

دوفصلنامه علمی - پژوهشی زبان پژوهی دانشگاه الزهراء (س)

سال سوم، شماره ۶، بهار و تابستان ۱۳۹۱

بررسی تأثیر چیدمان حروف در موسیقی و معنای ابیات وصفی معلقات سبع

مرتضی قائمی^۱

مجید صمدی^۲

تاریخ دریافت: ۸۸/۹/۱۸

تاریخ تصویب: ۹۰/۳/۸

چکیده

ابیات وصفی، قسمتی بزرگ از معلقات سبع را تشکیل می‌دهد. سرایندگان این قصاید، علاوه بر غرض‌های شعری خود، منازل یار، پدیده‌های طبیعی، مرکب، صحنه‌های نبرد و عناصری دیگر را توصیف کرده و به تصویر کشیده‌اند و به همین منظور و برای ملموس کردن تصاویر ادبی‌شان، این ابیات را با موسیقی مناسب، به‌ویژه موسیقی آوایی حروف همراه کرده‌اند. با توجه به اینکه در فرایند توصیف حسی، شاعر برای تأثیر بیشتر هدف خود، نیازمند ذکر دقیق اوصاف و احوال امور مورد نظرش است، اصحاب معلقات سبع در توصیف‌های حسی خود، از عنصر موسیقی بهره‌ فراوان برده‌اند تا طنین آوایی پدیده‌های مورد نظرشان را نیز برای شنونده محسوس کنند. از آنجا که موسیقی حروف برخلاف وزن عروضی می‌تواند در هر بیت، با دیگر بیت‌ها متفاوت باشد، این هفت شاعر در ابیات وصفی خود، با

۱. استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی سینا Morteza_ghaemi@yahoo.com

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی سینا samadi_mta@yahoo.com

استفاده از چیدمان مناسب حروف، به تقویت موسیقی و انسجام آوایی و تطابق آن با معنای مورد نظر خود پرداخته‌اند. در میان این هفت شاعر، امرؤالقیس و لبید از تطابق لفظ و معنی و موسیقی حروف بیشتری بهره جسته‌اند و تأثیر چیدمان حروف در شعر این دو شاعر، به‌ویژه در وصف طبیعت، بیش از بقیه است. شاید دلیل این مسئله، وجود تعداد بیشتر ابیات وصفی مربوط به طبیعت در معلقه‌های ایشان و توجه زیاد این دو شاعر به طبیعت نسبت به دیگر اصحاب معلقات سبع باشد. عنتره و عمرو بن کلثوم نیز از موسیقی رزمی برخاسته از چینش هجایی و حروف، به بیشترین میزان استفاده کرده‌اند و موسیقی ابیات آنها در توصیف صحنه‌های نبرد، ملموس-تر است؛ زیرا این دو شاعر، حروفی را به کار برده‌اند که در کنار یکدیگر، صدای به هم خوردن شمشیرها و نیزه‌ها، و هیاهوی جنگ را تداعی می‌کنند. در مقابل شعر این شاعران، ابیات وصفی طرفه، زهیر و حارث از موسیقی حروف، بهره‌ای کمتر دارد و تطابق لفظ و معنا در شعر این سه شاعر، نسبت به بقیه، کمتر است. این مسئله دو دلیل مهم دارد: نخست آنکه این سه شاعر، در مقایسه با امرؤالقیس و لبید، به توصیف‌های حسی طبیعت، چندان توجهی نکرده‌اند و دوم اینکه این شاعران، موسیقی شعر خود را بیشتر در وزن عروضی قرار داده‌اند.

واژه‌های کلیدی: موسیقی، چیدمان حروف، معلقات سبع.

۱. مقدمه

بررسی موسیقی شعر، عبارت از پرداختن به عوامل تقویت‌کننده آن است. در ادبیات، هر عاملی که بتواند انسجام ایجاد کند، عامل موسیقایی شناخته می‌شود. این عامل یا لفظی است و یا معنوی. چیدمان حروف یکی از عوامل لفظی برای خلق موسیقی شعر است. دلالت‌های آوایی حروف، از

ویژگی‌های صوتی حروف برگرفته شده است؛ زیرا هر یک از حروف، صدایی مخصوص دارد که هنگام تلفظ و به‌ویژه تکرار و قرار گرفتن آن در کنار حروف دیگر، آوایی را تولید می‌کند که می‌تواند مفاهیمی خاص را القا کند. ناقدان و ادیبان قدیم عرب از جمله ابن‌جنی، درصدد یافتن ارتباط میان لفظ و معنا بودند که از آواهای برخاسته از حروف به‌دست می‌آمد. از دیدگاه ابن‌جنی، اصل کلمات، عبارت از صداهایی است که هنگام تلفظ، به گوش انسان می‌رسد؛ مانند صدایی که از کلمات و عباراتی چون «شیهة اسب»، «زوزه باد» و... شنیده می‌شود و بقیة الفاظ نیز از کلمات دارای دلالت‌های آوایی، جدا و ساخته شده‌اند (ابن‌جنی، ۱۹۵۵م: ۱/ ۴۶ و ۴۷). ناقدان و زبان‌شناسان معاصر نیز در توضیح و تفسیر نظریة ابن‌جنی گفته‌اند که زبان انسان‌ها تقلیدی است از صداهایی که حیوانات و انسان‌ها تولید می‌کنند^۱ (قدور، ۱۹۹۹م: ۱۹۳). انستاس ماری الکرملی^۲ از جمله این زبان‌شناسان است (الکرملی، ۱۹۳۸م: ۱). نظریة ابن‌جنی، دور از مبالغه نیست؛ اما در برخی الفاظ، مصداق دارد و از آنجا که دلالت‌های آوایی، مبنای روشن علمی دارند، ناقدان در اصل موضوع، چندان اختلاف نظری ندارند؛ مگر در حوزه مصداق‌ها؛ به این معنا که ممکن است در دلالت صوتی یک یا چند حرف بر معنایی خاص، اختلاف نظر وجود داشته باشد؛ اما همگان متفق‌اند که چیدمان حروف و آوای برخاسته از آنها، موسیقی شعر را تقویت می‌کند و می‌تواند بر معنایی خاص دلالت کند. حسن عباس در جای‌جای کتاب *خصائص الحروف العربیة و معانیها*، کاملاً به این دلالت‌ها معترف بوده و در این زمینه، قلم‌فرسایی‌ها کرده و به چند و چون آنها پرداخته و دلالت‌های آوایی همه حروف را با آوردن نمونه‌های متعدد، بیان کرده است؛ مثلاً برای حرف «ق»، صفت‌های شدت، کوبندگی، صلابت و صوت قوی را ذکر کرده و با مراجعه به *المعجم الوسیط* و بررسی تمام مصدرهایی که با این حرف آغاز می‌شوند، نشان داده است که حدود ۱۳۸ مورد از آنها دارای معنی‌هایی قابل تطبیق با دلالت صوتی این حرف‌اند (عباس، ۲۰۰۳م: ۱۸۲ تا ۲۰۸).

۱. این نظریه، به نظریة تقلید صوتی (Onomatopoeia) معروف است.

۲. بطرس جبرئیل یوسف عواد، مشهور به انستاس الکرملی، زبان‌شناس عراقی- لبنانی

البته گفتنی است که مبحث دلالت آوایی حروف با مبحث دلالت ذاتی کلمات - که همواره مورد مناقشه ناقدان بوده است - تفاوت دارد. مبحث دلالت ذاتی کلمات، از زمان یونان قدیم و در آرای افلاطون و سقراط مطرح بوده و این عالمان با نظریه دلالت ذاتی موافق بوده‌اند؛ در مقابل، عده‌ای از جمله ارسطو با این نظریه مخالفت کرده‌اند. قدیمی‌ترین رساله درباره نظریه دلالت ذاتی، رساله کراتیلوس، اثر افلاطون است. موضوع اصلی این رساله، مناظره‌ای است برسر این مسئله که منشأ زبان کدام است و رابطه میان واژه و معنای آن چگونه است. (روبینز، ۱۳۸۲ش: ۴۷). در این رساله، میان سقراط، هرموگنس و کراتیلوس، گفتگویی برسر طبیعت کلمات صورت می‌گیرد؛ به این ترتیب که کراتیلوس معتقد است زبان به خودی خود، با حقیقت واقع مطابق است؛ زیرا کلمه‌ها را طبیعت تعیین می‌کند؛ نه قرارداد، و کلمه‌ها اصالتاً همان چیزهایی را بیان می‌کنند که بر آنها دلالت دارند؛ اما هرموگنس با نظر او مخالف بوده و سقراط نیز موضعی بینابین اتخاذ کرده است. در این رساله، افلاطون از قول کراتیلوس، برخی ویژگی‌ها را برای زبان بیان کرده و نشان داده است که هم به دلالت ذاتی و هم به دلالت آوایی کلمه معتقد است؛ مثلاً او صدای «ر» را نماد حرکت سریع و مکرر، و صدای «ل» را متناسب با چیزهای صاف و نرم دانسته و معتقد است زبان‌های مختلف، از ارزش نمادین صداها به شیوه‌هایی متفاوت بهره می‌گیرند. به نظر او مثلاً کلمه «اسب» را باید همچون یک خاصیت طبیعی حیوانی در نظر آورد که بدین نام خوانده می‌شود؛ درست همان طور که شکل و اندازه این حیوان نیز جزء خواص طبیعی آن به شمار می‌رود (نسورن، ۱۳۸۷ش: ۳۰ و ۳۱). اندیشمندان بعدی از جمله ارسطو - که مهم‌ترین آنها بود - در برابر این رساله موضع‌گیری کردند. به نظر ارسطو، بنیاد زبان، وضع و قرارداد است؛ چون هیچ نامی به طور طبیعی پدید نمی‌آید. در سال ۳۴۱ قبل از میلاد، اپیکور^۱ موضعی بینابین را برگزید و گفت که صورت واژه به طور طبیعی پدید می‌آید؛ ولی وضع و قرارداد، آن را پردازش می‌کند. در همان زمان، رواقیون^۲ - که اپیکور از جمله ایشان بود - دیدگاه معتقدان به طبیعی بودن کلمات را ترجیح می‌دادند. به عقیده این افراد،

1. Epicurus

2. Stoicism

این مکتب فلسفی را زنون در یونان به وجود آورد. نظریه رواقیون در طبیعیات، اساساً مادی بود. در نظر آنها، هر چه حقیقت دارد، مادی است.

آواهای نخستین هر لفظ، تقلید از چیزهایی است که نام‌های آنها را تشکیل می‌دهند (روبینز، ۱۳۸۲ش: ۴۹ و ۵۰). رواقیون مسئله بررسی آواهای گفتار را از دیگر بررسی‌های زبان‌شناختی متمایز نگاه داشتند. آنها معتقد بودند هر حرف، سه جنبه متمایز دارد: یکی ارزش آوایی؛ دوم شکل نوشتاری؛ سوم نامی که آن حرف را بدان می‌خوانند. این خواص سه‌گانه، در سراسر دوران باستان همچنان برقرار ماند و مورد تأیید و توجه واقع شد. پژوهندگان رواقی، ساخت‌های هجایی زبان یونانی را بررسی کردند و از آن ره‌گذر، به تمایزی سه‌گانه میان انواع توالی‌های آوایی ممکن راه بردند: نخست توالی‌های آوایی‌ای که به‌صورت بالفعل در یک زبان وجود دارند و خود اجزاء با معنی، سخن را در آن زبان تشکیل می‌دهند؛ دوم توالی‌های آوایی‌ای که می‌توانند به‌طور بالقوه در یک زبان پدید آیند؛ ولی عملاً در آن زبان پدید نیامده‌اند؛ سوم توالی‌های آوایی‌ای که هرگز نمی‌توانند در یک زبان پدید آیند؛ چون وجودشان در چهارچوب واج‌های آن زبان، به‌کل ناممکن است (روبینز، ۱۳۸۲ش: ۶۳ و ۶۴). هندیان باستان نیز در حدود سال‌های ۸۰۰ تا ۱۵۰ پیش از میلاد، نظرهایی مشابه نظرهای رواقیون داشتند. آنها معنای کلمه را یکی از ویژگی‌های عمده زبان می‌دانستند که سبب می‌شود زبان بتواند خواست‌هایی نامحدود را پاسخ گوید. هندیان می‌گفتند: «ما می‌توانیم معنی را از مشاهده کلمات در بافت موقعیت‌هایی بیاموزیم که کلمات مزبور در آنها در قالب جملات به‌کار می‌روند» (روبینز، ۱۳۸۲ش: ۲۹۵). چنین نگرش‌هایی به مسئله زبان، تا اوایل قرون وسطی و به‌ویژه در میان فیلسوفان و زبان‌پژوهان پیرو نظریه‌های افلاطون، همچنان رواج عام داشت (سورن، ۱۳۸۷ش: ۳۵) و در قرن‌های بعدی نیز دارای هوادارانی بود که به‌شدت از آن دفاع می‌کردند. از جمله این هواداران می‌توان عباد بن سلیمان صیمری در قرن دوم هجری و میرداماد، فیلسوف بزرگ ایرانی در عصر صفوی را نام برد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴ش: ۳۱۶ و ۳۱۷). در نظر مردم عصر جدید، چنین نظریه‌هایی درباره زبان، در مجموع، خیال‌بافانه جلوه می‌کند و زبان‌شناسانی بزرگ همچون فردیناند دو سوسور^۱ از دل‌بخواهی بودن نشانه زبانی سخن گفته‌اند (سورن، ۱۳۸۷ش: ۳۴). به‌نظر سوسور، واژه‌های «درخت»، «Arbre» و «Tree» سه نشانه زبانی در سه زبان

1. Ferdinand de Saussure

وی زبان‌شناس سوئیسی و متولد ۱۸۵۷ میلادی است.

متفاوت هستند که برای یک پدیدار یا یک معنای خاص (درخت) به کار می‌روند. در نظام دلالت زبان فارسی، برای کاربرد لفظ «درخت» در برابر معنای «درخت»، قاعده‌ای منطقی و دلیلی خاص نمی‌توان یافت؛ البته پیش از سوسور در قرن هفدهم میلادی، اسپینوزا^۱ نیز همین گونه می‌اندیشید. او می‌گوید:

وقتی یک سرباز، روی شن، رد پای اسبی را ببیند، بی‌درنگ، از اندیشه به اسب، به تصور سلحشور و از اینجا به تصور جنگ و غیره می‌رسد و برخلاف او، یک دهقان از اندیشه به اسب، به تصور خیش و کشتزار و غیره خواهد رسید [که هیچ کدام از این موارد، ارتباطی به ریخت و شکل اسب ندارند و این امر در نقطه مقابل نظر افلاطون در مورد اسب قرار دارد] و یا یک فرد رومی با اندیشیدن به واژه «Pomum»^۲، بی‌درنگ، به تصور میوه‌ای می‌رسد که کوچک‌ترین شباهتی با این لفظ کلامی ندارد (احمدی، ۱۳۸۸ش: ۱۵ و ۱۶).

