Journal of Ritual Culture and Literature
Quarterly, Vol 2, No 2, Fall & Winter 2023-2024, 151-166

Musical Features in Sheikh Ahmed Al-Waeli's Ode "in Memory of Imam Hussein"

Ezzat Molla Ebrahimi*
Kamal Dehghani**

Abstract

Sheikh Ahmed al-Waeli is one of Iraq's contemporary poets and of the lovers of *Ahl al-Bayt*. He has written a significant portion of his poems in praise of them, and he has tried to develop awareness and resistance among the people of his country—who have been under colonial rule—through religious poems and preaches. One of his religious odes, which was written in praise of Imam Hussein, is "in Memory of Imam Hussein" in which he glorifies His majesty and mentions a few of the sufferings and calamities inflicted upon Him during Ashura. Given the particular place of music in this ode, we decided to investigate its musical features, and specifically, its exterior music, side music and interior music. The results of this descriptive-analytical research shows that internal music of words, coherence and harmony, together with the proper meter the poet chooses, has provided a good opportunity for the poet to develop meaning. Moreover, side music and interior music play a more important role in this poem.

Keywords: Ahmed Al-Waeli, Exterior Music, Side Music, Interior Music, Imam Hussein

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

*Professor of Arabic language and literature, University of Tehran, Tehran, Iran. (Corresponding Author) mebrahim@ut.ac.ir
**Ph.D. in Arabic Language and Literature, University of Tehran, Iran. k_dehghani64@yahoo.com

How to cite article:
Molla Ebrahimi, E., & Dehghani, K. (2024). Musical Features in Sheikh Ahmed Al-Waeli's Ode "in Memory of Imam Hussein". *Journal of Ritual Culture and Literature, 2***(2), 151-166. doi: 10.22077/JCRL.2024.6982.1078**

Copyright: © 2022 by the authors. *Journal of Ritual Culture and Literature.* This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادبیات آیینی
دوفصلنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی- پژوهشی)، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، پیاپی ۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، ۱۵۱ - ۱۶۶

بررسی فضای موسیقایی قصیدهٔ *فی ذکری الحسین (ع)* از شیخ احمد وائلی

عزت ملاابراهیمی*
کمال دهقانی**

چکیده
شیخ احمد وائلی (۱۳۴۲- ۱۴۲۴ه.ق) یکی از شاعران معاصر عراق است و از دوستداران مکتب اهل بیت (ع) به شمار می‌رود. وی بخش قابل توجهی از اشعار خود را در مدح و منقبت آل‌الله سروده و تلاش کرده است تا به‌واسطهٔ اشعار دینی و منبرهای حسینی خود، روح بیداری و مقاومت را بین مردم کشورش که زیر سلطهٔ استعمارگران بودند، زنده نگه دارد. یکی از قصاید دینی وی که در مدح امام حسین (ع) سروده شده، شعر *فی ذکری الحسین (ع)* است که در آن، ضمن اشاره به عظمت والای امام، به برخی از مصیبت‌های ایشان در روز عاشورا نیز اشاره شده است. با توجه به جایگاه خاص موسیقی در این قصیده، بر آن شدیم تا فضای موسیقایی آن را بررسی کنیم. بدین منظور، موسیقی بیرونی، کناری و درونی این قصیده مورد واکاوی قرار گرفت. نتایج این تحقیق که با روش توصیفی - تحلیلی انجام شده است، نشان می‌دهد که آهنگ درونی کلمات، هماهنگی و انسجام واژه‌ها، همراه با وزن مناسبی که شاعر برای سرودن این قصیده برگزیده، فضایی مناسب را برای بالندگی معانی در اختیار شاعر قرار داده است به‌طوری‌که موسیقی کناری و درونی در این قصیده پررنگ‌تر جلوه می‌کند.

کلیدواژه‌ها: احمد وائلی، موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی درونی، امام حسین (ع).

*استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، تهران، ایران. (نویسنده مسئول) mebrahim@ut.ac.ir
** دانش آموخته زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، تهران، ایران. k_dehghani64@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۱۷

۱-مقدمه

از دیرباز وزن و موسیقی از جایگاه ویژه‌ای در شعر برخوردار بوده و میان شعر و موسیقی رابطه‌ای تنگاتنگ وجود داشته است. درواقع، یکی از عوامل زیبایی شعر، موسیقی متن است که اگر با موضوع تناسب داشته باشد می‌تواند در تأثیرگذاری شعر و انتقال معنا به مخاطب نقش بسزایی ایفا کند و عاطفهٔ او را تحت تأثیر قرار دهد. به دلیل اهمیت خاص موسیقی، برخی از صاحب‌نظران بر این باورند که «شعر پیش و بیش از هر چیزی، موسیقی است» (نصار، ۱۴۲۱: ۳۳).

برخی دیگر نیز اعتقاد دارند که «شعر یک کلام موسیقایی است که جان‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهد» (انیس، ۲۰۱۰: ۲۲). به دلیل همین اهمیت ویژه موسیقی است که می‌توان شعر را از نثر متمایز دانست؛ به‌طورکلی هر عاملی که بتواند به انسجام شعر کمک کند، می‌تواند به‌عنوان عامل موسیقایی شناخته شود. شاعران در طول تاریخ از اهمیت و جایگاه موسیقی در شعر آگاه بوده‌اند. سروده‌های آنان از طبع و ذوق شعری و نیز ضمیر ناخودآگاه ادیب سرچشمه می‌گرفت. ازاین‌رو «پیوند شعر با موسیقی مثل پیوند شعر با خیال است. تصویرهای شعری به حدی استوار است که گاهی جانشین عنصر خیال در شعر شده است و شعر را با توجه به آن تعریف کرده‌اند» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۸۴). موسیقی شعر به نظم خاصی از کلمات گفته می‌شود که باعث ایجاد هماهنگی میان واژه‌ها، صامت‌ها و مصوت‌ها می‌شود. شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر در تعریف گروه موسیقایی گفته است: «مجموعه عواملی هستند که به اعتبار آهنگ و توازن سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخّص واژه‌ها در زبان می‌شوند» (۱۳۷۳: ۸)؛ بنابراین می‌توان گفت شاعر و موسیقی همزاد یکدیگرند که در دامن دو دایه پرورش یافته‌اند؛ یکی به زبانی سخن می‌گوید که اصوات، عناصر سازنده آن است و دیگری به زبانی تکلم می‌کند که الفاظ، عناصر به وجود آورندهٔ آن است (ملاح، ۱۳۶۷: ۱).

نگارندگان در این جستار برآنند تا به بررسی فضای موسیقایی قصیدهٔ *فی ذکری الحسین (ع)* از شیخ احمد وائلی بپردازند. وی یکی از احیاگران فرهنگ قرآن کریم و از شیفتگان مکتب اهل‌بیت (ع)، به‌ویژه امام حسین (ع) در کشور عراق بود. این دانشمند و خطیب توانا در زمانی می‌زیست که کشورش زیر سلطه استعمارگران قرار داشت و گرایش به فرهنگ غرب در میان مردم عراق رایج بود؛ ازاین‌رو همواره می‌کوشید تا با بهره‌گیری از منبرهای حسینی و اشعار دینی، مردم را به سمت بیداری، مقاومت و پاسداری از ارزش‌های حقیقی رهنمون سازد. بخش قابل‌توجهی از دیوان این شاعر عراقی به اشعار دینی اختصاص یافته است که از عمق معرفت و محبت وائلی به خاندان عصمت و طهارت حکایت می‌کند.

سؤالات پژوهش

پرسش‌هایی که نگارندگان در این جستار به دنبال پاسخگویی به آن‌ها بوده‌اند عبارت‌اند از:

۱- چه ارتباطی بین مضمون و موسیقی این قصیده وجود دارد و شاعر چگونه به این مهم دست یافته است؟
۲- کدام جنبهٔ موسیقایی در این قصیده از موارد دیگر قوی‌تر است؟

۲- پیشینهٔ پژوهش

تاکنون تحقیقات بسیاری دربارهٔ موسیقی شعر عربی انجام شده است که ذکر آن‌ها در این مجال نمی‌گنجد. دربارهٔ شیخ احمد وائلی نیز پژوهش‌های قابل‌توجهی از سوی محققان ایرانی و جهان عرب صورت گرفته که تقریباً در بیشتر آن‌ها بُعد دینی سروده‌های این شاعر عراقی مورد توجه پژوهشگران بوده است. سهیلا منفرد در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی رویکردهای ادبی شیخ احمد وائلی» سعی کرده است نگاهی اجمالی به اشعار و زندگی وائلی بیندازد. حسن جعفری‌نسب در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «نگاهی به زندگی و اشعار سیاسی احمد وائلی» به جمع‌آوری اشعار سیاسی این شاعر پرداخته و آن‌ها را مورد تحلیل قرار داده است. عبدعلی حسن ناعور در مقالهٔ «التقابل الدلالی فی شعر الشیخ الدکتور احمد الوائلی» به بیان انواع تقابل معنایی در شعر وائلی پرداخته است. او نخست معانی متضاد در اشعار شیخ احمد وائلی همچون: شب و روز، خیر و شر، ثروت و فقر، خنده و اشک، آمدورفت، صبح و شام و... را استخراج و سپس این معانی را به‌عنوان بخش- بخش و سپس ترکیب- ترکیب تحلیل کرده است. ناعور درنهایت شعر وائلی را سرشار از تکنیک‌های زبانی و تصویرپردازی‌های هنری یافته است. کامران سلیمانی و همکاران در مقالهٔ «بن‌مایه‌های ادبیات پایداری در شعر دینی احمد وائلی به مفهوم ادبیات پایداری پرداخته‌اند و سپس اشعار وائلی را با محوریت ادبیات پایداری تحلیل و تبیین کرده‌اند. در مقالهٔ «درآمدی توصیفی- تحلیلی بر شعر دینی احمد وائلی»، تورج زینی‌وند و کامران سلیمانی به نقد و بررسی اشعار این شاعر پرداخته‌اند.
چنانکه در پیشینهٔ تحقیق مشاهده شد، تاکنون پژوهشی دربارهٔ قصیده *فی ذکری الحسین (ع)* نگارش نشده و فضای موسیقی آن مورد بررسی قرار نگرفته است؛ ازاین‌رو با توجه به برجسته بودن سروده‌ها و اشعار دینی شاعر، نگارندگان بر آن شدند تا به بررسی فضای موسیقایی این قصیده- که در مدح امام حسین (ع) سروده شده است- بپردازند و ارتباط میان مضمون و موسیقی آن را تبیین کنند.

۳- معرفی شاعر

شیخ خطیب احمد بن شیخ حسون وائلی در ۱۷ ربیع الأول سال ۱۳۴۱ هـ ق در نجف اشرف متولد شد و پس از ۸۳ سال زندگی در عراق، کویت و سوریه، در ۱۴ جمادی‌الثانی ۱۴۲۴ در شهر کاظمین چشم از جهان فروبست. پیکر او در نجف و در مرقد مطهر علوی به خاک سپرده شد (زوارق، ۱۳۸۳: ۸۸). وی در خردسالی زندگی آرام، راحت و بی‌دغدغه‌ای

داشت که تصویر این دوره تا مدت‌ها در ذهن او باقی مانده است (طریحی، ۱۳۸۵: ۹). وائلی پس از طی دوره‌های مقدماتی، تحصیلات خود را به دو شکل حوزوی و دانشگاهی ادامه داد. او در سال ۱۳۹۸ هـ ق موفق به گرفتن مدرک دکترا از دانشکدهٔ دارالعلوم دانشگاه قاهره شد (زوارق، ۱۳۸۳: ۳۶۵). وائلی، شاعری پر عاطفه و دارای اشعاری متین و پرمعنا بود. وی در عرصهٔ خطابه نیز بسیار مبتکر و چیره‌دست بود و شیوهٔ جدیدی را در این زمینه ابداع کرد که بعدها توسط خطبای بزرگ دنبال شد.

۴- پردازش تحلیلی موضوع

۴-۱- موسیقی بیرونی

وقتی از موسیقی بیرونی شعر صحبت می‌شود، مقصود همان وزن و تفعیله‌ها هستند که شاعران شعر کلاسیک به آن پایبندی تمام دارند. موسیقی بیرونی شعر، حلقهٔ نخست ارتباط میان شاعر و مخاطب به شمار می‌رود، چراکه شاعر با انتخاب نوع چیدمان مصوت‌ها و صامت‌ها، آهنگی را برمی‌گزیند که توجه خواننده را برمی‌انگیزد و می‌توان گفت موسیقی بیرونی شعر یکی از مهم‌ترین جنبه‌های موسیقایی به شمار می‌رود؛ زیرا این نوع موسیقی شاکله اصلی کار و جذابیت هنری شاعر را در منظر مخاطب قرار می‌دهد. قصیدهٔ *فی ذکری الحسین (ع)* در بحر بسیط سروده شده که حاصل تکرار چهار بار (مستفعلن فاعلن) است. (فا) در فاعلن در علم عروض، سبب خفیف نامیده می‌شود و در بیشتر این ابیات دستخوش تغییر شده است؛ بدین‌سان که دومین حرف ساکن آن حذف و به (فعَلن) تبدیل شده که در اصطلاح به آن مخبون می‌گویند. استفاده از تفعیله (فعَلن) علاوه بر کوتاه کردن زمان، باعث آهنگین‌تر شدن قصیده نیز می‌شود و ریتم آن را تندتر می‌کند. درنتیجه توجه بیشتر خواننده را به خود جلب می‌نماید. شور و اشتیاقی که در درون شیخ احمد وائلی نسبت به امام حسین (ع) وجود دارد، باعث شده است تا وی این بحر را برگزیند تا فضای معنوی قصیده را پررنگ‌تر جلوه دهد؛ به‌عنوان‌مثال در بیت دوم قصیده چنین می‌گوید:

غَنَّیْتُ بِاسْمِکَ فَاهْتَزَّ الوُجُودُ إلی دُنْیا یُمَتِّعُ فِیهَا السَّمعُ وَ البَصَرُ

(وائلی، ۱۴۱۳: ۳۸)

[با نام تو آواز خواندم، پس تمام هستی به سمت دنیایی که در آن گوش و چشم متنعم است، به شور و اشتیاق درآمد].

چنانکه مشاهده می‌شود شاعر در این بیت هر دو تفعیله (فاعلن) را به (فعَلن) تبدیل کرده است. نکتهٔ مهم دیگری که در مورد موسیقی بیرونی این قصیده وجود دارد، توجه به انتخاب هجاهای کوتاه، بلند و کشیده است. شاعر با کاربرد این هجاها، خواننده را در حالت‌های گوناگونی که مدنظر دارد، قرار می‌دهد چراکه تأمّل «محتاج سکون و آهستگی است و هجاهای بلند در بافت شعر با چنین حالتی سازگاری دارند» (یوسفی، ۱۳۶۳: ۱۰۳). به همین منظور شاعر بحر بسیط را برگزیده است چون در هر مصرع این

بحر، علاوه بر (فاعلن)، تفعیله (مستفعلن) دوبار تکرار می‌شود. چنانکه واضح است این تفعیله از سه هجای بلند تشکیل شده که معمولاً در علم عروض با علامت (_) نشان داده می‌شود. به‌طورکلی، اگر در شعر ترکیبی از الفاظ به‌کار رود که در آن‌ها نسبت هجاهای کوتاه از هجاهای بلند بیشتر باشد، حالت عاطفی شدیدتر و مهیج‌تری را به خوانشگر خود القا می‌کند و برای حالت‌های ملایم‌تر که نیاز به تأنی و آرامش است، وزن‌هایی به‌کار می‌رود که هجاهای بلند در آن‌ها بیشتر باشد (ناتل خانلری، ۱۳۴۷: ۲۵۷). با دقت در ساختار وزن این قصیده درمی‌یابیم که نسبت هجاهای بلند به کوتاه در حالت عادی ۱۰ به ۴ است، اما چنانکه بیان شد در بیشتر ابیات این قصیده، شاعر تفعیله (فاعلن) را به (فعَلن) تبدیل می‌کند و درنتیجه نسبت هجاهای بلند به کوتاه، ۸ به ۶ می‌شود.

۴-۲-موسیقی کناری

یکی از مهم‌ترین مظاهر موسیقی کناری، قافیه و روی است که از عوامل اصلی ایجاد موسیقی در شعر به شمار می‌رود. کلماتی که شاعر به‌عنوان قافیه انتخاب می‌کند، نباید صرفاً لغاتی باشند که ازنظر آهنگ با یکدیگر هماهنگ باشند، بلکه لازم است این واژه‌ها علاوه بر هماهنگی موسیقایی با شعر و دیگر کلمات نیز ارتباطی مؤثر داشته باشند. شفیعی کدکنی این نوع موسیقی را این‌گونه تعریف می‌کند

> منظور از موسیقی کناری عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است ولی ظهور آن در سراسر شعر قابل مشاهده نیست، برعکس موسیقی بیرونی که تجلّی آن در سراسر بیت یا مصراع یکسان است و به‌طور مساوی و در همه‌جا به‌طور یکسان حضور دارد، جلوه‌های موسیقی کناری بسیار زیاد است و آشکارترین نمونه آن قافیه و ردیف است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۷۱).

قافیه تأثیر زیادی بر خواننده دارد و می‌تواند احساسات او را تحریک کند؛ عامل وحدت برای مصراع‌ها به شمار می‌رود و باعث انسجام هر چه بیشتر شعر می‌شود. اگر شاعر بخواهد شعرش مؤثر واقع شود، ناگزیر باید قافیه‌ای همسو با مضمون کلی شعر برگزیند، چراکه قافیه به جهت آنکه در تمام شعر تکرار می‌شود، می‌تواند سخنی را که قابل انتقال نیست به خواننده منتقل کند. مهم‌ترین حرف در قافیه، حرف روی است. قافیهٔ قصیدهٔ *فی ذکری الحسین (ع)* از نوع مطلقه است، یعنی حرف روی دارای حرکت است. وائلی در این قصیده واژه‌های «السَمَرُ» و «الوَتَرُ» را به‌عنوان کلمات قافیه برگزیده است که دو حرف اول هر دو کلمه دارای فتحه و حرف آخر دارای ضمه است

لَمْ لا یَلِذُّ عَلَی ألْحانِی السّمَرُ وَ أنْتَ لی فی نَشِیدٍ حَالِم وَتَرُ

(وائلی، ۱۴۱۳: ۳۸)

[برای چه شب و تاریکی آن از سرودهای آهنگین من لذت نمی‌برد، درحالی‌که تو در سروده‌ای رؤیایی، تاروپود من هستی].

امـا در ابیـات بعـدی یکـی از عیـوب قافیـه را کـه در علـم عـروض بـه آن بـه «اقـواء» (عـدم همسـانی مصـوت در هجـای قافیـه) می‌گوینـد، بـه کار می‌بـرد. شـاعر در بیـت نهـم واژهٔ «صُـوَر»، در بیـت پانزدهـم کلمـهٔ «الغِیَـر»، در بیـت بیسـت‌ودوم واژهٔ «العُصُـر»، در بیـت بیسـت‌وهفتم کلمـهٔ «الأُزُر» و در بیـت سـی‌وچهارم واژهٔ «نَضِـر»، در بیـت سـی‌ونهم واژهٔ «عَطِـر» و در بیـت پنجاهـم کلمـهٔ «الزُهُـر» را به‌عنـوان کلمـهٔ قافیـه بـه کار بـرده اسـت. شـاعر در ایـن قصیـده در ۷ بیـت، عیـب اقـواء را مرتکـب شـده اسـت. وائلـی در ۱۰ بیـت ایـن قصیـده، از یکـی دیگـر از عیـوب قافیـه کـه بـه آن اکفـا (قافیه‌هایـی کـه روی آن‌هـا در تلفـظ یکسـان یـا نزدیـک بـه هـم هسـتند، امـا در نوشـتار بـا یکدیگـر فـرق دارنـد) می‌گوینـد اسـتفاده کـرده اسـت؛ همان‌طـور کـه بیـان شـد دو کلمـهٔ قافیـه در بیـت آغازیـن «السَـمَرُ» و «الوَتَـرُ» هسـتند کـه حرکـت حـرف سـوم آن‌هـا ضمه اسـت کـه در شـعر معمـولاً بـا حالـت اشـباع و بـه شـکل «او» خوانـده می‌شـوند، درحالی‌کـه هـر دو مفـرد هسـتند، امـا در ابیـات بعـدی شـاهد آن هسـتیم کـه شـاعر کلمـهٔ قافیـه را بـه شـکل جمـع مذکـر بـه کار می‌بـرد کـه ازنظـر تلفـظ بـا دو واژهٔ آغازیـن قصیـده -درصورتی‌کـه بـا اشـباع خوانـده شـوند- هماهنگـی دارد، امـا در نوشـتار بـا هـم متفـاوت هسـتند. شـاعر در بیـت یازدهـم کلمـهٔ «قصـروا»، در بیـت بیسـتم واژهٔ «بتـروا»، در بیـت بیست‌وششـم کلمـهٔ «هـدروا»، در بیـت سـی‌ام واژهٔ «أمـروا»، در بیـت سـی‌ویکم کلمـهٔ «صبـروا»، در بیـت سـی‌ودوم واژهٔ «زأروا»، در بیـت سـی‌وهفتم کلمـهٔ «قـدروا»، در بیـت چهل‌وپنجـم واژهٔ «عبـروا»، در بیـت پنجاه‌وششـم کلمـهٔ «سـکروا» و در بیـت شـصتم واژهٔ «عثـروا» را بـه عنـوان واژهٔ قافیـه برگزیـده اسـت کـه عیـب قافیـهٔ اکفـا دارنـد.

