پژوهشنامه‌ی ادب غنایی دانشگاه سیستـان و بلوچستـــان
سال یازدهم، شماره‌ی بیستم، بهار و تابستان ۱۳۹۲ (صص: ۲۷۸-۲۵۵)

# پیوند موسیقی و رثا در شعر خنساء

**دکتر سید مهدی مسبوق*** **نرگس نسیم بهار****

## چکیده

خنساء از بزرگ‌ترین زنان شاعر ادب عربی است و در زمینه‌ی رثا چنان مشهور است که کـم‌تـر شاعر تازی به پای او می‌رسد. مرثیه‌های او در سوگ دو برادرش صخر و معاویه حاکی از احساسات زنانه و عاطفه‌ی سرشار او است. خنساء با انتخاب مجموعه‌ای از گوش‌نوازترین قوافی و مناسب‌ترین اوزان و به‌کارگیری صنایع لفظی و معنوی‌ای مثـل جنـاس، طبـاق، سـجع، ترصـیع، تـسمیط و سـایر افزاینده‌های موسیقایی و ایجاد پیوند بین مضمون و موسیقی مرثیه‌های خود توانسته احساسات زنانـه و حزن و اندوه درونی خود را به بهترین وجه به خواننده القا کند. پژوهش حاضر بر آن است کـه بـا روش کتابخانه‌ای و استفاده از شیوه‌ی تحلیل ساختار و محتوا، موسیقی اشعار خنـساء و پیونـد آن بـا مضمون رثا را که وجه غالب اشعار اوست، مورد بررسی و واکاوی قرار دهد.

**واژگان کلیدی**: موسیقی، خنساء، شعر، رثا.

## مقدمه

خنساء از نامدارترین زنان شاعر ادب عربی است که نام او با مرثیه‌سـرایی پیونـد خـورده است. او عصر جاهلی و اسلامی را درک کرد و پس از کشته شدن برادرانش صخر و معاویـه در سوگ آنان مرثیه‌هایی سرشار از حزن و اندوه سرود. رثـای او دارای معـانی‌ای آشکـــار و

* دانشیار زبان و ادبیات عرب دانشگاه بوعلی سینای همدان Email: smm@basu.ac.ir
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات عرب دانشگاه بوعلی سینای همدان Email: nnb@basu.ac.ir
تاریخ دریافت: ۹۱/۴/۲۸ تاریخ پذیرش: ۹۱/۱۰/۲۰

عاطفه‌ای صادق است و مفاهیم آن برگرفته از محیط جاهلی است و از قلب آکنده از غم و اندوه شاعر نشأت گرفته است.خنساء در ادب عربی از چنان جایگاهی بر خوردار است که برخی منتقدان او را سرآمد زنان شاعر ادب عربی دانسته‌اند (وصال‌حمزه، ۲۰۰۱م.: ۴۰؛ نجیب‌عطوی، ۱۱۱۳: ۱۴۰) چنان‌که به نقل از بشار بن برد، شاعر نامی عصر عباسی، روایت شده که: «هیچ زنی شعری نگفته مگر این که ضعف آن آشکار است به جز خنساء که ضعف و سستی را در شعرش راهی نیست» (فروخ، ۱۹۹۷م.: ۱۵۰).

از جمله ویژگی‌های زبان شعری خنساء که باعث تأثیرگذاری و دلنشینی آن شده غنای موسیقایی مرثیه‌های او و پیوند و تناسب موسیقی آن با مضمون اشعارش است. موسیقی و شعر با یکدیگر پیوندی دیرینه دارند و موسیقی هر شعر باید با سایر عناصر از جمله مضمون، رابطه‌ای مناسب داشته باشد؛ به عبارت دیگر «شاعر باید هماهنگی میان موضوع، مضمون، عاطفه و تخیل و هدف و مقصود شعر را با موسیقی آن رعایت کند؛ چنانچه شاعر این هماهنگی را رعایت نکند، میان عناصر شعری و موسیقی آن ناهماهنگی به وجود می آید» (فیاض منش، ۱۳۸۴: ۱۷۵).

باری، یکی از عوامل ماندگاری و رموز جاودانگی مرثیه‌های خنساء و تأثیرگذاری آن موفقیت شاعر در ایجاد فضای موسیقایی متناسب با اشعارش است؛ چه شاعر توانسته با انتخاب مجموعه‌ای از گوش‌نوازترین قوافی همگون و متناسب با فضای حزن‌آلود اشعارش و با به کارگیری صنایع بدیعی و سایر افزاینده‌های موسیقایی بر تاثیرگذاری اشعار خود بیفزاید. پژوهش حاضر بر آن است که عوامل ایجاد زیبایی موسیقایی مرثیه‌های خنساء را در چهار رکن موسیقی شعر بررسی و تحلیل نماید و پیوند آن را با مضمون رثا بیان کند تا از این رهگذر نشان دهد که چگونه شاعر توانسته با رعایت تناسب و پیوند میان موسیقی و مضمون، به هدف و غایت خود که همانا بیان حزن و اندوه عمیق خود و تأثیرگذاری در شنونده است، برسد.

## ۲- پیشینه‌ی پژوهش

پیرامون خنساء و جایگاه ادبی او در کتاب‌های تاریخ ادبیات و نیز پژوهش‌هایی که در مورد ادبیات عصر جاهلی و اسلامی یا شعر زنان شاعر عرب نوشته شده اشاراتی رفته که

کتاب «شعر النساء فی زمن الرسول» نوشته عفت وصال حمزه از آن جمله است. در مورد مرثیه های خنساء نیز کتابی با عنوان «شاعره الرثاء فی العصر الجاهلی» نوشته علی نجیب عطوی در دست است که نویسنده در آن مضمون مرثیه‌های او را به تفصیل مورد بررسی قرار داده است. پایان‌نامه‌ای با عنوان «قصیده قذی بعینک دراسه اسلوبیه» نوشته البکای أخذاری (دانشگاه الجزایر، ۲۰۰۴م.) نیز در دست است که نویسنده در آن به سبک شناسی یکی از سوگ سروده‌های شاعر پرداخته و ویژگی‌های آن را در دو سطح صورت و معنا مورد بررسی و تحلیل قرار داده است.در مورد موسیقی شعر و پیوند آن با مضمون نیز پژوهش‌هایی صورت گرفته که ار آن جمله است مقاله «نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه» نوشته پرند فیاض منش(۱۳۸۴) و «بررسی فضای موسیقایی سینیه ابن ابّار قُضاعی و پیوند آن با موضوع مقاومت». اما تنها پژوهشی که تا حدودی با موضوع مقاله حاضر در ارتباط است، رساله‌ی دکتری تحت عنوان «الإیقاع و علاقته بالدلاله فی الشعر الجاهلی» نوشته احمد الحسانی (دانشگاه الجزایر، ۲۰۰۵م.) است که نویسنده در آن به بررسی موسیقی اشعار جاهلی و رابطه‌ی آن با معنا پرداخته و در بخش‌هایی از آن به موسیقی شعر خنساء اشاراتی گذرا نموده است. لیکن در پژوهش حاضر موسیقی اشعار خنساء با تکیه بر مرثیه‌های او مورد بررسی قرار گرفته و سعی شده پیوند میان موسیقی و مرثیه‌های شاعر در لایه‌های مختلف موسیقی باز نمایانده شود.

### ۳- خنساء و روزگار او

ام عمر تُماضر، دختر عمرو بن شرید سُلیمی ملقّب به خنساء شاعری است مُضری که حدود سال ۵۷۵ میلادی متولد شد و در خاندانی پرنفوذ و صاحب نام، پرورش یافت. او دو بار ازدواج کرد، همسر اوّلش مردی به نام عبد العُزی بود و از او صاحب پسری شد به نام عمرو، معروف به ابوشجره. همسر دوّمش مرداس سُلمی نام داشت از او هم صاحب چند فرزند شدکه همگی در دلیری و شاعری شهرت یافتند. «پس از این که دو برادرش معاویه و صخرکه از بزرگان بنی‌سُلیم بودند در جنگ کشته شدند خنساء در سوگ آن‌ها نشست و مرثیه‌هایی در سوگ از دست دادن آن دو به خصوص صخر که به شجاعت، سخاوت و وفاداری شهره بود سرود» (فاخوری، ۲۰۰۵م.: ۲۸۹).