در علم زبان‌شناسی جدید، بزرگانی چون رومن یاکوبسن^۳، دلالت ذاتی الفاظ را کاملاً مردود و نادرست می‌دانند و این نظریه در میان نظریه‌پردازان زبان‌شناسی، جایی ندارد؛ زیرا اگر رابطه کلمات و معانی، از نوع ذاتی و مستقیم باشد، الفاظ همه زبان‌ها باید یکسان یا دست کم نزدیک به هم باشند (سلیمان الخماش، ۱۴۲۸ق: ۴۴)؛ البته سوسور درباره دلالت‌های آوایی برخی کلمات، دیدگاهی مثبت دارد. به نظر او، صدای ریزش قطره‌های آب، سبب ساختن کلمه «شرشر» شده و یا واژه «هقهقه» تاحدودی یادآور آوای گریستن است (احمدی، ۱۳۸۸ش: ۱۵).

گذشته از همه اینها، با تأملی ژرف و مراجعه به آرای زبان‌شناسان و ناقدان معاصر عرب درباره دلالت‌های آوایی، این نتیجه به دست می‌آید که حروف هجایی در کنار یکدیگر، صدا و آهنگ تولید می‌کنند و این صدا و آهنگ می‌تواند با صدای طبیعی پدیده مورد نظر و فضای مورد وصف،

1. Spinoza

وی فیلسوف پرتغالی‌الاصل هلندی و متولد ۱۶۳۲ میلادی است.

۱. ه‌ای لاتین به معنای سب.

3. Roman Jacobson

وی زبان‌شناس روسی در قرن بیستم است.

متناسب و هماهنگ باشد؛ در نتیجه، دلالت آوایی حروف، پدیده‌ای بدیهی است و بسیاری از زبان-پژوهان و ناقدان معاصر عرب از جمله حسن عباس، غنیمی هلال و احمد محمد قدور با نظریه دلالت آوایی حروف موافق‌اند و آن را تأیید می‌کنند. این امر تقریباً همان نظریه‌ای است که زبان-شناسان هندی در سده‌های نخست میلادی، به آن معتقد بودند. آنان مدعی اولویت جمله در مقابل کلمه بودند و می‌گفتند: «واحد معنایی زبان، جمله است و نه کلمه». گروهی از صاحبان رسایل آواشناسی نیز ادعا می‌کردند «کلمه، جدا از متن جمله‌ای که در آن به کار رفته است، هیچ موجودیت آواشناختی مستقلی ندارد» (روبینز، ۱۳۸۲ش: ۳۰۷) و توصیف آواشناختی را در قالب سه عنوان اصلی بدین شرح سازمان‌بندی می‌کردند: فرایندهای تولید صدا؛ واحدهای زنجیری یعنی همخوان‌ها و واکه‌ها؛ و درنهایت، هم‌نشینی و ترکیب واحدهای زنجیری در ساخت واحه‌های جملات (روبینز، ۱۳۸۲ش: ۳۰۵).

در حوزه دلالت آوایی حروف، این پرسش مطرح می‌شود که چرا بعضی ساخت‌ها و عبارت‌ها می‌توانند با ترتیب معنایی‌ای پذیرفتنی در کنار یکدیگر قرار گیرند (اچیسون، ۱۳۷۱ش: ۱۲۵) و در ادبیات و به‌ویژه شعر، به موسیقی متن ادبی کمک کنند.

۱-۱. هدف‌ها و ضرورت تحقیق

هدف از نگارش این مقاله، پرداختن به موسیقی حروف و دلالت آوایی ابیات وصفی در *معلقات* سبع است و در آن، صوت و موسیقی برخاسته از تکرار و چیدمان حروف هجایی این ابیات را در کنار یکدیگر، تبیین و بررسی خواهیم کرد. با توجه به آنکه شاعران *معلقات* سبع، در توصیف‌های حسی خود، بیش‌از دیگر ابیات، از موسیقی حروف استفاده کرده‌اند، در این مقاله، ابیاتی را بررسی کرده‌ایم که در آنها، به صورت مستقیم به توصیف‌های حسی پرداخته شده است. منظور از توصیف حسی، وصف‌هایی است که شاعر در آنها به امور محسوس می‌پردازد، به امور معنوی گرایشی ندارد و چنان به صفات و ویژگی‌های ظاهری پدیده‌های مورد وصف می‌پردازد که آن پدیده‌ها برای مخاطب، قابل حس و درک می‌شود و به قول ابن‌رشیق، «شنیدن تبدیل به دیدن می‌شود» (احمد بدوی، *أسس النقد الأدبی عند العرب*: ۲۷۷). از آنجا که درک بهتر زیبایی‌های یک

اثر ادبی، بدون بررسی ارکان آن، میسر و کامل نمی‌شود و یکی از علت‌های زیبایی این هفت قصیده، موسیقی و به‌دنبال آن، چیدمان موسیقایی و دلالت آوایی حروف هجایی است، بررسی عنصر موسیقی حروف، به درک بهتر زیبایی‌های این قصاید کمک می‌کند. در *معلقات سبع*، حدود ۳۳۸ بیت وصفی وجود دارد و در این مقاله، ۶۲ مورد از این ابیات را تحلیل خواهیم کرد. همان گونه که گفتیم، معیار گزینش این ابیات، وجود توصیف‌های حسی در آنهاست.

۲-۱. فرضیه‌های تحقیق

فرضیه‌های اصلی این تحقیق بدین شرح‌اند:

الف) چینش هجایی موجود در ابیات وصفی *معلقات سبع*، دارای دلالت‌های صوتی و معنایی است؛

ب) چیدمان مناسب حروف هجایی، به موسیقی لفظی ابیات وصفی در *معلقات سبع* کمک کرده است.

۳-۱. پیشینه تحقیق

تاکنون، موسیقی ابیات وصفی در *معلقات سبع*، از منظر چیدمان حروف، به صورت دقیق و مستقل بررسی نشده است؛ البته این سخن به معنای رد یا انکار آثار مرتبط نیست؛ زیرا مثلاً عبدالله الطیب در صفحه ۲۶۰ کتاب *المرشد* از چنین دلالت‌هایی در *معلقات سبع* و به‌ویژه در «معلقه لبید» سخن گفته است و در بررسی ابیات وصفی «معلقه لبید» در این مقاله، دو نمونه از آنها را ذکر کرده‌ایم. مهم‌ترین امتیاز این کتاب، بررسی همه‌جانبه شعر عربی قدیم است و بدین ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که نویسنده به همه جنبه‌های شعر عربی واقف بوده و منبعی تقریباً کامل را در این زمینه، در اختیار خوانندگان قرار داده است؛ هرچند در مقایسه با عناصر دیگر شعر عربی، به مسئله مهم دلالت آوایی، کمتر توجه کرده است.

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب *موسیقی شعر*، انواع موسیقی موجود در شعر را ذکر کرده و همه ارکان آهنگ شعر را به تفکیک بیان کرده است. هرچند بیشتر شاهد های شعری این کتاب، برگرفته از ادبیات فارسی است، نویسنده در بخش هایی متعدد از جمله در صفحه های ۴۶۸ تا ۴۷۰، به ادبیات عربی نیز توجه کرده و از آن سخن گفته است. دکتر شفیعی در فصل دوم کتاب، به دلالت موسیقایی کلمات پرداخته و معتقد است کلمات ذاتاً دارای دلالت های معنایی نیستند؛ اما حروف هجایی در کنار یکدیگر می توانند آوایی را خلق کنند که به معنا و آهنگ مورد نظر شاعر دلالت کنند. وی در نهایت، برای اثبات ادعای خود، نمونه هایی را از شعر های ادبیات روسی، فارسی، عربی و لاتین آورده است.

در سال ۱۳۸۷، مجید صمدی پایان نامه ای با عنوان *زیبایی شناسی موسیقی شعر در معلقات سبع* را در دانشگاه بوعلی سینا نگاشته و در بخشی کوتاه از آن، چیدمان حروف را به عنوان بخشی از عوامل مؤثر در موسیقی کل *معلقات سبع*، تحلیل کرده است. وی در این پایان نامه، نخست ارکان زیبایی را بر شمرده و سپس همه جنبه های موسیقی شعر و انواع آن را تحلیل کرده است؛ در نهایت، موسیقی *معلقات سبع* را در چهار حوزه موسیقی بیرونی، کناری، لفظی و معنوی بررسی کرده است. نویسنده این پایان نامه به موسیقی کلی *معلقات سبع* نظر داشته و برخلاف روی کرد این مقاله، پژوهش خود را صرفاً بر یکی از جنبه های موسیقی در این قصیده ها، متمرکز نکرده است.

دکتر مرتضی قائمی، دکتر علی باقر طاهری نیا و مجید صمدی، مقاله ای با عنوان «فضای موسیقایی معلقه امرؤالقیس» نوشته و آن را در شماره دوازدهم مجله علمی - پژوهشی *انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*، به چاپ رسانده اند، نویسندگان این مقاله، همه عناصر مؤثر در موسیقی «معلقه امرؤالقیس» را تحلیل کرده و چیدمان حروف را نیز به عنوان یکی از عوامل تقویت موسیقی این معلقه بررسی کرده اند. مقاله مورد بحث، از نظر چینش هجایی «معلقه امرؤالقیس»، با مقاله حاضر - که درباره ابیات وصفی در کل *معلقات سبع* نگاشته شده - تا حدودی نزدیک است؛ اما با توجه به اینکه در مقاله حاضر، به مسئله تأثیر چیدمان حروف در معنا و موسیقی ابیات وصفی *معلقات سبع*، بیشتر پرداخته ایم، مبحث دلالت موسیقایی حروف عربی، به صورتی ژرف تر و

ریزبینانه‌تر مورد توجه قرار گرفته و دربارهٔ زیبایی این قصاید معروف، نتایجی کامل‌تر به دست آمده است.

۲. موسیقی شعر

شعر و موسیقی، با یکدیگر ارتباطی تنگاتنگ دارند و دربارهٔ این ارتباط، سخن‌های بسیار گفته شده و قلم‌فرسایی‌های فراوان شده است. از دیرباز، شعر و موسیقی، میدان چالش بزرگان هنر و ادبیات بوده و دربارهٔ این دو صنعت، مرز میان آنها و نکات اشتراک و اختلافشان، نظرهای زیادی داده شده است. موسیقی در کنار ارکان دیگر شعر، جایگاهی والا دارد و در شعر، نقشی مهم بازی می‌کند؛ زیرا اگر موسیقی از شعر گرفته شود، آن اثر، دیگر شعر نیست و با نثر، تفاوتی چندان ندارد. اگر به تعریف‌های ادیبان از شعر توجه کنیم، خواهیم دید که در این تعریف‌ها، به موسیقی شعر، بیشتر توجه شده است؛ مثلاً ابن سینا در تعریف شعر می‌نویسد: «الشعرُ کلامٌ مخیلٌ مؤلفٌ من أقوال ذوات إیقاعات متفقہ و متساویه و متکرره علی وزنہا و متشابهہ حروف الخواتیم» (ابن سینا، ۱۹۵۶م: ۱۲۲ و ۱۲۳) و فارابی معتقد است: «صناعت شعر در رأس هیأت موسیقی است و غایت هیأت موسیقی، رسیدن به غایت صناعت شعر است» (فارابی، ۱۳۷۵ش: ۵۳۰)؛ بدین ترتیب، موسیقی عامل ایجاد انسجام در شعر است (الطیب، ۲۰۰۰م: ۲ / ۴۹۱ و ۴۹۲) و در ساختمان شعر، دو نقش عمده دارد: نخست آنکه لذت‌بخش است و دیگر آنکه به تقویت معنی کمک می‌کند (پرین، ۱۳۷۳ش: ۹۷ و ۹۸).

۲-۱. انواع موسیقی شعر

شعر از چهار عنصر مهم لفظ (اسلوب)، معنا، عاطفه و خیال تشکیل شده است. عنصر لفظ در انتخاب الفاظ، وزن، قافیه، ترکیب آوایی و ساختار صوتی تجلی می‌یابد که در موسیقی جمع شده است؛ همچنان‌که انسجام، هماهنگی و تناسب معانی نیز در موسیقی معنوی جای می‌گیرد و همهٔ اینها با دیگر عناصر شعر، تعامل و ارتباط کامل دارد. ناقدان و ادیبان، موسیقی را به انواع و اشکال

مختلف تقسیم کرده‌اند و دکتر شفیعی کدکنی ساده‌ترین و مفیدترین بیان را برای انواع موسیقی شعر به‌دست داده است. از نظر او، موسیقی شعر دارای اقسام ذیل است:

الف) موسیقی بیرونی: منظور از موسیقی بیرونی شعر، جانب عروضی وزن شعر است که بر همه شعرهای سروده‌شده در یک وزن، قابل تطبیق است.

ب) موسیقی کناری: منظور از موسیقی کناری، عواملی است که در نظام موسیقایی شعر، دارای تأثیرند؛ ولی ظهور آنها در سراسر بیت یا مصراع، قابل مشاهده نیست. آشکارترین نمونه این گونه موسیقی، قافیه و ردیف است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴ش: ۳۹۱).

ج) موسیقی معنوی: همه ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا مصراع و از سوی دیگر، همه عناصر معنوی یک واحد هنری، اجزای موسیقی معنوی آن اثر هستند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴ش: ۳۹۳).