از طـرف دیگـر حـرف قافیـه در ایـن قصیـده «راء» اسـت کـه جـزء حـروف جهـوری اسـت و «از نظـر شـدت و رخـوت، در حـدّ وسـط قـرار دارد» (صالـح، ۲۰۰۲: ۲۸۱-۲۸۳)، بـه همیـن سـبب ایـن حـرف بـا ایجـاد برجسـتگی در قافیـه، می‌تواننـد باعـث روانـی و جریـان شـعر شـوند و موسـیقی را در شـعر آشـکارتر سـازند. عمومـاً هـر چـه تعـداد صامت‌هـا و مصوّت‌هـای یکسـان در واژه‌هایـی کـه به‌عنـوان قافیـه در شـعر قـرار می‌گیرنـد بیشـتر باشـد، بـه همـان میـزان شـعر گوش‌نوازتـر و آهنگین‌تـر شـده، بـر ارزش موسـیقایی آن افـزوده می‌شـود. چنانکـه قبـلاً نیـز اشـاره شـد، شـاعر در ایـن قصیـده در ۷ بیـت مرتکـب عیـب اقـواء شـده اسـت و در بقیـهٔ ابیـات قصیـده، حرکـت کلمـات قافیـه بـا یکدیگـر هماهنـگ اسـت. از نظـر حـروف مشـترک نیـز کلمـات وَتَـر، یَفْتَقِـر، یَسْـتَعِر، یَنتَحِـر، تَنْتَشِـر، تَنْتَصِـر، تَبْتَـدِر، نَعْتَجِـر، یَنْتَظِـر، یَعْتَکِـر، تَعْتَبِـر، مُخْتَبَـر و مُشْـتَجَر عـلاوه بـر حـرف رویّ، در حـرف «ت» نیـز مشـترک هسـتند؛ همچنیـن واژه‌هـای بَصَـر، صَـدَر، صُـوَر، مُنْحَصَـر، قَصَـروا، تُنْتَصَـر، عُصُـر، صَبَـروا، مُعْتَصَـر و صَعَـر عـلاوه بـر حـرف رویّ، در حـرف «صـاد» بـا یکدیگـر اشـتراک دارنـد. کلمـات یَسْـتَعِر، عَبَـر، عُصُـر، نَعْتَجِـر، عَطِـر، یَعْتَکِـر، تَعْتَبِـر، عَبَـروا، مُعْتَصَـر، عَثَـروا و صَعَـر در حـرف رویّ و حـرف «عیـن» بـا هـم مشـترک‌اند. چنانکـه ملاحظـه می‌شـود بسـامد کلماتـی کـه عـلاوه بـر حـرف رویّ، در یـک حـرف دیگـر بـا هـم مشـترک هسـتند، از همـه بیشـتر اسـت و پـس از آن کلماتـی قـرار دارنـد کـه دارای دو حـرف مشـترک -عـلاوه بـر حـرف رویّ- هسـتند. در ایـن میـان در ایـن قصیـده به‌نـدرت کلماتـی بـا اشـتراک در

سه حرف یافت می‌شود. قافیه‌هایی که تعداد حروف مشترک بیشتری در کلمات داشته باشد، به لحاظ موسیقایی به یکدیگر شبیه‌تر است و در غنی‌تر شدن موسیقی کناری شعر مؤثر است.

از دیگر زیبایی‌های قافیه این است که هر قافیه به لحاظ معنایی، با کلمات قبل از خود ارتباط نزدیکی داشته باشد و به این صورت ذهن خواننده را آماده سازد. شاعر می‌تواند با توجه به کلماتی که برای قافیه برمی‌گزیند، روان خواننده را برای پذیرش مطلب آماده سازد و به او کمک کند تا از خواندن شعر لذت بیشتری ببرد؛ به‌عنوان‌مثال می‌توان به این بیت اشاره کرد:

آمَنْتُ أنَّکَ حَقْلٌ ما تَمَنَّعَ إذْ یُسْتافُ عَطْرٌ وَ إذْ یُستَقْطَفُ الثَمَرُ

(وائلی، ۱۴۱۳ه: ۳۸)

[ایمان دارم که تو کشتزاری هستی که هرگاه عطر پراکنده می‌شود و میوه چیده می‌شود، از بهره‌مندی آن (عطر و میوه) منع نمی‌کند]. در این بیت کلمات حَقْل، یُسْتافُ و یُسْتَقْطَفُ با کلمهٔ قافیهٔ «الثَمَرُ» ارتباط معنایی دارد. همچنین واژه‌های یُسْتافُ و یُسْتَقْطَفُ هم‌مانندی آوایی دارند. او در بیت دیگری می‌گوید:

وَ لَوْعَةٍ فی رَضِیعٍ أثْکَلُوکَ بِهِ وَ جَبْهَةٍ وَسَمُوا أو خِنْصَرا بَتَروا

(*همان*: ۳۹)

[آه و سوزشی که به خاطر داغ (شهادت) فرزند شیرخوارت تو را به آن مبتلا کردند و پیشانی‌ای که بر آن داغ نهادند و یا انگشتی که بریدند]. سیاق این بیت نیز به‌گونه‌ای است که کلمات رَضِیع، جَبْهَه و خِنصَر با واژهٔ قافیهٔ «بَتَروا» دارای قرابت معنایی است و بیت زیر نیز همین گونه است:

یَا أیُّها النَشءُ یَا نَبْعاً تَبَرعَمَ مِنْ أکْبَادِنَا وَ رَبِیعاً نَبْتُهُ عَطِرُ

(*همان*: ۴۰)

[ای جسم بی‌جان و ای چشمه‌ای که از جگرهای ما جوشان شده است و ای بهاری که عطرهای خوشبو آن را رویانده است]. در این بیت نیز بین کلمات نَبْعْ، تَبَرْعَمَ و رَبِیعْ با واژهٔ قافیهٔ «عَطِر» از نظر معنایی ارتباط تنگاتنگی وجود دارد. علاوه بر آنچه گفته شد، هم‌وزن بودن واژه‌های قافیه یکی دیگر از مؤلفه‌های موسیقایی است که طنین برآمده از واژگان قافیه را تداعی می‌کند. در این قصیده کلمات وَتَر، بَصَر، خَوَر، قَدَر، صَدَر، ثَمَر، ظَفَر، حَفَر، أشَر، قَمَر، خَدَر، نَفَر، حَذَر، دَرَر، وَطَر، أثَر، سَرَر، نَظَر، زَهَر، هَجَر، بَشَر، حَجَر، صَعَر به‌عنوان کلمهٔ قافیه قرار گرفته‌اند که با یکدیگر هم وزن هستند، همچنین است کلمات یَفْتَقِر، یَستَعِر، مُنْحَصِر، یَنْتَحِر، تَنْتَشِر، تَنْتَصِر، یَنْحَدِر، تَبْتَدِر، نَعْتَجِر، یَنْتَظِر، یَعْتَکِر، تَعْتَبِر، مُخْتَبَر، یَنْهَمِر، یَزْدَهِر، مُعْتَصِر، یَنْکَسِر، مُشْتَجِر، یَنْفَجِر. وائلی با مهارت خود، واژگانی را به‌عنوان کلمات قافیه برگزیده است که علاوه بر داشتن حروف و حرکات مشترک، در وزن نیز با هم مشترک‌اند و این، موسیقی قصیده را غنی‌تر نموده و بر توجه

بیشتر مخاطب افزوده است. چنان‌که مشاهده می‌شود میان برخی از کلماتی که به آن‌ها اشاره شد، جناس وجود دارد که بر زیبایی شعر افزوده است. همچنین در این قصیده شاعر دو کلمهٔ «وَتَر» در قافیهٔ بیت اول و آخر و کلمهٔ «تَتَشر» در قافیهٔ بیت نوزدهم و بیت پنجاه‌وهفت را تکرار کرده است، اما نمی‌توان آن را جزء عیوب قافیه به شمار آورد؛ زیرا «تکرار عین کلمه قافیه بعد از هفت یا ده بیت جایز است» (طیب، ۱۹۸۹: ۴۵) و با توجه به اینکه فاصلهٔ تکرار آن‌ها از هفت یا ده بیت بیشتر است، تکرار آن می‌تواند به غنای موسیقی قصیده کمک کند.