خنساء عمری طولانی یافت و اسلام را درک کرد و ایمان آورد و هنگامی‌که جنگ قادسیه میان مسلمانان و ایرانیان در گرفت او فرزندان خود را به جنگ فرستاد و همگی به سال ۶۳۸ میلادی کشته شدند. گفته شده پس از شنیدن خبر کشته شدن فرزندانش بانگ بر آورد: «سپاس خدایی را که افتخار شهادت آنها را به من ارزانی داشت، آرزو می‌کنم که خداوند مرا با آنان در سایه‌ی رحمت خود محشور گرداند» (فروخ،۱۹۹۷م.: ۳۱۷). خنساء به سال ۶۶۴ میلادی در سن ۸۹ سالگی در گذشت.

**۴- ویژگی شعر خنساء**

خنساء شاعر مرثیه است و از این رو به بَکّاءة العرب (شاعر سوگوار) مشهور شده است. عاطفه‌ی حزن آلود، صبغه‌ی غالب مرثیه‌های او است و معانی، خیال و واژگان شعرش حاکی از این عاطفه‌ی راستین است. در شعر او حرارت و سوزشی است که گریه را حدّی نمی‌شناسد و ناله و سوز را نهایتی نمی‌داند. اگر چه در شعر خنساء عاطفه تا حدودی پای خیال را بسته؛ ولی شاعر توانسته تصویرهای خود را به نیروی مبالغه رنگ و رویی تازه بخشد. برادرش صخر از نگاه او انسانی است بی‌مانند و عاری از هر گونه عیب و نقص. این مبالغه در واژگانی که به کار می‌برد هم به خوبی آشکار است؛ چه او از اوزان مبالغه و استعاره‌ها وکنایه‌های فراوان برای بیان این معانی بهره می‌جوید.

**۵- پیوند موسیقی و شعر**

موسیقی و شعر از دیرباز با هم ارتباط و پیوند تنگاتنگی داشته و دارند. به گونه‌ای که شعر بدون ریتم و موسیقی متصور نیست و این امر همواره مورد توجه منتقدان بوده و تعاریفی که از شعر ارائه داده‌اند خود مؤید این مسأله است؛ چنان‌که قدامه بن‌جعفر شعر را سخن موزون و مقفّایی دانسته که بر معنایی دلالت می‌کند (قدامه،۱۹۶۳م.: ۳). در حقیقت موسیقی و شعر دو همزادند که در دامن دو دایه پرورش یافته‌اند؛ یکی به زبانی سخن می‌گوید که اصوات عناصر سازنده‌ی آن است و دیگری به زبانی تکلّم می‌کند که الفاظ عناصر به وجود آورنده‌ی آن است (ملاح، ۱۳۶۷: ۱).

باری، موسیقی در زیباسازی شعر از جایگاهی والا برخوردار است؛ تا آن‌جا که استاد شفیعی‌کدکنی در مورد اهمیت آن می‌گوید: «شعر تجلّی موسیقایی زبان است» (شفیعی‌کدکنی،

۱۳۷۰: ۳۸۹). موسیقی مانند شعر و نقاشی و دیگر هنرهای زیبا نشان دهنده‌ی جلوه‌های مختلف زندگی همچون غم‌ها، شادی‌ها، امیدها و ناکامی‌ها، عشق‌ها و محرومیت‌ها، شکست‌ها و پیروزی‌ها و... است. از این رو موسیقی، زبان احساس و ترجمان دل است (مراغی، ۱۳۵۶: ۱۳).

در تعریف موسیقی شعر گفته شده: «نظم خاصی است که در محور افقی و عمودی شعر وجود دارد و به عبارت دیگر هماهنگی میان واژه‌ها، صامت‌ها، مصوت‌ها و هرگونه آرایه‌ی زیباشناختی و بدیعی که به سبب آن معنا در بافت شعر شکل می‌گیرد و نظام می‌یابد» (فیاض منش،۱۳۸۴: ۱۶۵). موسیقی شعر را به چهار نوع تقسیم کرده‌اند: ۱- موسیقی بیرونی ۲- موسیقی کناری ۳- موسیقی درونی ۴- موسیقی معنوی (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۹۰ به بعد). در ادامه به تعریف این چهار نوع موسیقی و نقش هر یک در زیبایی شعر خنساء و پیوند آن با مضمون رثا می‌ردازیم.

**۶- پیوند وزن و رثا**

وزن عروضی در ایجاد موسیقی بیرونی نقش دارد و وزن عبارت از «نظم خاصی است که در یک مجموعه آوایی به لحاظ کوتاه و بلندی مصوت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها وجود دارد» (همان: ۹۱). ناتل خانلری وزن را تناسب حاصل از ادراک وحدتی در میان متعدد می‌داند که در زمان واقع می شود (خانلری، ۱۳۷۳: ۲۴) و برخی نیز بر این باورند که «وزن نه تنها شامل اوزان عروضی و نیمایی می‌شود؛ بلکه هر تناسب و آهنگی را که ناشی از شیوه‌ی ترکیب کلمات، انتخاب قافیه‌ها و ردیف‌ها، هماهنگی و همسانی صامت‌ها و مصوت‌ها و جز آن باشد نیز در بر می‌گیرد» (دستغیب، ۱۳۴۸: ۳۴).

هر یک از اوزان شعر دارای موسیقی و حالت خاصی است. هر شعری بسته بـه محتـوا و حالت عاطفی‌اش با وزن خاصی مطابقت دارد. بـه عبـارت دیگـر شـاعر از میـان اوزان شـعر، وزنی را که با محتوا و حالت درونی شعرش هماهنگ باشد بر می‌گزینـد؛ البتـه ایـن انتخـاب لزوماً آگاهانه نیست، به این صورت که ابتدا شاعر محتوای شعرش را در نظر بگیـرد و سـپس وزنی را که با آن متناسب است، برگزیند.

امروزه یکی از رویکردهای نقد ادبی، بررسی روان‌شناسانه‌ی وزن و پیوند آن با مضمون شعر و عاطفه و تخیل شاعر است، از نظر این منتقدان «شاعری که سر حال و با نشاط است به اوزانی علاقه‌مند است که این مقصود را بر آورده سازد و بالعکس آن که غمگین است و مرثیه می‌سراید وزنی را بر می‌گزیند که از تلاطم و ترقص خاص عالم نشاط علایمی ندارد» (ذو الفقاری، ۱۳۸۱: ۱۱۳).خنساء از جمله شاعرانی است که عمدتا اوزان اشعارش با مضمون مرثیه‌های او تناسب دارد. بحرهایی که در دیوان او به کار رفته به ترتیب کاربرد عبارتند از: بسیط، طویل، کامل، وافر، خفیف، متقارب، رمل و مجتث؛ که در ادامه به بررسی دو بحر بسیط و طویل که در دیوان شاعر از بسامد بالایی برخوردار است، می‌پردازیم.

**۶-۱- بحر بسیط و القای عاطفه**

بسیط پر بسامدترین بحر در دیوان خنساء است. این بحر از چهار رکن (مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن) تشکیل شده است. ۱۵ قصیده و ۱۲ قطعه‌ی دیوان او به این بحر اختصاص یافته که در مجموع حدود یک چهارم دیوان را در بر می گیرد. تمامی ارکان این بحر با سبب خفیف آغاز می‌شود و سبب خفیف مقطعی صوتی است که از دو حرف تشکیل می‌شود که اوّلی متحرک و دومی ساکن است؛ مثل (مُسـْ، تَـفْ) در (مستفعلن) و (فا) در (فاعلن) (تبریزی، ۱۹۹۴: ۱۷). از این رو، خوانش این ارکان مستلزم سکون و مکث و توقف صوت است و فضای آوایی آن به لحاظ موقعیت اندوهناک شاعر و غم از دست دادن برادران، با مضمون حزن آلود مرثیه های او کاملا متناسب است.