د) موسیقی داخلی: از آنجا که مدار موسیقی به معنی عام کلمه، بر تنوع و تکرار استوار است، هر کدام از جلوه‌های تنوع و تکرار در نظام آواها که از مقوله موسیقی بیرونی و کناری نباشد، در حوزه مفهومی این نوع موسیقی قرار می‌گیرد؛ یعنی مجموعه هماهنگی‌هایی که از ره‌گذر وحدت، تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌های این نوع موسیقی است. این قلمرو موسیقی شعر، مهم‌ترین قلمرو موسیقی است و استواری، انسجام و مبانی جمال-شناسی بسیاری از شاه‌کارهای ادبی، در همین نوع از موسیقی نهفته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴ش: ۳۹۲). موسیقی داخلی شعر یا به قول اهل بدیع، انسجام، رمز ادب و زیبایی آن است. زیبایی اسلوب ادبی، چیزی نیست که بتوان دقیقاً حد و مرز آن را تعیین کرد؛ اما می‌توان برخی آثار و صفات آن را در بعضی تعبیرات جستجو کرد. این نوع موسیقی در شعر، به وسیله سجع، توازن، انواع بدیع لفظی، توالی حروف، و تنوع اصوات و حرکات بلند و کوتاه به وجود می‌آید (أبوالشباب، ۱۹۸۸م: ۲۶۶). از نظر موسیقی، اصوات کلمات و موسیقی درونی، با یکدیگر متفاوت‌اند و حتی هر بیت از یک شعر ممکن است موسیقی‌ای خاص داشته باشد که با موسیقی درونی بیت دیگر متفاوت است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴ش: ۵۱ و ۵۲). بیشتر محسنات لفظی، موسیقی داخلی شعر را تشکیل می‌دهند و از میان آنها چیدمان و ترکیب حروف، سهمی بیشتر دارد.

به طور کلی، موسیقی شعر در دو حوزه لفظی و معنوی قابل بررسی است. درحوزه لفظی، موسیقی از نوع آوایی و صوتی است، بیشتر با حس شنوایی قابل درک است و بحرهای عروضی، قافیه و آرایه‌های بدیعی لفظی همچون جناس، سجع و امثال آن را دربر می‌گیرد. درحوزه معنوی، موسیقی از نوع محتوایی و مفهومی است، با قوای ذهنی، درک و ارزیابی می‌شود و انواع تناسب، هماهنگی، انسجام، تعادل و امثال آنها را دربر می‌گیرد؛ یعنی عوامل و اسباب ایجاد وحدت و انسجام غیرصوتی را شامل می‌شود؛ بنابراین، تناسب تصویر و محتوا، لفظ و معنا، آهنگ و معنا، و آرایه‌های بدیعی معنوی را - که مولد و تقویت‌کننده تناسب و هماهنگی اجزای شعرند - فرامی‌گیرد؛ بدین ترتیب، آرایه‌هایی چون مراعات‌النظیر، طباق، مقابله و... در این مجموعه جای می‌گیرند.

۳. چیدمان حروف

زبان، هنگام بیان کلمات و جملات، نیازمند استفاده از حروف است؛ زیرا تعامل‌های صرفاً گفتاری، بر پایه حروف هجایی بنا نهاده شده‌اند. در ادبیات و به‌ویژه شعر، چگونگی استفاده از این حروف، بیشتر اهمیت دارد. تکرار و ترکیب حروف، یا وسیله نشان‌دادن شکل وصف‌شده از طریق تقلید صوتی است و یا وسیله تقویت موسیقی و طنین الفاظ (الطیب، ۲۰۰۰م: ۲ / ۶۶۱). شعر از نظر انسجام صوت و سهولت جریان آن بر زبان، شبیه موسیقی است و از نظر دلالت‌های صوتی، به معانی شباهت دارد؛ به طوری که اگر شنونده معنی الفاظ را نداند، به کمک طنین برخاسته از حروف، به آن می‌رسد (المازنی، ۱۹۹۰م: ۶۷). در زبان عربی، حروف، دارای خاصیت وصفی‌اند؛ یعنی وضع‌کننده برخی کلمات، مدلولشان را رعایت کرده و آنها را با حواس قابل درک کرده است؛ مانند واژه‌های «نهیق»، «صلصله»، «خریر» و «زمهریر»^۱. واضح کلمه «زمهریر»، از حالت لرزشی که هنگام سرما به انسان دست می‌دهد، تقلید کرده و حروفی را به کار برده است که دارای حالت ارتعاشی‌اند؛ یعنی زبان در زمان ادای آنها می‌لرزد؛ همچنین کلمه‌های «خشن» و «ألمس»^۲، از

۱. نهیق: صدای چهارپا؛ صلصله: صدای زنگ؛ خریر: صدای آب؛ زمهریر: سرما.

۲. لطیف

حروفی تشکیل شده‌اند که به ترتیب، خشونت و نرمی را تداعی می‌کنند (الطیب، ۲۰۰۰م: ۲/۴۶۷). ضرب‌آهنگ حروف، شایع‌ترین نوع ایقاع است؛ بدین صورت که موقع شدت، حروف درشت پی‌درپی می‌آیند و موقع نرمی و ملایمت، حروف و اصوات ملایم (المازنی، ۱۹۹۰م: ۶۸)؛ در نتیجه، حروف دارای دلالت‌های صوتی هستند؛ مثلاً حروف «ص» و «ک» و ترکیب آنها با کلماتی که در ساختار خود، صامت‌هایی مهموس چون «س»، «ح» و «ت» دارند، نوعی تقابل موسیقایی را میان صدای بلند و صدای پچ‌پچ پدید می‌آورد (الورقی، ۱۹۸۴م: ۱۷۵). حسن عباس در تحقیقی کامل و منسجم، تمام حروف ابجدی را با نمونه‌های فراوان از کتاب *المعجم الوسیط* بررسی کرده و به این نتیجه رسیده است که هر کدام از حروف، دارای معانی و دلالت‌هایی تقریباً منحصر به فرد هستند؛ سپس معانی مختلف هریک از حروف را به تفکیک بیان کرده است؛ مثلاً برای حروف «د» و «ق»، معنای کوبندگی، شدت و صلابت را برشمرده و یا حرف «ر» را دال‌بر تکرار و تحرک دانسته است؛ برای حروف «ز» و «ض»، اضطراب و شدت را بیان کرده و گفته است که این دو حرف، دارای صوتی خاص همانند «س» و «ص» هستند؛ وی ویژگی حرف «ل» را التزام، التصاق و پیوستگی دانسته و برای حرف «م»، صفات جمع‌کردن، بستن، مکش و خاموشی قائل شده است که با بازویسته‌شدن لب‌ها قابل تطبیق است؛ او همچنین معتقد است حرف «ت» دارای دلالت نرمی، ضعف و طراوت است (عباس، ۲۰۰۳م: ۱۰۱). غنیمی هلال، منتقد معاصر عرب نیز معتقد است حرف «ق» برای شدت و جنگ، «د» برای پیروزی و حماسه، و حروف «ب» و «ر» برای غزل و نسیب مناسب‌اند. این نظر، سخنی زیبایی‌شناسانه از باب تغلیب است؛ نه اطلاق (غنیمی هلال، ۲۰۰۱م: ۴۴۳).

البته مبحث دلالت حروف، با دلالت ذاتی کلمات، تفاوت‌های بسیار دارد. در مبحث دلالت آوایی، حروف در کنار یکدیگر، صداهایی را به وجود می‌آورند که بر معانی‌ای خاص دلالت می‌کنند و ادیبان، ناقدان و زبان‌شناسان با اصل این موضوع و نیز این مسئله که در ادبیات و به ویژه شعر، چیدمان حروف به تقویت موسیقی کمک می‌کند، مخالف نیستند؛ اما از زمان افلاطون قدیم، دلالت ذاتی الفاظ، مورد بحث و جدل اندیشمندان بوده است. این موضوع از زمان افلاطون مطرح شد و در رساله *کراتیلوس* - که افلاطون آن را در دوران میان‌سالگی نگاشته و نخستین سند تمدن غرب

در حوزه تحلیل زبان‌شناسی به‌شمار می‌رود- بدان اشاره شده است. در این رساله، کراتیلوس، به‌عنوان استاد افلاطون در این زمینه، از نظریه دلالت ذاتی کلمات دفاع کرده و گفته است که زبان، ذاتاً با حقیقت واقع، مطابق است؛ زیرا کلمه‌ها را طبیعت تعیین می‌کند؛ نه قرارداد، و کلمات اصالتاً همان چیزهایی را باز می‌نمایند که بر آنها دلالت دارند. سقراط نیز با نظریه کراتیلوس موافق بود؛ اما در همان زمان، اندیشمندی به‌نام هرموگنس با این نظریه به‌شدت مخالفت کرد و بعدها ارسطو نیز از مدافعان سرسخت او شد. به‌نظر ایشان، صورت‌های کلمات، قراردادی هستند و هیچ‌گونه توجیه ذاتی برای صورت‌های کلمات- که چیزی جز دست‌آورد قراردادهای اجتماعی نیستند- وجود ندارد (سورن، ۱۳۸۷ ش: ۳۱).

امروزه، بزرگانی چون رومن یاکوبسن و به‌طور کلی، علم زبان‌شناسی و عالمان بزرگ لغت، دلالت ذاتی الفاظ را کاملاً مردود و اشتباه می‌دانند؛ در نتیجه، این نظریه در میان نظریه‌های زبان‌شناسی، جایی ندارد؛ زیرا اگر رابطه میان الفاظ و معانی آنها را بپذیریم، باید همه زبان‌های دنیا را دارای الفظی مشترک و همسان یا مشابه یکدیگر بدانیم؛ اما نظریه دلالت صوتی حروف هجایی و این مسئله که حروف، در کنار هم، صدا تولید می‌کنند و می‌توانند تاحدودی بر آوای واقعی پدیده‌ها دلالت کنند، امری بدیهی است و درباره آن، میان عالمان نقد و لغت، اختلاف نظری وجود ندارد. از میان دانشمندان معاصر نیز ادیبان و منتقدانی چون غنیمی هلال^۱ و سید قطب^۲ با نظریه دلالت آوایی حروف، موافق‌اند. سید قطب در کتاب *ارزشمند التصوير الفنی فی القرآن*، دلالت آوایی چیدمان حروف عربی را که در آیات قرآن کریم به‌کار رفته‌اند، تحلیل کرده و به این نتیجه رسیده است که حروف هجایی، در رسانگی مفهوم آیات الهی، نقشی مهم ایفا می‌کنند و صوت و آهنگ این حروف، با فضای وصف‌شده در آیات، منطبق است.

۱. ن. ک: *التقد الأدبی الحدیث*. القاهرة: نهضة مصر. ۲۰۰۱ م.

۲. نک: *التصویر الفنی فی القرآن*. بیروت: مکتبه القرآن.

۴. بررسی تأثیر چیدمان حروف در ابیات وصفی معلقات سبع

شاعر جاهلی شعر خود را با ذکر دیار، ویرانه‌ها و آثار برجای مانده از محبوب آغاز می‌کند، برای آنها می‌گرید، منازل را مخاطب قرار می‌دهد و همراهان را در کنار ویرانه‌ها نگه می‌دارد تا از یاران سفر کرده یاد کند؛ سپس به نسیب و تشبیب می‌پردازد و از شدت عشق، شوق و رنج فراق شکوه می‌کند تا توجه مخاطبان را به خود جلب کند؛ آن‌گاه از کوچ سخن می‌گوید و از خستگی، کم‌خوابی، حرکت شبانه، گرمی روز و خستگی مرکبش می‌نالد؛ پس از آن، زبان به مدح می‌گشاید (ابن قتیبه، ۲۰۰۰م: ۲۰) و غالباً بعد از همه اینها به موضوع اصلی می‌پردازد. گاه نیز یکی از همین موارد، موضوع اصلی قصیده را تشکیل می‌دهد. شایان ذکر است که گاهی شاعران جاهلی، غرض اصلی خود را از سرودن شعر، اعم از مدح، هجاء و... در قالب وصف می‌ریختند و با توصیف ویژگی‌های مادی و معنوی، به غرض اصلی‌شان می‌پرداختند. این ویژگی در شعر بسیاری از شاعران از جمله عمرو بن کلثوم، جلوه‌ای خاص دارد.

معلقات سبع، شامل هفت قصیده معروف از هفت شاعر بزرگ جاهلی است؛ البته مورخان و راویان شعر جاهلی، درباره شمار و علت نام‌گذاری این چکامه‌ها اختلاف نظر دارند؛ اما بیشتر آنها این قصاید را متعلق به امرؤالقیس، طرفه بن عبد، زهیر بن ابی سلمی، لید بن ربیع، عمرو بن کلثوم، عنتره العبسی و حارث بن حلزه می‌دانند. در این هفت قصیده، صرف نظر از موضوع‌های شعری مختلف آنها، عنصر وصف، جایگاهی والا و مهم دارد و در ابیات فراوانی دیده می‌شود که شاعر غرض اصلی خود را با استفاده از وصف، بیان کرده است؛ مثلاً عنتره یا ابن کلثوم هنگام ذکر مفاخر خود، از این شیوه بهره فراوان برده‌اند. این مسئله سبب شده است که تعیین دقیق تعداد ابیات وصفی در معلقات سبع، دشوار شود. میزان بهره‌گیری اصحاب معلقات سبع از وصف نیز با یکدیگر تفاوت بسیار دارد؛ مثلاً امرؤالقیس از مجموع ۸۱ بیت معلقه‌اش، حدود هفتاد بیت را به وصف اختصاص داده و حارث در معلقه ۸۲بیتی خود، حدود ۲۹ بار این کار را انجام داده است. جدول ۱ تعداد تقریبی این ابیات را در چکامه‌های بلند نشان می‌دهد. شایان ذکر است که معیار انتخاب این ابیات و ترجیح آنها بر ابیات دیگر، توجه خاص شاعران به توصیف‌های حسی اشیاء و افراد مورد وصف است؛ زیرا ناقدان ادبیات عربی بر این باورند که بهترین وصف، آن است که

شاعر پدیده مورد نظرش را طوری به تصویر بکشد که برای مخاطب، عینی و قابل حس باشد؛ به همین سبب، برخی ناقدان گفته‌اند که شیواترین وصف، آن است که شنیدن را به دیدن تبدیل کند (احمد بدوی به نقل از ابن‌رشیق، *أسس النقد الادبی عند العرب*: ۲۷۷). شاعران از نظر میزان بهره‌گیری از وصف، با یکدیگر متفاوت‌اند؛ برخی از ایشان طبیعت را خوب به تصویر می‌کشند؛ برخی حیوانات را و برخی هم دیگر پدیده‌ها را به‌طور شایسته توصیف می‌کنند (احمد بدوی به نقل از ابن‌رشیق، *أسس النقد الادبی عند العرب*: ۲۸۰). درباره توصیف‌های حسی معلقات سبع باید بگوییم ابیاتی از این ویژگی برخوردارند که به امور حسی می‌پردازند و در آنها، از امور غیرحسی همچون مجردات، خبری نیست.