۴-۳-موسیقی درونی

موسیقی درونی از هم‌نشینی و پیوستگی حروف و کلماتی به وجود می‌آید که با قرار گرفتن در مجاورت یکدیگر، می‌توانند آهنگی خاص را ایجاد نمایند. درواقع این نوع موسیقی «هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرف در مجاورت با حرف دیگر است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۵۱). 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 (همان: ۳۹۲). شوقی ضیف دربارهٔ این نوع موسیقی چنین می‌گوید: «منظور از موسیقی درونی، عروض صِرف نیست، بلکه منظور ما موسیقی پنهانی است که در شعر و نثر احساس می‌شود و آن از انتخاب کلمات آهنگین توسط ادیب سرچشمه می‌گیرد، مثل اینکه هر کلمه‌ای نغمه‌ای و هر جمله‌ای آهنگی است» (ضیف، ۱۹۹۹: ۷۵)؛ بنابراین می‌توان گفت هر حرف یا واژه مانند تاری است که شاعر با مهارت خود آن را در قالب اشعار می‌نوازد و دراین‌بین، تکرار، جناس و نوع چیدمان حروف جایگاه خاصی در ایجاد این نوع موسیقی دارد.

۴-۳-۱- موسیقی حاصل از تکرار

تکرار از ارکان اصلی موسیقی درونی شعر است. درواقع «زیبایی شعر از چندین زاویه تکمیل می‌شود؛ اما آنچه سریع‌تر در نفس شنونده نفوذ می‌کند آهنگ الفاظ و انسجام توالی مقاطع و تکرار آن‌ها به‌اندازهٔ معین است که آن را موسیقی شعر می‌نامند» (أنیس، ۲۰۱۰: ۸). ناگفته نماند که پافشاری بر پاره‌ای از عبارات شعری که سراینده بیشتر بدان‌ها توجه دارد، دربردارندهٔ دلالت‌های معنایی است. شاعر با تکرار می‌تواند برخی تصاویر شعری خویش را از نو بسازد و یا دلالت ایحایی شعر را دوچندان کند (ملاابراهیمی، ۱۳۹۶: ۱۴۱- ۱۴۲).

به‌طورکلی، می‌توان تکرار را به سه شکل متصور شد. یا تکرار در سطح حروف است که از آن با عنوان «واج‌آرایی» یاد می‌شود و در شعر معاصر عربی و به‌خصوص در بین شاعران نوپرداز، از بسامد بالایی برخوردار است تا جایی که برخی آن را از مختصات سبکی دورهٔ معاصر به شمار آورده‌اند. یا تکرار از نوع تکرار واژه است که به اشکال مختلف مانند

ردالعجز علی الصدر، تشابه الأطراف، عکس و... بروز می‌کند. نوع دیگر تکرار جمله یا عبارت است که برای توسعهٔ معانی و حسن تأثیر و به‌ویژه بهره‌گیری از آهنگ کلام در شعر به‌کار می‌رود.

۴-۳-۱-۱-تکرار حرف (واج‌آرایی)

واج‌آرایی تکرار یک یا چند صامت یا مصوت در شعر یا نثر است که در کلمه‌های یک مصراع یا بیت اتفاق می‌افتد و بر تأثیر کلام می‌افزاید. بسیاری از نظریه‌پردازان عرصهٔ زبان بر این باورند که حروف، دارای معانی خاصی هستند؛ به دیگر سخن آن‌ها وجه الهام‌پذیری معانی حروف را ناشی از آواها (اصوات) می‌دانند و با جزمیت می‌گویند: «چنین الهام‌پذیری نتیجهٔ پژواک دریافت ما از احساسی است که آواها در وجودمان برمی‌انگیزد» (عباس، ۱۹۹۸: ۳۸). در قصیدهٔ *فی ذکری الحسین (ع)*، موسیقی برخاسته از واج‌آرایی مصوت‌ها فراوانی بیشتری نسبت به صامت‌ها دارد؛ به‌عنوان‌مثال شاعر در بیت اول قصیده، مصوت «ل» را ۷ بار تکرار می‌کند:

لَمْ لا یَلِذُّ عَلَی أَلْحانِی السّمَرُ وَ أَنْتَ لی فی نَشیدٍ حَالم وَتَرُ

(وائلی، ۱۴۱۳: ۳۸)

بررسی صامت‌های این قصیده نشان می‌دهد که حرف «ل» در بین حروف شعر بیشترین بسامد را دارد، به‌طوری‌که به‌ندرت می‌توان بیتی را در این قصیده یافت که این صامت در بین حروف کلمات آن وجود نداشته باشد. به‌طورکلی این حرف درمجموع ۱۸۰ بار در قصیده تکرار شده است، برای نمونه به بیت دیگری اشاره می‌کنیم که در آن نیز حرف «ل» ۷ بار تکرار شده است. گفتنی است که حرف مشدّد دوبار حساب می‌شود:

أَیَامٌ أَسْکَرَتِ الدُّنْیَا الفُتُوحَ لَنَا فِی کلِّ دَالیةٍ لِلْمَجْدِ مُعْتَصَرُ

(*همان*: ۴۱)

[چه‌بسا دنیا در روزگاری با پیروزی‌هایی که برای ما به ارمغان می‌آورد، سبب سرخوشی ما می‌شد. از همهٔ تاکستان‌ها شراب مجد و عظمت برمی‌گرفتیم].

شاعر آنجا که می‌خواهد گذشته درخشان خود را فریاد بزند و برای دیگران یادآوری کند (مانند بیت بالا)، از حروف جهوری مانند حرف لام استفاده می‌کند تا پیام خود را رساتر به مخاطبان برساند. گذشته از این، تکرار پربسامد این حرف «معنای لغزندگی را با خود دارد» (ملاابراهیمی و ابیاری، ۱۳۹۵: ۱۶) و به این معنا اشاره دارد که ثمرهٔ حسرت و غمناکی که بر دل شاعر برجای‌مانده، نبرد و لغزش وی با دلش خواهد بود. هم‌چنین شاید بتوان چنین برداشت کرد که با التفات و تغییر در جهت کلام، ناگهان در روند واکه‌ها نیز تغییر ایجاد شده است. با توجه به اینکه لام از اصوات سنگین و ثقیل به حساب می‌آید، شاعر برای ایجاد تنوع در موسیقی سروده‌اش به‌طور منظم با به‌کارگیری و رعایت التزامات، از واکه‌ها و حروف بهره برده است. در واژه‌ها شاهد بسامد تکرار واکه‌های «س»، «ت»،

«هـاء»، «ب» و «آ» هسـتیم کـه سـه حـرف اول جـزء حـروف همـس و دو حـرف آخـر جـزء حـروف جهـر هسـتند. برخـی از ایـن واج‌هـای آوایـی چـون «آ» بـا توصیـف اندیشـه‌ها و احساسـاتی در تناسـب هسـتند کـه در زمـان تجلـی آن‌هـا صـدا اوج می‌گیـرد؛ از سـوی دیگـر «همـراه آمـدن ایـن واکه‌هـا بـا هـم صداهـای تهدیدآمیـز را القـا می‌کنـد و سـنگینی احساسـات بـر قلـب و روح شـاعر را بـه ذهـن می‌رسـاند» (خلیـل اسـماعیل، ۱۹۹۶: ۱۶۲– ۱۶۳).

