدّت و انفجـاری در سـرودن ایـن قصیـده اهتمـام ورزیـده، زیـرا ایـن اصـوات مناسـب سـرودن موضوعاتـی چـون رثـا و مـدح اسـت؛ شـاعر بـا به‌کارگیـری این حـروف، حـزن و انـدوه و رنـج محبـوس در سـینه خـود را بیـرون می‌ریـزد، کاربـرد حـرف «تـاء» کـه از حـروف شـدت اسـت و حـرف روی قصیـده نیـز بـه شـمار مـی‌رود، بـا بسـامد ۲۹٤ مرتبـه خـود دلیلـی بر ایـن ادعاسـت.

۳-۳-۲. تکرار

زبان برای نشان‌دادن و عینیت بخشیدن به عواطف شدید، شگردها و ویژگی‌های خاص خود را دارد از جمله این شگردها، تکرار است(وحیدیان کامیار، ۱۳۷٤: ۲۱). تکرار می‌تواند بُعدی روان‌شناسانه نیز داشته باشد و از نفس و باطن شخص حکایت کند. تکرار باعث ایجاد نوعی توازن و هماهنگی در کلام می‌شود و که به‌طور ذاتی و البته پنهان در عبارت موجود است. (ملائکه، ۲۰۰۰: ۲۷۷).

اسلوب تکرار، یکی از ویژگی‌های سبک‌شناسی برجسته در قصیدهٔ «تائیه» است. دعبل در قصیدهٔ خود از اسلوب تکرار و موسیقی زیبا و دل‌نشین آن به‌منظور اهمیت معنا و به‌قصد تأکید و ایجاد وحدت بین مطالب بهره گرفته است؛ علاوه بر آن، نقش اساسی و مهم پدیدهٔ تکرار در آفرینش زیبایی و موسیقی شگفت‌آور قصیده غیرقابل‌انکار است. در ادامه به بررسی انواع تکرار و نمونه‌هایی از آن در قصیده «تائیه» می‌پردازیم.

ـ تکرار حروف

تکرار حرف بدان معناست که یک حرف در چندین واژه تکرار شود، خواه در ابتدا، وسط یا پایان آن‌که باعث ارتباط بیشتر بین لفظ و معنا می‌گردد و بی‌شک انسجام برخی از حروف و تکرار آن در داخل متن ادبی باعث جلب توجه بیشتر خواننده می‌شود(علی سید،۱۹۸۷: ١٤) می‌توان گفت تکرار حروف و اصوات دارای دو مزیت است؛ یکی خاصیت سمعی و شنوایی که به ویژگی صوتی حروف باز می‌گردد و دیگری خاصت فکری آن‌که به معنا و تصویر ناشی از صفات صوتی حروف مربوط است. دعبل با بهره‌گیری از تکرار حروف و اصوات برای به تصویر کشیدن معانی بهره می‌گیرد. در نتیجه معنا و عاطفه و احساسات نیز تقویت می‌شود و قدرت تأثیر گذاری بیشتری خواهد داشت. در ادامه به نمونه‌هایی از تکرار حروف اشاره می‌شود.

ـ حرف «میم»

وَلَوقَـلّـدوا المُوصی إلیه زَمامَها لَزُمّـت بِمِـأْمونَ مِـنَ الـعَثـراتِ[۱]

(دعبل خزاعی، ۱٤۱۷ق: ٤۰)

حـرف «میـم» از حـروف جهـوری اسـت و ایـن حـرف از نظـر دانشـمندان علـم آواشناسـی معاصـر «از حـروف شـفوی است»(بشـر، ۱۹۷۱: ۸۹)؛ زیـرا «دو لـب بـه هنـگام تلفـظ ایـن حروف بـر روی‌هـم بسـته می‌شـود»(ابن منظـور، ۱۹۷۱، ج۲٤: ۲۳٦) در تولیـد حـرف «میـم» ابتـدا هـوا از حنجـره می‌گـذرد و تارهـای صوتـی را مرتعـش می‌کنـد، هنگامی‌کـه هـوا از مجـرای خـود بـه دهـان رسـید، نـرم کام پاییـن می‌آیـد و مجـرای دهـان را می‌بنـدد، هـوا وارد فضـای بینـی می‌شـود و در موقـع خـروج هـوا از فضـای بینـی لب‌هـا کامـلاً بسـته اسـت(انیس، ۱۹۷۳: ۴۴) و ایـن حـرف متضمـن معنـای غـم و انـدوه اسـت (مفتـاح، ۱۹۸۲: ۶۲).

در ایـن بیـت، تکـرار ۸ مرتبـه حـرف «میـم» و نحـوۀ چینـش آن، نوعـی موسـیقی را ایجـاد کـرده کـه گوش‌هـا بـدان تمایـل می‌یابـد. بـا نگـرش در ماهیـت کیفـی تلفـظ حـرف «میـم» کـه بـر اثـر فشـردن کامـل لب‌هـا روی هـم و سـپس بـاز کـردن آن‌هـا حاصـل می‌شـود، خـود نوعـی اسـتحکام، فشـردگی و قـدرت را القـا می‌کنـد کـه ایـن اسـتحکام و فشـردگی در واژه «لزمّـت» به‌آسـانی قابل‌تشـخیص اسـت و مؤیّـد ایـن مطلـب اسـت کـه در صـورت التـزام و همراهـی مـردم بـا وصـیّ پیامبـر و امـام علـی علیه‌السلام از ایـن قـدرت و اسـتحکام برخـوردار می‌شـدند. در اینجـا فعـل «لزُمَّـت» بـه معنـای «شُـدَّت» نیـز متضمـن معنـای التـزام و پایبنـدی اسـت و بـرای تأکیـد بیشـتر مفهـوم همراهـی و بیعـت بـا حضـرت علـی علیه‌السلام، بـا حـرف لام مؤکّـد نیـز شـده اسـت؛ افـزون بـر آن، دِعبـل بـا حـرف «لَـو» بیـت را آغـاز کـرده که متضمـن معنای تمنـا و آرزوسـت، یعنـی ای‌کاش مـردم بـه آن حضـرت پشـت نکـرده و بیعـت شـکنی نمی‌کردنـد و زمامـداری ایشـان را بـا نااهـلان معاوضـه نمی‌کردنـد تـا از گزنـد دشـمنان و معانـدان و بداندیشـان در امـان می‌ماندنـد ولـی افسـوس ایـن آرزوی محالـی اسـت کـه شـاعر بـا یـادآوری آن مخاطـب را بـه فضـای حزن‌انگیـز و مالامـال از غـم و انـدوه و حسـرت، منتقـل می‌کنـد.

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

ـ حرف مد «الف»

تَجاوَبنَ بِالأرنانِ و الزَّفراتِ　　نَوائِحُ عُجمُ اللَفظ و النَّطَقات[۱]

(دعبل خزاعی۱٤۱۷ق : ٤۰)

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

ـ حرف «راء»

رَزَایا اَرَتنا خُضَرَةَ الافقِ حُمرَةً　　وَرَدَّت اُجاجاً طَعمَ کُلِّ فراتِ[۲]

(همان: ٤۱)

در این بیت حرف «راء» ۶ بار و حرف «جیم» نیز هر کدام ۲ بار تکرار شده است. همان‌گونه که پیش از این بیان شد این اصوات، جزو اصوات مجهوره هستند(أنیس، ۱۹۷۳: ٦۵ـ۷۵) طنین این اصوات و تعدد در تکرار آن‌ها و همچنین هم‌نشینی آن‌ها، نشان‌دهندهٔ تأکید و اصرار به یادآوری مصیبت‌هایی است که بر اهل بیت ﷺ وارد شده و این مصیبت‌ها به‌قدری عظیم و سخت است که رنگ افق را به سرخی مبدل می‌سازد و طعم گوارای هر رودی را به تلخی.

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

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

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

ـ حرف «دال»

فان جحدوا کان الغَدیرُ شهیدَه و بدرٌ واحدٌ شامخُ الهَضَباتِ[۱]

(دعبل خزاعی، ۱٤۱۷ق: ٤۱)

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

ـ حروف «طاء» و «تاء»

افاطم! لو خِلتِ الحسینَ مجدّلا وقد مات عطشاناً بشطّ فراتِ

اذن للطمتِ الخدَّ، فاطمُ، عنده واَجریتَ دمعَ العین فی الوَجَناتِ[۲]

(دعبل خزاعی، ۱٤۱۷ق: ٤۱)

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

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

همس است و ریتمی آرام ایجاد می‌کند.

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

ـ حرف «فاء»

تُوُفوّا عِطاشاً بالفراتِ، فلیتنی تُوُفیتُ فیهم قبلَ حین وَفاتی[1]

(همان: ۴۲)

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

ـ تکرار واژه

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

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

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

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

ـ واژهٔ «دیار»

دیار علیٍ والحسین و جعفرٍ وَ حمزةَ و السجّادِ ذی الثَّفَناتِ
دیارٌ لعبدالله و الفضل صنوه نِجی رسولِ‌الله فی الخَلَواتِ
دیارٌ عفاها جورُ کل منابذ و لم تعفُ للایام و السَنَواتِ[1]

(دعبل خزاعی، ۱۴۱۷ق: ۴۰-۴۱)

موسیقی به کار رفته در بافت اشعار، بخشی از آن بافت را تشکیل می‌دهد و حامل معنا و مفهوم ویژه‌ای است که با تکرار کلمات، موسیقی بی‌نظیری ایجاد می‌شود که معنا را کاملاً بی‌نظیر می‌گرداند. در این ابیات، واژهٔ «دیار» تکرار شده است و این تکرار بیانگر آن است که این سرزمین از آنِ اهل‌بیت علیهم‌السلام بوده که خالی و متروک مانده و گذر روزها و سال‌ها کهنه‌شان نکرده است؛ بلکه از ظلم و جور ستمگران به این وضعیت درآمده است.

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

ـ واژۀ «قبر»

قبورٌ بکوفانٍ، واخری بطیبةٍ　　واخری بفخٍّ نالَها صلواتی

و قبرٌ بارض الجوزجان محلُّه　　و　　قبرٌ بباخمری، لدی الغُرُباتِ

وَ قبرٌ ببغدادٍ لِنَفسٍ زَکیهٍ　　تَضَمَنّها الرّحمنُ فِی الغُرفات[1]

(همان: ۴۲)