جدول ۱

تعداد تقریبی ابیات وصفی در معلقات سبع						
نام شاعر	ابیات وصفی	معشوق و اطلال	مظاهر طبیعت	مرکب	صحنه‌های نبرد	دیگر ابیات وصفی
امرؤ القیس	۷۰	۳۵	۲۰	۱۵	-----	-----
طرفه	۵۰	۱۳	-----	۳۳	۱	۳ (شراب- خواری و لعب)
زهیر	۲۶	۱۵	-----	-----	۱۱	-----
لیید	۵۲	۱۷	۱۵	۲۰	-----	-----
عمرو بن کلثوم	۵۲	۹	-----	-----	۴۰	۳ (شراب)
حارث	۲۹	۸	-----	۵	۱۵	۱ (حجرین ام قطام)
عنتره	۵۸	۱۱	۶	۲۰	۱۹	۲ (جام و شراب خواری)

با توجه به جدول بالا، درباره موازنه میان ابیات وصفی و غیروصفی، می‌توان گفت بیشتر ابیات این هفت قصیده، از نوع وصفی است؛ البته همان‌گونه که گفتیم، مرزبندی دقیق میان ابیات وصفی

و غیروصفی، امکان‌پذیر نیست؛ زیرا در شعر عصر جاهلی، ابیات غیروصفی نیز به‌نوعی از نوع وصفی‌اند و شاعران، موضوع‌های شعری خود را در قالب وصف سروده‌اند. در این مقاله نیز وقتی از ابیات وصفی سخن می‌گوییم، بیت‌هایی مورد نظر است که در آنها، شاعران به‌صورت مستقیم، سخن خود را به‌طور حسی در توصیف محبوبه و منازل باقی‌مانده‌اش و یا مرکبی که بر آن سوار می‌شوند و به‌دنبال یار به‌راه می‌افتند و همچنین درباره‌ی طبیعت اطراف خود و یا جنگ‌هایی که در آنها شرکت کرده یا شاهدشان بوده‌اند، به رشته‌ی نظم کشیده‌اند.

در این ابیات وصفی، امرؤالقیس و لبید از تطابق لفظ و معنی و موسیقی حروف بیشتری بهره‌جسته و تأثیر چیدمان حروف در شعر این دو شاعر، به‌ویژه در وصف طبیعت، بیش از دیگران است. دلیل این مسئله، توجه زیاد این دو شاعر به طبیعت در مقایسه با دیگر اصحاب *معلقات سبع* است. عنتره و عمرو بن کلثوم نیز از موسیقی رزمی برخاسته از چینش هجایی و حروف، به بیشترین میزان استفاده کرده‌اند و موسیقی ابیات آنها در توصیف صحنه‌های نبرد، ملموس‌تر و محسوس‌تر از دیگر شاعران *معلقات سبع* است؛ زیرا این دو شاعر، حروفی را به کار برده‌اند که در کنار یکدیگر، صدای برهم‌خوردن شمشیرها و نیزه‌ها و... را تداعی می‌کنند. درمقابل آنها، ابیات وصفی طرفه، زهیر و حارث، از موسیقی حروف کمتری برخوردار است و تطابق لفظ و معنا در شعر این سه شاعر، نسبت به بقیه، کمتر احساس می‌شود. این شاعران در مقایسه با امرؤالقیس و لبید، چندان به توصیف‌های حسی طبیعت نپرداخته‌اند و موسیقی شعر خود را بیشتر، در وزن عروضی قرار داده‌اند. با بررسی ابیات وصفی *معلقات سبع*، این مسئله بیشتر روشن خواهد شد.

۱-۴. امرؤالقیس

این شاعر عرب در حدود سال پانصد میلادی، در نجد زاده شد. گویند او اولین شاعری است که بر اطلال ایستاد و گریست و شاعران در ایستادن بر اطلال و منازل به‌جامانده از یار، لطافت و ظرافت تغزل، و تأثیرگذاری بر مخاطب، از ابتکارهای او بهره برده‌اند (ابن قتیبه، ۲۰۰۰م: ۱/ ۵۴). امرؤالقیس در پی آشنایی با دختری به‌نام عنیزه در روز «داره جلجل»، معلقه‌اش را سرود (فروخ، ۲۰۰۶م: ۱/ ۱۱۷).

۴-۱-۱. معشوق و اطلال

امرؤالقیس بیش از سی بیت از ابیات آغازین قصیده‌اش را به وصف محبوب (ها) و خاطرات باقی-مانده از ایشان، و ذکر اطلال و دمن اختصاص داده است. وی در بیش از بیست بیت، صفات ظاهری معشوق را توصیف کرده است و در برخی از این ابیات، میان لفظ و معنا، تطابق صوتی احساس می‌شود؛ مثلاً در بیت زیر، شاعر با ترکیب حروف «ص»، «ث»، «س» و «ک»- که البته سهم «سین» در این ترکیب، بیشتر است- به خوبی صوت مسواک و تراشیده شدن آن را از درخت اسحل به یاد می‌آورد:

و تعطو برخص غیر شتن کآنه أساریع ظبی أو مساویک إسحل^۱ (امرؤالقیس، ۲۰۰۴م: ۴۵)
 اما در ابیات حزن‌آلود خود در وصف دیار باقی‌مانده یار، تقریباً هفت بار از هجاهای منتهی به «ا» استفاده کرده و بدین صورت، افسوس، آه و اندوه خود را ترسیم کرده است؛ مثلاً در بیت زیر، حرف «ا» چهار بار و «و» دو بار تکرار شده‌اند و بیانگر آه و افسوس شاعرند؛ البته کشش صوتی موجود در حرف روی هم بر این مسئله اثر گذاشته است:

فتوضح فالمقراه لم یعف رَسْمُها لِمَا نَسَجَتْها مِن جنوبٍ و شمالٍ^۲ (امرؤالقیس، ۲۰۰۴م: ۲۲)
 این حالت در بیت زیر، بیشتر و واضح‌تر نمود یافته است. در این بیت، شاعر حرف «ی» را دو بار، «ا» را چهار بار و «و» را یک بار آورده است:

کآنی غداة البینِ یومَ تَحْمَلُوا لدی سَمْرَاتِ الحیِّ ناقفٌ حنظلٍ^۳ (امرؤالقیس، ۲۰۰۴م: ۲۳)

۴-۱-۲. طبیعت

امرؤالقیس بیست بیت از قصیده خود را در وصف طبیعت سروده و در این بخش، چهار بیت را به وصف شب، دو بیت را به بیابان، دو بیت را به رعد و برق، هشت بیت را به باران و سیل، دو بیت را

۱. با انگشتان نازک کار می‌کند؛ گویی انگشتان او، گرم‌های سرزمین ظبی یا مسواک‌های تراشیده از شاخه‌های درخت اسحل است.

۲. بادهای جنوب و شمال، آثار باقی‌مانده از منزلش را در دو منطقه توضیح و المقراه ازین نبرده است.

۳. بامداد روز جدایی، هنگامی که قوم یار کوچ می‌کردند، چنان اشک می‌ریختم که گویی دانه حنظل شکافته بودم.

به حیوانات وحشی و شکار آنها، و دو بیت را به عناصر دیگر طبیعت اختصاص داده است. در بیت زیر - که در وصف بیابان سروده شده است - الفاظ خشن، با ترکیب حروفی چون «ق»، «ط» و «خ»، دالّ بر سختی راه‌اند که با معنای بیت، تناسب دارند؛ در مصراع دوم این بیت نیز - که در وصف زوزه گرگ است - شاعر آگاهانه یا ناآگاهانه با تکرار حرف «ع»، عوعو و ناله این حیوان را نشان داده است:

و وادِ كَجَوْفِ الْعَيْرِ قَفَرٍ قَطَعْتُهُ بِه الذَّنْبُ يَعْوَى كَالْخَلِيعِ الْمُعِيلِ^۱ (امرؤ القیس، ۲۰۰۴م: ۵۱)
در بیت زیر - که شاعر، سیل و باران را توصیف می‌کند - حروف «ح»، «ك» و «ل» صدای افتادن تنه‌های درختان بلند را به درون آب، طنین‌انداز می‌کنند:

فَأُضْحَى يَسُحُّ الْمَاءَ حَوْلَ كُتَيْفِهِ يَكْبُ عَلَى الْأَذْقَانِ دُوحَ الْكَنْهَبِلِ^۲ (امرؤ القیس، ۲۰۰۴م: ۶۵)
با کمی توجه به حروف و معنای بیت زیر می‌توان صدای رسیدن نخ را به وسیله چرخ ساده نخ - ریزی، احساس کرد. این صوت، از چیدمان حروف «س»، «غ»، «ز» و «ل» در کنار یکدیگر برخاسته است:

كَأَنَّ ذَرِي رَأْسِ الْمَجِيمِرِ غَدَوْهٌ مِنَ السَّيْلِ وَالْأَغْثَاءِ فَلَكِهِ مَغْزَلٌ^۳ (امرؤ القیس، ۲۰۰۴م: ۶۷)

۳-۱-۴. مرکب

امرؤ القیس در پانزده بیتی که به وصف اسبش اختصاص داده، موسیقی حروف زیبایی را پدید آورده است؛ زیرا حروف به کاررفته در این ابیات، دارای دلالت‌های صوتی بیشتری هستند؛ مثلاً در دو بیت زیر که در وصف حرکت اسب سروده شده است، شاعر با چینش حروفی کوبنده چون «د»، «ط» و «ق»، صدای سم‌های اسب را طنین‌افکن کرده است؛ با این تفاوت که در بیت دوم،

۱. چه بسیار دره‌هایی خالی از سکنه را - که مانند شکم گورخر بود و در آن، گرگ مانند قمارباز عیالمند نعره‌زن ناله می‌کرد - پیمودم.

۲. در اطراف منطقه کتیفه، شروع به باریدن کرد و درختان بلند و بزرگ کنهیل را ازجا کند و انداخت؛ یعنی بارش چنان شدید بود که سیلی عظیم جاری شد و درختان را ازجا کند.

۳. قلّه تپه مجیمر در چاشتگاه، در اثر سیل و ره آورد آن، گویی سر دوک بود؛ چون تارهای زیاد پشم و پنبه روی آن می‌پیچد و جمع می‌شود (ترجانی‌زاده، ۱۳۸۲ش: ۵۱).

وجود حرف «م» و هجاهای منتهی به تنوین، این صوت را محکم‌تر کرده است؛ گویی شاعر می‌خواهد حرکت نیمه‌تند اسب را هنگام صبح و تندتر شدن آن را بعد از مدت زمانی نامعین بیان کند. در مصراع دوم از بیت دوم، ترکیب حروف مختلف، افتادن صخره از سرازیری مسیل را به گوش می‌رساند:

و قد أعتدی و الطیرُ فی و کَنَاتِهَا بِمَنْجَرِدٍ قِيدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلٍ (امرؤ القیس، ۲۰۰۴م: ۵۳)
مَكْرًا مَفْرًا مُقْبِلًا مُدْبِرًا مَعًا كَجَلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّه السَّيْلُ مِنْ عَلٍ^۱ (امرؤ القیس، ۲۰۰۴م: ۵۳ و ۵۴)
در بیت زیر، ترکیب و تکرار حروف «ح»، «ش»، «ها»، «ح» و «ی»، صدای شکسته شدن شیهه اسب و نیز نوای جوشش دیگ را تداعی می‌کند:

عَلَى الذَّبَلِ جِيَاشٌ كَأَنَّ اهْتِزَامَهُ إِذَا جَاشَ فِيهِ حَمِيهِ عَلَى مِرْجَلٍ^۲ (امرؤ القیس، ۲۰۰۴م: ۵۵)
و در بیت زیبای زیر، چیدمان حرفی چون «ز»، «ص» و «ل»، صدای لغزشی را القاء می‌کند که معنی بیت، آن را تأیید می‌کند:

كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالٍ مَتْنِهِ كَمَا زَكَتِ الصَّفَوَاءُ بِالْمَتَزَّلِ^۳ (امرؤ القیس، ۲۰۰۴م: ۵۵)

۲-۴. طرفه بن عبد

عمرو بن العبد بکری (۵۴۳م) ملقب به طرفه، از شاعران برتر دوره جاهلی است و برخی او را در سرودن قصاید طولانی، برتر از دیگر اصحاب معلقات شمرده‌اند (ابن قتیبه، ۲۰۰۰م: ۱/۱۱۷). چون طرفه در نوجوانی به مرتبه‌ای از شاعری رسید که دیگران در عمری طولانی بدان دست نیافتند، عده‌ای او را برترین شاعر در میان اصحاب معلقات سبع شمرده‌اند (قرشی، *جمهره أشعار العرب*: ۶۲). بعد از مرگ پدر، عموهای طرفه بر او سخت گرفتند و سبب سرودن معلقه، تحقیر و آزاری

۱. هنوز پرندگان از آشیان بیرون نیامده، من سوار بر اسبی تنومند و سریع‌السیر می‌شوم و می‌روم/ حمله و گریز می‌کند؛ روی می‌آورد و پشت می‌کند؛ مانند صخره‌ای است که سیل آن را از بلندی می‌اندازد.

۲. با وجود لاغری، هنگام دویدن، چنان بانشاط است که شکستن شیهه‌اش موقع هیجان، صدای جوشیدن دیگ را می‌رساند.

۳. اسبی بزرگ و تناور است؛ نم‌دزین رویش بند نمی‌شود و همانند سنگ صاف و سختی که قطرات باران را از خود می‌راند، می‌لغزد.

بود که این شاعر از قوم خود دیده بود. وی در سرودن اشعاری با مضامین فخر، حماسه، هجو و حکمت، مهارتی خاص نشان داده است (فروخ، ۲۰۰۶م: ۱/۱۳۶).

۴-۲-۱. معشوق و اطلال

طرفه در سیزده بیتی که در وصف معشوق و اطلال و دمن سروده، موسیقی حروف چندانی را خلق نکرده است. او در ایستادن بر اطلال، مانند امرؤالقیس عمل نکرده و هجاهای بلند و کشیده‌ای که حاکی از افسوس و تأسف است، در معلقه او زیاد دیده نمی‌شود؛ البته این بدان معنی نیست که در این ابیات، دلالت حروف بر معنا اصلاً وجود ندارد؛ زیرا در برخی بیت‌ها، موسیقی صوتی زیبایی شنیده می‌شود؛ مثلاً در بیت زیر، وقتی شاعر می‌خواهد صدای آوازخواندن معشوقه را توصیف کند، لرزش صدای زنانه را با تکرار حرف «ر» و ترکیب آن با حروف دیگری چون «ا»، به زیبایی بیان می‌کند و از آنجا که صدای او را به صدای زنی فرزندمرده تشبیه می‌کند، این تکرار، زیبایی بیشتری می‌یابد:

إِذَا رَجَعْتَ فِي صَوْتِهَا خَلَّتْ صَوْتَهَا تَجَاوَبَ أَظَارِ عَلِيٍّ رُبَّ رَدِي^۱ (طرفه بن العبد، ۲۰۰۳م: ۳۳)

۴-۲-۲. مرکب

طرفه در حد افراط، زیبایی‌های مورد تصورش را درباره شتر بیان کرده و این حیوان را به صورتی مبالغه‌آمیز توصیف کرده است. در این ابیات، تطابق لفظ و معنی نسبت به ابیات سروده شده در وصف محبوب، تا حدود زیادی رعایت شده است. شاعر در این ابیات - که بیش از سی تا است - به میزانی زیاد، از الفاظی استفاده می‌کند که حروف ثقیل در آنها زیاد دیده می‌شود. روشن است که مبالغه شاعر در وصف شتر، مجال را برای ظهور و تعدد چنین حروفی فراخ تر می‌کند؛ مثلاً در بیت زیر که طرفه می‌خواهد تنومندی شتر را به تصویر بکشد، از الفاظی چون «لُتْكَتَنَفَنَ»، «فَنَطْرَه» یا «قرمد» بهره می‌گیرد:

۱. وقتی صدایش را بلند می‌کند و آواز می‌خواند، گویی صدای او با صدای مادران فرزندمرده هم‌نوا شده است.

كَمَنْطَرَه الرَّوْمِي اَقْسَمَ رَبُّهَا لَتَكْتَنَنَّ حَتَّى تَشَادَ بِقَرْمَدٍ^۱ (طرفه بن العبد، ۲۰۰۳م: ۲۹)
همین حالت در بیت زیر نیز آشکار است:

تَلَاقِي وَاٰحْيَانًا تَبِيْنُ كَاَنِّهَا بِنَاتِقٍ عُرْفِي قَمِيصٍ مُّقَدَّدٍ^۲ (طرفه بن العبد، ۲۰۰۳م: ۳۴)
در مصراع اول از بیت زیر، هنگامی که شاعر از تپش قلب شتر سخن می گوید، حروف مشدد، تکراری و منتهی به تنوین را ذکر می کند تا صدای قلب حیوان را ملموس کند و در مصراع دوم، با تکرار حرف «ص»^۳، سختی آن را به تصویر می کشد:

وَأُرْوَعُ تَبَاضٌ أَحَدٌ مُلْمَلَمٌ كَمَرْدَاهِ صَخْرٍ فِي صَفِيحٍ مُصَمَّدٍ^۴ (طرفه بن العبد، ۲۰۰۳م: ۳۱)
در بیت زیر، شاعر دم شتر را به بال‌های کرکس تشبیه کرده و چندین بار، حروف «ح» و «ف» را تکرار کرده است. او با این کار، بدون اینکه تعمدی داشته باشد، صدای بال‌های پرنده را طنین-افکن کرده است:

كَأَنَّ جَنَاحِي مَضْرَحِي تَكْنَفَا حِفَافِيهِ شُكَا فِي الْعَسِيْبِ بِمَسْرَدٍ^۵ (طرفه بن العبد، ۲۰۰۳م: ۲۸)
این نوع تکرار دال‌بر صدای حرکت بال پرندگان، در این شعر دکتر شفیع کدکنی نیز به وسیله حروف «ف» و «ه» نشان داده شده است:

و مرغان چیره ماهی خوار

هفتاد و هفت

و هفت

و فراوان هفت

۱. در تنومندی، مانند پلی است که برای رومیان ساخته می شود و صاحب آن قسم خورده است که با سنگ، گچ و آهک درست شود.

۲. آثار تسمه‌ها و خطوط آنها در پوستش گاهی به هم می رسند و گاه از هم فاصله می گیرند؛ گویی پارچه‌های سفیدی (پارچه-های سفیدی که جلوی گریبان می دوزند) هستند که بر پیراهن پاره شده دوخته اند.

۳. حسن عباس، خصائص الحروف العربیه و معانیها: شرح دلالت صوتی «صاد».

۴. قلبی دارد که همیشه بیدار و در تپیدن است و سریع و سبک است؛ مانند سنگی سخت در میان دنده‌هایی که همچون سنگ پهن هستند، قرار دارد.

۵. موهای دم شتر مانند دو بال کرکس سفیدرنگ است که با درفش دوخته اند.

در انتشار هندسی خویش (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶ش: ۳۷۵)

در بیت زیر، طرفه از گوش دادن شتر به صداهای مختلف سخن گفته و برای دلالت صوتی، از حروف «س» و «ص»، به میزان فراوان بهره گرفته است:

و صادقًا سَمِعَ التَّوَجُّسَ لِلسُّرَى لِهَجْسِ خَفَى أَوْ لَصَوْتِ مُنَدِّدٍ^۱ (طرفه بن العبد، ۲۰۰۳م: ۳۰)

۳-۲-۴. صحنه‌های نبرد

در تنها بیتی که در این معلقه، درباره جنگ سروده شده است، تکرار حرف «ر»، از لرزیدن گوشت جنگ‌جویان به علت ترس، حکایت می‌کند؛ زیرا این حرف دارای دلالت تکرار و ترجیع است (عباس، ۲۰۰۳م: ۱۰۵). حرف «ع» نیز صدای ناله، عوعو و زوزه را تداعی می‌کند و به صورت

غیرمستقیم و تلویحی، بیانگر ناله‌های احتمالی دشمنان است:

عَلَى مَوْطِنٍ يَخْشَى الْفَتَى عِنْدَهُ الرَّدَى مَتَى تَعْتَرِكُ فِيهِ الْفَرَائِصُ تَرَعَدُ^۲

(طرفه بن العبد، ۲۰۰۳م: ۳۸)

۳-۴-۴. زهیر بن ابی سلمی (۵۳۰م)

او از بدو تولد، صدای شمشیر و اسلحه، و شیئه اسب را در جنگ‌های تمام‌ناشدنی داحس و غبراء می‌شنید (قرآن، ۱۹۹۰م: ۳۲) و پس از پایان این جنگ‌ها، معلقه خود را در مدح عاملان صلح، و بیان خسارت‌های جنگ و فواید صلح و دوستی سرود (فروخ، ۲۰۰۶م: ۱/۱۹۷).

۱-۳-۴. معشوق و اطلال

الفاظ دل‌کش و دور از تعقید در معلقه زهیر، با حروف بجا و مناسب، موسیقی داخلی شعرش را زیباتر کرده است و قصیده او نه تنها در قافیه، بلکه در داخل الفاظ ابیات هم از نوع میمیه است. این شاعر برای اینکه الفاظش با حرف روی متناسب باشد، در سراسر شعر، حرف «م» را تکرار کرده

۱. دارای گوش‌هایی است که با آنها هنگام شب‌روی، به صداهای خفیف و پنهان گوش می‌دهد.

۲. در جنگ‌هایی پای‌داری کرده‌ام که جوان‌مردان، ترس هلاکت داشتند و گوشت بین پهلو و شانه‌هایشان می‌لرزید.

است و استفاده فراوان او از اسم‌های مشتقی چون اسم فاعل، اسم مفعول و اسم مکان، سبب شده است تعداد «م»ها در معلقه‌اش زیاد شود؛ به گونه‌ای که در پانزده بیت وصفی درباره معشوق و اطلاع، این حرف ۶۴ بار تکرار شده است. با توجه به اینکه از جمله دلالت‌های حرف «م»، سخن گفتن، خاموشی و بوسیدن است (المازنی، ۱۹۹۰م: ۶۷)، به احتمال زیاد، این تکرار فراوان، بر خاموشی محبوبه و پایان دیدارش با شاعر دلالت می‌کند. زهیر در مطلع قصیده، این حرف را نه بار تکرار کرده است و از آنجا که معنی بیت به خاموشی و سکوت منتهی می‌شود، این نظر، قوت می‌گیرد:

أَمِنْ أَوْفَى دِمْنَةً لَمْ تَكَلِّمْ بِحَوْمَانَةَ الدَّرَاجِ فَالْمُسْتَلَمِ^۱

(زهیر بن ابی سلمی، ۲۰۰۵م: ۶۴)

در بیت زیر نیز شاعر علاوه بر حرف «م»، «نون» را نیز تکرار کرده است. با توجه به آنکه حرف «ن» بر صفات انسانی دلالت می‌کند و از حروف نرم و روان است (عباس، ۲۰۰۳م: ۲۱۲)، می‌توان اذعان کرد که تکرار این حرف در بیت زیر، دال بر نرمش حرکت زنان کوچ کرده قبیله است:

جَعَلْنَ الْقَنَانَ عَنْ يَمِينٍ وَحَزَنَهُ وَ كَمَ بِالْقَنَانِ مِنْ مُحَلٍّ وَ مُحْرِمِ^۲

(زهیر بن ابی سلمی، ۲۰۰۵م: ۶۵)

این استفاده زیاد از حرف «ن» در ابیات بعدی نیز تکرار می‌شود و با توجه به اینکه چهار بیت بعدی آن، درباره زنان کوچیده است، دلالت بر نرمی و ملایمت حرف «ن»، بیشتر آشکار می‌شود. در دو بیت زیر، زهیر حرف «ن» را شانزده بار تکرار کرده است:

بَكْرَنْ بَكُوراً وَ اسْتَحْرَنْ بِسُحْرَةٍ فَهَنْ وَ وَادِي الرَّسِّ كَالْيَدِ لِلْفَمِ

(زهیر بن ابی سلمی، ۲۰۰۵م: ۶۶)

۱. آیا از منازل ام‌اوفی آثاری در حومانه‌الدراج و متلم باقی مانده است تا با من سخن بگوید؟

۲. بانوان کجاوه‌نشین، کوه قنن و زمین‌های سخت اطراف آن را گذاشتند و گذر کردند. چه بسیار در کوه قنن، عاشقان با حالات مختلف مانده و گذشته‌اند!

و فِيهِنَّ مَلَهَىٰ لِلطَّيْفِ وَ مَنْظَرٌ
أُنِيقٌ لِعَيْنِ النَّاطِرِ الْمُتَوَسِّمِ^۱

(زهیر بن ابی سلمی، ۲۰۰۵م: ۶۶)

۲-۳-۴. صحنه‌های نبرد

تکرار حرف «م» در یازده بیت وصفی دیگر از این معلقه که درباره جنگ و حوادث و نتایج آن سروده شده است، مانند ابیات وصفی قبلی دیده می‌شود؛ به طوری که در این ابیات، «م» بیش از ۵۵ بار ذکر شده است. با توجه به اینکه در این ابیات، هدف شاعر، دعوت مردم به صلح و پایان جنگ است، این کاربرد با دلالت‌های حرف «م» بر به‌پایان‌رساندن، مطابقت و تناسب دارد.

در بیت زیر، زهیر به صورت غیرمستقیم، دو قبیله عبس و ذبیان را به تمام کردن جنگ دعوت می‌کند، حرف «م» هشت بار تکرار شده و بسامد آن، بیش از حروف دیگر است؛ البته نباید در اینجا تکرار حرف «ل» را - که بر التزام و التصاق دلالت دارد (عباس، ۲۰۰۳م: ۱۰۲) - نادیده گرفت. در بیت مورد بحث، این حرف، شش بار ذکر شده است. درباره بقیه حروف، تکرار مشخصی دیده نمی‌شود؛ به طوری که حرف «و» سه بار، «ا» پنج بار، «همزه» چهار بار، هریک از حروف «ح»، «ر»، «ب»، «ع»، «ت» و «ج» دو بار، و باقی حروف هر کدام یک بار آمده‌اند:

و ما الحربُ إلا ما علمتم و دُفِئتم^۲ و ما هو عنها بالحديثِ المرجم^۲

(زهیر بن ابی سلمی، ۲۰۰۵م: ۶۸)

در دیگر ابیات وصفی قصیده، حروف و ترکیباتی دیگر نیز وجود دارند که دلالت‌های صوتی متفاوتی را خلق کرده‌اند؛ مثلاً در مصراع نخست از بیت زیر که شاعر، جنگ را به سنگ آسیاب خردکننده تشبیه کرده است، حروف «ع»، «ر» و «ک» را به‌زیبایی در کنار دیگر حروف ترکیب کرده و صدای برخورد دو سنگ آسیاب و اصطکاک حاصل از این برخورد را نواخته است:

۱. صبح‌هنگام، به طرف وادی‌الرس حرکت کردند و مانند دستی که به طرف دهان رود و از آن تجاوز نکند، به سوی آن رفتند / در حالت‌ها و اوضاعشان برای افراد خوش طبع، لذت و سرگرمی بود و برای تماشاکننده زرنک، نظره‌ای زیبا وجود داشت.
۲. جنگ چیزی جز آنچه دانستید و چشیدید، نیست و سخنی از روی حدس و گمان نمی‌باشد.

فَتَعْرِ كَكُمُ عَرَكَ الرَّحَى بِنْفَالِهَا وَ تَلْفَحُ كِشَافًا ثُمَّ تُنْتِجُ فُتْسَمُ^۱

(زهیر بن ابی سلمی، ۲۰۰۵م: ۶۸)

زهیر بیت زیر را در برحذر داشتن مردم از جنگ سروده است. در این بیت، تکرار دو حرف «ذ» و «ض» به سبب حالت لرزش و تحرکی که این دو حرف، هنگام تکلم در خود دارند، بر اضطراب حاصل از نتایج جنگ دلالت می‌کند:

مَتَى تَبَعْتُوهَا تَبَعْتُوهَا ذَمِيمَةٌ وَ تَضَرَّ إِذَا ضَرَّيْتُمُوهَا فَتَضَرَّمُ^۲

(زهیر بن ابی سلمی، ۲۰۰۵م: ۶۸)

این اضطراب و تزلزل، در آیه اول سوره زلزله، یعنی «إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زُلْزَالَهَا» دیده می‌شود که در آن، توالی دو حرف «ل» و «ز»، دلالت صوتی یادشده را درباره وقایع روز قیامت، ایجاد کرده است.