۴-۳-۱-۲-تکرار واژگان

عنصـر تکـرار ازجملـه مهم‌تریـن شـاخصه‌های سبک‌سـاز در شـعر وائلـی اسـت کـه بـه شـکل‌های مختلـف در ایـن قصیـده بـروز پیـدا کـرده اسـت. بررسـی قصیـدهٔ *فـی ذکـری الحسـین (ع)* نشـان می‌دهـد کـه تکـرار واژگان در ایـن قصیـده بـه شـکل قابـل توجهـی وجـود دارد. یکـی از واژگانـی کـه در ۶ بیـت متوالـی تکـرار شـده اسـت، کلمـه (إلـی) اسـت:

غَنّیْـتُ بِاسْـمِکَ فَاهْتَـزَّ الوُجُـودُ إلـی ... دُنْیـاً یُمَتَّـعُ فِیهـا السَـمْع وَ البَصَـرُ

إلـی فَتَـیً لَیْـسَ مَجْـدُ الوَاهِبِیـنَ سِـوی ... قَـدْرِ ضَئِیـلٍ إلـی جَـدْوَاهُ یَفْتَقِـرُ

إلـی البَطُولَـةِ یُسـتَضْرَی بِهـا وَهَـجُ ... وَعْـیِ الشُـعُوبِ إذا اسْتَشْـری بِهَـا الخَـوَرُ

إلـی الصَلابَـةِ مِـنْ أجْـلِ الحَیـاةِ تَـرَی ... حَـرْبَ المَقَادِیـرِ أو یَسْتَسْـلِمُ القَـدَرُ

إلـی وَرِیـفٍ مِـنْ الأوفْیـاءِ رفَّ عَلَـی ... الضاحِیـنَ حَیْـثُ هَجِیـرُ البَغْـی یَسْـتَعِرُ

إلـی الحُسَـیْنِ وَ هَـلْ غَیْـرُ الحُسَـیْنِ إذا ... مَـا التَـاثَ فِکْـرٌ وَ ضَـاعَ الـوِرْدُ وَ الصَدَرُ

(*همان*: ۳۸)

[بـا اسـم تـو آواز خوانـدم، پـس تمـام هسـتی بـه سـمت دنیایـی کـه در آن گـوش و چشـم بهره‌منـد می‌گـردد، متمایـل شـد بـه سـمت جوانمـردی کـه شـکوه و عظمـت انسـان‌های بخشـنده در برابـر عطـا و کرمـش، بسـیار انـدک اسـت، قهرمانـی کـه آگاهـی ملت‌هـا توسـط او در هنگامی‌کـه ضعـف و سسـتی همـگان را فراگیـرد، بـارور و مضاعـف می‌شـود. ایـن قهرمـان نسـتوه چنیـن دیـد کـه بایـد تسـلیم شـود و یـا بـرای احیـای دیـن خـدا، بـه جنـگ بـا دشـمنان خـدا رود، همـان سایه‌سـار بلنـدی کـه پنـاه مردمـان در گرمـای آتـش و زبانـه کشـیدن جـور و سـتم بـود. آیـا آن هنـگام کـه فتنـه‌ای راه را از چـاه بـرای مـردم مشـتبه گردانـد و یـا تشـخیص حـق از باطـل بـرای مـردم دشـوار گـردد، می‌تـوان به‌غیـراز امـام حسـین (ع)، بـه فـرد دیگـری رجـوع نمـود].

چنانکـه مشـاهده می‌شـود، واژهٔ إلـی ۷ بـار در ابیـات بـالا تکـرار شـده کـه بیشـتر به‌صـورت عمـودی بـوده اسـت. وائلـی در ایـن ابیـات کـه در ابتـدای قصیـده واقـع شـده‌اند، بـه دنبـال معرفـی امـام حسـین (ع) اسـت و تکـرار ایـن واژه او را در ایـن امـر یـاری می‌کنـد. درواقـع ایـن تکـرار اسـت کـه بـه خواننـده شـأن و منزلـت والای امـام حسـین (ع) را القـا و ذهـن او را بـرای

پذیـرش مطالـب پـس از آن مهیـا می‌کنـد. ایـن تکـرار بسـان صـوت و صدایـی پنهـان در شـعر او جـای گرفتـه و ظرفیت‌هـای تعبیـری فراوانـی را بـه وجـود آورده اسـت. از نظـر شـاعر، امـام حسـین (ع) نقطـهٔ اتـکای تأثیرگـذاری در مسـیر مبـارزه به‌شـمار مـی‌رود کـه بایـد از رشـادت‌ها و حماسـه‌های خروشـان ایشـان بـرای مواجهـه بـا ظلـم و اسـتبداد بهـره گرفـت؛ ازایـن‌رو مقطـع شـعری خـود را بـر محـور امـام حسـین (ع) متمرکـز سـاخته اسـت و تکـرار مضاعـف ایـن واژه بـا اسـم صریـح و چـه بـه ذکـر اوصـاف برجستهٔ امـام، بیانگـر احسـاس مضاعـف شـاعر نسـبت بـه ایشـان اسـت، چندان‌کـه وجـود امـام می‌توانـد آتـش فتنـه را خامـوش گردانـد و تشـخیص حـق از باطـل را بـرای پیـروان خـود میسـر کنـد. شـاعر بـرای حضـور فوق‌العـاده امـام (ع) در قصیـده‌اش بـه ذکـر ویژگی‌هـای ایشـان اکتفـا نکـرده و سـعی داشـته اسـت تـا در ابیـات پایانـی نـام امـام را در مصـرع اول و دوم به‌صراحـت تکـرار کنـد تـا حضـور ایشـان در قصیـده تأکیـدی بـر صلابـت و اسـتحکام راه و حقانیـت امـام باشـد.

همچنین فعل «عاد» در ابیات زیر ۳ بار تکرار شده است:

مَوْلایَ عَادَ إلی السُمّارِ مَجْلِسُهُمْ وَ عَادَ یَبْعَثُ فینَا اللذةَ الخَدَرُ
وَ عَادَ یَزْأَرُ فِی النادی الوَدِیعِ فَتیً مُفَیْهَقٌ صَوتُهُ کَالصَخْرِ یَنْحَدِرُ

(*همان*: ۳۹)

[مـولای مـن! مجلـس آن‌هـا بـه بـزم و خوش‌گذرانـی تبدیل‌شـده و دوبـاره سسـتی و ضعـف، میـل بـه گوشه‌نشـینی را در مـا برانگیختـه اسـت. دوبـاره جوانمـردی بـا فریـادی رسـا و باصلابـت، بـه محفـل سرشـار از ایمـان بازمی‌گـردد و صـدای او چونـان صخـره‌ای در همه‌جـا طنین‌انـداز می‌شـود].

تکـرار در سـطح فعـل در ایـن اشـعار عـلاوه بـر اینکـه نشـان‌دهندهٔ پافشـاری شـاعر بـر اهمیـت موضـوع مـورد نظـر در متـن اسـت، از عوامـل موسـیقی آفریـن شـعر نیـز هسـت. وائلـی بـا تکـرار فعـل «عـاد» از دلالـت موسـیقایی ایـن اسـلوب بهـره می‌گیـرد و بـا زبانـی اندوه‌بـار اوضـاع ناگـوار جامعـه اسـلامی پـس از واقعـه عاشـورا را بـه نظـاره می‌نشـیند و امیـد دارد تـا دوبـاره جوانمـردی بـا فریـادی رسـا و پرصلابـت خـود، محفـل سرشـار از ایمـان را بـه جامعـه بازگردانـد.

کلمهٔ «وطر» نیز در بیت زیر ۲ بار تکرار شده است:

کَعَاجِزٍ لَمْ یَنَلْ فِی یَقْظَةٍ وَطَراً فَیَسْتَجِیبُ لَهُ فِی حِلْمِهِ الوَطَرُ

(*همان*: ۳۹)

[ماننـد انسـان ناتوانـی کـه در بیـداری بـه حاجـت خـود نرسـید، پـس در رؤیایـش نیـاز او بـرآورده می‌شـود].

در ابیات زیر نیز کلمات (هنا) و (ها هنا) تکرار شده‌اند:

هُنَـا یُلالِـئُ یَـا لَلنَّجْـمِ مُنْتَصَبـاً مِـنَ الشُـمُوخِ جَبِیـنٌ شَـجَّهُ الحَجَـرُ
وَ هَـا هُنـا یَشْـجِبُ الظَلْمـاءُ مُنْبَلَجـاً ثَغْـرٌ تَشَـظّی عَلَیـهِ العُـودُ یَنْکَسِـرُ
وَ هَـا هُنـا قَـدَمٌ سَـارَتْ وَ مَـا عَثُـرَتْ فِـی حِینِ عَـافَ السَـرَی بِالدّرْبِ مَـن عَثَرُوا

وَ هَـا هُنـا وَ عَلَیـهِ النَبْـلُ أوسِـمَةٌ صَـدْرٌ یُحْلَـی العَوالِـی مِنْـهُ مُشْـتَجَرُ
وَ هَـا هُنـا وَ هُنـا مِـنْ جَانِحِیـکَ مَشَـتْ رُوحٌ تَوَثَّـبَ کَالبُـرْکَانِ یَنْفَجِـرُ

(*همان*: ۴۱)

[ای ستارگان! در اینجا پیشانی‌ای چون مروارید می‌درخشد درحالی‌که با عظمت و استواری ایستاده و سنگ آن را زخمی کرده است. در اینجا ظلمت و تاریکی نور را غمگین می‌سازد و دندانی توسط چوب شکسته می‌شود. در اینجا گام‌هایی حرکت کرد و نلغزید، حال‌آنکه توانست از گزند و لغزش روندگان در شب، جلوگیری کند. در اینجا تیر چون مدالی بر سینه‌ای، نشست که نیزه‌ها از آن سینه چاک‌چاک، زینت یافتند. در اینجا و در این مکان روح تو به‌جانب آسمان پرواز کرد که چون آتشفشان در حال انفجار بود].

افزون بر آفرینش موسیقایی متن، از مهم‌ترین کارکردهای تکرار این است که شاعر از احساسات نهفتهٔ خویش پرده برمی‌دارد. وی نخست به بیان مصیبت‌هایی که بر امام حسین (ع) واردشده می‌پردازد و ازآنجاکه بیان این مصیبت‌ها برای او دشوار می‌نماید و از سوی دیگر، شخصی که به این بلایا مبتلا شده، بسیار با عظمت است، به‌ناچار واژه (هُنا) را در هر بیت تکرار می‌کند تا اندکی از رنج روحی خود بکاهد. همچنین تکرار این واژه خواننده را برای شنیدن سخنی که بر درد و رنج دلالت دارد، آماده می‌سازد؛ درواقع این تکرار به خواننده کمک می‌کند تا بفهمد که سیاق این ابیات بیان غم و اندوه و برشمردن مصیبت‌هایی است که شاعر نیز در بیان آن‌ها با دشواری لب به سخن می‌گشاید. تکرار پربسامد واژهٔ «ها هنا»، با القای آهنگ حزن‌انگیز در بازگو کردن احساس اندوه و درد شاعر از واقعهٔ کربلا، همخوانی کامل دارد و به انسجام و پیوستگی متن ادبی می‌انجامد. شاعر برای بیان احساسات خود در قبال واقعهٔ جان‌گداز عاشورا، به تکرار عبارت ها هنا روی می‌آورد و می‌کوشد تا وجدان‌های خفته مردم را بیدار کند. وی در این قصیده جام غضب خود را بر سر یزیدیان زمانه فرومی‌ریزد و مسؤولیت حادثهٔ کربلا را متوجه آن‌ها می‌داند.

۴-۳-۱-۳-تکرار عبارت

تکرار عبارت می‌تواند به شکل تکرار چند کلمه یا یک مصراع یا بیت یا یک فراز بروز پیدا کند. این نوع تکرار در قصیده *فی ذکری الحسین (ع)* فقط در یک مورد یافت می‌شود. وائلی مصراع دوم بیت اول قصیده را در آخرین بیت نیز تکرار می‌کند، یعنی قصیده با همان بیتی که آغاز شده است، به پایان می‌رسد.

بیت آغازین

لِمْ لا یَلِذُّ عَلَی ألْحانِی السّمَرُ وَ أنْتَ لی فی نَشِیدٍ حَالِمٍ وَتَرُ

(*همان*: ۳۸)

در این بیت حرف لام هفت بار تکرار شده است. این تکرارهای آوایی سبب می‌شود تا کلام شاعر برجسته‌تر و حزن او عمیق‌تر شود. تکرار حرف «ل»، با توجه به تأثیر

زیادی که در لغت و مفهوم دارد، زیبایی و موسیقی خاصی به قصیده بخشیده است. چه، این حرف، برای «توصیف حالت روان بودن، جریان داشتن و سلالیّت، شفافیت، لغزیدن و سریدن و نیز صدای وزش آرام باد به کار می‌رود» (فزاع عمیر، ۱۹۹۹: ۷). شیخ احمد وائلی نیز از این نوع تکرار در اشعار خود استفاده کرده که سببِ القای مفهوم و حالات متفاوت به خواننده شده است.

شاعر در بیت دیگری می‌گوید:

مِنْهَا نُسِجْتُ فَلِمْ لا یَزْدَهِی نَغَمِی وَ أَنْتَ لی فی نَشِیدٍ حَالمٍ وَتَرُ

(*همان*: ۴۱)

[از (روح او) خلق شده‌ام پس برای چه صدای من بالا نمی‌رود، درحالی‌که تو در سروده‌ای رؤیایی، تاروپود من هستی].

تکرار پربسامد حرف «یاء» در این بیت بر شدت شور و وجد مؤلف می‌افزاید. چه، «یاء از حروف لین به شمار می‌رود که به هنگام تلفظ به نرمی ادا می‌شود و از مضمون غنایی برخوردار است» (انیس، ۱۹۶۱، ۶۵).

۴-۳-۲-طباق

طباق که از آن با عنوان «تضاد» نیز یاد می‌شود، یکی دیگر از مواردی است که می‌تواند موسیقی کلام را تقویت کند. طباق جمع‌کردن میان دو لفظ است که در معنا با هم تقابل دارند. «این آرایهٔ معنوی در انواع مختلف کلمه اعم از اسم، فعل و حرف واقع می‌شود» (جرجانی، ۱۹۸۷: ۲۵۹-۲۶۰). در این قصیده، آرایهٔ ادبی طباق در ابیات زیر کلام شاعر را آهنگین ساخته است:

إلی البَطُولَةِ یُستَضْرَی بِها وَهَجُ وَعْیِ الشُعُوبِ إذا اسْتَشْری بِهَا الخَوَرُ

(وائلی، ۱۴۱۳: ۳۸)

در بیت بالا، بین دو کلمهٔ «یُستَضْرَی» و «اسْتَشْری» به‌نوعی طباق ایجاب وجود دارد.

فَانْجَابَ لَیْلٌ وَ وَلَّتْ ظُلْمَةٌ وَ مَشَی ضَوْءٌ و رَفْرَفَ فَتْحٌ أَبْلَجُ نَضِرُ

(*همان*: ۴۰)

[شب شکافته شد و تاریکی رفت و روشنایی و گشایشی روشن و دلربا رو آورد].

در بیت بالا نیز بین دو اسم «ظُلْمَة» و «ضَوْء» طباق ایجاب وجود دارد. وائلی با آوردن کلمات متضاد در ضمن قصیدهٔ خود، ذهن مخاطب را به تأمل وامی‌دارد و ازآنجاکه ذهن سعی می‌کند میان آن دو نوعی هماهنگی به وجود آورد، موسیقی شعر تقویت می‌شود. نمونهٔ دیگر تضاد در بیت زیر بین دو کلمهٔ «أرض» و «سماء» وجود دارد که زیرمجموعه تضاد به شمار می‌رود:

یَا نَشْءُ عُدْ لِلْحِمَی الأسْمَی فَأَرْضُکَ مِنْ خَصْبٍ زَهَتْ وَ سَمَاکَ الثَرَّ یَنْهَمِرُ

(*همان*: ۴۱)

[ای جسم بی‌جان، به مکان درخشان خود بازگرد، چراکه زمین تو از سرسبزی بارور است و آسمانت بارانی فراوان را فرومی‌ریزد].

نتیجه‌گیری

با توجه به اهمیت اشعار دینی شیخ احمد وائلی و به‌ویژه عنایت خاص او به امام حسین (ع) به بررسی فضای موسیقایی قصیدهٔ *فی ذکری الحسین (ع)* پرداختیم که نتایجی به شرح زیر حاصل شد:

۱- وائلی این قصیده را در بحر بسیط مخبون سروده و یکی از ویژگی‌های این وزن، نسبتِ بیشتر هجاهای بلند در مقایسه با هجاهای کوتاه است؛ امری که باعث می‌شود تأمل خواننده بیشتر برانگیخته شود و به عمق معانی اشعار توجه نماید. نکتهٔ دیگر آن است که این بحر معمولاً برای اشعاری انتخاب می‌شود که شاعر با تأنی و آرامش سخن می‌گوید، هرچند وائلی در بیان برخی ابیات قصیده تحت تأثیر مصیبت‌های واردشده به امام حسین (ع) قرارگرفته است و کلام را عاطفی جلوه می‌دهد، اما روح حاکم بر قصیده از قلب مطمئن شاعر در توصیف وقایع حکایت دارد که باعث می‌شود آرامشی نسبی بر قصیده حاکم شود.

۲- شاعر در این قصیده به موسیقی کناری عنایتی خاص دارد و این موسیقی به همراه موسیقی درونی، بارزترین نوع موسیقی در این قصیده به شمار می‌رود. به‌رغم اینکه عیوبی مانند اقواء و اکفاء در این قصیده مشاهده می‌شود، اما شاعر با انتخاب حرف «راء» به‌عنوان حرف رویّ، و تکرار این حرف، کلام خود را آهنگین‌تر ساخته است؛ از سوی دیگر به‌دلیل آنکه حرف رویّ، از حروف جهوری است و بلندی و وضوح صوت را هنگام تلفظ می‌طلبد، نوعی برجستگی در قافیه ایجاد شده است. کلمات قافیه علاوه بر حرف رویّ، در یک یا دو حرف نیز با هم اشتراک دارند و این امر بر غنای موسیقی کناری قصیده افزوده است، همچنین بیشتر کلمات قافیه، در وزن نیز با یکدیگر اتحاد دارند. شاعر با دقت در انتخاب کلمات، سعی دارد تا واژگانی را برگزیند که با کلمات قافیه تناسب معنایی دارند و این امر باعث می‌شود تا موسیقی، آهنگین‌تر تداعی گردد.

۳- موسیقی درونی این قصیده به‌طور خاص در تکرار نمود یافته است به‌طوری‌که تکرار حروف، تکرار کلمات و تکرار عبارات در آن قابل مشاهده است. در زمینهٔ تکرار واژگان، حرف لام با ۱۸۰ بار تکرار، بیشترین بسامد را دارد و با توجه به اینکه از حروف جهوری است، به شاعر کمک می‌کند تا پیام خود را رساتر به مخاطب برساند. پس‌ازاین حرف، حروف «س، ت، ه، ب، و» بیشترین تکرار را در قصیده دارند. تکرار واژگان، انواع کلمه (اسم، فعل و حرف) را شامل می‌شود و درمجموع، ۱۵ بیت از این قصیده را به خود اختصاص داده است. در زمینهٔ تکرار عبارت نیز، شاعر مصراع دوم بیت آغازین را در بیت پایانی قصیده تکرار می‌کند. طباق که عموماً به شکل طباق ایجاب تجلّی پیدا کرده است نیز موسیقی درونی قصیده را تقویت کرده است.

کتابنامه

أنیس، ابراهیم. (۱۹۶۱). *الأصوات اللغویه*. چاپ ۵. قاهره: مطبعهٔ نهضهٔ مصر.

أنیس، ابراهیم. (۲۰۱۰). *موسیقی الشعر*. قاهره: مکتبه الأنجلو المصریه.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). *سفر در مه*. ویراست جدید. تهران: نگاه.

جرجانی، محمد. (۱۹۸۷). *الإشارات و التنبیهات*. به کوشش عبدالقادر حسین. قاهره: دارالنهضه.

خلیل اسماعیل، عبدالله. (۱۹۹۶). *ایقاع در شعر سمیح قاسم*. غزه: بی‌جا.

زوارق، صادق جعفر. (۱۳۸۳). *أمیر المنابر الدکتور الشیخ أحمد الوائلی*. بغداد: ناظرین.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۳). *موسیقی شعر*. چاپ ۴. تهران: آگاه.

صالح، صبحی. (۲۰۰۲). *دراسات فی فقه اللغه*. بیروت: دارالعلم للملایین.

ضیف، شوقی. (۱۹۹۹). *فی الأدب و النقد*. قاهره: دارالمعارف.

طیب، عبدالله. (۱۹۸۹). *المرشد إلی فهم أشعار العرب و صناعتها*. بیروت: دارالفکر.

طریحی، محمد سعید. (۱۳۸۵). *أمیر المنبر الحسینی*، بغداد: مدین.

عباس، حسن. (۱۹۹۸). *خصائص الحروف العربیه*. **دمشق**: منشورات دار اتحاد الکتاب العرب.

فزاع‌عمیر، خمیس. (۱۹۹۹). «اثر الاستبدال الصوتی فی التعبیر القرانی». *مجله جامعهٔ تکریت للعلوم*. س۱۹. ش۵. صص ۴۵- ۶۷.

ملاابراهیمی، عزت و آبیاری قمصری، محیا. (۱۳۹۵). *زیبایی‌شناسی شعر مقاومت فلسطین در پرتو نقد فرمالیستی*. تهران: نشر رستان.

ملاابراهیمی، عزت. (۱۳۹۶). شعر معاصر فلسطین. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

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

ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۴۷). «زبان شعر». *مجلهٔ سخن*. ش.۱۸ صص ۱۱- ۲۱.

نصار، حسین. (۱۴۲۱). *القافیه فی العروض و الأدب*. بیروت: مکتبهٔ الثقافهٔ الدینیه.

وائلی، احمد بن حسون. (۱۴۱۳). *إیقاع الفکر الدیوان الأول من شعر الدکتور الشیخ أحمد الوائلی*. بیروت: دارالصفوه.

یوسفی، غلامحسین. (۱۳۶۳). *کاغذ زر؛ یادداشت‌هایی در ادب و تاریخ*. تهران: یزدان.