ابیات فوق با واژۀ «قبور» به صیغۀ جمع کثرت آغاز شده و در ابیات پیاپی، یا خود لفظ به‌صورت مفرد «قبر» تکرار شده است یا ضمیری که به آن برمی‌گردد. در ابتدا «قبور» به کوفه که سنگرگاه تشیع و محل شهادت امام علی علیه‌السلام و امام حسین علیه‌السلام و خانواده و یاران ایشان است، اضافه شده و سپس واژۀ قبر را به مدینه منور «طیبه» اضافه کرده که قبور مقدسی چون امام حسن علیه‌السلام، امام سجاد علیه‌السلام، امام محمدباقر علیه‌السلام و امام جعفر صادق علیه‌السلام در آن قرار دارد؛ در ادامه با تکرار واژۀ قبر و اضافه آن به «فخ» که نام وادی در مکه است، قبور امامزدگان در آنجا واقع شده است و سپس قبر واقع در منطقه «جوزجان» که قبر یحیی بن یزید در آنجاست و همچنین قبری که در «باخمر» که ابراهیم بن عبدالله در آن واقع است و در پایان واژۀ قبر را به بغداد اضافه می‌کند که قبر امام موسی کاظم علیه‌السلام و امام محمد جواد علیه‌السلام در آن مکان است. با اندکی درنگ، مشخص می‌شود که دعبل با تکرار واژۀ قبر اولا در پی استخراج مفهوم و دلالت‌های تاریخی و مذهبی است که یک به یک چون خاطرات زنده‌ای پیش چشم خواننده به تصویر می‌کشد و ثانیاً به تبیین پیام حزن‌انگیز و اندوهناک می‌پردازد و قلب هر شیعۀ دل‌سوخته‌ای را به درد می‌آورد.

ـ منازل

منازل وحیُ‌الله یَنزِل بینها　　علی احمدِ المذکور فی السُّوَراتِ

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

منازلُ کانتِ لِلصّلاة و للتّقی　　و لِلصّوم و التطّهیر و الحَسَناتِ
مَنازِلُ جِبریل الأمین یَحِلُّها　　مِنَ الله بالتّسلیمِ وَ الصَّلَواتِ
مَنازِلُ وَحیِ الله و مَعدن عِلمه　　سبَیل رَشاد واضِحَ الطَرقاتِ
منازلُ قوم یهتدی بهداهم　　فتؤمن منهم زلّة العَثَراتِ[1]

(همان: ٤٠-٤١)

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

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

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

ـ آل رسول‌الله

و آلُ رسول‌الله تَدمَی نُحورُهُم　　و آلُ زیادٍ آمنوا السرَّبَات

۱. این خانه‌های ویران و متروک جایگاه نزول وحی الهی بر احمد، موعود کتب آسمانی بود.
خانه‌هایی که در آن نماز، تقوا، روزه، پاکی و خوبی‌ها بود.
خانه‌هایی که مهبط جبرئیل امین بود؛ آن پیام‌آور وحی الهی که از جانب خدا با سلام و برکت‌ها بر پیامبر نازل می‌شد.
آن خانه‌ها محل نزول وحی خدا، گنجینهٔ علم او و راه روشن هدایت بود.

و آلُ رسولِ‌الله تُسبی حریمُهم　　و آلُ زیادٍ رَبَةَ الحَجَلاتِ
و آلُ رسولِ‌اللهِ نُحفٌ جُسومُهم　　و آلُ زیادٍ غلَّظُ القَصَراتِ[1]

(همان: ٤٤-٤٥)

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

ـ هُم

هُم مَنعوا الآباء عن اخذ حقِّهم　　وَ هم ترکوا الأبناءَ رَهَنَ شتَات
و هم عدلوها عن وصّی محمد　　فبیعتُهم جاءت عَلی الغَدَراتِ
هُمُ نَقَضُوا عَهدَ الکِتابِ و فَرضَهُ　　وَ مُحکَمَهُ بالزُّورِ و الشُبُهاتِ[2]

(همان: ٤٣)

دعبل با تکرار واژهٔ «هُم» اشاره به سوزوگداز و حزن و اندوه عمیق خود برای اهل‌بیت علیهم‌السلام می‌پردازد. تکرار این واژه به‌عنوان ابزاری هنری، دلتنگی شاعر را، به گوش مخاطب گوشزد می‌کند و علاوه بر دلالت معنوی، موسیقی دل‌نشین و گوش‌نوازی را در واحدهای صوتی ایجاد می‌کند که باعث زیباتر شدن ابیات می‌شود.

---

۱. اهل بیت پیامبر ﷺ خون از گلویشان می‌ریزد و آل زیاد در خانه‌های مجلل آرام گرفته‌اند.
خاندان پیامبر نوامیس‌شان به اسارت و غربت می‌رود و خاندان زیاد در کاشانه‌های خود ایمن هستند.
اهل بیت رسول با بدن‌های لاغر و نحیف باشند و خاندان زیاد با گردنی ستبر.
۲. آنان پدران را از حقوق مسلّم خویش بازداشتند و فرزندان‌شان را آواره و سرگردان ساختند.
و آنان بودند که زمام امور خلافت را از کف هدایتگرِ علی (وصی محمّد) گرفتند و با تکیه بر خدعه و نیرنگ از مردم بیعت گرفتند.
اینان بودند که عهد قرآن و واجباتش را نقض کردند و محکماتش را با دروغ و تشکیک درآمیختند.