۴-۴. لبید بن ربیعہ

وی در سال ۵۴۰م، در قبیله بنی‌عامر بن صعصعه به دنیا آمد و معلقه‌اش را در عشق «نوار» و مباحث به قوم خود سرود (فروخ، ۲۰۰۶م: ۱ / ۲۳۱). با توجه به موسیقی تند، هجاهای کوبنده و بحر کامل این قصیده نمی‌توان قصد شاعر را از سرودن آن، ذکر غم‌ها و دردهای روحی برجای مانده از عشق و دوری «نوار» است؛ زیرا محور اصلی این شعر، فخر و ستایش قوم خود است. موسیقی تند موجود در این قصیده، با محور حاکم بر شعر، چندان تناسب و سنخیتی ندارد؛ اما لبید برای مؤثر واقع شدن سخنش، از موسیقی و وزن طربی بهره برده است.

۱. مانند آسیا شما را خرد می‌کند و دو بار آبستن می‌شود و دوقلو می‌زاید.

۲. هر وقت جنگ را شروع کنید، مذمت آن به شما می‌رسد و اگر آن را شدت دهید، مشتعل می‌شود.

۳. آن گاه که زمین به لرزش [شدید] خود لرزانیده شود.

۱-۴-۴. معشوق و اطلال

لبید در معلقه خود، با استفاده از بحر کامل، موسیقی تندی را ایجاد کرده است که در سرتاسر قصیده، تقریباً به یک حد شنیده می‌شود. در هفده بیتی که شاعر به وصف معشوق و منازل او اختصاص داده است، این طرب و آهنگ، با حزن موجود در تغزل شاعران جاهلی، مغایرت دارد؛ حروف مدی هم در نشان دادن آه و فغان شاعر، به کمک او نیامده‌اند؛ بدین ترتیب، ممکن است مخاطب بحق احساس کند که شاعر در برابر منازل یار سفر کرده حزن نیست. بیت زیر هم از لحاظ موسیقی و هم از لحاظ معنی، مؤید این مطلب است:

بَلْ مَا تَدَكَّرُ مِنْ نَوَارٍ وَ قَدْ نَأَتْ وَ تَقَطَّعَتْ أَسْبَابُهَا وَ رِمَائُهَا^۱

(لبید بن ربیع، ۲۰۰۴م: ۱۰۹)

البته این سخن، به معنای ضعف شاعر در آفرینش موسیقی حروف نیست؛ زیرا در بسیاری از ابیات وصفی او، تطابق زیبا و گوش‌نوازی بین حروف، معنی و موسیقی برقرار است؛ مثلاً در مصراع اول بیت زیر، تکرار حرف «ر» و مشددبودن آن در دو مورد، صدای جریان آب را تداعی می‌کند (الطیب، ۲۰۰۰م: ۱ / ۲۶۰):

فَمَدْفَعُ الرِّيَانِ عُرَى رَسْمِهَا خَلَقًا كَمَا ضَمَّنَ الوُحَى سِلَامُهَا^۲

(لبید بن ربیع، ۲۰۰۴م: ۱۰۷)

در بیت زیر هم دلالت صوتی‌ای مشابه بیت قبل دیده می‌شود و چیدمان حروف به کاررفته، صدای ریزش ممتد باران را طنین‌افکن می‌کند (الطیب، ۲۰۰۰م: ۱ / ۲۶۱):

رُزِقَتْ مَرَايِعُ النُّجُومِ وَ صَابِهَا وَ دَقُّ الرِّوَاعِدِ جَوْدُهَا فَرَاهُهَا^۳

(لبید بن ربیع، ۲۰۰۴م: ۱۰۷)

۱. چرا از «نوار» یاد می‌کنی؛ در حالی که دور شده و رسیدن به او میسر نیست؟

۲. محل جریان سیل در کوه الریان، لخت و خراب گشته و سیل، آثار آن را نابود نموده است و آن، مانند نقش‌های کتیبه‌ای است که در سنگ‌ها باقی مانده باشد.

۳. روزی آن منزل‌ها، گاهی باران‌های ابرهای تند و پررگبار و گاهی باران‌های آرام است.

۲-۴-۴. مرکب

در این قصیده، لید دو مرکب را وصف کرده است: اسب و شتر. در پانزده بیتی که شاعر شترش را وصف کرده، چندان تطابقی میان صوت و معنی احساس نمی‌شود؛ زیرا حرکت آرام شتر در مقایسه با اسب، مغایر با وزن تند قصیده است. در این ابیات، شاعر شترش را به حیواناتی دیگر مانند گورخر تشبیه کرده و به توصیف حیوان مشابه به پرداخته و سپس زندگی و طبیعتش را توصیف کرده است؛ مانند:

أَوْ مُلْمَعٌ وَسَقَّتْ لِأَحْقَبَ لَاحَهُ طَرْدُ الْفَحُولِ وَضَرْبُهَا وَكِدَائُهَا^۱

(لید بن ربیعہ، ۲۰۰۴م: ۱۱۰)

با توجه به اینکه لید در بیشتر اشعار وصفی‌اش، حرکت و جوش و خروش (حرکت شتر، اسب، گورخر، گاو وحشی، شترمرغ، کبوتر و...) را توصیف کرده، در برخی ابیات، برای نشان دادن نفس‌زدن‌های این حیوانات، از تکرار حروف «ه»، «ح» و یا هردوی آنها سود جسته است؛ مثلاً در وصف اسب می‌گوید:

فَلَقَّتْ رِحَالَتْهَا وَأَسْبَلَ نَحْرُهَا وَابْتَلَّ مِنْ زَبَدِ الْحَمِيمِ حَزَائِمُهَا^۲

(لید بن ربیعہ، ۲۰۰۴م: ۱۱۴)

فَلَهَا هُبَابٌ فِي الزَّمَامِ كَأَنَّهَا صَهْبَاءٌ خَفَّ مَعَ الْجَنُوبِ جَهَامُهَا^۳

(لید بن ربیعہ، ۲۰۰۴م: ۱۰۹)

در بیت زیر نیز شاعر، اسب را به لحاظ سرعت حرکت، به کبوتر تشبیه کرده و با تکرار دو حرف یادشده، دو نوع دلالت صوتی را ایجاد کرده است: یکی صدای نفس‌های اسب هنگام حرکت و دیگری صدای بال‌های کبوتری که در حال پرواز است:

۱. او همچون گورخری آبیستن است که راندن و زدن و گازگرفتن خرهای وحشی‌تر، او را لاغر کرده است.

۲. به دلیل سرعت سیر، پوست زین مانندش تکان خورده و سینه‌اش باران عرق ریخته بود.

۳. در رفتن بانشاط است و موقع کشیدن افسارش، به‌مثابه ابری است سرخ‌رنگ و بی‌باران که به‌سرعت، با باد جنوب حرکت می‌کند.

تَرْقَى وَ تَطْعَنُ فِي الْعِنَانِ وَ تَنْتَحِي وَرِدَ الْحَمَامَةِ إِذْ أُجِدَّ حَمَامُهَا^۱

(لیبید بن ربیعہ، ۲۰۰۴م: ۱۱۵)

۳-۴-۴. طبیعت

لیبید در وصف مناظر و مظاهر طبیعت - که حدود پانزده بیت از معلقه‌اش را دربر می‌گیرد - گاه با چینش حروف مناسب، ابیات را زیباتر کرده است. طبیعت مورد وصف او با موسیقی موجود در الفاظ، طبیعتی زنده و پویاست و در آن، از سکون، سکوت و ایستایی خبری نیست. در بیت زیر که در وصف ریزش باران سروده شده است، توالی و تکرار حروف «ر» و «ت»، صدای بارش باران را القاء می‌کند:

يَعْلُو طَرِيقَهُ مَتْنَهَا مَتَوَاتِرًا فِي لَيْلِهِ كَفَرَ النُّجُومَ عَمَامُهَا^۲

(لیبید بن ربیعہ، ۲۰۰۴م: ۱۱۱)

همچنین در این بیت، شاعر با تکرار حروف «ز»، «ل» و «ر»، لغزش و لرزش ناشی از فرورفتن در گل‌ولای را برای مخاطب تداعی می‌کند:

حَتَّى إِذَا حَسَرَ الظَّلَامَ وَ أَسْفَرَتْ بَكَرَتِ تَرَلُّ عَنْ الثَّرَى أَزْلَامُهَا^۳

(لیبید بن ربیعہ، ۲۰۰۴م: ۱۱۲)

در نهایت، در بیت زیر نیز که درباره شنیده شدن صدای انسان از جانب گاو وحشی سروده شده است، حرف «س» بدین صورت تکرار شده است:

فَتَوَجَّسَتْ رَزَّ الْأَيْسِ فَرَاعُهَا عَنِ ظَهْرِ غَيْبٍ وَ الْأَيْسِ سَقَامُهَا^۴

(لیبید بن ربیعہ، ۲۰۰۴م: ۱۱۲)

۱. گردنش را بالا می‌گیرد و خیز برمی‌دارد و چنان می‌رود که گویی کیوتر ماده تشنه را کیوتر نر به سرعت واداشته است.

۲. در شبی که ابرها ستاره‌ها را پوشانده بود، بر پشتش، بارانی به صورت مداوم بارید.

۳. تا آنکه تاریکی برطرف شود و سپیده بدمد، از جایش برمی‌خیزد و دست و پایش در گل می‌لغزد.

۴. صدای پنهانی انسان را شنید و آن صدا او را ترسانید و این کار بدون مشاهده صاحبش بود. انسان برای او به منزله آفت است.

۴-۵. عنتره بن شداد (۵۲۵م)

او شاعری از کنیززادگان عرب است که در شجاعت، سخاوت و عشق (به دخترعمویش) معروف بود و معلقه خود را در پاسخ به سرزنش و تحقیر فردی از بنی عبس سرود که به سبب سیاهی مادر و برادرانش، او را دشنام داده و به این علت که کنیززاده‌ای سیاه است و نمی‌تواند شعر بگوید، به او طعنه زده بود^۱ (ابن قتیبه، ۲۰۰۰م: ۱/ ۱۷۱).

این شاعر برای بیان مقصود خود، به طنین صوتی عنایتی ویژه کرده است؛ آنجا که از فخر و عزت نفسش سخن گفته، از الفاظ محکم و باصلابت استفاده کرده و شجاعت‌ها و حماسه‌های خود را در نبرد، توصیف کرده است و آنجا که محبوه‌اش را مخاطب قرار داده، تاحدودی از الفاظ ملایم و نرم بهره گرفته است.

۴-۵-۱. معشوق و اطلال

عنتره در میان هفت شاعر سراینده معلقات سبع، تنها شاعری است که تمام عناصر مورد وصف در شعر بقیه اصحاب معلقات سبع را توصیف کرده است. او از بین ۵۹ بیت وصفی خود در این قصیده، یازده بیت را به وصف یار و منازل او اختصاص داده و در برخی از این ابیات، تناسب حروف و معانی را رعایت کرده است؛ مثلاً در بیت زیر، حرف «ل» بر التصاق و التزام (عباس، ۲۰۰۳م: ۹۶) دلالت می‌کند و تکرار آن در این بیت، بیانگر حضور دائمی ذکر محبوه در قلب شاعر است؛ حرف «م» نیز به سبب غنه‌ای که دارد، صوتی خفیف و نرم را ایجاد می‌کند و تکرار و توالی آن در این بیت، نشان‌دهنده ملایم سخن گفتن شاعر با محبوه‌اش است:

۱. عناصر شعر عنتره: این شاعر در معلقه خود، درصدد رسیدن به موارد زیر است:

- جلب رضایت پدر برای پذیرفتن او به فرزندگی؛ زیرا به سبب کنیززاده بودن، طبق سنت جاهلی، از سوی پدرش طرد شده بود؛
- جلب توجه عبله و رضایت گرفتن از او برای ازدواج؛
- پاسخ‌دادن به افرادی که به علت سیاهی و زشتی و کنیززاده بودن عنتره، به او طعنه می‌زدند؛
- جبران عیب‌های ظاهری؛
- نشان‌دادن شجاعت، سخاوت و قدرت شاعری خود به مردم.

وَلَقَدْ نَزَلَتْ فَلَا تَطُنِّي غَيْرَهُ
مِنِّي بِمَنْزِلَةِ الْمُحِبِّ الْمُكْرَمِ^۱

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۰۱)

از آنجا که اضطراب و تشویش، از جمله دلالت‌های حرف «ذ» است، تکرار آن در بیت زیر، نشانگر اضطراب (عباس، ۲۰۰۳م: ۸۳) شاعر هنگام سخن گفتن از اسارت در عشق عبله است:

إِذْ تَسْتَبِيكُ بَدَى غُرُوبٍ وَاضِحٍ
عَذْبٍ مُّقْبَلُهُ لَذِيذِ الْمُطْعَمِ^۲

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۰۳)

حروف مدئی موجود در بیت زیر، آن را زیبا کرده است؛ زیرا کشش صوتی موجود در آن، اندوه شاعر را در برابر خانه معشوق نشان می‌دهد:

يَا دَارَ عِبَلَةَ بِالْجَوَاءِ تَكَلَّمِي
وَعِمِي صَبَاحًا دَارَ عِبَلَةَ وَاسَلَّمِي^۳

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۰۲)

۲-۵-۴. طبیعت

در این قصیده، عنتره شش بیت در وصف طبیعت سروده و در آنها، دلالت‌های صوتی زیبایی پدید آورده است. در بیت زیر، تکرار حرف «ر»، صدای باریدن باران بر مناطق گرمسیری را تداعی می‌کند (الطیب، ۲۰۰۰م: ۲/ ۵۷۹) و شکل «ر»ها و قرار گرفتن کسره زیر آنها یادآور شکل قطره‌های سریع و ریزان باران است:

جَادَتْ عَلَيْهَا كُلُّ بَكْرِ حَرَّةٍ
فَقَرَّكَنَ كُلُّ قَرَارَةٍ كَالدِّرْهِمِ^۴

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۰۶)

۱. هر لحظه در دلم جای داری و نزد من، دوست‌داشتنی و عزیز هستی. جز این گمانی دیگر نکن.

۲. ترس من از فراق یار، زمانی بود که تو را با دهان و دندان‌های سفید و شیرین خویش، اسیر محبت خود کرد.

۳. ای خانه عبله در منطقه جوا! سخن بگوی. صبح بخیر و خوش باش ای خانه یار!

۴. [باغی که] هر ابر خالصی بر آن، باران ریخته و از خود، حفره‌هایی شبیه درهم برجا گذاشته است.