افزون بر این، دو رکنی که این بحر را تشکیل می دهند دارای دلالت‌ها و نشانه‌های معنایی نیز می‌باشند؛ از جمله این که رکن (مستفعلن) بر وزن اسم فاعل از فعل (استفعل) یعنی چیزی را طلب کردن و رکن (فاعلن) بر وزن اسم فاعل از فعل (فعل) گرفته شده است؛ «گویا خنساء در مقام حزن و سوگواری در خلال رکن اول از چشمانش طلب گریه می‌کند و چشمانش در پاسخ به خواسته‌ی او شروع به گریستن می‌کند» (أخذاری، ۲۰۰۴م.: ۲۸).

شاعر در مرثیه‌های خود معمولا از همان آغاز چشمانش را خطاب قرار می‌دهد و با الفاظی آرام و هجاهایی کشیده شعر خود را ادامه می‌دهد:

یا عَینِ ما لکِ لا تَبکینَ تَسکَابا  إذ رابَ دهرٌ و کـــان الدَّهرُ رَیابَا

فابکی أخـاکِ لأیتامٍ و أرملــۀٍ و ابکی أخاکِ إذا جاورتِ أجنابَا (خنساء، ۱۹۸۶م.: ۱)

ترجمه: چشم من! تو را چه شده است که سیل سرشـک جـاری نمـی‌کنـی کـه روزگـار دگرگون گشت و خیانت پیشه نمود./ به خاطر کودکان یتیم و بیوه زن برادرت بر او گریه کن و آن گاه که از کنار بیگانگان گذر می‌کنی بر او مویه کن(که او پناه بیگانگان بود).

شاعر در این ابیات با به‌کارگیری اسلوب ندا و مخاطب قرار دادن چشمانش(یا عینِ) و با لحنی نکوهش‌آمیز آن را مورد سرزنش قرار داده که چرا بر صخر مویـه و زاری نمـی‌کنـد؛ در حالی‌که روزگار بر فقدان او به سوگ نشسته است. او با تکرار عبارت (إبکی أخاک) بر لـزوم حزن و اندوه تاکید ورزیده است، نکته‌ی جالب توجه در مرثیه‌های شاعر بسامد بالای مصوّت (الف) در اشعارش است که این امر باعث کشش صوتی شده و بیانگر حـزن و انـدوه عمیـق شاعر است و بر فضای موسیقایی اشعار او افزوده است؛ «چه مصوت ها به ویژه مصوت بلنـد در یک مجموعه خوش آهنگ‌تر از صامت‌ها هستند؛ زیرا صامت‌ها صـرفاً طنـین‌انـد، پـس در ابیاتی که درصد مصوّت‌های آن بیش از صامت‌هاست آهنگ یـا طنـین بیـشتری وجـود دارد» (فیاض‌منش، ۱۳۸۴: ۱۷۲).

**۶-۲- بحر طویل و القای عاطفه**

طویل دوّمین بحر در دیوان خنساء است، عروضـیان دو دلیـل در مـورد وجـه تـسمیه‌ی طویل بیان کرده‌اند؛ نخست این که این بحر طولانی‌ترین بحر و تنها بحـری اسـت کـه تعـداد حروف آن به ۴۸ حرف می رسد. دوم این که در ابتدای ارکان این بحر اوتاد (فعو، مفا) واقـع شده‌اند و اوتاد طولانی‌تر از اسباب هستند. این بحر متناوب‌الارکان است و هـر مـصراع آن از چهار رکن(فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن) تشکیل می‌شود (تبریزی، ۱۹۹۴م.: ۲۲).

بحر طویل در عربی اگر چه گاهی در مفاهیم طنز یا هزل به کار می‌رود، امـا بـیش‌تـر در مضامین جدی‌ای مثل مرثیه و مناظره و حماسه کاربرد دارد (طیب، ۱۴۰۹ق.: ۴۷۰/۱) طویـل پرکابردترین بحر عربی است و ابراهیم انیس در مورد جایگـاه آن مـی‌گویـد: «دو سـوّم شـعر عربی در این بحر سروده شده و این بحر مورد اقبال پیشینیان بوده و آن را در مضامین جـدی و پر اهمیت به‌کار می‌بردند» (انیس، ۱۹۵۲م.: ۱۹۱).

در ادب فارسی نیز این بحر با مرثیه و نوحه‌سرایی و تعزیه‌خوانی مناسبت دارد. به اعتقاد ادبای فارسی منشاء پیدایش این شیوه نمایشنامه‌های مذهبی بوده و در دوره‌ی معاصر مضامین هزل و مطایبه به آن راه یافته است (ثابت زاده، ۱۳۸۸: ۷۹).خنساء ۱۶ قصیده و ۱۰ قطعه را در این وزن سروده است. از جمله در قصیده‌ی مشهور رائیه‌ی خود به شیوه‌ی معمول، چشمان خود را خطاب قرار داده می گوید:

أعَینی هَلا تَبکیانِ علی صَخرٍ بدَمعٍ حَثیثٍ لا بَکیءٍ و لا نَزرِ

فتَستفرغانِ الدَّمعَ أو تَذریانهِ علی ذی النُّهَی و الباعِ و النَّائلِ الغَمرِ(خنساء، ۱۹۸۶م.: ۸۵)

ترجمه: ای چشمان من! آیا بر صخر، سیل سرشک بی پایان خود را جاری نمی‌کنید./ تا آنجا که اشک‌هایتان خشک شود و آن را بر خردمندی دلاور و بخشنده بیفشانید.

او چشمانش را مورد خطاب قرار داده و آنها را به اشک ریختن بر صخر تشویق می‌کند و با انتخاب بحر طویل، سنگینی آن را چند برابر ساخته و حزن و اندوه طولانی خویش را به تصویر کشیده است.

**توزیع فراوانی بحر های عروضی در دیوان خنساء**

| ردیف | بحر | تعداد قصیده | تعداد قطعه | جمع کل |
|---|---|---|---|---|
| ۱ | بسیط | ۱۵ | ۱۲ | ۲۷ |
| ۲ | طویل | ۱٦ | ۱۰ | ۲٦ |
| ۳ | وافر | ۱۲ | ۵ | ۱۷ |
| ٤ | کامل | ۱۰ | ۳ | ۱۳ |
| ۵ | متقارب | ٦ | ۲ | ۸ |
| ٦ | خفیف | ۲ | ۱ | ۳ |
| ۷ | رمل | ۱ | ۱ | ۲ |
| ۸ | مجتث | ۱ | ۱ | ۲ |

**۷- پیوند قافیه و رثا**

قافیه و ردیف در ایجاد موسیقی کناری نقش دارند. قافیه باعث «زیبایی معنوی یا تنوّع در عین وحدت، تنظیم فکر و احساس، استحکام شعر، کمک به تداعی معانی، توجه دادن به زیبایی ذاتی کلمات، تناسب و قرینه سازی، ایجاد قالب مشخص و حفظ وحدت و نیز القای مفهوم از راه آهنگ کلمات می‌شود» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۰: ۶۲). قافیه هم‌چون وزن باید در

جایگاه خود قرار گیرد و با مضمون شعر تناسب داشته باشد؛ «چرا که قافیه و ردیف معنای بیت را کامل می‌کنند، پس هر اندازه طنین آن‌ها بیشتر باشد و متناسب با معنا، تداعی درون‌مایه و درک آن برای خواننده آسان‌تر است» (فیاض‌منش، ۱۳۸۴: ۱۷۷). انتخاب قافیه‌ی مناسب برای شعر از انتخاب بحر دشوارتر است؛ چرا که تعداد حروف از تعداد بحرها بیشتر است و هر قافیه‌ای برای مفهومی خاص استفاده می‌شود (عبدالرؤوف، ۱۹۷۷م.: ۹۵).

موسیقی بیرونی و وزن عروضی تنها یکی از وجوه آوامندی اشعار خنساء است و قافیه در غنای موسیقی شعر او- مثل هر شاعر دیگری- نقش برجسته‌ای دارد. انتخاب قافیه‌ی مناسب از سوی شاعر مفاهیمی را برای او تداعی می‌کند که در کنار وزن عروضی و تکرارهای آوایی، عاطفه و تأثیر گذاری شعر را دو چندان می‌کند.

حرف (راء) پربسامدترین رَوی در دیوان خنساء است و ۲۵۰ بیت به این روی اختصاص یافته است. «راء» صدایی ثابت، آشکار و سخت و سنگین دارد و میزان رنج و غمی که بر شاعر وارد شده را به خوبی بیان می‌کند؛ از این روست که خنساء بیشترین ابیات دیوان خود را بر این حرف بنا نهاده است. مشهورترین رائیه‌ی او قصیده‌ی زیر است که شاعر در آن با به‌کارگیری صنعت تجرید، خود را خطاب قرار داده و بنا بر عادت معهود واژه‌ی عین(چشم) را در بیت نخست آورده است:

قَذی بعَینکِ أم بالعَینِ عُوّارُ  أم ذرَّفتْ إذ خَلَتْ مِن أهلِها الدّارُ

کأنَّ عَینی لذکراهُ إذا خَطرتْ  فیضٌ یسیلُ علی الخَدَّینِ مِدرارُ

تبکی لصَخرٍ هی العَبرَی و قد وَلهتْ  و دونَه مِن جَدیدِ التُّربِ أستارُ (خنساء، ۱۹۸۶م. :۷۴)

ترجمه: آن‌گاه که خانه‌ی(صخر) خالی از سکنه گشت نمی‌دانم به چشمت خس و خاشاک فرو رفت یا دچار درد و بیماری شد یا شاید هم سیل سرشک جاری نمود./ گویی اشک‌هایم به محض مرور خاطرات او سیلی است که بر گونه‌هایم جاری می‌شود./ چشمانم اشکبار است و واله و شیدای کسی است که در پس لایه‌های خاک پنهان شده است.

رَوی در این ابیات (راء) متحرک مضموم است و این رَوی با حالت شاعر که می‌خواهد ناله‌های غم‌بار خود را یکی پس از دیگری بیان کند هماهنگ است. در این ابیات دو چیز باعث کشش صوتی و به تبع آن امتداد آه و ناله‌ی شاعر و غنای فضای موسیقایی شده است:

یکی(واو) ناشی از اشباع حرف روی مضموم که در اصطلاح عروض به این (واو) وصل می‌گویند و دیگری حرف (الف) ما قبل رَوی که در اصطلاح به چنین قافیه ای مُردف می‌گویند و بهترین نوع قافیه برای بیان حزن و اندوه است.

**توزیع فراوانی حروف روی در دیوان خنساء**

| ردیف | حرف روی | تعداد قصیده | تعداد قطعه | جمع کل |
|---|---|---|---|---|
| ۱ | راء | ١٤ | ۱۰ | ٢٤ |
| ۲ | لام | ۹ | ٤ | ۱۳ |
| ۳ | دال | ۱۱ | ۱ | ۱۲ |
| ٤ | میم | ٦ | ۱ | ۷ |
| ٥ | باء | ٥ | ۱ | ٦ |
| ٦ | عین | ٤ | ۲ | ٦ |
| ۷ | سین | ۳ | ۲ | ٥ |
| ۸ | فاء | ۳ | ۱ | ٤ |
| ۹ | نون | ۳ | ۱ | ٤ |
| ۱۰ | یاء | ٤ | – | ٤ |
| ۱۱ | تاء | ۲ | ۱ | ۳ |
| ۱۲ | حاء | ۳ | – | ۳ |
| ۱۳ | قاف | ۱ | ۲ | ۳ |
| ١٤ | هاء | ۱ | ۲ | ۳ |
| ١٥ | زای | ۱ | ۱ | ۲ |
| ١٦ | ضاد | ۱ | – | ۱ |

## ۸- پیوند صنایع لفظی و رثا

صنایع لفظی در ایجاد موسیقی درونی نقش بسزایی دارد. استواری و مبانی زیبایی بسیاری از شاهکارهای ادبی در این نوع موسیقی نهفته است و مهم‌ترین قلمرو موسیقی به حساب می‌آید و آن عبارت از «مجموعه هماهنگی‌هایی است که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید و این قلمرو موسیقی شعر، مهم‌ترین قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از

شاهکارهای ادبی، در همین نوع موسیقی نهفته است» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۰: ۳۹۲). آن‌چه باعث ایجاد موسیقی درونی در شعر خنساء شده انواع جناس، سجع و تکرار است که در ادامه به ذکر نمونه‌هایی از آن می‌پردازیم.

**۸-۱- جناس**

جناس از جمله مصادیق تکرار است و 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 متناجس، باعث ایجاد موسیقی‌ای می‌شود که گوش از شنیدن آن لذت می‌برد» (جندی،۱۹۵۴: ۲۹).خنساء در مرثیه‌های خود از گونه‌های مختلف جناس ناقص و جناس اشتقاق بهره برده و از این رهگذر بر وحدت و انسجام فضای موسیقایی اشعار خود افزوده است. در شعر او انواع مختلف جناس دیده می‌شود:

فأقصَدُ السَّیرِ علی وجهِهِ  لم ینهَهُ النَّاهی و لا النَّاهیهْ (خنساء، ۱۹۸۶م. :۲۶۶)

ترجمه: بهترین را انتخاب نمود و مرد و زنی را یارای بازداشتن او از این راه نبود.

در بیت فوق بین دو واژه‌ی(ناهی، ناهیه) جناس اشتقاق وجود دارد.

لاتَخَل ْ أنَّنی لَقیتُ رَوَاحا  بعدَ صَخرٍ حتَّی أُبینَ نَوَاحا (همان: ۳۳)

ترجمه:هرگز مپندارکه‌پس‌ازصخر روی آسودگی بینم مگر این که نوحه و شیون سر دهم.

در این بیت نیز بین دو واژه ی(رواح، نواح) جناس مضارع وجود دارد؛ چرا که تفاوت دو کلمه‌ی متجانس در یک حرف قریب‌المخرج است.نکته‌ی دیگری که در موسیقی کناری برخی قصاید خنساء در خور توجه است ارتباط موسیقایی قافیه ها با سایر کلمات ابیات است؛ مثلا برخی قافیه‌ها در حالت جناس یا ترادف و یا طباق با سایر الفاظ قرار گرفته‌اند که این امر علاوه بر تقویت موسیقی درونی، بر غنای موسیقی کناری افزوده است. به عنوان نمونه شاعر در ابیات زیر با استفاده از انواع ردّ العجز علی الصدر بر ضرب آهنگ قصیده و فضای موسیقایی آن افزوده است:

یعدو بهِ سابحٌ، نَهدٌ مَراکلُه ُ  مُجَلببٌ من سَوادِ اللَّیلِ جَلبابا (همان: ۳)

ترجمه: با اسب تیز پای ستبری حمله می‌کند و لباسی از سیاهی شب بر تن نموده است.

دراین‌بیت(مجلبب و جلباب) ازیک‌ریشه‌مشتق‌شده وبین‌آنها جناس‌اشتقاق وجود دارد.

َصیدُ بالرُّمحِ فُرسانَها و تهتصرُ الکَبشَ منها اهتصارا (همان:۱۰۰)

ترجمه: سواران آنان را با نیزه‌ات از پای در می‌آوری و فرمانده‌شان را (از مرکب) به پایین می‌کشی.

در این بیت نیز (تهتصر، اهتصار) از یک ریشه مشتق شده‌اند و بین آن‌ها جناس اشتقاق و تصدیر است.رمز زیبایی جناس در این است که «جناس نمایشی از یک نوع کثرت در عین وحدت است؛ زیرا الفاظ آن از حیث صورت با هم وحدت دارند در حالی‌که معانی آن دارای تنوّع و کثرت‌اند و این موج شباهت لفظی و اختلاف معنایی دوشادوش یک‌دیگر، لذتی مخصوص را پدید می‌آورد، لذتی که از آن به زیبایی یا درک زیبایی تعبیر می‌کنیم و هنرها و مسایل بلاغی در واقع نمودی از پیوند عناصر متجانس یا غیر متجانس در یک مجموعه‌ی کلامی است که از نیروی هوشمند و استعداد خداداد آدمی‌زاد، پایه گرفته است» (خاقانی، ۱۳۷۶: ۳۰۸).

**۸-۲- سجع**

سجع از دیگر عوامل ایجاد موسیقی در شعر و نثر است که باعث زیبایی و انسجام سخن می شود، سجع در شعر شامل تصریع، ترصیع، تسمیط و تطریز می شود. «زیبایی سجع در این است که واژگان سجع‌دار در عین اختلاف با هم وحدت دارند و انسان همیشه از دریافت و ایجاد وحدت در عین کثرت لذت می‌برد» (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۸۵: ۳۷).

**۸-۲-۱- تصریع**

تصریع در مرثیه‌های خنساء به‌خصوص در مطلع قصاید او کاربرد فراوانی دارد و تصریع در اصطلاح عبارت است از هم وزن و هم روی بودن رکن آخر مصرع‌ها یا به اصطلاح عروضیان عبارت است از یکسانی عروض و ضرب در وزن و روی (خلوصی، ۱۹۶۳م.: ۳۷):

ما بالُ عَینکَ منها دمعُها سَرَبُ أ راعَها حَزنٌ أم عادها طَرَبُ (خنساء، ۱۹۸۶م.: ۴)

ترجمه: چشمانت را چه شده که اشکبار است، از اندوه(فقدان) او به هراس افتاده یا گریه‌ی شوق سر داده است؟

یا عَینُ جُودی بدمعٍ منکِ مَسکوبِ کلؤلؤٍ جاءَ فی الأسماطِ مَثقوبِ (همان: ۱۴)

ترجمه: چشم من! با اشکی ریزان چون دانه های مروارید بر او بگری.

وقتی سخن مسجّع مذکور را در بیت اول می‌خوانیم، قبل از رسیدن به واژه‌ی(طرب) زیبایی ندارد، همین که واژه‌ی(طرب) را می‌خوانیم هنوز زنگ واژه‌ی (سرب) در گوش طنین افکن است؛ لذا واژه ی (طرب) واژه ی (سرب) را در ذهن تداعی می کند و دریافت این هم آوایی گوش را نوازش می دهد. و همین طور است واژه‌های (مسکوب، مثقوب) که با هم سجع را تشکیل داده اند و باید «دانست که هر چه حروف مشترک در سجع خوش آهنگ‌تر باشد به زیبایی سجع افزوده می‌شود و اهمیت سجع چندان است که گاهی زیبایی مطلبی مرهون آن است» (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۸۵: ۳۷).

**۸-۲-۲- ترصیع**

ترصیع اصطلاحاً به سجعی گفته می‌شود که در حشو بیت می‌آید و یکی از افزاینده‌های موسیقایی است که در غنای فضای موسیقایی شعر تاثیرگذار است (خفاجی، ۱۹۶۹م.: ۱۹۰). البته باید در نظر داشت که مبالغه در به‌کارگیری ترصیع باعث تکلّف و دشواری می‌شود؛ چنان‌که قدامه بن جعفر می‌گوید: «ترصیع اگر در جایگاه خود به‌کار رود باعث زیبایی کلام می‌شود؛ ولی کاربرد متکلّفانه‌ی آن شایسته‌ی ادیب نیست و نشانه‌ی تکلّف است» (۱۹۶۳م.: ۸۳). خنساء از این نوع صنعت شعری در اشعارش فراوان استفاده کرده است؛ چنان‌که در این باره گفته شده: «خنساء بیش از هر شاعر جاهلی دیگری به ترصیع علاقه مند است و آن را وسیله‌ای برای شمارش فضایل برادر فقید خود و بیان سجایای او در جمله هایی کوتاه و متوازن قرار داده است» (حسانی، ۲۰۰۵م.: ۳۴۹). مثلا در قصیده‌ای در وصف برادرش صخر می‌گوید:

جمٌّ فضائلُـهُ تَنـدی أناملُـهُ  کالبدرِ یجلو و لایخفی علی السَّاری
رَدّادُ عادیـةٍ فَکّـاکُ عَانیـةٍ  کضَیغَـمٍ باسِـلٍ للقِـرنِ هَصَّـارِ
جَوّابُ أودیةٍ حَمّـالُ ألویـةٍ  سَمحُ الیـدینِ جَـوادٌ غَیرُ مِقتـارِ (خنساء، ۱۹۸۶م.: ۳۶)

ترجمه: خوبی‌هایش بسیار و بخشش‌هایش فراوان است، مانند ماه نور افشانی می‌کند و از شبروان پنهان نمی‌ماند./ حمله‌ی دشمنان را دفع می‌کند، بند اسیران را می‌گشاید، چون شیر

شجاعی دشمنان را در هم می‌کوبد./ دشت‌ها را می‌پیماید، پرچم‌های جنگ را بر دوش می‌کشد، بخشنده است و سخاوتمند.

**۸-۲-۳- تسمیط**

این نوع صنعت شعری نیز مثل ترصیع نوعی قافیه‌ی میانی است و اصطلاحا به اشعاری اطلاق می‌شود که هر بیت آن به چهار پاره تقسیم می‌شود و سه پاره‌ی اوّل آن دارای سجعی مغایر با قافیه‌ی شعر است (هاشمی، ۱۳۷۸: ۴۰۷). این صنعت بدیعی نیز به کرّات در شعر خنساء به کار رفته است:

حمّالُ ألویـــةٍ، هبّاطُ أودیـــةٍ شهّادُ أندیـةٍ، للجیشِ جَـــرّارُ
نَحّارُ راغیـــةٍ، مِلجـــاءُ طاغیةٍ فَکّاکُ عَانیةٍ، للعَظـــمِ جَبـــّارُ
حامی الحقیقةِ، مَحمودُ الخلیقةِ مَهدی الطَّریقـــةِ، نَفَّـاعٌ ضَرَّارُ (خنساء، ۱۹۸۶م.: ۱۳۶)

ترجمه: طلایه دار سپاه است، دشت‌ها را می‌پیماید، در همه‌ی مجالس حاضر می‌شود، سپاهی را راهبری می‌کند./ شترش را (برای نیازمندان) ذبح می‌کند، پناه مظلوم، رهایی بخش اسیر و پیوند زننده‌ی استخوان شکسته (برطرف کننده‌ی مشکلات) است./ پاسدار راستی و درستی، خوش خلق و راهش هدایت است، (برای دوستان) سود است (و برای دشمنان) زیان.

شاعر در این ابیات شجاعت، دلیری، جنگاوری، راستی و صداقت برادرش را می‌ستاید و با آوردن قافیه‌های درونی یکسان در سه پاره‌ی اول و مغایر با قافیه‌ی شعر بر فضای موسیقایی آن افزوده است.ویژگی منحصر به فرد صنعت تسمیط این است که شاعر علاوه بر این‌که با آوردن سه پاره‌ی هم وزن و هم روی بر فضای موسیقایی شعر می افزاید، تزاحم و تعدد اوصافی که در سه پاره برای شخص فقید آورده باعث حسرت و افسوس خواننده و شنونده‌ی این مرثیه ها می‌شود؛ چه شاعر در اندک واژگانی، اوصاف متعدد و پسندیده‌ای را به او نسبت داده است؛ لذا خواننده و شنونده‌ی این اشعار نیز به خاطر کشته شدن چنین شخصی با شاعر هم نوا شده و با او احساس همدردی می‌کند.

**۸-۲-۴- تطریز**

تطریزآن است که شاعر در ابیاتی متوالی، واژگانی هم وزن بیاورد و از این طریق بر فضای موسیقایی و آهنگ کلام خود بیفزاید (عسکری، ۱۹۸۹م.: ۳۳۰). این صنعت شعری در شعر خنساء نمود برجسته‌ای دارد و اوزان: مِفعال، فعّال و تَفعال، به ترتیب در شعر او از بیش‌ترین بسامد برخوردارند:

فمَا عَجولٌ علی بوٍّ تُطیفُ بهِ  لها حَنینانِ إصغار و إکبارُ
تَرتَعُ ما رَتعت° حتَّی إذا ادَّکرت°  فإنّما هی إقبالٌ و إدبارُ
یوما بأوجدَ منّی یومَ فارقَنی  صخرٌ و للدَّهرِ إحلاءٌ و إمرارُ
لا تسمَنُ الدَّهرَ فی أرضٍ و إن رُبِعَت°  فإنّما هی تَحنانٌ و تَسجارُ (خنساء، ۱۹۸۶م.:۷۹)

**۸-۳- تکرار**

تکرار را در بدیع، واج آرایی یا نغمه‌ی حروف می‌نامند. در این حالت یک، دو یا چند واک اعم از صامت یا مصوّت یا واژه یا جمله در مصراع یا بیتی تکرار می‌شوند و توجه خواننده یا شنونده را به خود جلب می‌کنند. «شاعر با این شیوه،آگاهانه موسیقی می‌آفریند و بر حسن تاثیر، تصویرآفرینی و القای حس و حال و انتقال پیام خود در شعر می‌افزاید» (جمالی،۱۳۸۳: ۲). تکرار را در شعر خنساء، در دو بخش تکرار واژه و جمله و تکرار واج مورد بررسی قرار می‌دهیم.

**۸-۳-۱- تکرار واژه و جمله**

هدف اصلی از تکرار واژه و جمله تأکید و تقریر معنا است که «شاعر برای تقویت عاطفه، تعجب، دلتنگی و غربت از آن بهره می‌گیرد» (طیب، ۱۴۰۹ق.: ۵۹/۲). خنساء در مرثیه‌های خود واژگان و جملاتی را تکرار می‌کند که حاوی معانی حزن و اندوه است؛ واژگانی چون «عین، دمع، بکاء» و یا نام و اوصاف برادرانش را با لحنی حسرت‌آمیز تکرار می‌کند که این تکرار را می توان در سه بخش تکرار اسم، فعل و جمله بررسی نمود.

**الف- تکرار اسم**: واژه‌ی(صخر) در دیوان شاعر ۱۱۵ بار تکرار شده و از بالاترین بسامد برخوردار است؛ پر واضح است که هدف شاعر از تکرار نام برادر مقتول خویش در مرحله‌ی

نخست نشانگر حزن و اندوه درونی او از کشته شدن برادرش است و در مرحله‌ی دوم برای ایجاد حزن و اندوه در شنونده و خواننده است:

و إنَّ صَخـراً لَوالینا وسَیـــدُنـا و إنَّ صخراً إذا نَشتُـو لَنَحَّارُ

و إنَّ صَخراً لَمِقدامٌ إذا رَکبُـوا و إنَّ صَخراً إذا جاعُوا لعَقَّارُ

و إنَّ صَخراً لَتأتمُّ الهُـــداةُ بهِ کأنّهُ عَلَـــمٌ فـــی رأســـهِ نارُ (خنساء، ۱۹۸۶م.: ۷۹)

ترجمه: صخر، مولا و سرور ماست و چون زمستان فرا رسد اشتران خود را (برای ما) ذبح می‌کند./ او به هنگام نبرد طلایه دار سپاه است و چون مردم دچار گرسنگی شوند اشتران خود را ذبح می‌کند./ سایر رهبران و هدایتگران به او اقتدا می‌کنند و در شهرت و آوازه چون کوهی است که بر فراز آن آتش برافروخته‌اند.

**ب- تکرار فعل**: مشتقات فعل(بکی) ۸۱ بار در مرثیه‌های شاعر تکرار شده و پر بسامدترین فعل در دیوان او است:

تبکی خُناسٌ فما تَنفکُّ ما عَمرَتْ لها علیـــهِ رَنیـــنٌ و هـــی مِفتارُ

تبکی خُناسٌ علی صَخرٍ و حقَّ لها إذ رَابَها الدَّهرُ إنَّ الدَّهـــرَ ضَـــرَّارُ (همان: ۷۵)

ترجمه: خنساء با این که(از شدت حزن و اندوه) ضعیف و زبون شده تا زنده است بر صخر گریه و زاری می‌کند./ خنساء تا زنده است بر صخر گریه می‌کند و سزاوار چنین گریستنی است؛ چرا که او دچار مصایب روزگار شده، روزگاری که مصیبت‌بار است.

**ج- تکرار جمله**: افزون بر تکرار اسم و فعل، گاه شاعر جملات و عباراتی را تکرار می‌کند که تک تک واژه های آن بار معنایی حزن‌انگیزی دارد؛ چنان‌که خطاب به خود می‌گوید:

و ابکی أخاکِ و لا تَنسَی شَمائلَهُ و ابکی أخاکِ شُجاعا غیـــرَ خَوَّارُ

و ابکی أخاکِ لایتـــامٍ و أرملـــةٍ و ابکی أخاکِ لحقِّ الضَّیفِ و الجارِ (همان: ۱۳۶)

ترجمه: بر برادرت گریه کن و فضایلش را فراموش مکن، بر برادر شجاع و دلیرت گریه کن./ به خاطر کودکان یتیم و بیوه زن او و به خاطر مهمان و همسایه‌ی او(که بی‌پناه مانده‌اند) بر او گریه کن.

**۸-۳-۲- تکرار واج**

تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها در بیشتر ابیات خنساء دیده می‌شود و از آنجا که نغمه‌ی حروف معنای نهفته در کلام را نمایان می‌سازد این امر در غنای فضای موسیقایی شعر تاثیر چشم‌گیری دارد. به عنوان مثال «نرمی و ملایمتی که صامت‌های سایشی مانند(ش،س) و ترکیبات متشکّل از این صامت‌ها دارند در صامت‌های غنه‌ای(م،ن) یا انفجاری(گ،ت،پ) مشاهده نمی‌شود» (فیاض منش، ۱۳۸۴: ۱۸۰). بیشتر حروفی که در مرثیه‌های خنساء تکرار شده‌اند جزو حروف نرم و ملایم هستند که با مفهوم شعر تناسب دارد:

فإن تکُ قد أبکتکَ سَلمی بمالکٍ تَرکنـــا علیـــه نائحـــاتٍ و نائحَـا (خنساء، ۱۹۸۶م.: ۳۹)

در بیت فوق صامت (کاف) پنج بار و صامت (ن)چهار بار و مـصوت (الـف) هفـت بـار تکرار شده است. إذا القومُ مَدُّوا بأیدیهـــم إلی المجـدِ مدَّ إلیـــه یدا (همان: ۴۲)

در بیت فوق نیز صامت (میم) پنج بار و صامت (دال) هفت بار تکرار شده است.

یا عینِ جُودی بدَمعٍ منکِ مِدرارِ جُهدَ العَویلِ کماءِ الجَدولِ الجاری (همان: ۱۳۵)

در بیت فوق نیز صامت(جیم) و مصوت(الف) هر یک چهار بار تکرار شده‌اند.

گاه نغمه‌ی حروف و واژه‌ها رابطه‌ی طبیعی با مضمون شعر دارند؛ مـثلا در ابیـات فـوق تکرار حروف(الف و دال) ناله و اندوه شاعر را می‌رساند و نشان دهنـده‌ی حـزن بـی‌پایـان او است و گویی این غم را طنین‌انداز می‌کند تا شنونده را با خود همدرد سازد؛ بنابراین موسیقی برخاسته از حروف با معنای شعر مطابقت دارد و تاثیر شعر را در ذهن دو چندان کرده است.

**توزیع فراوانی موسیقی درونی در دیوان خنساء**

| ردیف | نوع موسیقی درونی | تعداد |
|---|---|---|
| ۱ | تکرار واژه صخر | ۱۱۵ |
| ۲ | تکرار مشتقات فعل بکی | ۸۱ |
| ۳ | جناس اشتقاق | ۱۰۵ |
| ٤ | جناس ناقص | ۳٤ |
| ٥ | تصریع | ٥٥ |
| ٦ | تسمیط | ۸ |
| ۷ | ترصیع | ۲٦ |
| ۸ | تکرار جمله | ۳۸ |
| ۹ | تکرار ادات استفهام | ۱٤ |

**۹- پیوند صنایع معنوی و رثا**

صنایع معنوی نیز باعث ایجاد موسیقی معنوی می‌شود. همان‌گونه که تقارن‌ها و تضادها و شباهت‌ها در حوزه‌ی آواهای زبان، موسیقی اصوات را پدید می‌آورد، در حوزه‌ی امور معنایی و ذهنی نیز موسیقی معنوی را سامان می‌بخشد. بنابراین همه‌ی ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا یک مصراع و از سوی دیگر همه عناصر معنوی یک واحد هنری(مثلا یک غزل یا قصیده و یا...) اجزای موسیقی معنوی آن اثرند. از جلوه‌های شناخته شده این‌گونه موسیقی می‌توان به انواع صنایع بدیعی از قبیل: تضاد، طباق، ایهام، مراعات نظیر و ... اشاره کرد (شفیعی‌کدکنی،۱۳۷۰: ۳۹۳).خنساء از میان صنایع معنوی بیشتر از مراعات نظیر و طباق بهره برده که در ادامه به ذکر نمونه‌هایی از آن می‌پردازیم.

**۹-۱- مراعات نظیر**

مراعات نظیر که تناسب و ائتلاف و تلفیق نیز نامیده می‌شود به این معنا است که در کلام چند واژه که با هم ارتباط و تناسب معنایی دارند آورده شود (هاشمی،۱۳۷۸: ۳۶۱).

كَأنَّا كأنجُمِ لَيلٍ وَسطَها قَمــرٌ  يجلُو الدُّجَى فهو مِن بَينِنا القَمرُ(خنساء، ۱۹۸۶م.: ۱۳۴)

ترجمه: ما چون ستارگان شب بودیم که در آن میان ماه نور افشانی می‌کرد و تاریکی‌ها را می‌زدود و این ماه کسی نبود جز او.

بین واژه‌های(نجم، لیل، قمر) مراعات نظیر وجود دارد و هر سه از لوازم شب هستند.

سَقَى جَدثاً أكنافُ غَمرةَ دونَهُ  مِن الغَيثِ دَيماتُ الرَّبيعِ و وَابِلُه (همان: ۲۲۷)

ترجمه: الهی‌که باران پی در پی بهاری بر قبری ببارد که در اطراف غمره واقع شده است.

بین واژه‌های (غیث، دیمه، ربیع، وابل) تناسب معنایی وجود دارد و همگی از نشانه‌های بهار هستند.مراعات نظیر از لوازم اولیه‌ی سخن ادبی است یعنی در مکتب قدیم، سخن نظم و نثر وقتی ارزش ادبی پیدا می‌کندکه ما بین اجزای کلام تناسب و تقارن وجود داشته باشد؛ ولی صرف وجود تناسب میان واژه‌ها، زیبایی به وجود نمی‌آورد و این تناسب زمانی زیبا و بدیع است که کلمات در معنای اصلی خود به کار نرفته باشند و معنای اصلی شعر با واژه‌هایی که با هم تناسب دارند هیچ رابطه‌ای نداشته باشد و واژگان تنها برای زیبایی آفرینی در شعر آمده باشند (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۸۵: ۵۶)؛ مثلا در بیت نخست که بین(أنجم، قمر و لیل) تناسب

وجود دارد این واژگان در غیر معنای اصلی خود به کار رفته‌اند، منظور از(أنجم) شاعر و اطرافیانش و (قمر) استعاره از برادرش صخر است. پس زمانی تناسب میان واژه‌ها زیباست که غرابتی در بین آنها وجود داشته باشد. به عنوان مثال در بیت دوم، واژه‌های(غیث، ربیع، دیمه و وابل) که مراعات نظیر را تشکیل داده‌اند چون در معنای اصلی خود به کار رفته اند تناسب معنایی آن‌ها عادی و روزمره و تکراری و فاقد زیبایی است.

**۹-۲- طباق**

یکی از صور وحدت، طباق است؛ چرا که معانی و مفاهیم در دو حالت دارای تناسب و انسجام هستند؛ یکی زمانی که شباهت و نزدیکی دارند و دیگری هنگامی که متضادند (غریب، ۱۳۷۸: ۱۴۳). از نظر نقش موسیقایی، فرق طباق با جناس در این است که جناس وحدت موسیقایی کلام را تقویت می کند و طباق این وحدت را تنوّع می‌بخشد (طیب، ۱۴۰۹ق.: ۳۰۱/۲).هدف خنساء از آوردن طباق بیشتر بیان حالت‌ها و ویژگی‌های برادرش صخر در اوضاع و شرایط متفاوت است؛ در واقع او می‌خواهد از این رهگذر به مخاطب خود نشان دهد که برادرش در شرایط گوناگون همواره دارای یک صفت و ویژگی بوده که آن همان جوانمردی و بخشندگی است:

و ما عَجولٌ علی بَوٍّ تُطیفُ بهِ  لها حَنینانِ إصغارٌ و إکبارُ
ترتعُ ما رَتَعَتْ حتَّی إذا ادَّکرتْ  فإنّما هی إقبالٌ و إدبارُ
یوما بأوجدَ منّی یومَ فارقَنی  صخرٌ و للدهرِ إحلاءٌ و إمرارُ (خنساء، ۱۹۸۶م.: ۷۹)

ترجمه: شتر فرزند مرده ای که به گرد فرزند خود می‌چرخد و آه و ناله‌ی کوتاه و بلند سر می‌دهد./ مشغول چرا کردن است و به محض این که فرزندش را به یاد می آورد (از بی تابی) آمد و شد می‌کند./ چنین شتری سرگشته‌تر از من به هنگام جدایی از صخر نبود، به راستی که روزگار گاه شیرین و گاه تلخ است.

**نتیجه**

از آنجا که موسیقی یکی از عناصر اصلی در تاثیرگذاری و القای معانی نهفته در شعر است شاعر از هر چهار نوع موسیقی بیرونی، درونی، کناری و معنوی به خوبی در راستای مضمون مرثیه‌های خود بهره برده و غم و اندوه خود را با انتخاب اوزانی مناسب و الفاظی

رقیق بیان کرده و در کنار بیان حزن و اندوه خود در قالب شعر، موسیقی زیبا و دلنشینی عرضه کرده و به هدف خود که برانگیختن حزن و اندوه خواننده و شنونده بوده رسیده است.

موسیقی درونی در مرثیه‌های شاعر نقش عمده‌ای در تناسب و پیوند موسیقی شعر با مضمون رثا ایفا نموده است؛ چه شاعر در جبران محدودیتی که اوزان شعری برای او ایجاد کرده سعی نموده با به‌کارگیری 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 نغمه‌ی حروف معانی نهفته در شعر را به بهترین وجه به مخاطب منتقل کند.

قوافی مردف و مؤسس حجم وسیعی از قوافی او را در بر می‌گیرد و این‌گونه قوافی به دلیل حضور مصوّت‌های بلند «الف، واو، یاء» و کشش صوتی زیادی که ایجاد می‌کند در غنای فضای موسیقایی اشعار او بسیار مؤثر است.

تکرار واژگان هم‌وزن و هم‌قافیه در اشعار شاعر که در این مقاله تحت عنوان ترصیع، تسمیط و تطریز مورد بررسی قرار گرفت در شعر او از بسامد بالایی برخوردار است. این واژگان با یک‌دیگر هماهنگ و با قافیه‌ی پایانی متفاوت است و این امر باعث تنوّع نظام موسیقایی اشعار او شده و ضرب‌آهنگ دل‌نوازی ایجاد کرده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

## منابع


۱-أخذاری،البکای، **قصیده قذی بعینک**، پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد،دانشگاه الجزایر،۲۰۰۴م.

۲- أنیس، ابراهیم، **موسیقی الشعر**، الطبعه الثانیه، القاهره: مکتبه الأنجلو المصریه، ۱۹۵۲م.

۳- تبریزی، خطیب، **الکافی فی العروض والقوافی**، تحقیق الحسانی حسن عبد الله، القاهره: مکتبه الخانجی، ۱۹۹۴م.

۴- ثابت زاده، منصوره، **بحور و اوزان شعر فارسی**، تهران: انتشارات زوّار، ۱۳۸۸.

۵- جمالی، شهروز، **تکرار**، ماهنامه‌ی کیهان‌فرهنگی، شماره ۲۱۶، مهر، ۱۳۸۳.

٦- الجندی، علی، **فن‌الجناس**، القاهره: دار الفکر العربی، ١٩٥٤م.

۷- الحسّانی، احمد،**الإیقاع و علاقته بالدلاله فی الشعر الجاهلی**،پایان نامه‌ی دکتری، دانشگاه الجزایر، ۲۰۰۵م.

۸- خاقانی، محمد، **جلوه‌های بلاغت در نهج‌البلاغه**، تهران: بنیاد نهج‌البلاغه، ۱۳۷۶.

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

۱۰- خلوصی، صفاء، **فن التقطیع الشعری و القافیه**، المجلد الثانی، بغداد: مطبعه الزعیم، ۱۹۶۳م.

۱۱- خفاجی، ابن سنان، **سرالفصاحه**، القاهره: نشر محمد علی صبح و أولاده، ۱۹۶۹م.

۱۲- خنساء، أم تُماضر، **أنیس الجلساء فی شرح دیوان الخنساء**، شرح و تحقیق الأب لویس شیخو، بیروت: مکتبه الکاتولیکیه، ۱۸۹۶م.

۱۳- دستغیب، عبدالعلی، **سایه روشن شعر نو فارسی**، چاپ اول، تهران: فرهنگ، ١٣٤٨.

١٤- ذوالفقاری، محسن، **تحلیل انتقادی بر موسیقی شعر خاقانی شروانی**، مجله‌ی علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دوره‌ی هفدهم، شماره‌ی دوم، بهار، صص: ۱۱۸- ۱۰۹، ۱۳۸۱.

۱۵- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، **موسیقی شعر**، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۷۰.

١٦- عبد الرؤوف، محمد عونی، **القافیه و الأصوات اللغویه**، القاهره: مکتبه الخانجی، ۱۹۷۷م.

۱۷- طیب، عبدالله، **المرشد إلی فهم أشعارالعرب و صناعتها**، الطبعه الثالثه، بیروت: دارالکتب العلمی، ١٤٠٩ق.

۱۸- عسکری، ابوهلال، **کتاب الصناعتین**، بیروت: دارالکتب العلمبه، ۱۹۸۹م.

۱۹- عظیمی، محمد جواد، **موسیقی شعر حافظ**، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۸.

۲۰- غُرَیب، رز، **نقد بر مبنای زیبایی شناسی و تاثیر آن در نقد عربی**، ترجمه‌ی نجمه رجایی، چاپ اول، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی، ۱۳۷۸.

۲۱- فاخوری، حنا، **تاریخ الأدب العربی الأدب القدیم**، بیروت: دارالجیل، ۲۰۰۵م.

۲۲- فرّوخ، عمر، **تاریخ الادب العربی**، بیروت: المکتبه العصریه، ۱۹۹۷م.

۲۳- فشارکی، محمد، **نقد بدیع**، چاپ دوم، تهران: سمت، ۱۳۸۵.

۲۴- فیاض منش، پرند، **نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه**، فصلنامه‌ی پژوهش زبان وادبیات فارسی، شماره۴، بهار و تابستان، صص: ۱۸۴- ۱۶۳، ۱۳۸۴.

۲۵- قدّامه بن‌جعفر، ابوالفرج، **نقد الشعر**، تحقیق کامل مصطفی، بغداد: مکتبه المثنی، ۱۹۶۳م.

۲۶-مراغی،عبدالقادر،**مقاصدالألحان**، به اهتمام‌تقی‌بینش، چ دوم،تهران:بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۶.

۲۷- ملاح، حسین علی، **پیوند موسیقی و شعر**، تهران: انتشارات فضا، ۱۳۶۷.

۲۸- نجیب‌عطوی، علی، **شاعره الرثاء فی العصر الجاهلی**، بیروت: دارالکتب العلمیه، ۱۹۹۳م.

۲۹- وحیدیان‌کامیار، تقی، **بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی**، تهران: انتشارات سمت، ۱۳۸۵.

۳۰- وصال حمزه، عفت، **شعر النساء فی زمن الرسول**، بیروت: دار ابن حزم، ۲۰۰۱م.

۳۱- هاشمی، احمد، **جواهر البلاغه**، قم: نشر حبیب، ۱۳۷۸.

**Sources:**

1-Akhzari, albokay. **the ode of ghaza beeynak** ،MD thesis in Algeria university, 2004.

2-Anis , ebrahim. **mousighi alsher second edition**, cario al angelol mesriah press, 1952.

3-Tabrizi, khatib. **alkafi fel arouz valghavafi**.research by alhesani Hassan abdollah, cario, alkhanji press, 1994.

4-Sabet zadeh, mansoureh . **pershian poems rhythm**, Tehran, zavar press, 2009.

5-Jamali, shahrooz. **repetition**, keyhan farhangi 216N.Mehr, 2004.

6-Jondi,ali ,**fanoljenas**, cario darolfekrel arabi, 1954.

7-Hesani, ahmad. **Aleigha va Alaghatoho fel shereh jaheli** .PH.D thesis. Algeria university, 2005.

8-Khaghani Mohammad, **expressive aspects of nahjolbalagheh** .tehran nahjolbalaghe center, 1997.

9-Khanlary parviz. **pershian poem rhythm**, 6th edition, Tehran ,toos, 1994.
10-KHolosi safa. **fano taghtio shere va alghafia**, second vol, Baghdad, zaim press, 1963.
11-KHafaji, Ebne sanan .**serolfasaheh**, cairo mohammad ali sobh and his son, 1969.
12-KHansa,om tomarez .**anisol jolasa fi sharhe divanel khansa**, research by alab Louis sheikho, Beirut, 1896.
13- Dastgheib abdolali. **aspects of Persian poem**,first edition Tehran: farhang, 1970.
14-Zolfaghari, mohsen . **critical analisis to khaghani poems rhythm**, magazine social scinese shiraz university. 17th, 2 nam spring pages 109-118, 2002.
15-SHafiee kadkani mohammad reza. **poem rhythm**,Tehran agah press, 1991.
16-Abdoraouf, mohammad aoni. **alghafiah val asvatol loghavyya**: cairo, alkhanji press, 1977.
17-Tayeb abdollah. **almorshed ela fahme ashare alarab va sanaatoho**.second edition Beirut scientic books center, 1988.
18-Asghari abohalal. **ketabo sanaatain**, Beirut: scientific center, 1989.
19-Azimi, mohammad javad. **hafez poem rhythm**, Tehran: university press center, 2009.
20-Ghorayb roz . **naghd bar mabnaye zibaee shenasi va taasire an dar naghde arabi**, translated by najmeh rajaei, frist edition, mashhad feredousi university press, 1999.
21-Fakhouri hana. **tarikhol adabel arabi, Beirut**: darol jil press, 2005.
22-Farrogh, Omar, . **tarikhol adabel arabi, Beirut**: almaktabato alasryyah, 1997.
23-Fesharaki, mohammad .**naghde badii**,second edition Tehran: samt, 2006.
24-Fayaz manesh,parand. **another look to poem rhythm and relation ship between rhythm and imagination**, pershian literature,4, summer and spring pages 163-184, 2005.
25-GHodameh ebne jafar, abolfaraj. **naghdo sher**,research by kamel mostafa Baghdad:almosana center, 1963.
26-Maraghi, abdolghader ,**maghasedol alhan**,taghi binesh .secind, edition Tehran book translation center, 1978.

27-Mallah, hossein ali. **relationship between poem and rhythm**,Tehran: faza press, 1989.
28-Najib, Atvi,ali. **shaeratol rasa fel shere jaheli**, Beirut: scientific books center, 1993.
29-Vahidian kamyar, taghi. **expressive speech of aesthetics**, Tehran:samt press, 2006.
30-Vesal hamzeh,effat. **shero nesa fel zamanel rasoul**, beyrut: ebnohazm center, 2001.
31-Hashemi.ahmad. **javaherolbalaghah**, ghom:habib press, 1999.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی