نشریهٔ ادبیات پایداری
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال سوم، شمارهٔ پنجم، پاییز ۱۳۹۰
سال سوم، شمارهٔ ششم، بهار ۱۳۹۱

بررسی فضای موسیقایی قصیدهٔ سینیهٔ ابن ابار قُضاعی و پیوند آن با موضوع مقاومت* (علمی- پژوهشی)

دکتر سید مهدی مسبوق
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی سینا- همدان
طیبه نوروزی سلطان
کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی سینا- همدان
محمد جواد عندلیبی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی سینا- همدان

چکیده

یکی از عوامل زیبایی شعر، موسیقی است که در صورتی که با موضوع تناسب داشته باشد نقش بسزایی در تأثیر گذاری شعر و انتقال معنا و عاطفهٔ نهفته در آن به مخاطب دارد. «ابن ابار قُضاعی» (۵۹۵-۶۵۸ه). ادیب، نویسنده و شاعر نامدار دورهٔ موحدین در اندلس است که اشعار فراوانی در موضوعات گوناگون سروده است. او با سرودن اشعاری با موضوع مقاومت، به یاری مسلمانان اندلس شتافته و حمیت و غیرت آنان را در پاسداری از شهرهای اسلامی برانگیخته است؛ از جمله قصاید مشهور وی، سینیهٔ اوست که در آن، به مدح پادشاه تونس می پردازد و در ضمن آن، مصایب وارده بر مردمان بلنسیه، یکی از شهرهای اندلس که مورد تاراج صلیبیان قرار گرفت، را به تصویر می‌کشد و او را به یاری آنان فرا می خواند. ابن ابار با انتخاب بحر بسیط که بهترین بحر برای بیان حزن و اندوه و درخواست کمک و یاری است و همچنین با قافیه‌ای زیبا و ملایم و به کار گیری محسنات لفظی و معنوی همچون جناس، سجع، طباق، ارصاد و سایر افزاینده‌های موسیقایی توانسته احساسات شاعرانهٔ خود و فریاد کمک خواهی

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۱۰/۶ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۱/۴/۱۹
نشانی پست الکترونیک نویسنده: smm.basu@yahoo.com

ساکنان بلنسیه را به پادشاه منتقل کند و او را تحت تاثیر قرار دهد و به یاری مسلمانان تشویق نماید.

کلید واژه ها: فضای موسیقایی، ابن ابار، قصیدهٔ سینیه، مقاومت.

۱- مقدمه

اندلس به قسمتی از شبه جزیرهٔ ایبریا اطلاق می شود که در سال ۹۲ هجری، توسط مسلمانان فتح شد. مسلمانان حدود هشت قرن، یعنی تا سال ۸۹۷ هجری، بر این نواحی حکومت کردند. در این هشت قرن، شش حکومت بر سرکار آمدند که به ترتیب عبارتند از: والیان ، امویان، ملوک الطوائف، مرابطین، موحدین و بنی احمر.

در مدت حضور مسلمانان در اندلس، درگیری ها و جنگ های بسیاری بین مسلمانان و مسیحیان برای باز پس گیری شهرها به وجود آمد. در جنگ هایی که مسلمانان شکست خوردند، شهرهای اندلس، یکی پس از دیگری، سقوط کرد و شاعران اندلس، وقتی شاهد ویرانی و خرابی شهرها و نابودی نشانه های اسلامی به دست مسیحیان بودند، همچون سایر مسلمانان، غم و اندوه بر آنان چیره می گشت و گاه با سرودن قصایدی با موضوع مقاومت، به یاری مسلمانان و برانگیختن حمیت و غیرت دینی در آنان می شتافتند و گاه نیز در از دست رفتن سرزمین های اسلامی، مویه و زاری می کردند و مردم را به پایداری و استقامت فرا می‌خواندند؛ از همین رو، نوعی شعر در اندلس به وجود آمد که به آن، شعر استصراخ یا استنجاد(یاری طلبی) گفته می شد. هدف از این نوع اشعار، برانگیختن غیرت پادشاهان غرب اسلامی و حمیت دینی مسلمانان در پایمردی در برابر مسیحیان و باز پس گیری شهرهای اندلس بود.

یکی از شهرهایی که توسط مسیحیان محاصره شد و در نهایت سقوط کرد، بلنسیه بود. «محاصرهٔ شهر بلنسیه در پنجم رمضان سال ۶۳۵ هجری، توسط مسیحیان آغاز شد. اهل بلنسیه در کنار حاکم شهر، ابو جمیل زیان بن مردنیش، با جانفشانی و پایمردی از مرزهای خود دفاع کردند. ابو جمیل هنگامی که شهر را

در آستانهٔ سقوط دید، نمایندگانی را برای یاری طلبی به ممالک اسلامی مجاور و از جمله تونس فرستاد و از پادشاه آنجا، ابوبکر زکریا بن عبد الواحد حفصی، کمک طلبید.» (عنان، ۱۹۶۴: ۴۴۸/۴) در رأس این فرستاده‌ها، تاریخ نگار، وزیر و نویسندهٔ دانشمندش، ابن ابار قضاعی، قرار داشت. ابن ابار فریاد یاری خواهی و کمک طلبی اهل بلنسیه را نزد پادشاه تونس برد و هنگامی که به حضور پادشاه شرف یاب شد، خواستهٔ هموطنان خود را در قالب قصیده ای بیان داشت و قصیده را چنین آغاز نمود:

أدرِک بِخَیلِکَ خَیلِ اللهِ أندَلُسَا إنَّ السَبیلَ إلی مَنجاتِهَا دَرسَا

(ابن ابار، ۱۹۹۹ :۴۰۸)

(ترجمه: با لشکریان خود که چون لشکریان الهی است، به یاری اندلس بشتاب که راه نجات آن، دشوار و تباه گشته است.)

این قصیده با طنین غم انگیزش، ابوبکر بن زکریا را به شدت تحت تأثیر قرار داد و او تجهیزات نظامی فراوانی به کمک آنها فرستاد. ولی تلاش ها برای یاری شهر محاصره شده، با شکست مواجه شد و در نهایت، بلنسیه سقوط کرد. (عنان، ۱۹۶۴: ۴۴۸/۴) شاعر در این قصیده، با قلبی آکنده از غم و اندوه، مصیبت‌های وارده بر شهر بلنسیه و وضعیت ناگوار اهالی آن را به تصویر می کشد. او قصیده را با مدح خلیفه آغاز نموده و آن را مقدمه ای برای بیان موضوع اصلی که همان یاری طلبی برای نجات شهر بلنسیه و دعوت به مقاومت و پایداری است، قرار داده است. این قصیده دارای وزن و آهنگ زیبایی است و فضای غم انگیز آن، نمایانگر وضعیت ناگواری است که اندلسیان در آن روزگار داشتند.

بی تردید، «انواع متفاوت موسیقی شعر، یعنی وزن، قافیه و ردیف و واژه ها و لفظ، از جمله عناصری هستند که معنا، عاطفه و تخیل شاعر را به مخاطب منتقل می‌کنند و تنوع موسیقایی در این زمینه عامل مهمی در القای موضوع و احساسات شاعرانه به خواننده و شنونده است.» (فیاض منش، ۱۳۸۴: ۱۶۳)؛ لذا، پژوهش حاضر در پی آن است تا عوامل ایجاد زیبایی فضای موسیقایی این قصیده را در چهار رکن موسیقی شعر بررسی و تحلیل نماید و پیوند آن را با موضوع مقاومت و

پایداری بیان نماید تا از این رهگذر نشان دهد که چگونه شاعر توانسته با ایجاد پیوند میان موسیقی و موضوع، به هدف و غایت اصلی خود که همانا برانگیختن احساسات و غیرت دینی پادشاه تونس است، برسد.

۲- پیشینهٔ پژوهش

با وجودی که ابن ابار از جمله شاعران و ادیبان بنام ادب عربی است که پس از سقوط شهرهای اندلس، قصاید فراوانی در دعوت به جهاد و مقاومت در برابر مسیحیان اندلس و در سوگ تمدن به تاراج رفتهٔ مسلمانان سروده است، تاکنون پژوهش درخور و مستقلی در خصوص جلوه های مقاومت در شعر او صورت نگرفته است. تنها در کتاب هایی که در مورد زندگی نامه و ویژگی های شعری او یا دربارهٔ رثای شهرهای اندلس نوشته شده، اشاراتی به سوگ سروده های او شده است که از آن جمله است: کتاب «رثاء المدن فی الشعر الأندلسی»، نوشتهٔ «عبدالله محمد زیات» و «الشعر العربی فی رثاء الدول و الأمصار حتی نهایه سقوط الأندلس»، نوشتهٔ «شاهر عوض کفاوین» که به مرثیه های شاعران اندلس دربارهٔ شهرهای ساقط شده اندلس پرداخته اند. در مورد موسیقی شعر و پیوند آن با مضمون نیز پژوهش هایی صورت گرفته که از آن جمله است: مقالهٔ «نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه»، نوشتهٔ «پرند فیاض منش» (دو فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۴، بهار و تابستان ۱۳۸۴) و «عناصر سبک ساز در موسیقی شعر فروغ فرخزاد»، نوشتهٔ حسین حسین پور آلاشتی و پروانه دلاور(مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال ششم، بهار و تابستان ۱۳۸۷) اما در مورد جلوه های مقاومت در سینیهٔ ابن ابار و پیوند آن با موضوع مقاومت - تا آنجا که نویسندگان این مقاله می‌دانند- تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است.

۳- ابن ابار و روزگار او

ابو عبدالله محمد بن عبدالله بن ابی بکر قضاعی، مشهور به ابن ابار، شاعر، ادیب، مورخ، نحوی و فقیه اندلسی، در سال ۵۹۵ هجری در شهر بلنسیه، واقع در

انـدلس بـه دنیـا آمـد و در زادگـاهش، قـرآن، حـدیث، شـعر، ادب و علـوم متـداول آن زمان را فرا گرفت. (کتبی، بی تا: ۴۰۴/۳)

ابـن ابـار از جملـه شـاعران و تـاریخ نگـاران بنـام انـدلس اسـت کـه در زمینـه هـای وصـف، غـزل، نـسیب و اعتـذار، اشـعار زیبـایی دارد. او در سـروده هـایش بـه رو سـاخت شـعر خـود توجـه زیـادی دارد و بـرای تـزیین اشـعارش، از جنـاس و سـایر محسنات بـدیعی بـه وفـور اسـتفاده کـرده اسـت و بحرهـای کوتـاه و متوسـط در شـعرش کـاربرد فراوانـی دارد. از ابـن ابـار آثـاری بـه جـای مانـده کـه از آن جملـه مـی تـوان بـه «التکملـه لکتـاب الـصله» (تکملـه ای اسـت بـر کتـاب صـله ابـن بـشکوال)، «تحفـه القـادم» (کتـابی اسـت مـشتمل بـر شـرح حـال ۱۰۴ تـن از شـاعران انـدلس در سـده هـای چهـارم و پـنجم هجـری)، «الحلـه الـسیراء فـی أشـعار الأمـراء»، «أعتـاب الکتـاب» (کتـابی اسـت در زنـدگی نامـهٔ ۷۵ تـن از منـشیان و دبیـران سـرزمین‌هـای اسـلامی)، «المعجـم فـی اصـحاب القاضـی الامـام ابـی علـی الـصفدی» و «إیمـاض البـرق فـی ادبـاء الـشرق و معادن اللجین فی مراثی الحسین» اشاره کرد.

٤- اوضاع سیاسی اجتماعی در عصر موحدین[1]

مؤسـس دولـت موحـدین، شخـصی بـه نـام «محمـد بـن تـومرت» بـود کـه پیـروانش او را مهـدی بـن تـومرت مـی نامیدنـد و معتقـد بودنـد کـه نـسل او بـه امـام حـسن(ع) بـر مـی‌گـردد. او مـدتی بـه بغـداد سـفر کـرد و در آنجـا بـه یـاران و پیـروان غزالـی پیوسـت و پـس از دیـدار از مـشرق زمـین بـه مغـرب بازگـشت و علیـه مـرابطین قیـام کـرد. (مراکـشی، ۱۹۴۹: ۲۶۹) او سـپاهی بـه فرمانـدهی یکـی از یـارانش، بـه جنـگ بـا مـرابطین فرسـتاد و در ایـن میـان، مهـدی بـن تـومرت بـه طـور ناگهـانی در گذشـت و جانـشینان او توانـستند حکومـت قبایـل مغـرب و انـدلس و شـهرهایی را کـه تحـت سیطرهٔ مرابطین واسپانیایی‌ها بود، در دست بگیرند. (فروخ، ۲۰۰۸ : ۳۵۹/۵)

انـدلس در ابتـدای عـصر موحـدین، شـاهد درگیـری هـای متعـددی میـان مـسیحیان و مـسلمانان بـود؛ مـسیحیانی کـه روز بـه روز، بـر نیـرو و قـدرت آنهـا افـزوده مـی شـد و بـا کمـک پـاپ و کـشورهای اروپـایی، قـدم هـای اسـتواری بـرای تـسلط بـر

اندلس بر می داشتند. موحدین در ابتدا توانستند با ایستادگی وجان فشانی، جلوی پیشروی مسیحیان را بگیرند تا اینکه «محمد ناصر»، فرزند ابو یوسف یعقوب منصور، در سال۵۹۵ هجری به حکومت رسید و از آنجا که وی شخصی ضعیف بود، مسیحیان از این فرصت استفاده کردند و بر حملات خود افزودند. (مؤنس،۱۹۸۵: ۲۰) در سال ۵۹۱ هجری، گروه های بزرگی از مسیحیان به سمت مشرق روانه شدند و در سواحل اندلس اقامت گزیدند و با آلفونس هشتم، پادشاه قشقاله، در جنگ با مسلمانان اندلس شرکت کردند و کشت و کشتار و ویرانی شدت گرفت. (فروخ، ۲۰۰۸: ۳۶۰/۵) در نهایت، در جنگ عقاب (۶۰۹هـ) که طولانی ترین جنگ بین مسلمانان و مسیحیان اندلس به شمار می‌رود، درگیری‌ها و کشت و کشتارها به اوج خود رسید. موحدین با تمام توان برای دستیابی به پیروزی تلاش می کردند اما حکومت آنها درگیر مشکلات فراوانی بود چه از یک سو، قلمرو حکمرانی آنها، امپراطوری بزرگی را شامل می شد که گسترهٔ آن از طرابلس تا اقیانوس اطلس امتداد داشت و اداره کردن این سرزمین های گسترده کار ساده ای نبود و از سوی دیگر، اندلس از فتنه ها و نابسامانی های داخلی رنج می برد و در نتیجه، مسیحیان توانستند بر موحدین پیروز شوند. (مؤنس، ۱۹۸۵: ۲۰).

از لحاظ وضعیت اجتماعی نیز در ابتدای عصر موحدین، آسایش و رفاه بر جامعه حاکم بود و مردم احساس امنیت می کردند ولی بعد از جنگ عقاب، دولت موحدین از داخل دچار فتنهٔ داخلی شد و بحران اقتصادی، جامعه را در بر گرفت و ناهنجاری ها و نابسامانی‌ها در جامعه افزایش یافت و مردم برای فرار از این اوضاع ناگوار، به کشورهای دیگر مهاجرت کردند. (محمد سعید،۲۰۰۱: ۵۰)

۵- موسیقی و پیوند آن با شعر

میان شعر و موسیقی، ارتباط و پیوند تنگاتنگ و مهمی وجود دارد؛ به گونه‌ای که شعر بدون ریتم و موسیقی متصور نیست و این امر از دیر باز، مورد توجه ناقدان بوده و تعاریفی که از شعر ارائه داده اند، خود مؤید این مسئله است؛ چنان

که قدامه بن جعفر، شعر را سخن موزون و مقفایی دانسته که بر معنایی دلالت می‌کند. (قدامه، ۱۹۶۳: ۳) در حقیقت، موسیقی و شعر دو همزادند که در دامن دو دایه پرورش یافته اند؛ یکی به زبانی سخن می‌گوید که اصوات، عناصر سازندهٔ آن است و دیگری به زبانی تکلم می کند که الفاظ، عناصر به وجود آورندهٔ آن است. (ملاح، ۱۳۶۷: ۱)

باری، موسیقی در زیباسازی شعر از جایگاه والایی برخوردار است تا آنجا که استاد شفیعی کدکنی در مورد اهمیت آن می گوید: «شعر تجلی موسیقایی زبان است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۸۹) موسیقی مانند شعر و نقاشی و دیگر هنرهای زیبا نشان دهندهٔ جلوه های مختلف زندگی، همچون غم ها و شادی ها، امیدها و ناکامی ها، عشق ها و محرومیت ها، شکست ها و پیروزی ها و...است؛ از این رو، موسیقی، زبان احساس و ترجمان دل است. (مراغی، ۱۳۵۶: ۱۳)

موسیقی شعر «نظم خاصی است که در محور افقی و عمودی شعر وجود دارد و به عبارت دیگر، هماهنگی میان واژه ها، صامت ها و مصوت ها و هرگونه آرایهٔ زیبا شناختی و بدیعی که به سبب آن، معنا در بافت شعر شکل می گیرد و نظام می یابد.» (فیاض منش،۱۳۸۴: ۱۶۵) موسیقی شعر را به چهار نوع تقسیم کرده‌اند: ۱- موسیقی بیرونی، ۲- موسیقی کناری، ۳- موسیقی درونی و ۴- موسیقی معنوی. در ادامه، به تعریف این چهار نوع موسیقی و نقش هر یک در زیبایی و تاثیر گذاری قصیدهٔ سینیهٔ ابن ابار می پردازیم.

٦- موسیقی بیرونی

منظور از موسیقی بیرونی، همان وزن عروضی است و وزن، عبارت از «نظم خاصی است که در یک مجموعهٔ آوایی، به لحاظ کوتاه و بلندی مصوت‌ها و یا ترکیب صامت ها و مصوت‌ها وجود دارد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۹۱) ناتل خانلری، وزن را تناسب حاصل از ادراک وحدتی در میان متعدد می داند که در زمان واقع می شود. (خانلری، ۱۳۷۳: ۲۴) و برخی نیز بر این باورند که «وزن نه تنها شامل اوزان عروضی و نیمایی می شود بلکه هر تناسب و آهنگی را که ناشی

از شیوهٔ ترکیب کلمات، انتخاب قافیه ها و ردیف ها، هماهنگی و همسانی صامت‌ها و مصوت‌ها و جز آن باشد نیز دربرمی‌گیرد.» (دستغیب، ۱۳۴۸: ۳۴)

ابن ابار در قصیدهٔ سینیهٔ خود، از همان آغاز پادشاه تونس را مخاطب قرار داده و با الفاظی آرام و هجاهایی کشیده، خواندن قصیده را آغاز می‌کند. او مطلع قصیدهٔ خود را با لفظ و معنایی مطبوع و دلنشین و جذاب آغاز می‌نماید تا با ایجاد رغبت و نشاط در پادشاه، او را به شنیدن بقیهٔ قصیده ترغیب کند. او در دو بیت اول، مقصود اصلی خود را که تقاضای کمک به بلنسیه و اهالی آن است، با الفاظی متناسب، چون (هب) و (خیل الله) و (عزیز النصر)، مطرح نموده و ابراز داشته که شهرش به دست دشمنان، در حال نابودی است و نشانه های اسلامی در آن کم کم از بین می رود؛ مساجد، مدارس و مزارع ویران می شود و اهالی شهر رانده می شوند. در اینجاست که غم و اندوه وجودش را فرا می گیرد و برای بیان این درد و غم، نیاز به بحری طولانی چون بسیط دارد که بتواند این درد و اندوه را به پادشاه منتقل کند. ابن ابار این قصیده را در بحر بسیط تام مخبون (مُستَفعِلن فَعِلن مُستَفعِلن فَعِلن) سروده است و این ریتم آهنگ، به طور یکنواخت تا پایان ادامه می‌یابد. فقط گاهی شاعر به جای هجای بلند در (فاعلن)، از هجای کوتاه (فَعِلن)، یا به اصطلاح از صورت مخبون شدهٔ آن استفاده می کند. در کل قصیده تفعیلهٔ آخر یا همان ضرب و به صورت مخبون (فَعِلن) به کار رفته است. «این بحر در کاربرد و رونق، همانند بحر طویل است و شاعران از آن در معانی خشن و معانی نرم و رقیق بهره می گیرند.» (طیب، ۱۴۰۹: ۵۰۷/۱) علت تناسب بحر بسیط با دو موضوع متناقض، این است که «نغمه های آن، عاطفه ای قوی می طلبد که شاعر آن را به صورت اسلوب خطابی آشکار بیان می کند و در کنار آن دارای بزرگی و رفعت است.» (همان: ۵۳۷)

ابن ابار پس از بیان خواستهٔ خود در مقدمهٔ قصیده، برای جلب توجه «ابوبکر زکریا» و برانگیختن عواطف و احساسات او، مصیبت هایی را که بر شهرهای اندلس و به خصوص بلنسیه و قرطبه وارد شده و آنچه را صلیبیان در حق این شهرها روا داشته اند و به تصویر می کشد. از ویرانی مساجد و مدارس، خرابی

مزرعه ها و درختان و آبادی ها و...سخن به میان می آورد و تا بیت ۲۳، از وقایع و حوادثی که در این شهر رخ داده است، سخن می گوید. موسیقی عروضی در این ابیات، به گونه ای است که نوعی غم و اندوه و حسرت با خود به همراه دارد و این غم و اندوه را به مخاطب نیز منتقل می کند. عامل این موسیقی حزن انگیز، علاوه بر وزن عروضی، اسلوب خطابی و کشش صوتی ناشی از هجاهای کشیده و رویّ مختوم به الف است که از حزن و اندوه شاعر حکایت دارد:

أدرِک بِخَیلِکَ خَیلِ الله أندَلُسَا إنّ السَبیلَ إلی مَنجاتِهَا دَرَسَا
وَ حاشِ ممّا تُعانیــه حُشاشَتَهَا فَطالَمَا ذاقَت البَلوی صَباحَ مَسَا
یا لِلجَزیرَةِ أضحَی أهلُهَا جَزَراً للحَادِ ثاتِ وَ أمسَی جَدُّهَا تَعَسَا

(ترجمه: با لشکریان خود که چون لشکریان الهی است، به یاری اندلس بشتاب که راه نجات آن، دشوار و تباه گشته است./ و اندلس را از رنج ها و ناملایماتی که بدان گرفتار شده، نجات بده که دیر زمانی است، به این مصایب و مشکلات گرفتار شده است./ به فریاد جزیرهٔ اندلس برس که اهالی آن چون گوسفندان، قربانی شدند و بخت و اقبال آن به شقاوت و سیه روزی گرایید.)

در این ابیات، مصوت های بلند در کلمات (اندلسا، منجاتها، حشاشتها، طالما، بلوی، أضحی، أهلها، جزرا، حادثات، امسی و جدها)، غم و اندوه شاعر را به گوش مخاطب می رساند و با به تصویر کشیدن این مصیبت‌ها، شاعر کم‌کم، بستر را برای طرح تقاضای خود آماده می کند.

در بیت ۲۴، دوباره تقاضای خود را با حالت خضوع و تضرع مطرح می کند و با استفاده از فعل طلبی(صل) و اسلوب ندا(أیها المولی) و هجاهای بلند(الف)، بانگ یاری طلبی بر می آورد تا عاطفهٔ امیر را بر انگیزد:

صِل حَبلَهاَ أیُّها المولَی الرَّحیمُ فماَ أبقَی المراسُ لَهاَ حبلاً و لاَ مَرَسَا

(ترجمه: ای سرور مهربان، رشتهٔ گسستهٔ بلنسیه را از نو پیوند بزن که جنگ و ناملایمات، رشتهٔ امنیت آن را از هم گسیخته است.)

به همین ترتیب نغمهٔ غمگینش را ادامه می دهد و از بیت ۲۵، به مدح پادشاه می پردازد و اندکی از فضای حزن و اندوه کاسته می شود. شاعر با واژگانی نرم و

ملایـم، از او مـی خواهـد کـه نـشانه هـای اسـلام را کـه توسـط دشـمنان نـابود شـده، احیـا کنـد و در ادامـه، او را بـا صـفاتی چـون عـدل، احـسان و شـجاعت وصـف مـی کنـد. در انتها، بـار دیگـر بـا اسـتفاده از اسـلوب نـدا(یـا أیُّهـا الملـکُ الأمیـرُ)، پادشـاه را بـه کمـک و یـاری تـشویق مـی کنـد و از او مـی خواهـد کـه سـپاهیانش را بـه یـاری اهـالی بلنـسیه بفرستد و آن سرزمین را از لوث وجود مشرکان پاک کند:

یا أَیُّهَا المَلکُ المَنصُورُ أَنتَ لَهَا عَلیاَءُ تُوسِعُ أَعدَاءَ الهُدی تَعسَا
وَ قَد تَواتَرَت الأَنبَاءُ أَنَّکَ مَن یُحیِی بِقَتلِ مُلُوک الصُّفرِ أَندَلُسَا
طَهِّر بِلادَکَ مِنهُم إِنَّهُم نَجِسٌ وَ لاطَهَارَةَ مَا لَم تَغسِلِ النَجَسَا

(ترجمـه: ای پادشـاه پیـروز، تـو بـرای بلنـسیه بـه منزلـۀ قلـۀ بلنـدی هـستی کـه دشـمنان دیـن را بـه شـقاوت و سـیه روزی مـی نـشانی./ اخبـار متـواتر حـاکی از آن اسـت که تـو تنهـا کـسی هـستی کـه بـا کـشتن پادشـاهان روم، بـه انـدلس حیـات دوبـاره مـی‌بخـشی./ سـرزمینت را از لـوث وجـود آنـان پـاک کـن کـه تـا ایـن پلیـدی و نجاسـت از بـین نـرود، طهارت و پاکی حاصل نمی شود.)

به ایـن ترتیـب، شـاعر پیونـدی را کـه میـان موسـیقی بیرونـی بـا مـضمون شـعر وجـود دارد، حفظ کرده و توانسته است مقصود خود را به خوبی به مخاطب منتقل کند.

۷- موسیقی کناری

در ایجـاد موسـیقی کنـاری، قافیـه و ردیـف نقـش دارنـد. قافیـه باعـث «زیبـایی معنـوی یـا تنـوع در عـین وحـدت، تنظـیم فکـر و احـساس، اسـتحکام شـعر، کمـک بـه تـداعی معـانی، توجـه دادن بـه زیبـایی ذاتـی کلمـات، تناسـب و قرینـه سـازی، ایجـاد قالـب مـشخص و حفـظ وحـدت و نیـز القـاء مفهـوم از راه آهنـگ کلمـات مـی شـود.» (شـفیعی کـدکنی، ۱۳۷۰: ۶۲) قافیـه، همچـون وزن، بایـد در جایگـاه خـود قـرار گیـرد و بـا مـضمون شـعر تناسـب داشـته باشـد «چـرا کـه قافیـه و ردیـف، معنـای بیـت را کامـل می‌کنند. پـس هـر انـدازه طنـین آنهـا بیـشتر باشـد و متناسـب بـا معنـا، تـداعی درون مایـه و درک آن بـرای خواننـده آسـانتر اسـت.» (فیـاض مـنش، ۱۳۸۴: ۱۷۷) انتخـاب قافیـۀ مناسـب بـرای شـعر، از انتخـاب بحـر دشـوارتر اسـت چـرا کـه تعـداد حـروف از تعـداد

بحرهـا بیـشتر اسـت و هـر قافیـه‌ای، بـرای مفهـومی خـاص اسـتفاده مـی شـود. (عبدالرؤوف، ۱۹۷۷: ۹۵)

ردیـف در شـعر عربـی کـاربرد نـدارد؛ لـذا قـصیدهٔ حاضـر از ردیـف تهـی اسـت و قافیه‌هـای آن، گـاه بـه صـورت فعـل ماضـی و گـاه بـه صـورت اسـم مفـرد و جمـع و اسـم فاعـل دیـده مـی شـود و قافیـهٔ تکـراری بـه جـز دو مـورد کـه آن هـم بعـد از فاصـله ای طـولانی اسـت، در آن دیـده نمـی شـود. رکـن اصـلی قافیـه، حـرف رویّ اسـت کـه در سرتاسـر بیـت تکـرار مـی شـود. حـرف رویّ ایـن قـصیده، سـین مفتـوح مختـوم بـه الـف و از نـوع مطلقـه (متحـرک) اسـت کـه بـه ایـن الـف بعـد از رویّ ، در اصـطلاح عـروض، «حـرف وصـل» گفتـه مـی شـود. ایـن الـف بـه شـاعر کمـک مـی کنـد تـا در حـالی کـه فریـاد کمـک خـواهی برمـی‌آورد، صـدایش را بکـشد و آنچـه از غـم و انـدوه در سـینه دارد، بـه مخاطـب منتقـل کنـد؛ بـه ایـن ترتیـب، کـشش هجـایی آن، هماهنـگ بـا فـضای غم انگیز و تأسف بار قصیده است.

بـاری، ابـن ابـار در جایگـاه یـک انـسان غمگـین و نگـران قـرار گرفتـه کـه بـه خـاطر مـصیبت هـایی کـه بـر سـرزمینش وارد آمـده اسـت، دسـت کمـک و یـاری بـه سـوی پادشـاه تـونس دراز مـی‌کنـد و مـی‌کوشـد تـا غیـرت و عاطفـهٔ دینـی او را برانگیـزد؛ از ایـن روی، از الفـاظ و واژگـانی نـرم و ملایـم و دارای صـبغهٔ دینـی اسـتفاده مـی کنـد و از آنجـا کـه «حـرف (سـین)، احـساس نرمـی و لطافـت ایجـاد مـی کنـد» (عبـاس، ۱۹۹۸: ۱۱۰)، شـاعر بـه خـوبی توانـسته احـساسات پادشـاه را برانگیـزد چـه تکـرار حـرف سـین که از حروف لثوی و دندانی است، طنین بیشتری ایجاد کرده است.

یکـی دیگـر از عـواملی کـه باعـث زیبـایی قـوافی ایـن قـصیده شـده، صـنعت ارصـاد اسـت کـه باعـث شـده اسـت تـا مخاطـب قبـل از رسـیدن بـه کلمـهٔ قافیـه، آن را حـدس بزنـد؛ بـه عنـوان مثـال، در ابیـات زیـر مخاطـب قبـل از شـنیدن کلمـات (النَفـسَا، مَرَسَـا، أسَـا، جَلَـسَا)، کلمـهٔ قافیـه را حـدس مـی‌زنـد کـه ایـن عـلاوه بـر ایجـاد موسـیقی معنـوی، سبب غنای بیشتر موسیقی کناری شده است:

و فـــی بَلَنسیهٔ منهَا وَ قُرطُبـــهٔ مَا یَنسفُ النَّفسَ أو مَا یَنزِفُ النَفَسَا
صِل حَبلَهَا أیُّهَا المَولَی الرَّحیمُ فَمَا أبقَـی المِراسُ لَهَا حَبلاً وَ لا مَرَسَـا

تَدبیـــــرُهُ وَسِعَ الدُّنیَا وَ مَا وَسِعَت　　وَ عُرفُ مَعروفِه واسَی الوَرَی و أسَا
مُبارَکٌ هَدیُهُ بـــــاد سَکینَتُـــهُ　　مَا قامَ إلا إلی الحُسنَی وَ لَا جَلَسَـــا

(ترجمـــه: در شـــهرهای بلنـــسیه و قرطبـــه، حـــوادثی رخ داده کـــه روح و روان آدمـی را تبـاه مـی سـازد و نفـس او را مـی سـتاند./ ای سـرور مهربـان، رشـتهٔ گسـستهٔ بلنـسیه را از نـو پیونـد بـزن کـه جنـگ و ناملایمـات، رشـتهٔ امنیـت آن را از هـم گـسیخته اسـت./ تـدبیر و خـرد او چنـان گـسترده اسـت کـه دنیـا نیـز گنجـایش آن را نـدارد و نیکـی و احـسانش، یـار و تیمـاردار جهانیـان اسـت./ راه و روش او، خجـسته و میمـون است و آرامش بر او هویداست و نشست و برخاستش، جز از برای نیکی نیست.)