در بیت زیر نیز چیدمان و تکرار حروف «ذ» و «ز»، صدای وزوز پرهای مگس را در ذهن شنونده تداعی می‌کند؛ چون بال‌های این حشره هنگام پرواز، صوتی تولید می‌کند که در آن، حرف «ز» یا حروفی مانند آن، بیشتر شنیده می‌شود:

هَزَجًا يَحْكُ ذِرَاعَهُ بِذِرَاعِهِ قَدَحَ الْمِكْبِ عَلَى الزَّنَادِ الْأَجْذَمِ^۱

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۰۷)

۳-۵-۴. مرکب

در این قصیده، عنتره دو مرکب را توصیف کرده است: یکی شتری که او را به عبله می‌رساند و دیگری اسبی که بر روی آن می‌نشیند و در آوردگاه‌ها می‌جنگد. وصف اسب در معلقه او، حدود پنج بیت را به خود اختصاص داده و با وصف‌های او در صحنه‌های نبرد، عجین شده است؛ مثلاً در بیت زیر، شاعر اسب خود را در صحنه‌های قتال توصیف می‌کند و با تکرار حروف «ح» و «ه»، نفس‌های بلند اسب تنومندش را طنین‌انداز می‌کند:

إِذْ لَا أزالُ عَلَى رِحالِهِ سَابِحٍ نَهْدِ تَعَاوَرَةَ الْكُمَاهُ مُكَلِّمٍ^۲

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۱۴)

در این بیت، عنتره برای زیباییان کردن کردن مقصودش، از تشبیه استفاده کرده است؛ بدین شرح که صوت بروک (نشستن) ناقه‌اش را به صوت حاصل از شکستن نی‌های خشک تشبیه کرده و در مصراع دوم، صوت حاصل از ترکیب حروف، صدای شکستن نی‌های توخالی و خشک را پدید آورده است:

بِرَكَّتِ عَلَى جَنْبِ الرِّدَاعِ كَأَنَّمَا بِرَكَّتِ عَلَى قَصَبِ أَجَشِّ مُهَزِّمٍ^۳

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۱۵)

۱. وزوزکنان بازوهایش را به هم می‌ساید. این بازوان مانند آتش افروختن ناقص دستی هستند که سنگ چخماق را به هم می‌زنند و به آن مشغول می‌شوند.

۲. پیوسته بر روی اسبی تندرو قرار گرفته‌ام و جنگ‌جویان به او ضربه می‌زنند و زخمی‌اش می‌کنند.

۳. در کنار آب خوابید و زانوانش را بر زمین نهاد؛ مثل اینکه بر نی صدادار شکسته شده خوابید.

۴-۵-۴. صحنه‌های نبرد

شاید زیباترین بخش این قصیده، ابیاتی باشد که شاعر در آنها، با وصف صحنه‌های نبرد، قهرمانی- هایش را به رخ همگان کشیده است. در این ابیات، دلالت موسیقایی حروف، بیشتر از دیگر ابیات وصفی است؛ مثلاً در بیت زیر و به‌ویژه مصراع دوم آن، عنتره حروف «ق»، «ک»، «م» و «د» را به هم آمیخته و بدین صورت، چکاچک و زدو خورد میدان جنگ را به تصویر کشیده است:

جَادَتْ لَهُ كَفَىٰ بِعَاجِلِ طَعْنِهِ بِمُتَّقِفِ صَدَقِ الْكَعُوبِ مُقَوِّمٍ^۱

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۱۶)

در بیت بعد آن نیز پاره کردن لباس‌های دشمنان را با ترکیب حروف «ش»، «ک»، «ص» و «ث» چنین بیان کرده است:

فَشَكَّكَتْ بِالرُّمَحِ الْأَصْمِّ ثِيَابَهُ لَيْسَ الْكَرِيمُ عَلَى الْقَنَا بِمُحَرَّمٍ^۲

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۱۶)

معلقه عنتره از جهت موسیقی الفاظ، با دیگر معلقات یک تفاوت عمده دارد که عبارت از فراوانی الفاظ موحیه از جهت ایقاع^۳ است. معلقه مورد بحث، عرصه نمایش این الفاظ است و شاعر در اوصاف متعدد خود، از آنها بسیار استفاده می‌کند؛ مثلاً در این بیت، کلمه «زائرین»- که دارای استعاره تبعیه است و درباره دشمنان به کار رفته است- از ریشه «زار» گرفته شده و «الزَّائِرِ» به معنی صدای شیر است (الجوهری، ۲۰۰۵م: ۶۴۳). این کلمه زمینه‌ای را در ذهن شنونده ایجاد می‌کند و شاعر برای تصویر کردن فضای رعب و وحشت حاکم از طرف قبیله مخالف (دشمنان)، از لفظ «زائرین» استفاده کرده و تناسب بین لفظ و معنا را به خوبی نشان داده است:

۱. دستم شتابناک با نیزه‌ای راست و سخت که بندهایش محکم بود، بر او زخمی بزرگ زد.

۲. با نیزه سخت، لباسش را پاره کردم؛ جوان‌مرد به نیزه حرام نیست.

۳. الفاظ موحیه از جهت ایقاع یا الفاظ متمایز در ایقاع، به کلماتی گفته می‌شود که دارای طنین صوتی هستند و این طنین صوتی، بر معنای موجود در کلمه دلالت می‌کند.

حَلَّتْ بِأَرْضِ الزَّائِرِينَ فَأَصْبَحَتْ عَسْرًا عَلَيَّ طِلَابُكَ ابْنَهُ مَخْرَمٍ^۱

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۰۶)

این الفاظ متمایز در ایقاع، هنگامی که به عنوان قافیه استفاده می‌شوند، زیبایی شان دوچندان می‌شود؛ زیرا علاوه بر نقش قافیه، به معنای مورد نظر شاعر نیز اشاره می‌کنند. در بیت زیر، شاعر واژه «خمخم» را به عنوان قافیه برگزیده است. این کلمه به معنای نوعی گیاه و دانه آن، خوراک شتر است و حروف تشکیل دهنده آن به صورتی کاملاً محسوس، صدای جویده شدن خوراک را از سوی شتر القاء می‌کند:

مَارَاعَنِي إِلَّا حَمُولَةُ أَهْلِهَا وَسَطَ الدِّيَارِ تَسْفُحُ حَبَّ الْخَمْمِ^۲

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۱۱)

در مصراع دوم بیت زیر نیز عنتره از فصیح نبودن و لکنت زبان یک مرد حبشی سخن می‌گوید و کلمه «طمطم» را به عنوان صفت آن، در نظر گرفته است:

تَأْوِي لَهُ قُلُوصُ النَّعَامِ كَمَا أَوَتْ حِرْقُ يَمَانِيَةَ لِأَعْجَمِ طَمْطَمِ^۳

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۱۳)

در بیت زیر، شاعر در تشبیه عرق شترش به جوشیدن عصاره میوه یا قطران و نیز برای دلالت بهتر سخنش، لفظ «قمقم» را در پایان بیت آورده است:

و كَأَنَّ رَبًّا أَوْ كُحْيَالًا مُعْقَدًا حَشَّ الْوَقُودُ بِهِ جَوَانِبَ قَمْقَمِ^۴

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۱۳)

در بیت زیر هم کلمه «تغمغم» به عنوان قافیه آمده است و حروف و هجاهای این لفظ و نیز تکرار حروف «ح» و «غ» در کل بیت، به هیاهو و صداهای نامفهوم برخاسته از میدان جنگ، دلالت می‌کنند:

۱. در دیار دشمنان تهدید کننده، سکنی گزیده است. ای دختر مخرم! طلب تو برای من دشوار است.

۲. چیزی نمی‌ترساندم غیر از شتر باربری که خانواده‌ش در آن منازل، خمخم می‌خورد.

۳. شتر مرغ‌های ماده و جوان به نر پناه می‌برند؛ مثل اینکه شترهای یمنی، به حبشی لکنت‌دار پناه می‌آورند.

۴. عرق جاری شده از گردن شتر، مانند رب یا قطرانی جوشیده است که در دیگی می‌جوشد و قطره قطره می‌ریزد.

فِي حَوْمِهِ الْحَرْبِ الَّتِي لَا تَشْتَكِي عَمْرَاتِهَا الْأَبْطَالُ غَيْرَ تَعْمَمُ^۱

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۱۵)

وجود چنین قافیه‌هایی هم باعث تقویت موسیقی حروف این قصیده می‌شود و هم موسیقی کناری آن را زیباتر می‌کند.

۴-۶. عمرو بن کلثوم

وی از قبیله تغلب و یکی از دلاوران عرب بود (الشَّقِيطِي، ۱۹۹۳م: ۲۹) و نیمی از معلقه‌اش را قبل از قتل عمرو بن هند و نیمی را بعد از قتل او سرود؛ بدین ترتیب که شاعر به‌عنوان نماینده قبیله تغلب، در محاکمه این قبیله با قبیله بکر، انتخاب شد. او درمقابل شاه حیره، عمرو بن هند، چنان از قبیله خود دفاع کرد و دیگر قبایل را خوار شمرد که کارش به مذاق پادشاه خوش نیامد و با توجه به اینکه نماینده بکر، حارث بن حلزه، به‌صورت محافظه‌کارانه سخن می‌گفت و غرور و خودرأیی عمرو بن کلثوم را تکرار نمی‌کرد، پادشاه به‌ضرر تغلب حکم کرد. بعد از این ماجرا، شاعر به‌علت توهین مادر عمرو بن هند به مادرش، خشمگین شد و عمرو بن هند را به‌قتل رساند. او حدود نصف این قصیده را در دفاع از قوم خود در برابر شاه حیره سروده است و نصف دیگرش را بعد از کشتن عمرو بن هند. سرتاسر این قصیده، به ذکر مفاخره‌های قبیله‌ای و وصف صحنه‌های نبرد اختصاص یافته است (فروخ، ۲۰۰۶م: ۱/ ۱۴۳). همه افراد قبیله تغلب، معلقه عمرو را حفظ کرده بودند و همه‌جا نقل می‌کردند و بزرگ می‌داشتند؛ تا جایی که عده‌ای از مخالفانشان، آنها را بدین سبب نکوهش و هجو کردند (اصفهانی، ۲۰۰۲م: ۱۱/ ۳۶).

در معلقه عمرو بن کلثوم هم مثل دیگر معلقات سبع، حرف روی در سرتاسر قصیده تکرار شده است. موسیقی رزمی و حماسی عمرو بن کلثوم، سرشار از صدای جنگ است و به‌نظر می‌رسد شاعر، شعرش را در میدان جنگ سروده است.

۱. در وسط جنگ، پهلوانان جز با صداهای نامفهوم، درد دلشان را ابراز نمی‌کردند.

۱-۶-۴. معشوق و اطلال

عمرو این قصیده را در دفاع از قبیله‌اش در برابر عمرو بن هند و ذکر افتخارهای خود سروده است؛ به همین دلیل، چندان به ذکر یار و دیار نپرداخته و طبق شیوه جاهلی، تنها چند بیت را درباره محبوبش، در آغاز قصیده آورده است. او در هشت بیت که محبوبه‌اش را توصیف کرده، تطابق صوتی چندانی را در ابیات خلق نکرده است و تنها در بیت زیر که در وصف ساق و خلخال یار است، توالی و تکرار حرف «ر» در کنار حروف دیگر، اصوات برخاسته از به هم خوردن خلخال و زیورآلات محبوب را تداعی می‌کند:

و ساریتی بَلَنْطِ أَوْ رُخَامِ يِرْنُ خَشَّاشُ حَلِيهِمَا رِنِيَا^۱

(عمرو بن کلثوم، ۱۹۹۴م: ۸۰)

۲-۶-۴. صحنه‌های نبرد

عمرو چنان در بند مفاخر خود است که حتی مجالی برای وصف مرکب نمی‌یابد؛ اما طنین صحنه‌های نبرد و خروش پیکار را در ابیات دیگرش، به گونه‌ای شایسته نشان می‌دهد. وقتی هنر شاعری با حدت و شدت شاعر در دفاع از قوم خود می‌آمیزد، بدیهی است که ابیاتی سروده شود که شنونده را در عرصه نبرد قرار دهد:

نَسُقُ بِهَا رِوُوسَ الْقَوْمِ شَقًّا وَ نَخْتَلِبُ الرِّقَابَ فَتَخْتَلِينَا

(عمرو بن کلثوم، ۱۹۹۴م: ۸۳)

إِذَا عَزَّ النِّقَافُ بِهَا اِشْمَأَزَّتْ وَ وَكْتَهُم عَشَوْرَةَ زَبُونَا
عَشَوْرَةَ إِذَا انْقَلَبَتْ أُرْتَّتْ تَشُجُّ قِفَا الْمُثَقِّفِ وَ الْجَبِينَا

(عمرو بن کلثوم، ۱۹۹۴م: ۸۷)

۱. ساق‌هایی از عاج یا مرمر که خلخال آنها به شدت به صدا درمی‌آید.

يُدهِدُونَ الرُّؤُوسَ كَمَا تُدْهِدِي خَزَاوِرَهُ بِأَبْطَحِهَا الْكُرَيْنَا^۱

(عمرو بن كلثوم، ۱۹۹۴م: ۹۴)

در چهار بیت یادشده، طنین و نوای جنگ، به گونه‌ای عجیب، ملموس و زیباست. در بیت نخست، چیدمان حروف «ش»، «ق»، «خ» و «ل»، صدای شقه‌شقه و قطعه‌قطعه شدن بدن‌ها را تداعی می‌کند؛ در بیت‌های دوم و سوم، چیدمان حروف «ش»، «ع»، «همزه» و «ز»، بر صدای پرتاب و انعکاس سریع نیزه دلالت می‌کند و در بیت چهارم، حروفی چون «د» و «ه»، افتادن و غلتیدن سرها را طنین-انداز می‌کند.

در دو بیت زیر، تکرار حروف «ق»، «ن»، «د» و «ل»، صدای حرکت سنگ آسیاب را برای شنونده تداعی می‌کند:

مَتَى نَنْقُلُ إِلَى قَوْمِ رَحَانَا يَكُونُوا فِي اللَّقَاءِ لَهَا طَحِينَا

(عمرو بن كلثوم، ۱۹۹۴م: ۹۵)

قَرَيْنَاكُمْ فَعَجَّلْنَا قِرَاكُم قُبَيْلَ الصَّبْحِ مِرْدَاةً طَحُونَا^۲

(عمرو بن كلثوم، ۱۹۹۴م: ۹۸)

در بیت زیر که منطقه «یمامه» به شمشیرهای ازغلاف کشیده تشبیه شده است، ترکیب صوتی حروف «ش»، «خ»، «س» و «ص»، صدای کشیدن شمشیرها را از نیام، طنین‌افکن می‌کند:

فَأَعْرَضَتِ الْيِمَامَةُ وَاشْمَخَرَتْ كَأَسْيَافٍ بَأَيْدِي مُصْلِتِينَا^۳

(عمرو بن كلثوم، ۱۹۹۴م: ۹۴)

۱. در میدان‌ها، سر دشمنان را می‌شکافیم و گردن‌هایشان را درو و قطع می‌کنیم. در استواری، نیزه‌هایی هستیم که هرگز راست نمی‌شوند و با گیره سازندگان آنها خم نمی‌شوند؛ نیزه‌ای چنان سخت که چون برگردد، به صدا درمی‌آید و پشت و پیشانی نیزه-ساز را زخم می‌زند. جنگ‌جوهای ما سر دشمنان را می‌غلطاند؛ همانند کودکانی قوی که در زمین هموار، گوی‌ها را می‌غلطاند.

۲. زمانی که آسیاب جنگ خود را در برابر قومی قرار دهیم، در آن آرد خواهند شد/ هنگام صبح، با شتاب از شما پذیرایی کردیم و جنگی خردکننده به‌نمایش گذاشتیم

۳. یمامه نمایان شد و به نظر، بلند آمد و بلندی‌های آن، مانند شمشیرهای از نیام کشیده در دست افراد بود.

۴-۷. حارث بن حلزه (۵۸۰م)

وی از بزرگان قبیله بکر بن وائل، اسب‌سواری شجاع و شاعری چیره‌دست بود؛ معلقه‌اش را در پیشگاه عمرو بن هند از پشت پرده و به صورت فی‌البداهه سرود (الشتمری، ۱۹۹۲م: ۲۰۱) و در این کار، چنان استادانه و باتجربه عمل کرد که عمرو بن هند به نفع قوم او حکم کرد (فروخ، ۲۰۰۶م: ۱۵۲/۱).

حارث معلقه خود را به موسیقی‌ای آرام و ملایم و در عین حال حزین آراسته است. موسیقی آرام چندان مناسب اغراض فخری نیست؛ اما بدان سبب که شاعر در برابر تندروی‌های ابن کلثوم قرار گرفته و قصد داشته است حکم مجلس را به نفع خود رقم بزند و اشتباه رقیبش را تکرار نکند، موسیقی‌ای آرام را برگزیده است تا از شدت و هیجانی که عمرو بن کلثوم خلق کرده است، بکاهد و با این کار، به مقصود خود نیز دست یابد. وی در این قصیده، «همزه» را به عنوان حرف روی انتخاب کرده است. باینکه همزه، حرف روی مناسبی نیست، الف مدی قبل از آن و ضمه روی آن، به تکمیل ملایمت و آرامی موسیقی ابیات، منجر شده است.

۴-۷-۱. معشوق و اطلال

در این قصیده، حارث تقریباً ۲۹ بیت را به وصف، اختصاص داده است و غیر از چند مورد مختصر، تطابق صوت و معنا در اشعار وصفی این معلقه، چندان آشکار نیست. در هشت مورد از این ابیات که در فراق معشوق سروده شده است، وزن اندوهناک با غرض شاعر مناسبت دارد؛ اما همانند کل قصیده، در این ابیات، حروف چندان دلالت صوتی‌ای ندارند و تنها در چند مورد، این دلالت صوتی به صورت جزئی احساس می‌شود؛ مثلاً در بیت زیر، حروف «ه» و «ح» بیانگر آه، هياهو و هق‌هق گریه‌های شاعر است؛ زیرا هنگام گریه بلند، این حروف بیشتر شنیده می‌شود:

لَأُرَى مَا عَهَدْتُ فِيهَا وَأُبْكِي الـ يَوْمَ دَلَّهَا وَمَا يُحِيرُ الْبُكَاءُ^۱

(الزوزنی، ۲۰۰۴م: ۲۲۷)

۱. کسی را که می‌شناسم، نمی‌بینم. امروز، چون دیوانگان می‌گیرم. آیا گریه و زاری کسی را برمی‌گرداند؟

۲-۷-۴. مرکب

در شعر حارث، دلالت‌های صوتی حتی در وصف شتر نیز چندان بارز نیست. در این پنج بیت، شاعر دو بار میان لفظ و معنا مناسبت برقرار کرده است؛ مثلاً در بیت زیر، شترش را به شترمرغ تشبیه کرده و صوتی آهسته را که شکارچیان به وجود می‌آورند، با تکرار حروف «س» و «ص» بدین گونه بیان کرده است:

أَنْسَتْ نَبَاهُ وَأَفْرَعَهَا الْقَنَا صُ عَصْرًا وَقَدْ دَنَا الْأَمْسَاءُ^۱

(الزوزنی، ۲۰۰۴م: ۲۳۰)

در بیت زیر نیز کوبیدن پاهای مرکب حارث با طنین محکم حرف «ق»، ملموس تر شده است:

و طِرَاقًا مِنْ خَلْفِهِنَّ طِرَاقٌ سَاقِطَاتٌ أَلَوَتْ بِهَا الصَّحْرَاءُ^۲

(الزوزنی، ۲۰۰۴م: ۲۳۰)

۳-۷-۴. صحنه‌های نبرد

در معلقه حارث، وصف صحنه‌های نبرد به تندی رقیبش، عمرو نیست؛ زیرا هم وزن عروضی، یعنی بحر خفیف، و هم چینش حروف ابجدی، چنین مجالی را برای او فراهم نیاورده است. بیت زیر یکی از زیباترین ابیات وصفی این معلقه است که در آن، شاعر از آتش فروزان جنگ سخن گفته و در عین حال، صدای سوختن را با چیدمان حروف «ج»، «ز»، «ذ»، «ش»، «ظ» و «ص» محسوس کرده است:

مَا جَزَعَنَا تَحْتَ الْعَجَاجِ إِذْ وَكَّ حَوَا شِلَالًا وَإِذْ تَلَطَّى الصَّلَاءُ^۳

(الزوزنی، ۲۰۰۴م: ۲۴۱)

۱. شبیه شترمرغی است که صدای خفیف صیادان را شنیده باشد و آنها او را ترسانده باشند؛ زمانی که وقت فرارسیدن عصر نزدیک شود.

۲. جاهای پای او را می‌بینی که بر زمین افتاده و صحرا آنها را نشان می‌دهد.

۳. وقتی با پراکندگی عقب نشستند و وقتی آتش جنگ برپا بود، زبونی نکردیم.

در مصراع دوم بیت زیر، توالی حروف «ص»، «ح»، و «ض»، هیا هو و خروش آغاز جنگ را القاء می‌کند:

أجمعوا أمرهم عشاءً فَلَمَّا أصبحوا أصبَحَتْ لهم ضوضاءٌ^۱

(الزّوزنی، ۲۰۰۴م: ۲۳۱)

بررسی‌های بیشتر نشان می‌دهد که موسیقی معلقه حارث با رقیبش تفاوت‌هایی فراوان دارد. این شاعر با درایت خود و با استفاده از الفاظی مناسب، موسیقی‌ای آرام، لحنی صبورانه و البته سخنانی نافذ توانست دل پادشاه حیره را برآید.

۵. نتیجه‌گیری

از آنجا که حروف هجایی زبان عربی، دارای دلالت‌های صوتی‌اند، در شعر، هنگام ترکیب و تکرار شدن و به طور کلی در حالت چیدمان مناسب، دلالت‌های آوایی و موسیقایی می‌یابند. ابیات وصفی، قسمتی مهم از معلقات سبع را تشکیل می‌دهند و حروف مورد استفاده در این ابیات، انسجام آوایی و دلالت‌های موسیقایی زیبایی را ایجاد می‌کنند؛ تا جایی که موسیقی لفظی ابیات وصفی با دیگر ابیات قصاید، متفاوت جلوه می‌کند؛ یعنی موسیقی ابیاتی که مثلاً در وصف مرکب سروده شده‌اند، با موسیقی وصف هجران معشوق متفاوت است؛ موسیقی مرکب‌ها بیشتر دارای وزن تند است؛ موسیقی ذکر اطلال، آهنگی آرام و هجاهایی کشیده دارد و طنین موسیقایی موجود در توصیف صحنه‌های نبرد، طوری است که دلالت بر آواها، خروش‌ها و صداهاى جنگی مانند برخورد شمشیر و نیزه به همدیگر می‌نماید. این هفت شاعر در تصویرپردازی خود از مناظر طبیعی همچون سیل و باران، از حروفی استفاده کرده‌اند که صدای طبیعی آنها را منعکس می‌کنند. با توجه به این مسئله، ابیات آغازین معلقه امرؤالقیس که در وصف محبوب و اطلال و دمن سروده شده، لحنی آرام دارد؛ اما وقتی شاعر از مرکب خود سخن می‌گوید، یک‌باره، آهنگ برخاسته از حروف، تغییر می‌کند و موسیقی‌ای تند و کوبنده احساس می‌شود، در شعر امرؤالقیس و لید،

۱. شبانه، برای ما تصمیم گرفتند و صبحگاه درینشان غوغایی برخاست.

وصف طبیعت بسیار زیباست و طنین هجایی و حروف استفاده شده، با آوای طبیعی پدیده‌های مورد وصف این دو شاعر، متناسب است. در وصف صحنه‌های نبرد - که عمرو بن کلثوم و عتره، بیشتر به آن گرایش داشته‌اند - موسیقی محکمی خلق شده و هیاو و خروش جنگ، در لابه‌لای حروف هجایی، به‌میزانی زیاد احساس می‌شود. در این زمینه، قصیدهٔ عمرو بن کلثوم با چیدمان حروف مناسب، پرطنین‌تر از بقیه است. در ابیات وصفی زهیر، طرفه و حارث، تطابق لفظ و معنا و دلالت آوایی نسبت به چهار شاعر دیگر اندک است و دلیل آن، گرایش نداشتن آنها به توصیف‌های حسی طبیعی و نیز اهتمام فراوانشان به موسیقی عروضی است.

منابع

- القرآن الکریم.

- ابن جنی، بهاء‌الدوله (۱۹۵۵م). *الخصائص*. تحقیق محمد علی النجار. القاهره.
- ابن سینا، حسین (۱۹۵۶م). *جوامع علم الموسیقی*. تحقیق زکریا یوسف. الاداره العامه للثقافه.
- ابن قتیبه، ابو محمد عبدالله بن مسلم (۲۰۰۰م). *الشعر و الشعراء*. المجلد ۱. بیروت: دارالثقافه.
- ابوالشباب، واصف (۱۹۸۸م). *القدیم و الجدید فی الشعر العربی الحدیث*. بیروت: دار النهضه العربیه.
- اچیسون، جین (۱۳۷۱ش). *مبانی زبان شناسی*. ترجمه محمد فائض. تهران: نگاه.
- احمد بدوی، احمد (بی تا). *اسس النقد الادبی عند العرب*. قاهره: مکتبه نهضه مصر.
- احمدی، بابک (۱۳۸۸ش). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.
- اصفهانی، ابوالفرج علی بن الحسین (۲۰۰۲م). *الاغانی*. بیروت: دار صادر.
- امرؤالقیس (۲۰۰۴م). *دیوان*. شرح عبدالرحمن المصطاوی. بیروت: دارالمعرفه.
- پرین، لانس (۱۳۷۳ش). *درباره شعر*. ترجمه فاطمه راکعی. تهران: اطلاعات.
- ترجمانی زاده، احمد (۱۳۸۲ش). *شرح معلمات سبع*. مقدمه جلیل تجلیل. تهران: سروش.
- روینز، آر. اچ. (۱۳۸۲ش). *تاریخ مختصر زبان شناسی*. ترجمه علی محمد حق شناس. تهران: کتاب ماد.

- سلیمان الخماش، سالم (۱۴۲۸ق). **معجم اللّٰله**. جدّه: جامعه الملک عبدالعزیز.
- سورن، پیترا ای. ام. (۱۳۸۷ش). **تاریخ زبان شناسی**. ترجمه علی محمد حق شناس. تهران: سمت.
- شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶ش). **آئینه ای برای صداهای**. تهران: سخن.
- _____ (۱۳۸۴ش). **موسیقی شعر**. تهران: آگاه.
- الشّتمری، الاعلم (۱۹۹۲م). **اشعار الشعراء السنه الجاهلیین**. شرح محمد عبدالمنعم الخفاجی. بیروت: دارالجلیل.
- الشّقیطی، احمد بن الامین (۱۹۹۳م). **المعلقات العشر و اخبار قائلها**. قاهره: مکتبه الخانجی.
- الطّیب، عبدالله (۲۰۰۰م). **المرشد الی فهم اشعار العرب و صنعتها**. المجلدان ۱ و ۲. بیروت: دارالفکر.
- عباس، حسن (۲۰۰۳م). **خصائص الحروف العربیه و معانیها**. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
- غنیمی هلال، محمد (۲۰۰۱م). **النقد الادبی الحدیث**. قاهره: نهضه مصر.
- فارابی، ابونصر (۱۳۷۵ش). **موسیقی کبیر**. ترجمه آذرتاش آذرنوش. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- فرّان، یوسف (۱۹۹۰م). **زهیر بن ابی سلمی: حیات و شعره**. بیروت: دار الکتب العلمیه.
- فروخ، عمر (۲۰۰۶م). **تاریخ الادب العربی**. بیروت: دارالعلم للملایین.
- قدور، احمد محمد (۱۹۹۹م). **مدخل الی فقه اللّٰغه العربیه**. بیروت: دارالفکر.
- قرشی، ابوزید (بی تا). **جمهره اشعار العرب**. بیروت: دارالارقم.
- الکرملی، آنستاس ماری (۱۹۳۸م). **نشوء اللّٰغه العربیه و نموها و اکتهاها**. قاهره.
- لبید بن ربیع (۲۰۰۴م). **دیوان**. شرح حمدو طماس. بیروت: دارالمعرفه.
- المازنی، عبدالقادر (۱۹۹۰م). **الشعر غایاته و وسائله**. تحقیق فائز التّرحینی. بیروت: دارالفکر اللّبنانی.
- الورقی، السّعد (۱۹۸۴م). **لغه الشعر العربی الحدیث**. بیروت: دار النهضه العربیه.