۳-۳-۳. رد العجز علی الصدر

یکی از انواع تکرار واژه، صنعت «رد العجز علی الصدر» است. «رد العجز علی الصدر» یا «تصدیر» کلامی است که میان صدر و عجز آن رابطه غالباً لفظی و احیاناً معنوی برقرار است(ابن أبی الإصبع المصری، ۱۳۳۶: ۱۳۸) که جمله را به‌سوی انسجام و نیز هماهنگی در موسیقی سوق می‌دهد، یعنی دو لفظ متجانس (از هر نوع جناسی) در بیت بدین‌صورت بیایند که یکی در آخر بیت باشد و دیگری در صدر، وسط یا آخر مصراع اول یا اول مصراع دوم بیاید(تفتازانی، ۱۳۸۵: ٤٤٦) هنگامی‌که شاعر از این ابزار بلاغی استفاده می‌کند، می‌خواهد بر یک معنی معین تأکید کند یا مخاطب را از اهمیت آن معنی آگاه سازد. با این نوع تکرار کلمه در ابتدا و انتها، معنی در ذهن مخاطب به‌خوبی قدرت حدس زدن و پیش‌بینی کردن پیدا می‌کند که به‌واسطهٔ آن موسیقی داخلی به سطح درجهٔ عالی می‌رسد(القزوینی، ۱۴۲۵ق: ۳۳۰) دعبل از این آرایه بهره می‌جوید به‌گونه‌ای که در صدر برخی عبارت کلماتی به کار می‌گیرد و با تکرار آن در اجزای عبارت، نوعی ارتباط و انسجام برقرار می‌کند تا علاوه بر تأکید معنا، موسیقی دلنشینی را به کلام بیفزاید. نمونه‌هایی از آن را در قصیدهٔ «تائیه» بررسی می‌کنیم.

عَلی العَرصاتِ الخالیاتِ مِن المَها سَلامُ شَجٍّ صَبٍّ علی العرصاتِ[1]

(دعبل خزاعی، ١٤١٧ق: ۳۸)

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

تراثُ بِلا قُربی و مُلکٌ بَلا هُدی وحکمٌ بَلا شُورَی، بِغَیرِ هُداةِ[2]

(همان: ۳۹)

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

در ایـن بیـت همان‌طـور کـه مشـاهده می‌شـود واژۀ «هـدی» و «هـداه» در پایـان دو مصـراع دارای آرایـه جنـاس و نشـانۀ تأکیـد بـر هدایـت مـردم توسـط اهل‌بیـت ﷺ اسـت؛ چراکـه کشـتی نجـات بـدون هدایـت ایشـان بـه سـر منـزل مقصـود نمی‌رسـد.

تُوُفوّا عِطاشاً بالفراتِ، فلیتنی وُفیتُ فیهم قبلَ حین وَفاتی[1]

(همان: ٤٢)

در ایـن بیـت، دعبـل بـا تکـرار کلمـات «توفـوا، توفیـت، وفاتـی» کـه همگـی از ریشـۀ «وفـی» مشـتق شـده، آهنـگ و موسـیقی درونـی بـر اثـر آرایـۀ «رد العجـز الـی الصـدر» ایجـاد کرده اسـت؛ بـه ایـن ترتیـب کـه شـاعر کلمـه «توفـوا» را در مصـرع اول یعنـی «صـدر» آورده و یکـی از مشـتقات آن را در آغـاز و دیگـری را در پایـان مصـرع دوم «عجـز» تکـرار کـرده اسـت. یکـی از مهم‌تریـن عوامـل زیبایی‌شناسـی ایـن فـن، ایجـاد وحـدت در شـعر اسـت و از آنجـا کـه ایـن قصیـده، از ابتـدا تـا انتهـا حـول محـور «رثـا» می‌چرخـد، بنابرایـن بـه وحـدت هرچـه بیشـتر ایـن قصیـده کمـک کـرده اسـت.

تَخیَّر تُهم رُشداً لِأمری، فإنَّهُم علی کل حالٍ خیرةُ الخیرات[2]

(همان: ٤٣)

شـایان ذکـر اسـت آوردن چنـد واژۀ متجانـس «تخیرتهـم، خیـره، الخیـرات» در این بیـت، افزون بـر ایـن کـه دارای جنـاس اشـتقاق اسـت، آرایـۀ رد العجـز الـی الصـدر را نیـز دارد کـه بـر زیبایی آن افـزوده و از لحـاظ موسـیقایی، بـه ایـن بیـت جلـوه‌ای خاص بخشـیده اسـت؛ همچنیـن از لحاظ مفهومـی، انتخـاب اهـل بیـت ﷺ بـرای هدایـت و رهبـری مـردم را مـورد تاکیـد قـرار می‌دهـد.

۳-۳-٤. جناس

جنـاس، بـه شـباهت داشـتن دو واژه در گفتـار گفتـه می‌شـود کـه در معنـا بـا یکدیگـر اختـلاف

۱. آنان در کنار فرات لب‌تشنه جان باختند. ای کاش من نیز در میان ایشان جان می‌سپردم.
۲. آنان را برای هدایت خویش برگزیده‌ام، چراکه در هر حال بهترین برگزیدگان‌اند.