نکتـهٔ دیگـری کـه در موسـیقی کنـاری ایـن قـصیده، در خـور توجـه اسـت، ارتبـاط موسیقایی قافیـه‌هـا بـا برخـی کلمـات ابیـات اسـت؛ مـثلاً بعـضی قافیـه‌هـا در حالـت جنـاس یا ترادف و یـا طبـاق بـا سـایر الفـاظ قـرار گرفتـه‌انـد کـه ایـن، عـلاوه بـر تقویـت موسـیقی درونـی، بـر ارزش موسـیقی کنـاری (قافیـه) افـزوده اسـت؛ بـه عنـوان نمونـه، شـاعر در ابیـات زیـر، بـا اسـتفاده از انـواع رد العجـز علـی الـصدر و ایجـاد تجـانس بـین عـروض و ضـرب(آخـرین واژهٔ هـر مـصرع)، بـر ضـرب آهنـگ قـصیده و فـضای موسـیقایی آن افزوده است:

مَدائنٌ حَلَّهَا الإشرَاکُ مُبتَسِمَا　　جَذلَانَ وَ ارتَحَلَ الإیمَانُ مُبتَئِسَا
أیّامَ صرتَ لنَصرِ الحَقِّ مُستَبِقَا　　وَ بتَّ مِن نُورِ ذاکَ الهَدی مَقتَبِسَا
مِن کُلِّ غَادٍ عَلَی یُمنَاهُ مُستَلِمَا　　وَ کُلِّ صادٍ إلی نُعمَاهُ مُلتَمِسَا

(ترجمـه: شـهرهایی کـه شـرک، خوشـحال و خنـدان در آن منـزل گزیـد و ایمـان، غمـین و انـدوهگین از آن کـوچ نمـود./ چـه روزگـاران کـه در یـاری حـق پیـشی مـی‌گرفتـی و از نـور هـدایت بهـره منـد مـی شـدی./ از هـر کـوی و بـرزن، بـه بوسـیدن دسـتان او روی می آورند و هر نیازمندی کمک و بخشش او را طلب می کند.)

در بیـت زیـر نیـز عـلاوه بـر تـصدیر، کلمـهٔ قافیـه(نجـسا) در حالـت طبـاق بـا کلمـهٔ (طهاره) قرار گرفته و بر زیبایی موسیقی کناری بیت افزوده است.

طَهِّر بِلادَکَ مِنهُم إنَّهم نَجِسٌ　　وَلا طَهَارَةَ مَا لَم تَغسِلِ النَّجَسَا

(ترجمه: سرزمینت را از لوث وجود آنان پاک کن که تا این پلیدی و نجاست از بین نرود، طهارت و پاکی حاصل نمی شود.)

بیت فوق دارای رابطهٔ بینامتنی با آیهٔ ۲۸ سورهٔ توبه است که می فرماید :«یا أیُّها الذین آمنوا إنَّما المُشرکونَ نَجسٌ فلا یَقرَبوا المَسجدَ الحَرامَ بعد عامِهم هذا». در واقع، شاعر با توصیف دشمنان به پلیدی و ناپاکی، انگیزه ای قوی در وجود پادشاه بر می انگیزد تا برای از بین بردن این پلیدی و ناپاکی شتاب کند.

۸- موسیقی درونی

استواری و مبانی زیبایی بسیاری از شاهکارهای ادبی، در این نوع موسیقی نهفته است و مهم ترین قلمرو موسیقی به حساب می‌آید و آن، عبارت از «مجموعه هماهنگی هایی است که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت ها و مصوت ها در کلمات یک شعر پدید می آید.» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۰: ۳۹۲) آنچه باعث ایجاد موسیقی درونی در این قصیده شده است، تکرار واژگان، تکرار صامت ها و مصوت ها، جناس، سجع، لزوم ما لا یلزم و تصدیر است که به تحلیل نمونه هایی از آن می پردازیم.

۸-۱- تکرار

یکی از گونه های برجسته سازی در موسیقی درونی، تکرار است که خود به دو دستهٔ تکرار آوایی کامل(واژه) و تکرار آوایی ناقص(واج) تقسیم می شود.

۸-۱-۱- تکرار آوایی کامل (واژه)

هدف اصلی از تکرار واژه، تأکید و تقریر معناست که «شاعر برای تقویت عاطفه، تعجب، دلتنگی و غربت از آن بهره می گیرد.» (طیب، ۱۴۰۹: ۵۹/۲)

ابن ابار در بیت اول، واژهٔ خیل (لشکر) را تکرار نموده و با نسبت دادن آن به خداوند، لشکریان پادشاه را چون لشکریان خدا دانسته و از این رهگذر، آنها را به دفاع از سرزمین مسلمین تشویق نموده است:

أدرِک بِخَیلِکَ خَیلِ اللهِ أندَلُسَا إنّ السَبیلَ إلی منجَاتِهَا دَرسَا

گذشته از این، تکرار صامت های(ل، س) که قدرت متوسط دارند و معنایی آمیخته با نرمی و لطافت را القا می کنند(عباس،۱۹۸۸: ۱۱۰)، موسیقی دلنشین و ملایمی ایجاد کرده است.

در بیت دوم، تکرار واژهٔ (نصر)، در کنار جناس اشتقاق بین الفاظ (عز و عزیز) و تکرار صامت های(سین) و (ز) و رد العجز علی الصدر، به غنای فضای موسیقایی قصیده افزوده است:

وَ هَب لَهَا مِن عَزیزِ النّصرِ مَا التَمَسَت فَلَم یَزَل مِنکَ عِزَّ النَصرِ مُلتَمِسَا

(ترجمه: یاری و نصرت گرانقدر خود را به اندلس ببخشای که ملتمسانه، آن را از تو درخواست می کند.)

نمونهٔ زیبای دیگری از تکرار در بیت ۱۹ آمده است. شاعر در این بیت، با تکرار واژگان(أین) و (جنیناه) که معنای حسرت و اندوه را می رسانند، همنوایی زیبایی بین دو مصرع ایجاد کرده و باعث ایجاد لذت موسیقایی در خواننده شده و احساس حسرت و غم و اندوه فزاینده را در او بر انگیخته است.

فَأینَ عَیشٌ جَنَیناهُ بِها خَضِراً وَ أینَ غُصنٌ جَنَیناهُ بِهَا سَلِسَا

(ترجمه: کجاست زندگی خوش و آرامی که داشتیم و کجاست شاخهٔ نرم و لطیفی که خوشبختی و سعادت از آن می چیدیم؟)

افزون بر این، شاعر با ایجاد توازن بین واژگان دو مصرع، یعنی(عیش، غصن) و (جنیناه، جنیناه) و (خضرا، سلسا)، بر ضرب آهنگ بیت و به تبع آن، تأثیرگذاری و احساس نوستالژیک کلام خود افزوده است.

۸-۱-۲- تکرار آوایی ناقص(واج)

تکرار صامت ها و مصوت ها در بیشتر ابیات این قصیده دیده می شود و از آنجا که نغمهٔ حروف، معنای نهفته در کلام را نمایان می‌سازد، این امر در غنای فضای موسیقایی قصیده تأثیر چشم گیری دارد؛ به عنوان مثال، «نرمی و ملایمتی که صامت های سایشی، مانند(ش،س)، و ترکیبات متشکل از این صامت ها دارند، در صامت های غنه ای(م،ن) یا انفجاری(گ،ت،پ) مشاهده نمی شود.»

(فیاض منش، ۱۳۸۴ :۱۸۰) بیشتر حروفی که در قصیدهٔ ابن ابار تکرار شده اند، جزء حروف نرم و ملایم هستند که با مفهوم شعر تناسب دارد.

در بیت ۴، تکرار صامت های(حاء) و(ها) و مصوت(الف)، از اندوه عمیق شاعر به خاطر مصیبت های وارده بر اهالی بلنسیه خبر می دهد:

یا لِلجَزیرَةِ أضحَی أهلُهَا جَزَراً لِلحادثاتِ و أمسَی جَدُّهَا تَعِسَا

(ترجمه: به فریاد جزیرهٔ اندلس برس که اهالی آن چون گوسفندان قربانی شدند و بخت و اقبال آن، به شقاوت و سیه روزی گرایید.)

شاعر در بیت۱۲، با تکرار مصوت بلند(الف) و تکرار صامت(عین)، اندوه خود را از این که مساجد تبدیل به کلیسا شده‌اند و طنین ناقوس‌ها، جای ندای گلدسته ها را گرفته است، بیان می‌کند و با به کار گیری ندای استغاثه، طلب یاری می‌کند:

یا لِلمَسَاجِدِ عادَت للعدَی بِیَعاً وَ لِلنِّداءِ غَدَا أثنَاءَ هَا جَرَسَا

(ترجمه: دریغ از مساجدی که عبادتگاه دشمنان گشته و دریغ از نوای اذانی که به صدای ناقوس مبدل شده است.)

در بیت ۱۳ نیز ترکیب صوتی(سین، صاد، ثاء)، نهایت حسرت شاعر را در از دست رفتن مدارس طنین افکن می کند؛ با توجه به واژهٔ (لهفی)، حسرت و دلتنگی شاعر کاملاً محسوس است:

لَهفِی عَلَیهَا إلی استِرجَاعِ فَائتِهَا مَدَارِساً لِلمَثانِی أصبَحَت دُرُسَا

(ترجمه: آه و افسوس بر مدارسی باد که روزگاری، در آنها قرآن آموزش داده می شد.)

۸-۲- جناس

جناس از جمله مصادیق تکرار است که نقش بارزی در موسیقی کلام دارد و آن، عبارت است از آوردن دوکلمه که در تمام یا اکثریت حروف مشابه هستند و در معنا مختلف. «جناس از یک سو، باعث توافق، انسجام و هارمونی کلام می‌شود و از سوی دیگر، به خاطر همگونی کلمات متجانس، باعث ایجاد موسیقی‌ای می‌شود که گوش از شنیدن آن لذت می برد.» (جندی،۱۹۵۴: ۲۹) ابن ابار در این قصیده،

از گونه‌های مختلف جناس زائد، ناقص و شبه اشتقاق بهره برده و از این رهگذر، بر وحدت و انسجام فضای موسیقایی آن افزوده است.

در بیت زیر تجانس دو کلمهٔ (تقاسم و مقاسم) و تکرار صامت های (میم و سین)، بر موسیقی درونی بیت افزوده و نغمه ای دو چندان ایجاد نموده است:

تَقَاسَمَ الرُومُ لا نالَت مَقَاسِمُهُم إلا عَقَائلَهَا المَحجُوبَةَ الأَنسَا

(ترجمه: رومیان بعد از جنگ، همه چیز را به غنیمت بردند و بین خود تقسیم نمودند،- الهی که از آن بهره نبرند!- به جز زنان که کشته شدند و چیزی از آنان، نصیبشان نشد.)

در بیت زیر نیز از یک سو، تجانس کلمات(کنائس و کنس) و تکرار مصوت(الف) و صامت های (نون، سین،کاف)، باعث ایجاد موسیقی درونی شده و از سوی دیگر، مصرّع بودن (هم وزن و هم روی بودن عروض و ضرب) و توازن سایر کلمات دو مصرع، بر غنای موسیقایی آن افزوده است:

فمن دَساكِرَ كانَت دونَها حَرَسًا و من كَنائسَ كانَت قَبلَهَا كُنُسًا

{چه بسیار قصرهایی که نگهبانانی از آنها حفاظت می کردند(و اکنون ویرانه گشته) و چه بسیار معبدهایی که پیش از این، خانهٔ شریف زادگان بود.}

در ابیات زیر نیز تجانس صوتی و لفظی بین واژگان (حدائق، أحداق) و (مستبقا، مقتبسا) و (مستلما، ملتمسا) بر زیبایی کلام افزوده است:

كانت حَدائقَ للأحدَاقِ مؤنقَةً فَصَوَّحَ النَّضرُ من أدواحِهَا وَ عَسَا

أيّامَ صرتَ لنصرِ الحقِّ مُستَبِقًا وَ بتَّ من نورِ ذاكَ الهَدى مُقتَبِسَا

من كلِّ غَادٍ عَلى يُمنَاهُ مُستَلِمًا وَ كَـــلِّ صَادٍ إلَى نُعمَاهُ مُلتَمسَا

(ترجمه: زیبایی باغ ها و بستان های آن، چشم بیننده را خیره می کرد و اکنون، از این سرسبزی‌ها و زیبایی‌ها، اثری بر جای نمانده است./ چه روزگاران که در یاری حق پیشی می گرفتی و از نور هدایت بهره مند می شدی./ از هر کوی و برزن، به بوسیدن دستان او روی می‌آورند و هر نیازمندی، کمک و بخشش او را طلب می کند.)

۸-۳- سجع

سجع از دیگر عوامل ایجاد موسیقی در شعر و نثر است که باعث زیبایی و انسجام سخن می شود. سجع در شعر، شامل قافیه میانی، مماثله و تصریع می شود. «زیبایی سجع در این است که واژگان سجع دار، در عین اختلاف، با هم وحدت دارند و انسان همیشه از دریافت و ایجاد وحدت در عین کثرت لذت می برد.» (وحیدیان کامیار،۱۳۸۵: ۳۷)

در این قصیده، تصریع و قافیهٔ درونی به چشم می خورد؛ به عنوان نمونه، کلمات (شارقه، بائقه) و(غاربه، نائبه) و(جاریه، راجیه) در ابیات زیر، قافیهٔ درونی دارند و طباق بین واژگان(مأتم، عرس) و (أمان، حذار) و (سرور، أسی) نیز موسیقی معنوی ایجاد کرده و آهنگ زیبایی به این ابیات بخشیده است. از سوی دیگر، شاعر با نکره آوردن «بائقه و نائبه» که هر دو به معنای مصیبت است، سنگینی مصیبت را یادآور می شود که هر صبح و شام ادامه دارد:

فی کُلِّ شَارِقَه إلمامُ بائقَه یَعودُ مَأتَمُهَا عندَ العدَی عُرُسَا
وَ کُلِّ غاربَه إجحَافُ نَائبَه تَثنی الأمانَ حذَاراً و السُرُورَ أسَی
وَافَتکَ جَارِیَهً بِالنُّجحِ رَاجِیَهً منکَ الأمیرَ الرِّضَی و السَّیِّد النَّدسَا

(ترجمه: هر بامداد، با مصیبتی روبرو می شویم که غم و اندوه آن برای دشمنان، مایهٔ شادی و سرور است./ هر روز، هنگام غروب خورشید، شاهد مصیبت‌هایی هستیم که امنیت را به ترس و شادمانی را به غم و اندوه مبدل می‌کند./ ای امیر رحمت و سرور هوشمند، کشتی ما به امید کمک و کامیابی به نزد تو آمده است.)

مماثله، نوع دیگری از سجع است که در شعر و نثر، مشترک است و در تعریف آن گفته‌اند که عبارت است «از هم وزن بودن تمام یا بیشتر کلمات دو فقره یا دو مصرع». (هنداوی هلال، بی تا: ۱۳۹) ابیات زیر، دارای سجع مماثله است به گونه ای که تمام کلمات مصرع های هر بیت، در وزن یکسان‌اند و این امر، نقش بسزایی در ایجاد وحدت، انسجام و غنای فضای موسیقایی قصیده دارد:

فَأینَ عَیشٌ جَنَیناهُ بهَا خَضرا وَ أینَ غُصنٌ جَنیناهُ بهَا سَلسَا
و رُبَّ أصیَدَ لاتُلفِی به صَیَداً وَ رُبَّ أشوَسَ لَا تَلقَی لَهُ شَوَسَا

فَظَلَّ یُوطِنُ مِن أرجَائِهَا حَرَماً وَ بَاتَ یُوقِدُ مِن أضوائِهَا قَبَسَا

(ترجمه: کجاست زندگی خوش وآرامی که – درگذشته- داشتیم؟ کجاست شاخهٔ نرم و لطیفی که می چیدیم؟/ چه بسا پادشاهی(چون تو) که در او، تکبر و خود پسندی نمی بینی و چه بسا جنگاوری(چون تو) که در او، ضعف و سستی نمی یابی./ در سراسر این سرزمین، امنیت برقرار نمود و به آن نور و روشنایی بخشید.)

۸-٤- لزوم ما لایلزم

یکی دیگر از افزاینده های موسیقی درونی، آرایهٔ لزوم ما لایلزم است و آن، عبارت از این است که شاعر پیش از حرف روی، در قوافی ابیات، حرفی یا حرکتی را التزام کند؛ یعنی تکرار آن را در آخر ابیات، بر خود ملزم نماید در حالی که آوردن آن واجب نباشد و بدون آن، قافیه تمام شود.

در این قصیده، ابن ابار در بیشتر قافیه‌ها، حرکت فتحه را قبل از حرف رویّ التزام نموده؛ مثلاً در قافیهٔ بیت زیر، قبل از حرف رویّ که سین مفتوح است، فتحه را التزام کرده است:

أدرک بِخَیلِکَ خَیلِ اللهِ أندلُسَا إنَّ السبیلَ إلی مَنجاتِهَا دَرَسَا

این التزام در ۴۲ بیت از ۶۷ بیت دیده می شود و باعث تقویت کشش صوتی حرف رویّ و به تبع آن، تقویت موسیقی درونی شده است.