دارنـد و آن یـا تـام اسـت کـه دو کلمـه در تعـداد، نـوع، شـکل و ترتیـب حـروف بـا هـم متفـق هسـتند؛ و یـا ایـن کـه غیـر تـام هسـتند. زمانـی کـه آن دو کلمـه در یکـی از مـوارد چهارگانـه با هم اختـلاف داشـته باشـند. (القزوینـی، ۱٤۲۵: ۳۲۳). جنـاس از یک‌سـو، باعـث توافـق، انسـجام و هارمونـی کلام می‌شـود و از سـوی دیگـر، بـه خاطـر همگونـی کلمـات متجانـس، باعـث ایجـاد موسـیقی‌ای می‌شـود کـه گـوش از شـنیدن آن لـذت می‌برد(الجنـدی، ۱۹٥٤: ۲۹). تأثیـر جنـاس در موسـیقی شـعر بـر هیـچ کـس مخفـی نیسـت؛ زیـرا نقـش مثبتـی را در آهنگیـن کردن آواهـای شـعری و رسـاندن آن بـه سـطوح بـالای هنـری ایفـا می‌کنـد. از عوامـل مهـم سبک‌سـاز شـعر دعبـل خزاعـی، کاربـرد بسـیار زیـاد وی از جنـاس اشـتقاقی اسـت؛ شـاعر بـا اسـتفاده از جنـاس، نوعـی سـبک موسـیقی زیبـا و طنین‌انـداز ایجـاد می‌کند کـه هـر شـنونده‌ای را مجذوب خـود می‌سـازد. در قصیـدۀ «تائیـه» آنچـه بیـش از پیـش جلوه‌گـری می‌کنـد، بهره‌منـدی شـاعر از جنـاس اشـتقاق اسـت کـه نشـانۀ توانایـی بی‌نظیـر او در شـناخت ابعـاد مختلـف واژه اسـت. ایـن آرایـه سـبب ایجـاد نوعـی هماهنگـی و تناسـب میـان کلمـات و عبـارات قصیده شـده اسـت. در ادامـه بـه نمونـه هایـی از آن می‌پردازیـم.

فکَم حسراتٍ هاجَها بمُحَسِّرٍ وقوفی یوم الجمع من عرفات[1]

(دعبل خزاعی، ۱٤۱۷ق: ٤۳)

دو واژۀ «حسـرات، محسـر» کـه دارای جنـاس اشـتقاق هسـتند، بـر آلام و رنج‌هـا و حسـرت‌های شـاعر دربـارۀ آل رسـول صلی‌الله‌علیه‌وآله تأکیـد می‌کنـد.

قلیلةُ زُوّارٍ سوی بعض زورٍ من الضبع والعقبان و الرخمات[2]

(همان: ٤۳)

دو واژۀ «زوار، زور» از نـوع جنـاس اشـتقاق هسـتند؛ شـاعر بـه آوردن جنـاس توسـل جسـته تـا از خـلال آن توجـه مخاطـب را بـه خانه‌هـای اهل‌بیـت علیهم‌السلام کـه خالـی از زائـر و یاورنـد و جـز

۱. آن‌گاه که در وادی محسر در اجتماع عرفاتیان ایستادم حسرت و اندوهی عمیق از نهادم برآمد.
۲. زائران ایشان اندک‌اند به اضافه تعدادی از کفتارها و عقابان و کرکس‌ها

درنـدگان و پرنـدگان شـکاری زائـری ندارنـد جلـب کنـد و عظمـت مصیبت‌هـای وارده بـر آنـان را بیـان نمایـد.

منازلُ قوم یهتدی بهداهم　　فتؤمن منهم زلّة العَثَراتِ[۱]

(همان: ٤٠)

در دو واژۀ «یهتـدی، هـدی» جنـاس وجـود دارد و واژۀ دوم، تأکیـد واژۀ نخسـت اسـت. دعبـل راه هدایـت مـردم و در امـان مانـدن از انحـراف و لغـزش را توسـل بـه امامـان و رهنمودهـای ایشـان می‌دانـد و بـا آوردن واژه‌هـای متجانـس، بـر ایـن مفهـوم تأکیـد مـی‌ورزد.

وَلَم تَکُ اِلّا مِحنَةً کَشَفَتُهم　　بَدَعوی ضَلّالٍ مِن هَنٍ و هناتِ[۲]

(همان: ٣٩)

تکـرار واژۀ «هنـات» کـه به‌صـورت «هـن» و بـدون فاصلـه هـم موسـیقی زیبایـی بـه آن بخشـیده و هـم معنـا را تأکیـد کـرده اسـت.

تُؤفوّا عِطاشاً بالفراتِ، فلیتنی　　تُوُفیتُ فیهم قبلَ حین وَفاتی[۳]

(همان:٤٢)

در ایـن بیـت دعبـل بـا آوردن واژه‌هـای متجانـس و تکـرار حـروف ریشـه‌ای «توفّـوا، توفَیـتُ، وفاتـی»، انسـجام و درهـم تنیدگـی کلام را بیشـتر کـرده و موسـیقی دلنشـینی بـه وجـود آورده تـا بـه خواننـده یـادآوری کنـد کـه در آموزه‌هـای اسـلامی شـهادت بـا افتخـار، آرزوی هـر مؤمنـی اسـت.

فکم تری للأیام ما جرّ جورها　　علی الناس من نقص طول شتات[٤]

(همان: ٣٩)

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

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

۳-٤. موسیقی معنوی

همهٔ ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا مصراع و از سوی دیگر، همهٔ عناصر معنوی یک واحد هنری، اجزای موسیقی معنوی آن هستند(شفیعی کدکنی، ۱۳۸٤: ۳۹۳) و انواع تناسب، هماهنگی، انسجام، تعادل و امثال آن‌ها را در برمی‌گیرد؛ یعنی عوامل و اسباب ایجاد وحدت و انسجام غیر صوتی را شامل می‌شود؛ بدین ترتیب، تناسب تصویر و محتوا، لفظ و معنا، آهنگ و معنا، و آرایه‌های بدیع معنوی را که مولد و تقویت‌کننده تناسب و هماهنگی اجزای شعرند، در برمی‌گیرد. آرایه‌هایی چون مراعات‌النظیر، طباق، مقابله و... از این نوع موسیقی به شمار می‌روند. یکی از ویژگی‌های برجسته سبک‌ساز قصیده، کاربرد پربسامد آرایه‌های تضاد، مقابله و مراعات النظیر در جای جای قصیده است که افزون بر ایجاد توازن آوایی باعث انسجام و وحدت فکری نیز شده است.

۳-٤-۱. تضاد یا طباق

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

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

بـه کلام بخشـیده اسـت و سـبب تبییـن برخـی حقایـق بـه مخاطـب می‌شـود. دعبـل بـا آوردن اضـداد، بـر موسـیقی درونـی ابیـات افـزوده و تـوازن و تناسـب ملموسـی بیـن جمـلات و عبـارات ایجـاد کـرده کـه ذوق و اشـتیاق را در مخاطـب افـزوده و خسـتگی را زدوده اسـت. پیـش از اینکـه نمونه‌هـای از انـواع تضـاد را در قصیـده «تائیـه» بپردازیـم بـه انـواع کلمـات متضـاد بـه‌کار رفتـه در آن اشـاره می‌کنیـم.

جدول شماره (٤) تضاد بین دو اسم

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

جدول شماره (٥) تضاد بین دو فعل و اسم

	تضاد بین دو فعل		تضاد بین فعل و اسم
۱	أروح_ أغدو	۱	تضيءُ_ الظلمات
۲	قرّب_ أخّر	۲	طلع _ غروب
۳	لاینوا- أضمروا	۳	یحبون- وغرات

نمونه‌هایی از تضاد به‌کار رفته در قصیدهٔ «تائیه»:

یُمَیِّزُ فینا کُلَّ حَقَّ و باطلٍ و یُجزی علی النَّعماءِ و النَّقِماتِ[1]

(دعبل خزاعی، ١٤١٧ق: ٤٥)

دعبـل بـا آوردن کلمـات متضـاد «حـق، باطـل» و «النعمـاء، النقمـات» تصویـری از زیبایی‌هـا و زشـتی‌ها پیـش روی خواننـده ترسـیم می‌کنـد و موسـیقی دلنشـینی بـه ابیـات می‌بخشـد. همچنیـن تناسـب معنـوی بیـن حـق و النعمـاء و باطـل و النقمـات، قابـل ملاحظـه اسـت.

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

سِوی حُبِّ اَبنَاءِ النَّبی وَ رَهطِهِ و بُغضِ بَنِی الزَّرقاء والعَبَلاتِ[۱]

(همان: ۳۹)

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

فَلَولا الَّذی اَرجُوهُ فِی الیومِ اَوغدٍ قَطَّعَ قَلبی اِثرَهُم حَسَراتٍ[۲]

(همان: ٤٥)

در این بیت تضاد میان واژگان «الیوم» و «غد» بر استمرار بدون وقفه و همیشگی حسرت دعبل بر فقدان اهل‌بیت علیهم‌السلام دلالت دارد که لحظه‌ای از آن فارغ نمی‌شود.

وَ ما طَلَعَت شَمسٌ و حانَ غُروبُها وَ بِالّلیلِ اَبکیهِم و بِالغَدَواتِ[۳]

(همان: ٤٤)

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

هُمُ نَقَضوا عَهدَالکتابِ و فَرضَهُ و محکَمَهُ بالزُّور و الشُّبُهات[٤]

(همان: ۳۹)

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

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

دشـمنان اهل‌بیـت ﷺ آیـات محکمـات را کـه امامـت را حـق ائمـه می‌داننـد نقـض کـرده و به‌جـای آن شـبهات باطـل و احادیـث دروغ را جایگزیـن کلام حـق کـرده و حـق ایشـان را غصـب نمودند.

فإن قُلتَ عُرفاً أنكَروهُ بمُنكرٍ وغَطّوا عَلى التَّحقيق بالشُّبَهاتِ[1]

(همان: ٤٥)

در ایـن بیـت، دوتضـاد بیـن واژگان «عـرف» و«منکـر»، و«التحقیـق» و«الشـبهات» وجـود دارد کـه مخالفـان سـخنان معـروف و درسـت شـاعر را بـد شـمرده و بـا شـبهه می‌آمیزنـد. شـایان ذکـر اسـت کـه گاه آوردن بیـش از یـک طبـاق و آمیختـه شـدن آن بـا دیگـر عناصـر موسـیقایی بـه شـعر دعبـل جلـوه‌ای خـاص بخشـیده اسـت. صنعـت طبـاق و تضـاد در سـطح وسـیعی از گفتمـان دعبـل، تناسـب و زیبایـی خاصـی بـه کلام وی بخشـیده اسـت، امـا تأثیـر کاربـرد ایـن آرایـه بـه بعـد زیبایی‌شـناختی کلام او ختـم نمی‌شـود؛ بلکـه از سـوی دیگـر بـرای تفهیـم برخـی حقایـق بـه خواننـده و بـرای اسـتمرار و دوام از آن سـود جسـته اسـت کـه شـمول و فراگیـری مفهـوم را می‌رسـاند. چـه بسـا گاهـی اوقـات بـه مقایسـه بیـن ویژگی‌هـای امامـان معصـوم ﷺ و دشـمنان ایشـان می‌پـردازد و از ایـن طریـق توجـه مخاطـب را بـه ویژگی‌هـا و کمـالات ائمـه ﷺ جلـب می‌نمایـد. بهره‌گیـری گسـترده شـاعر از صنعـت تضـاد، عـلاوه بـر افـزودن موسـیقی هنـری، نشـان‌دهندۀ موضـع و دیـدگاه او در زندگـی اسـت کـه رنج‌هـا و آلام خـود را در آینـه آن منعکـس می‌کنـد.

۳-٤-۲. مقابله

«مقابلـه» عبـارت اسـت از «ذکـر دو یـا چنـد کلمـه‌ی غیـر متضـاد و باهـم و سـپس، ذکـر کلمات متضـاد آن‌هـا، بـه ترتیبـی کـه اول آمـده اسـت»(تفتازانی، ۱۳۸۵، ج۱: ۲٦۷). مقابلـه ابـزاری اسـت کـه به‌وسـیلۀ آن می‌تـوان تصاویـر متضـاد را در قالبـی زیبـا و آهنگـی مـوزون بـه تصویـر

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

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

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

و آلُ رسولِ اللهِ نُحفٌ جُسومُهم وآلُ زیادٍ غلَّظُ القَصَراتِ[1]

(دعبل خزاعی، ۱۴۱۷ق: ۴۵)

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

نجّیٌ لجبریلِ الامین، وانتم عکوف علی العزّی مَعاً و مناة[2]

(همان: ۴۰)

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

۱. اهل‌بیت رسول با بدن‌های لاغر و نحیف باشند و خاندان زیاد با گردن‌ها ستبر.
۲. هنگامی‌که شما توطئه‌گران سقیفه، شب و روز و بی‌وقفه بت‌های عزی و منات را می‌پرستیدید او همراز جبرئیل بود.

نتیجه‌گیری

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

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

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

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

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

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

مقابلـه و مراعات‌النظیـر اسـت کـه دو مـورد اخیـر بسـامد بسـیار بالایـی در قصیـده داشـته و به آن وجهـهٔ سـبکی داده اسـت؛ ایـن تقابل‌هـا، باعـث تفهیـم برخـی حقایـق، تداعـی معنـا در ذهـن مخاطـب و ایجـاد ذوق و اشـتیاق در وی می‌گـردد و بـا بیـان برخـی ویژگی‌هـای متقابـل خانـدان پیامبـر صلی‌الله‌علیه‌وآله و آل زیـاد بـه برجسته‌سـازی صفـات و ویژگی‌هـای اهـل بیـت پیامبـر صلی‌الله‌علیه‌وآله پرداختـه و خواننـده را ترغیـب می‌کنـد تـا از بیـن دو طـرف متقابـل دسـت بـه گزینـش بزنـد.

منابع و مآخذ

ـ آقائی، مهرداد؛ عباس زاده، فاضل؛ قوامی خانقاه، سید مهدی. (۱۳۹۹). «سبک‌شناسی قصاید فخری دعبل خزاعی». *فصلنامه پژوهش‌نامه نقد ادبی و سبک‌شناسی*. ۱۱(۳). صص: ۱۱-۳۰.

ـ ابن ابی الاصبع المصری، عبدالعظیم بن عبدالواحد. (۲۰۰۸ م). *بدیع القرآن*. به تحقیق محمدشرف حفنی. قاهره: مکتبه نهضه.

ـ ابن ادریس، عمر خلیفه. (۱۹۹۷م). البنیه الإیقاعیة فی شعر البحتری «دراسة نقدیة تحلیلیة». *رسالهٔ دکتوراه*. مصر: جامعة الإسکندریة.

ـ ابن جنی، ابوالفتح عثمان. (۱۹۹۰م). *الخصائص*. بغداد: دارالشؤون الثقافیة.

ـ ابن منظور، ابوالفضل جمال الدین محمدبن مکرم. (۱۹۷۱م). *لسان العرب*. بیروت: دار صادر.

ـ ابوالعدوس، یوسف. (۲۰۰۷م). *الاسلوبیه، الرویه و التطبیق*. عمان: دارالمیسره للنشر و التوزیع للطباعه.

ـ ابوریشه، عبدالقادر. (۱۹۹۰م). *مدخل الی تحلیل النص*. الطبعة الرابعه. عمّان: دارالفکر.

ـ اسماعیل، عزالدّین. (۱۹۷٤م). *الاسس الجمالیه فی النقد الادبی*. الطبعه الثالثه. بیروت: دار الفکر العربی.

ـ الاصفهانی، ابوالفرج. (۱۹۹٤م). *الأغانی*. بیروت: دار إحیاء التراث العربي.

ـ امینی، شیخ عبدالحسین. (۱۹۷۷م). *الغدیر فی الکتاب والسنة والادب*. بیروت: الموسسة الجامعیة للدراسات و النشر والتوزیع.

ـ انیس، ابراهیم. (۱۹۵۲م). *موسیقی الشِّعر*. الطبعة الثانیة. مصر: مطبعة لجنة البیان العربی.

ـ ــــــــــ. (۱۹۷۳م). *الاصوات اللغویة*. مصر: دارالمعارف.

ـ بشر، کمال. (۱۹۷۱م). *دراسات فی علم اللغة*. الطبعه الثانیه. مصر: دار المعارف.

ـ بیاتی، حمیدسنا. (۲۰۰۷م). *التنغیم فی القرآن الکریم دراسه صوتیه*. بغداد: مرکز احیاء التراث العلمی العربی.

ـ تبرماسین، عبدالرحمن. (۲۰۰۳م). *البنیة الإیقاعیة للقصیدة المعاصرة في الجزائر*. الجزیره: دارالفجر للنشر و التوزیع.

ـ تفتازانی، سعدالدین. (۱۳۸۵). *مختصر المعانی*. چاپ دوم. قم: اسماعیلیان.

ـ جنتی‌فر، محمد. مرادیان، سوده (۱۳۹٦). «بازخوانی قصیده تائیه دعبل از رهگذر واکاوی اندیشه، ساختار موسیقایی، تعابیر و تصاویر هنری». *فصلنامه مطالعات متون اسلامی*. ۲ (٤). صص: ۱٤۳- ۱۷٤.

ـ الجندی، علی. (۱۹۵٤م). *فن الجناس*. القاهره: دارالفکرالعربی.

ـ حسنی، عبدالجلیل یوسف. (۱۹۸۹م). *موسیقی الشعر العربی*. القاهرة: الهیئة العامة للکتاب.

ـ الخوالده، فتحی. (۲۰۰۶م). *تحلیل الخطاب الشعری*. عمان: المرکز الثقافی العربی.

ـ دعبل بن علي الخزاعي. (۱٤۱۷ق). *دیوان*. بیروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.

ـ دیو سالار، پویان. (۱۳۹٦). «بررسی تطبیقی سبک شناختی رثای اهل بیت علیهم‌السلام در شعر دعبل و وحشی بافقی». *کنفرانس بین المللی ادبیات و پژوهش‌های تطبیقی در آن*. گرگان: موسسه فرهنگی نسیم موعد. صص: ۱۲٤-۱٤۲.

ـ الرازی، شمس الدین محمد. (بی‌تا). *المعجم فی معاییر الأشعار العجم*. بازنویسی بهروز ثروتیان. تهران: تمثال.

ـ الرافعی، مصطفی صادق. (۱۹۹۷م). *اعجاز القرآن و البلاغه النبویه*. القاهره: دارالمنار.

ـ رفیق احمد صالح، معین. (۲۰۰۳م). «دراسة اسلوبیة فی سورة مریم». *رسالة الماجیستر*. نابلس: جامعة النجاح الوطنیة.

ـ سعران، محمود. (بی‌تا). *علم اللغة للمقدمة للقارئ العربی*. بیروت: دار النهضة للطباعة والنشر.

ـ سلطانی رنانی، مهدی. (۱۳۸۵). «درآمدی بر ابعاد اعجازی و زیبایی‌شناختی نظماهنگ قرآن». *پژوهش‌های قرآنی*. ش ٤۵.

صص: ۲۰۶-۲۲۵.
ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸٤). *موسیقی شعر*. چاپ هشتم. تهران: آگاه.
ـ شمیسا، سیروس. (۱۳۷٤). *کلیات سبک‌شناسی*. چاپ سوم. تهران: انتشارات فردوس.
ـ الطرابلسي، محمد الهادي. (۱۹۸۱م). *خصائص الأسلوب في شوقيات*. تونس: منشورات الجامعة التونسية.
ـ عباس، حسن. (۱۹۹۸م). *خصائص الحروف العربية ومعانيها*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
ـ علی سید، عزالدین. (۱۹۷۸م). *التكرير بين المثير و التاثير*. چاپ دوم. بیروت: عالم الكتب.
ـ غریب، رز. (۱۳۷۸). *نقد بر مبنای زیبایی‌شناسی و تأثیر آن در نقد ادبی*. ترجمه نجمه رجائی. مشهد: دانشگاه فردوسی.
ـ فتوحی، محمود. (۱۳۹۵). *سبک‌شناسی، نظریه ها، رویکردها و روش‌ها*. تهران: نشر سخن.
ـ فضل، صلاح. (۱۹۹۸ م). *علم الأسلوب و مبادئه و إجراناته*. القاهرة: دارالشروق.
ـ القزوینی، أبي المعالي. (۱٤۲۵ق). *الإيضاح في علوم البلاغة*. شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم الخفاجي. ط٤. بيروت: دارالكتاب البناني.
ـ قوامی خانقاه، سید محمد. (۱۳۹۵). «بررسی سبک شناسی فخریات کمیت بن زید اسدی – دعبل خزاعی». *پایان نامه کارشناسی ارشد*. اردبیل: دانشگاه محقق اردبیلی.
ـ کتانة، فتحی احمد. (۱۹۹۹م). «دراسة الاسلوبية فی شعر ابی الفراس الهمدانی». *رسالة الماجیستر*. جامعة النجاح الوطنية. الفلسطين.
ـ المازنی، عبدالقادر. (۱۹۹۰م). *الشعر غاياته و وسائطه*، بتحقيق فايز الترحينی. الطبعة الثانية. بيروت: دار الفكر اللبنانی.
ـ مسبوق، سید مهدی؛ دریا دل موحد، اعظم. (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی دو قصیده تائیه دعبل و طلائع بن رزیک در مدح اهل بیت». *مجله ادب عربی*. ۳ (٤). صص: ۲۲۳- ۲٤٦.
ـ المسدی، عبدالسلام. (۱۹۸۲م). *الاسلوب و الاسلوبيه*. الطبعه الثانيه. بيروت: دارالعربيه للكتاب.
ـ مفتاح، محمد. (۱۹۸۲م). *فی سيماء الشعر القديم دراسة نظرية و تطبيقية*. المغرب: دارالثقافة.
ـ الملائكه، نازک. (۲۰۰۰م). *قضايا الشعر المعاصر*. بيروت: دارالعلم للملايين.
ـ وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷٤). *وزن و قافیه شعر فارسی*. تهران: مرکز چاپ جهاد دانشگاهی.