۹- موسیقی معنوی

همان گونه که تقارن ها و تضادها و شباهت ها در حوزهٔ آواهای زبان، موسیقی اصوات را پدید می آورد، همین تقارن‌ها و شباهت‌ها و تضادها در حوزه امور معنایی و ذهنی، موسیقی معنوی را سامان می بخشد؛ بنابراین، همهٔ ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا یک مصراع و از سوی دیگر، همهٔ عناصر معنوی یک واحد هنری (مثلاً یک غزل یا قصیده و یا...)، اجزای موسیقی معنوی آن اثرند. از جلوه های شناخته شدهٔ این گونه موسیقی می توان به انواع صنایع بدیعی، از قبیل: تضاد، طباق ، ایهام ، مراعات نظیر و ... اشاره کرد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۹۳)

ابـن ابـار در ایـن قـصیده، از آرایـه هـای طبـاق، مقابلـه و تـرادف بـرای ایجـاد موسیقی معنوی بهره برده است که به ذکر نمونه هایی از آن بسنده می کنیم.

۹-۱- طباق

یکـی از صـور وحـدت، طبـاق اسـت چـرا کـه معـانی و مفـاهیم، در دو حالـت دارای تناسـب و انـسجام هـستند؛ یکـی، زمـانی کـه شـباهت و نزدیکـی دارنـد و دیگـری، هنگـامی کـه متـضادند. (غریـب، ۱۳۷۸: ۱۴۳) از نظـر نقـش موسـیقایی، فـرق طبـاق بـا جنـاس در ایـن اسـت کـه جنـاس، وحـدت موسـیقایی کـلام را تقویـت مـی کنـد و طباق، این وحدت را تنوع می بخشد (طیب، ۱۴۰۹: ۳۰۱/۲)

در بیـت زیـر، شـاعر بـرای بیـان شـدت مـصایبی کـه از دیـر بـاز بـر اهـل انـدلس وارد آمـده و همچنـان ادامـه دارد، دو واژهٔ متـضاد(صـباح و مـساء) را در کنـار هـم آورده است:

وَ حاَشِ مِمّا تُعانیه حُشاشَتَهَا فَطالَمَا ذاقَت البَلوَی صَبَاحَ مَسَا

او بـرای بیـان جنایـات صـلیبیان در ایـن شـهر، واژگـان(مـاتم، حـذار، أسـی، تثلیـث) را در مقابـل(عـرس، أمـان، سـرور، توحیـد) قـرار داده اسـت و نهایـت انـدوه و حـسرت خـود را از جـایگزینی غـم و مـصیبت و تـرس و کفـر بـه جـای شـادی، عروسـی، امنیـت و توحیـد بـه تـصویر مـی کـشد و بـا مـشاهدهٔ ایـن تـضادها و تنـاقض‌هـا، حـسرت و انـدوه وجود ش را فرا می گیرد:

فی کُلِّ شَارقه إلمَامُ بائقَه یَعودُ مَأتَمُها عندَ العدَی عُرُسَا
وَ کُلِّ غاربَه إجحافُ نائبَه تَثنی الأمانَ حَذَاراً وَ السُرورَ أسَی
وَ أکثَرَ الزَّعمَ بالتَثلیث مُنفَرِداً وَ لَو رَأی رَایَهَ التَوحید مَا نَبسَا

یکـی دیگـر از جلـوه هـای موسـیقی معنـوی، بیـت زیـر اسـت کـه در آن، شـاعر افسوس مـی خـورد کـه مـساجد، تبـدیل بـه کلیـسا شـده و صـدای نـاقوس، جـای اذان را گرفتـه اسـت. او بـرای بـرانگیختن احـساسات پادشـاه، نـدای اسـتغاثه را بـه کـار گرفتـه است و از او می خواهد که به یاری دین خدا بشتابد:

یا لِلمَسَاجد عَادَت لِلعدَی بِیَعَا وَ لِلنداء غَدَا أثنَاءَ هَا جَرَسَا

۹-۲- مقابله

مقابلـه نیـز نـوعی از طبـاق اسـت و آن، عبـارت اسـت از «ذکـر دو یـا چنـد کلمـهٔ غیـر متـضاد بـا هـم و سـپس، ذکـر کلمـات متـضاد آنهـا، بـه ترتیبـی کـه اول آمـده اسـت.» (امین شیرازی، ۱۳۸۰: ۴۵/۴)

ابـن ابـار بـرای ترسـیم جـایگزینی شـرک بـه جـای توحیـد و ایمـان، از ایـن صـنعت اسـتفاده کـرده و بـا قرینـه سـازی بـین اجـزای دو مـصرع، انـسجام و وحـدت بـین آنهـا را دو چنـدان نمـوده و از ایـن رهگـذر، بـر زیبـایی و فـضای موسـیقایی شـعر خـود افـزوده است:

مَدائِنٌ حَلَّهَا الإشرَاکُ مُبتَسماً جَذلَانَ و ارتَحَلَ الإیمَانُ مُبتَئِسَا

۹-۳- ترادف

تـرادف نیـز از جملـه افزاینـده هـای موسـیقی کـلام اسـت. در ابیـات زیـر، تـرادف بـین کلمـات (مـا نـام، لانعـسا)، (صـوح، وعـس)، (عـاث، کـبس)، (غـشی، لـبس)، (مـا جـال، لاهجـس)، (واسـی، أسـی) و (غـاص، انغمـس)، باعـث ایجـاد موسـیقی معنـوی سخن شاعر شده است.

مَحَا مَحاسِنَهَا طَاغٍ أُتِیحَ لَهَا مَا نَامَ عَن هَضمِهَا حِیناً وَ لا نَعَسَا

(ترجمـه: دشـمنی طغیـانگر، زیبـایی هـای آن را از میـان بـرده و در ویرانـی آن، لحظه‌ای درنگ نکرده است.)

کانَت حَدائِقَ لِلأحدَاقِ مؤنِقَةً فَصَوَّحَ النَّضرُ مِن أدوَاحِهَا وَعَسَا

(ترجمـه: زیبـایی بـاغ هـا و بـستان هـای آن، چـشم بیننـده را خیـره مـی کـرد و اکنون، از این سرسبزی ها و زیبایی‌ها، اثری بر جای نمانده است.)

سُرعَانَ مَا عَاثَ جَیشُ الکُفرِ وَ احرَبَا عَیثُ الدَّبَی فِی مَغَانِیهَا الَّتِی کَبَسَا

(ترجمـه: لـشکریان کفـر بـه سـرعت در ایـن منـاطق خرابـی بـه بـار آوردنـد؛ فریـاد از جنگی که چنین خرابی ها یی به جای گذاشت.)

مَلکٌ تَقَلَّدَتِ الأملاکُ طَاعَتَهُ دِیناً وَ دُنیَا فَغَشّاهَا الرِّضی لَبِسَا

(ترجمـه: «ابـوبکر بـن زکریـا»، پادشـاهی اسـت کـه همـهٔ ممالـک، تحـت فرمانروایی اوست و همگی از حکمرانی او راضی و خرسندند.)

تَاللهِ إنَّ الَّذِی تُرجَی السعُودُ لَهُ مَا جَالَ فِی خَلَدٍ یَوماً وَ لا هَجَسَا

(ترجمه: به خدا قسم، او کسی است که خوشبختی و طالعی نیک و تصور ناپذیر برای او آرزو می شود.)

تَدبیرُهُ وَسِعَ الدُّنیا وَ مَا وَسِعَت وَ عُرفُ مَعرُوفِه وَاسَی الوَرَی وَ أسَا

(ترجمه: تدبیر و درایت او، همهٔ دنیا را فراگرفته و بخشش ها و کارهای نیکش، مردمان را شفا بخشیده است.)

وَ قَبَّل الجُودَ طَفَّاحاً غَوَارِبُهُ مِن رَاحَهٔ غَاصَ فِیهَا البَحرُ فَانغَمَسَا

(ترجمه: کسی که آهنگ او کند، بر امواج خروشان جود و بخشش بوسه زده و به دست بخشنده ای روی آورده است که دریا در آن غرق می شود.)

به این ترتیب، ملاحظه می شود که این محسنات لفظی ومعنوی در کنار یکدیگر، ضمن ایجاد وحدت وانسجام، موسیقی زیبایی را به وجود آورده اند.

نتیجه

- هدف ابن ابار از سرودن این قصیده، بر انگیختن غیرت و حمیت دینی پادشاه تونس برای یاری رساندن به مسلمانان بلنسیه و ایستادگی در برابر صلیبیان است و لیکن بنا بر عادت معهود شعرا، مدح را مقدمه و وسیله ای برای بیان درخواست خود قرار داده است.

- از آنجا که موسیقی یکی از عناصر اصلی در تاثیر گذاری و القای معانی نهفته در شعر است، شاعر از هر چهار نوع موسیقی بیرونی، درونی، کناری و معنوی، به خوبی در راستای مضمون شعر خود بهره برده است.

- از آنجا که هنگام حضور شاعر نزد پادشاه، قسمت اعظم شهر بلنسیه به دست صلیبیان افتاده و ویران گشته بود، شاعر با حالتی غمین و اندوهگین، نزد پادشاه حاضر شده و برای بیان مصایب وارده بر شهر اندلس و طلب یاری از پادشاه، بحر بسیط را که بحری متناسب برای بیان حالت های درونی و انتقال حزن و اندوه است، انتخاب نموده و غم و اندوه خود را با الفاظی رقیق بیان کرده و در کنار بیان افکار و اندیشهٔ خود در قالب شعر، موسیقی زیبا و دلنشینی عرضه کرده و به هدف خود که استمداد و دعوت به مقاومت بوده، رسیده است.

– موسیقی درونی در این قصیده، نقش عمده ای در تناسب و پیوند موسیقی شعر با مضمون قصیده ایفا نموده است چه شاعر به خاطر محدودیت قالب قصیدهٔ خود، نتوانسته است بنا به مضمون قصیده که به دو بخش مدح و یاری‌طلبی و دعوت به مقاومت تقسیم می شود، وزن را تغییر دهد؛ لذا سعی نموده با به کارگیری سایر افزاینده‌های موسیقایی، چون گونه‌های مختلف صامت‌ها و مصوت‌ها و صنایع لفظی و معنوی، پیوند میان مضمون و موسیقی شعر را حفظ کند و با استفاده از نغمهٔ حروف، معانی نهفته در شعر را به بهترین وجه به مخاطب منتقل کند؛ لذا ابیاتی که در مورد بیان مصایب وارده بر شهر بلنسیه است، موسیقی حزن انگیز و آرام دارد و عاطفهٔ حزن و اندوه شاعر را در از دست دادن آبادی‌ها و نشانه‌های اسلامی شهر اندلس به تصویر می کشد ولی ریتم وزن در ابیاتی که شاعر در مدح پادشاه سروده است، اندکی با قسمت های قبل تفاوت دارد. شاعر در این ابیات، از الفاظی رقیق و آرام برای تشویق پادشاه برای کمک بهره برده و سعی کرده است تا با به کارگیری تعابیر و مفاهیم دینی و مقایسهٔ وضعیت کنونی و گذشتهٔ مسلمانان، غیرت و حمیت پادشاه را جهت ایستادگی در برابر دشمنان برانگیزد.

– موسیقی کناری و انتخاب حرف رویّ(سین) مختوم به(الف)، به قصیده شکل ملایمی بخشیده و با معنای نهفته در شعر، سازگاری یافته است و التزام حرکت فتحه در بیشتر قافیه های آن نیز بر فضای موسیقایی قصیده افزوده است.

– موسیقی درونی این قصیده، در تکرار، جناس، سجع، تصدیر و موسیقی معنوی آن، در طباق، مقابله، ارصاد و ترادف تجلی یافته است.

یادداشت‌ها

۱– سبب نامگذاری این سلسله به موحدین، این بود که آنها اولین کسانی بودند که در مغرب زمین، در مورد مسئلهٔ توحید و وحدانیت سخن گفتند؛ از این‌رو، حکومت موحدین بر ایدئولوژی مذهبی پایه ریزی شده بود و در منازعات سیاسی خود، شعارهای دینی سر می دادند و مبانی فکریشان به اشعریان نزدیک بود. (نک: مراکشی، ۱۹۴۹: ۲۶۹ به بعد)

منابع

۱. **قرآن کریم**.

۲. ابـن أبـار قـضاعی، ۱۹۹۹، **دیـــوان**، تعلیـق عبـد الـسلام الهـراس، المملکـه المغربیـه: وزاره الأوقاف و الشؤون الإسلامیه.

۳. امین شیرازی، احمد، ۱۳۸۰، **آیین بلاغت**، قم: دفتر انتشارات اسلامی.

۴. الجندی، علی، ۱۹۵۴، **فن الجناس**، القاهره: دار الفکر العربی.

۵. خانلری، پرویز، ۱۳۷۳، **وزن شعر فارسی**، چاپ ششم، تهران: توس.

۶. دستغیب، عبد العلی، ۱۳۴۸، **سایه روشن شعر نو فارسی**، تهران: فرهنگ.

۷. شفیعی کدکنی، محمد رضا، ۱۳۷۰، **موسیقی شعر**، چاپ سوم، تهران: آگاه.

۸. طیـب، عبـدالله، ۱۴۰۹، **المرشـد الـی فهـم اشـعار العـرب و صـناعتها**، الطبعـه الثالثـه، بیـروت: دار الکتب العلمی.

۹. عباس، حسن، ۱۹۹۸، **خصائص الحروف العربیه و معانیها**، دمشق: إتحاد الکتاب العرب.

۱۰. عبدالرؤوف، محمد عونی، ۱۹۷۷، **القافیه و الأصوات اللغویه**، القاهره: مکتبه الخانجی.

۱۱. عنـان، محمـد عبـدالله، ۱۹۶۴، **عـصر المـرابطین و الموحـدین فـی المغـرب و الأنـدلس**. المجلد الرابع، القاهره: لجنه التألیف و الترجمه و النشر.

۱۲. غریـب، رز، ۱۳۷۸، **نقـد بـر مبنـای زیبـایی شناسـی و تـأثیر آن در نقـد عربـی**، ترجمـهٔ نجمه رجایی، مشهد: دانشگاه فردوسی.

۱۳. فـروخ، عمـر، ۲۰۰۸، **تـاریخ الادب العربـی الادب فـی المغـرب و الأنـدلس**، الجـزئین الخامس و السادس، بیروت: دار العلم للملایین.

۱۴. فیـاض مـنش، پرنـد، ۱۳۸۴، «**نگـاهی دیگـر بـه موسـیقی شـعر و پیونـد آن بـا موضـوع، تخیـل و احـساسات شـاعرانه**»، فـصلنامهٔ پـژوهش زبـان و ادبیـات فارسـی، شـماره۴، بهـار و تابـستان، صص ۱۸۴-۱۶۳.

۱۵. قدامـه بـن جعفـر، ابـو الفـرج، ۱۹۶۳، **نقـد الـشعر**، تحقیـق کامـل مـصطفی، بغـداد: مکتبـه المثنی.

۱۶. کتبـی، محمـد بـن شـاکر، بـی تـا، **فـوات الوفیـات**، تحقیـق احـسان عبـاس، الجـزء الثالـث، بیروت: دار صادر.

۱۷. محمد سعید، محمد، ۲۰۰۱، **دراسات فی الأدب الأندلسی**، لیبی: جامعه سبها.

۱۸. مراغـی، عبـد القـادر، ۱۳۵۶، **مقاصـد الألحـان**، بـه اهتمـام تقـی بیـنش، چـاپ دوم، تهـران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۱۹. مراکـشی، عبـد الواحـد، ۱۹۴۹، **المعجـب فـی أخبـار المغـرب**، تحقیـق محمـد سـعید العریان و محمد العربی العلمی، القاهره: مطبعه الاستقامه.

۲۰. ملاح، حسین علی، ۱۳۶۷، **پیوند موسیقی و شعر**، تهران: فضا.

۲۱. مؤنس، حسین، ۱۹۸۵، **فجر الأندلس**، بیروت: الشرکه العربیه للطباعه و النشر.

۲۲. وحیدیان کامیار، تقی، ۱۳۸۵، **بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی**، تهران: سمت.
۲۳. هنداوی هلال، احمد، بی تا، **فنون بدیعیه تحلیل و تطبیق**، القاهره: مکتبه وهبه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی