

فصلنامهٔ لسان مبین (پژوهش ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال هفتم، دورهٔ جدید، شمارهٔ بیست و دوم، زمستان ۱۳۹۴، ص ۱۴۴ - ۱۲۳

تحلیل عناصر موسیقایی در چکامهٔ ازریه*

سید مهدی نوری کیزقانی، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری

چکیده

بررسی و تحلیل موسیقایی شاهکارهای شعری از اهمیت فراوان برخوردار است؛ زیرا موسیقی عنصری اساسی در ساختار شعر است؛ بگونه‌ای که برخی معتقدند وجه تمایز میان شعر و نثر در درجهٔ نخست همان نظام آوایی خاص و جنبهٔ شنیداری آن است. قصیدهٔ «ازریه» سرودهٔ شاعر توانمند عراقی، شیخ کاظم ازری (۱۱۴۳-۱۲۱۱ هـ) از جایگاه ادبی و دینی بسیار ارزشمند برخوردار است. این قصیده از زمان شاعر تاکنون مورد توجه شاعران و اهل ادب قرار گرفته است و شاعران فراوانی به استقبال آن رفته و ادبا و علمای متعددی به شرح آن پرداخته‌اند. این چکامه یادآور فن «حماسه‌سرایی» در ادبیات عرب است و ازری با این قصیده در دورهٔ معاصر ادب عربی مکتبی پدید آورد که مورد تقلید شاعران پس از او قرار گرفت. یکی از نقاط قوت این قصیده ساختار محکم و شکوهمند و طنین موسیقایی خاص آن است؛ بگونه‌ای که آن را قرآن الشعر و الملحمة الکبری نامیده‌اند. در این مقاله سعی شده با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی تا حد امکان به عناصر موسیقایی مؤثر در زیبایی این چکامه پرداخته شود و با بررسی مواردی مثل موسیقی بیرونی (وزن و قافیه) و موسیقی درونی (جناس، تکرار، طباق، تلمیح و...) زیبایی و برجستگی موسیقایی این قصیده نشان داده شود. در ارزیابی کلی قصیده می‌توان گفت ازری در این چکامه از شدت و صلابت بحر خفیف در توصیف صحنه‌های حماسی بهره برده و قافیۀ «ها» و آوردن ابیات مقفیه سهمی بسزا در تقویت موسیقی بیرونی قصیده داشته است. از دیگر سو، استفادهٔ هنری از مواردی مثل جناس، واج‌آرایی، تکرار و موارد دیگر او را در تقویت و تثبیت موسیقی درونی و معنوی یاری رسانده است.

کلمات کلیدی: قصیدهٔ ازریه، تحلیل موسیقایی، وزن، جناس، تکرار.

* - تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۴/۱۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۱۰/۲۸

نشانی پست الکترونیکی نویسنده: seyed1221@yahoo.com

۱. مقدمه

۱-۱ بیان مسأله

مجموعه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره، به اعتبار آهنگ و توان بخشیدن، امتیاز می‌بخشد و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخیص واژه‌ها در زبان می‌شوند، می‌توان گروه موسیقایی نامید. این گروه از عوامل متعددی مثل: انواع وزن، قافیه، جناس و... تشکیل شده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵ ش: ۸) ناقدان شعر در ادبیات جهان از گذشته تاکنون به موسیقی شعر توجه داشته‌اند؛ زیرا که عنصری اصیل در ساختار شعری است و درحقیقت وجه تمایز میان شعر و نثر در مرتبهٔ نخست همان تجربهٔ شنیداری است. (عدنان، ۱۹۸۰م: ۱۳۵) اگر شعر از موسیقی تهی گردد و یا ایقاع‌های آن به ضعف گراید از تأثیر آن کاسته می‌گردد و به نثر نزدیک می‌گردد و برعکس نمونه‌های برتر نثری به‌واسطهٔ دارا بودن وزن و آهنگ خاص اوج می‌گیرند و به شعر نزدیک می‌شوند. (سلطانی، ۱۹۸۱ م: ۶) اگر بپذیریم که ایقاع شعری همان پیوندهای مخصوصی است که میان سطوح متعدد از جمله سطح نحوی و بلاغی و عروضی برقرار است، بنابراین هر شعری موسیقی و ضرباهنگ خاص خود را دارد که آن را از سایر اشعار هم‌وزن متمایز می‌سازد. (ر.ک: فخر الدین، ۱۹۹۵ م: ۲۹)

موسیقی شعر را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد:

۱. موسیقی بیرونی که همان وزن عروضی و قافیه است که از کوتاه و بلندی مصوت‌ها و کشش هجاها و تکیه‌ها به وجود می‌آید.

۲. موسیقی درونی که عبارت است از هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرفی در مجاورت با حرف دیگر. این موسیقی شامل مواردی مثل: جناس و سجع، تضاد، مراعات‌النظیر، تلمیح، قافیهٔ درونی و... می‌شود. (سلطانی، ۱۹۸۱ م: ۱۴ و ر.ک: القضاة، ۱۲۳ - ۱۲۴) به عبارت دیگر موسیقی درونی به صنایع بدیعی برمی‌گردد که می‌توان آن‌ها را به دو گروه صوتی و معنوی تقسیم بندی کرد؛ برای مثال در بیت زیر قافیهٔ درونی بر شعر، عنصر موسیقایی جدید افزوده است:

سوّد ذوائها، بیضُ ترائبها، محضُ ضرائبها، صیغت من الکرّم

ملاحظه می‌شود که بیت به چهار قسمت متوازن تقسیم شده که سه قسمت اول آن بر یک قافیه هستند و قسمت چهارم نیز قافیه بیت است و از نظر بدیعی به آن «تسمیط» می‌گویند. (ر.ک: ابن حجة الحموی، ۲۰۰۵ م: ج ۳۱۸/۴؛ الهاشمی، ۱۳۷۹ م: ۳۶۱)

ازری^۱ شاعری توانمند است و از او دیوانی در اغراض مختلف شعری بر جای مانده است؛ اما شهرت اصلی او به سبب چکامهٔ بلند/زریه است. «این قصیده که بیش از هزار بیت بوده از بیم دشمنان در طوماری نوشته و در چاهی مخفی شده بود؛ اما موریانه قسمتی از آن را خورده و بقیه (۵۸۰ بیت) به دست سید صدرالدین عاملی افتاد و توسط او بازیابی شد و در دسترس

دیگران قرا گرفت. (ر.ک: طهرانی، بی تا: ۱۳۶/۱۷؛ امین، بی تا: ۹/۱۷) این چکامه با مقدمه‌ای تغزلی - که ۴۷ بیت است - آغاز می‌شود. در ادامه شاعر ۱۲۷ بیت را به مدح پیامبر^(ص) اختصاص می‌دهد و سپس وارد مدح امیر مؤمنان^(ع) می‌شود که غرض اصلی قصیده است.

قصیدهٔ ازریه - که به «الهائیه الطویله» و «قرآن الشعر الأكبر و فرقان الفصل الأزهر» نیز معروف است (طهرانی، بی تا: ۱۳۵/۱۷) - از جایگاه ادبی و دینی قابل تأمل برخوردار است. در بیان ارزش و جایگاه دینی این چکامه همین بس که نقل شده صاحب کتاب گران سنگ «جواهر الکلام» آرزو می‌کرد این قصیده را در نامهٔ عمل او نویسند و جواهر الکلام را در نامهٔ اعمال ازری! (قمی، ۱۳۹۷ق: ۲/۲۳) و وقتی این قصیده را برای علامه سید مهدی بحر العلوم می‌خواندند به احترامش ایستاده به آن گوش فرا می‌داد (امین، بی تا: ۱۷/۹) حتی نوشته‌اند وی نزد علامه بحر العلوم به منزلهٔ هشام بن حکم نزد امام صادق^(ع) بود. (موسوی بجنوردی، ۱۳۶۹ش: ۸/۴۲)

از نظر ادبی نیز این قصیده اهمیت بسیاری دارد و مورد توجه شاعران و اهل ادب قرار گرفته است. پس از ازری شاعران متعددی به تخمیس و استقبال آن رفته و ادبا و علمای فراوانی به شرح آن پرداخته‌اند. از مهمترین استقبال‌ها می‌توان به ملحمهٔ محمد جواد بدقت کربلایی در بیش از ۱۰۰۰ بیت، ملحمهٔ علامه عبدالحسین حویزی با عنوان «علی نوح الأزیه» در بیش از هزار بیت و ملحمهٔ شیخ عبد الله احسائی معروف به صائغ با عنوان «نوح الأزیه» در بیش از ۱۵۰۰ بیت اشاره کرد. (ر.ک: حائری، ۱۴۰۸ق: ۲۳) از مهمترین تخمیس‌ها نیز تخمیس شیخ جابر کاظمی است که همراه با ازریه به صورت جداگانه چاپ شده است.

این چکامه در حقیقت یاد آور فن «حماسه‌سرایی» است که برخلاف ادبیات فارسی، در ادبیات عرب سابقه چندانی ندارد و اغلب نقاد^۳ بر این باورند که حماسه به معنای خاص آن؛ یعنی منظومه‌های بلند روایی و حماسی (مترادف Epic) در ادبیات قدیم عرب وجود ندارد. «شاید بتوان این گونه ادعا کرد که ازری با این قصیده در دورهٔ معاصر ادب عربی مکتبی پدید آورد که مورد تقلید شاعران پس از او قرار گرفت.» (موسوی بجنوردی، ۱۳۶۹ش: ۸/۴۲-۴۳)

ارزش بلاغی و ادبی ازریه به زبان استوار، واژگان فصیح و استعارات و تشبیهات فراوان آن بازمی‌گردد؛ همچنان که آرایه‌های ادبی دور از تکلف و مخصوصاً جناس و طباق زیبایی آن را دوچندان کرده است. (معتوق، ۱۴۱۶ق: ۱۷)

۲-۱ پیشینهٔ پژوهش

با اینکه ازری یکی از شعرای برجستهٔ عصر خود است و در ردیف نخست شاعران آیینی شعر عربی قرار دارد؛ اما پژوهش‌هایی اندک در مورد او و شعرش انجام شده است که می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

- خاندان رسالت در آینه شعر ازری، فرهاد رجبی‌نوشابادی؛ پایان نامه ارشد دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۷۴ ش.

- شرح و بررسی و ترجمهٔ برگزیده‌ای از قصیدهٔ اُزریه (هائیه) الشیخ کاظم الازری البغدادی، عیسی رضایی، پایان نامه ارشد دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکزی، ۱۳۸۱ ش.
- احوال و اشعار شیخ کاظم اُزری، سید علی میر لوحی، مجلهٔ مطالعات اسلامی، شمارهٔ ۲۰، ۱۳۵۵ ش.

از آنجا که یکی از عوامل مهم و مؤثر در زیبایی این قصیده ساختار متین، واژگان استوار و موسیقی زیبا و حماسی آن است و در حقیقت این برجستگی موسیقایی و جنبه شنیداری اُزریه در رساندن پیام و اندیشه موجود در آن تأثیر بسزایی دارد و از دیگر سو در مورد ساختار ادبی و جنبهٔ موسیقایی این قصیده هنوز پژوهشی انجام نشده است، سعی داریم در مقاله حاضر به بررسی و تحلیل مهمترین عناصر موسیقایی مؤثر در این قصیده بپردازیم. شایان ذکر است ابیاتی که در متن مقاله بدان‌ها استشهد شده از متن اُزریه و از روی شرح احمد معتوق برگزیده شده و طبق آن شماره‌گذاری شده است.

۲. کارکرد عناصر موسیقایی در اُزریه

۱-۲ موسیقی بیرونی

۱-۱-۲ وزن قصیده

چکامهٔ اُزریه در بحر «خفیف» به نظم درآمده است. بحر خفیف از اوزان مرکب است که از ترکیب «فاعلاتن، مستفعِلن، فاعلاتن» به وجود آمده است؛ به‌عنوان مثال به یک بیت از قصیده توجه کنید:

۴. مَا أُرَانِي بُعِدُ الْأَجْبَةَ إِلَّا رَسَمَ دَارٍ قَدْ انمَحَى سِيْمَاهَا^۴

فاعلاتن، مستفعِلن، فعلاتن / فاعلاتن، مُتفعِلن، فالاتن

که اگر بخواهیم با تفعيله‌های معروف آن را بیان کنیم می‌شود:

فاعلاتن، مستفعِلن، فعلاتن / فاعلاتن، مفاعِلن، مفعولن

البته اغلب فاعلاتن در این بحر تبدیل به فعلاتن و مستفعِلن تبدیل به مفاعِلن می‌شود (زحاف خبن) و نیز در این بحر فاعلاتن آخر بیت تبدیل به فالاتن می‌شود (علت تشعیث) که آسیبی به موسیقی شعر نمی‌رساند. (عباچی، ۱۳۷۷ ش: ۵۹-۶۰)

بحر خفیف را از نظر شیوع و رواج در مرتبهٔ دوم دانسته‌اند (أنیس، ۱۹۵۲ م: ۶۳) و برخی نیز گفته‌اند که دل‌پذیرترین و گوش‌نوازترین بحور است که در نرمی و انعطاف به وافر می‌ماند؛ اما از آن روان‌تر و منسجم‌تر است و در میان بحور نظیری برای آن نیست که بتواند پذیرای تمام معانی و اغراض باشد. (البستانی، بی تا: ۹۳)

می‌توان گفت که اُزری در انتخاب وزن موفق بوده است. البته ممکن است یک بحر گاه در اغراض متفاوت به کار برود؛ اما بحر «خفیف» فراوان برای فخر و حماسه از سوی شاعران به کار رفته است و چنانکه برخی گفته‌اند «دارای صلابت و شدت است» (یونس، ۱۹۹۳ م: ۱۱۴) و

ازری در حماسهٔ دینی خود که هدف اصلی و قسمت اعظم آن توصیف رشادت‌ها و دلیری‌های علی (ع) بوده از فخامت و شدت این بحر نهایت استفاده را برده است. وی در ابیاتی که بار حماسی دارند و در توصیف قهرمانی‌ها هستند با استفاده از عوامل مختلف مثل واژگان حماسی، آوردن کلمات مشدد، تکرار واژگان، جناس‌های مختلف، طباق، واج‌آرایی و... بر شورانگیزی و بعد حماسی شعرش افزوده است؛ مانند ابیات زیر:

عزمهٔ یتقی الرذی إیاهما ^۵	لم یخض فی الهیاج إلا و أبدی
لیس یخشی غقبی التی سواها ^۶	صب صوب الرذی علیهم همام ^۷
غیر صمصامه أوام صداها ^۸	ذاک فمقامها الذی لا یروی
ساق عمرو بضرهٔ فبراهما ^۹	فانتصی مشرفیه فتلقی

در ابیات مزبور، استفاده از واژگان حماسی و مرتبط با نبرد مثل هیاج، رذی، همام، قمقام، صمصام، أوام، مشرفیه، بزی؛ استفاده از کلمات مشدد مانند یتقی، إیاهما، صب، سواها، یروی، مشرفیه، تلقی و آوردن کلمات متوازن مثل قمقام و صمصام و یا متجانس مثل صب و صوب از جمله عناصر شنیداری است که بر بعد حماسی و شورانگیزی اثر افزوده است.

افزون بر مواردی که در بالا ذکر شد، در این ابیات و بسیاری از ابیات حماسی دیگر غالباً تفعیله فاعلاتن به صورت کامل آمده و مخبون (فاعلاتن) نیست و از آنجا که فاعلاتن نسبت به فاعلاتن ضرباهنگ و کوبش بیشتری دارد موسیقی حماسی بیت فزونی یافته است. البته باید یادآور شد که گاه تغییر تفعیله‌ها در کلماتی که طنین موسیقایی خاصی دارند، در انتقال معنای حماسی به مخاطب تأثیری بسزا دارد؛ مانند بیت زیر:

۲۴۴. وَ لَه یوم خیبر فْتکاتٌ کُبْرَت منظرأ علی من رآها^{۱۰}

در بیت بالا تغییر فاعلاتن به فاعلاتن در (وَ لَه یوم) و (فْتکات) و (کُبْرَت منظرأ علی من رآها) موسیقی خاصی ایجاد کرده که با معنای بیت تناسب دارد که وصف حملات و ضربه‌های حضرت امیر به دشمن است. این بیت، آغاز ماجرای جنگ خیبر است که رشادت‌ها و دلاوری‌های حضرت علی (ع) در آن مشهور است. البته این ذوقی است؛ ولی کلمه فَعِلًا + تن برابر است با تَ تَ تَق + تق (--) UU که تداعی‌کنندهٔ ضربه و حملهٔ دفعی است. جالب اینکه در شروع داستان خندق نیز همین تغییر تفاعیل مشهود است:

۱۹۰. ظَهَرَت منه للوغی سَطَوَاتٌ ما أتى القوم کلهم ما أتاهما^{۱۱}

ملاحظه می‌شود که ترکیب «ظَهَرَت مِن» و «سَطَوَات» (UU--) همین تأثیر موسیقایی را دارد. در خصوص بحر خفیف و ارتباط آن با حماسه، شاید ذکر این نکته خالی از لطف نباشد که «سلیمان بستانی» شاعر و ناقد چیره‌دست معاصر، نیز فرازهایی از حماسهٔ «ایلیاد» هومر را در همین بحر به نظم درآورده^{۱۱} همچنان که «بولس سلامه» حماسهٔ منظوم خود «عید الغدیر» را با

بیش از ۳۰۰۰ بیت، در همین وزن سروده است؛ و در ادبیات کلاسیک عرب «سینه» مشهور «بحتری»، معروف به حماسه بحتری، نیز در همین بحر سروده شده است.

۲-۱-۲ قافیه

قافیه شعر نیز نوعی موسیقی است؛ زیرا قافیه شعر پژواکی است که به طور قیاسی تکرار می‌شود و شنونده منتظر آن است و دهان و جسم برای آن آمادگی پیدا می‌کند. (غریب، ۱۳۷۸ ش: ۱۱۳) قافیه به مثابه فواصل موسیقایی است که شنونده منتظر تکرار آن‌هاست و از این تکرار که در مقاطع زمانی منظم به گوش می‌رسد، احساس لذت می‌کند. (أنیس، ۱۹۵۲م: ۲۴۴) مطالعه در ساختمان فیزیکی قافیه نشان می‌دهد که میان موسیقی و قافیه چه رابطه‌ی استواری وجود دارد و اگر وزن را چنین تعریف کنیم که بعضی گفته‌اند: «وزن هر نوع انتظامی است که در یک توالی مستقر شده است»، خواهیم دید که قافیه خود نوعی وزن است و باید توجه داشت که عیب‌هایی که عروضیان و علمای ادب درباره قافیه یادآور شده‌اند، همگی به موسیقی برمی‌گردد؛ زیرا آن عیوب باعث اضطراب در نغمه می‌شود. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵ ش: ۶۷) علاوه بر این قافیه از مهم‌ترین عناصر شعر عربی است که علاوه بر تنظیم ایقاع شعری در انتقال احساسات نهفته و معانی لطیف و دور از ذهن مؤثر است که واژه‌های بیت قادر به بیان آن‌ها نیست. (سلطانی، ۱۹۸۱ م: ۱۶)

قصیده «اُزریه» با وجود طولانی بودنش در یک قافیه و روی سروده شده است؛ از این رو، کار او شبیه به حماسه‌های غربی است که تماماً بر یک وزن و قافیه هستند؛ و احتمالاً این کار او الهام‌بخش شاعرانی چون «فرطوسی»^{۱۲} و «عبدالمسیح انطاکی»^{۱۳} گشته است که در قرن بیستم میلادی حماسه‌های شکوهمند و بلندی را بر یک روی و قافیه به نظم درآوردند. اُزریه به هائیه معروف است و این به علت آن است که قافیه آن مختوم به «ها» است. می‌توان گفت که قافیه‌ها تأثیر زیادی در موسیقی قصیده اُزریه دارد و این قافیه شاعر را در ادای مقصودش یاری رسانده و بار حماسی قصیده را چند برابر نموده است. مصوت بلند «ا» دارای کشش و بلندی است. (عباس، ۱۹۹۸ م: ۹۷) که هنگام تلفظ آن دهان بازمی‌گردد و همراه شدن این حرف با حرف «ه» که از حروف حلقوی است، اوج، کشش و رفعت بیشتری را می‌رساند؛ زیرا حرف «ه» معمولاً در انتهای واژه نشان‌دهنده کشش و لطافت در آهنگ و ساختار و نبود تنافر در اصوات حروف است و حالت‌های روانی یا فیزیکی معینی را می‌رساند. (عباس، ۱۹۹۸ م: ۲۰۱)

یکی از مواردی که از نظر موسیقایی در قافیه مؤثر است، مقفی آوردن مصراع‌های دیگر بجز مصراع اول بیت نخست است. ناقدان عرب از دیرباز به این امر توجه نموده‌اند؛ چنانکه قدامه با آوردن شواهدی آن را دلیل توانمندی شاعر می‌داند. (ر.ک: قدامه بن جعفر، ۱۳۸۴ ش: ۱۴۸) در قصیده «اُزریه» نیز ما با موارد متعدد از این دست مواجهیم که تأثیر موسیقایی بیت را دوچندان کرده است؛ مانند

۱۱. خَلِيَّاهَا وَ شَأْنَهَا خَلِيَّاهَا	فَعَسَاهَا تُبَلُّ وَجَدًا عَسَاهَا ^{۱۴}
۲۵. أَيْنَ أَيَّامٍ زَامَةٍ لَا عَادَهَا	مَدَمْعُ الْعَاشِقِينَ بَلَّ حَيَّاهَا ^{۱۵}
۳۹۷. قَلَّ لِمَنْ أَوَّلَ الْحَدِيثِ شِفَاهَا	وَ هُوَ إِذْ ذَاكَ لَيْسَ يَأْبَى السِّفَاهَا ^{۱۶}

البته گاه بیت به صورت کامل مقفّی نیست؛ اما تأثیر خود را دارد؛ چنانکه در ابیات زیر اشتراک تنها در «ها» وجود دارد، برخلاف نمونه‌های قبل که حروف قافیه «آها» کامل بود:

۲۷. مَا لَنَا وَ النَّوَى كَفَى اللَّهُ مِنْهَا	أَيُّ نُكْرٍ أَتَتْ بِهِ كَفَّاهَا ^{۱۷}
۳۲. أَمَّ لَحْتَ الْقَبَابَ أَمْ شِمَّتْ مِنْهَا	تَلَكُّمُ الْوَمُضَّةِ التِّي شِمَّاهَا ^{۱۸}

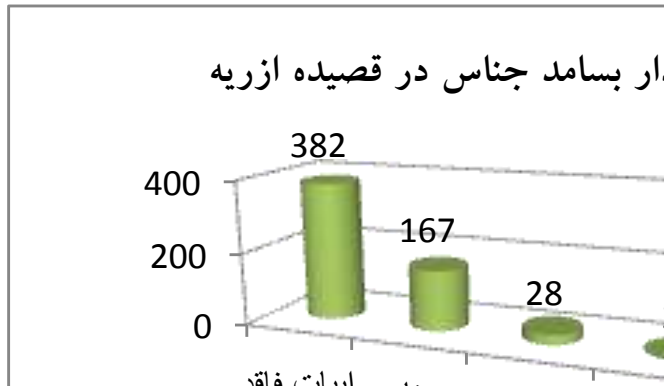
۲-۲ موسیقی درونی (کارکرد موسیقایی صنایع بدیعی)

بی‌شک برخی صنایع بدیعی کارکردی مؤثر در موسیقی شعر دارند. شفيعی کدکنی در کتاب «موسیقی شعر» در ارزیابی موسیقایی صنایع بدیعی، آن‌ها را در دو گروه «موسیقی صوتی» (لفظی) و «موسیقی معنوی» دسته‌بندی می‌کند و برای هر یک شواهدی ارائه می‌دهد. ایشان در گروه صوتی به مواردی مثل انواع جناس، تکرار، لزوم ما لایلزوم و در گروه معنوی به مواردی مثل ایهام، طباق، تلمیح، مراعات‌النظیر، تأکید المدح بما یشبه الذمّ و ردّ العجز إلى الصدر می‌پردازد. (ر.ک: شفيعی کدکنی، ۱۳۸۵ش: ۲۹۴-۳۱۳) ما نیز بر همین اساس به آن دسته از صنایعی می‌پردازیم که نقش موسیقایی مؤثری در «ازریه» دارند.

۲-۲-۱ گروه صوتی

۲-۲-۱-۱ جناس

جناس انواع مختلفی دارد که به قول عبدالقاهر جرجانی اگر بیجا و دور از تکلف به کار رود و معنا و فحوای کلام آن را فراخواند، بسیار مقبول و نیکو می‌افتد؛ (جرجانی، ۱۴۱۲ ق: ۱۱) چراکه «به سبب هم‌شکل نمودن طرفین کلام باعث پیوستگی و انسجام اسلوب می‌گردد.» (ابو ستیت، ۱۹۹۴م: ۲۲۰) از دیگر سو، این‌گونه جناس بی‌تکلف تأثیر موسیقایی دلپذیری دارد و در ذات هر زبان و طبیعت آن، جناس خود را به‌عنوان یک قانون زبانشناسی نشان می‌دهد. جناس نمودی بارز و بسامد فراوان در قصیدهٔ «ازریه» دارد؛ بگونه‌ای که در مجموع ۵۸۰ بیت، ما به ۱۹۸ مورد جناس دست پیدا کردیم؛ یعنی تقریباً به‌طور متوسط در هر سه بیت، یک بیت جناس‌دار وجود دارد که حدود ۳۴ درصد کل قصیده را تشکیل می‌دهد. از این تعداد ۱۶۷ مورد جناس اشتقاق، ۲۸ مورد جناس غیر تام و ۳ مورد جناس تام است.



این کاربرد زیاد جناس تشخیص موسیقایی خاصی بدان بخشیده است و از همان ابیات نخستین مقدمه تغزلی قصیده مشهود است:

۱. لمن الشمسُ في قِباب قُباها
 شفّ جسمُ الدُّجى بِروح ضياها^{۱۹}
 ۲. و لمن هذه المطايا تَهَادَى
 حىّ إحياءها و حىّ سُراها^{۲۰}

مشاهده می‌شود که شاعر بین (قبا و قبا)، (حیّ و إحياء) جناس برقرار کرده است.

جناس در قصیده «اُزریه» به صورت‌های مختلف آمده است؛ از جمله جناس تام:

۱۹۰. ظَهَرَت منه للوغى سَطَوَاتُ
 ما أتى القومُ كلهم ما أتاها^{۲۱}

و گاه از نوع جناس ناقص در انواع مختلف آن مشاهده می‌شود؛ مانند:

۲۹. يا أخلای لو رَعَيْتُم قلوباً
 جدّ جدّ الهوى بها فابتلاها^{۲۲}
 ۲۸۴. أعلمُ الناس بالوعى كم معانٍ
 من طعانٍ على يدیه ابتداها^{۲۳}
 ۲۳۷. كم شرى أنفس الملوك العوالي
 بالعوالى فأرخصت مُشترأها^{۲۴}

و گاه نیز از نوع جناس اشتقاق است که در بحث تکرار به آن می‌پردازیم، مانند:

۵. كم شجتنى ذاث الجناح سُخيراً
 حين طار الهوى بها فشجها^{۲۵}

نکتهٔ شایان توجه اینکه در تمامی موارد بالا و نیز دیگر ابیات قصیده، استفاده از جناس به معنا خلی وارد نکرده است و این‌گونه نیست که مانند دورهٔ انحطاط، شعر را دچار تکلف و سستی نماید، بلکه ابیات ازری جزالت و فخامت خود را از دست نداده است؛ چنانکه گاه شاعر میان سه واژهٔ متوالی جناس برقرار کرده است بی آنکه معنا دچار غموض یا تکلف شود؛ مانند:

۲۲۰. لا تلمها لحيرةٍ و ارتياعٍ
 فقَدت عِزها فعزَّ عزها

ملاحظه می‌شود شاعر میان سه کلمه با سه معنای متفاوت جناس برقرار کرده است و موسیقی خاصی به مصراع دوم داده، بی آنکه به تصنع و تکلف دچار شود. در حقیقت معنای بیت چنین است: «فقدت عزَّها فقلَّ صبرُها» (عز: عزت؛ عزَّ: کم شدن، نایاب شدن؛ عزَّ: صبر، تسلی).

۲-۱-۲-۲ تکرار

تکرار در صنایع بدیعی شامل تکرار صامت‌ها، مصوت‌ها، کلمات و عبارات می‌شود. تکرار از یک سو، برای اهدافی مثل تأکید و تثبیت معنی و یا تلمذ می‌آید و از سوی دیگر، نقشی بسزا در موسیقی شعر دارد؛ البته به شرطی که خلّاقان و از ابتدال به دور باشد. (ر.ک: هاشمی، ۱۳۷۹ ش: ۲۰۴ - ۲۰۵؛ فشارکی، ۱۳۷۹ ش: ۶۴؛ هلال، ۱۹۸۰ م: ۲۳۹) در واقع تکرار، توجه را به نقطه‌ای خاص از عبارت معطوف می‌دارد و اهتمام متکلم بدان را نشان می‌دهد. بنابراین از این منظر دلالت روانی ارزشمندی دارد. (الملائکه، ۱۹۶۷ م: ۲۴۲)

بی‌شک **تکرار حروف** در موسیقی بیت تأثیری بسزا دارد که در ادبیات فارسی به آن «واج-آرایی» (هم‌حروفی) می‌گویند (ر.ک: شیرازی، ۱۳۸۳ ش: ۴۵-۵۱) و از نمونه‌های برجسته آن این بیت حافظ است:

خیال خال تو با خود به خاک خواهم برد که تا زخال تو خاکم شود عبیرآمیز
در شعر عربی نیز از دیرینه‌ترین ایام، این‌گونه تکرار واج‌ها را می‌توان مشاهده کرد؛ برای مثال در بیت زیر از **حنساء** شاعر جاهلی «صامت کاف ۵ بار، صامت نون ۴ بار و مصوت الف ۷ بار تکرار شده است.» (مسبوق، ۱۳۹۲ ش: ۲۷۱)

فإن تک قد أبکتک سلمیٰ بمالکي ترکنا علیہ نائحاتٍ و نائحاتا
تکرار حروف در قصیده «ازریه» کارکرد هنری و موسیقایی قابل توجهی دارد. ازری در موارد متعدد با تکرار یک حرف فضای خاصی در شعرش ایجاد نموده است. مثلاً در بیت زیر «الف» چهار بار و ترکیب آن با «ها» پنج بار تکرار شده و هم‌نوا شدن این تکرار با قافیه قصیده، کشش خاصی به بیت داده که کاملاً مشهود و ملموس است و با مضمون بیت تناسب دارد که بیان حزن، اشتیاق و تحسّر کبوتر است:

۱۱. خلیاهَا و شأهَا خلیاهَا فعاها تُبلُّ و جِداً عساها

به عبارت دیگر تکرار «الف» و نیز تکرار منظم «ها» در پایان هر تفعلیه (سبب خفیف آخر آن) سبب باز شدن متناوب دهان و تداعی‌گر کلمه آه است:

خل ل یا ها / و شأ ن ها / خل ل یا ها / ف ع سا ها / ث بل ل و ج / دن ع سا ها

فا ع لا ئن / م فاع لن / فاع لا ئن / ف ع لا تن / م فاع لن / فاع لا ئن

در دو بیت زیر نیز موسیقی که از تکرار «سین» به گوش می‌رسد، کاملاً مشهود است:

۲۶. فاسـتـحـالـتـ نـیراـهـاـ أـمـواـهاـ

۱۰۵. و إلی فارس سـری منه سـرّ

۲۷. فاسـتـقرّت به عـلی مجراها

۱۵۹. و سمـت با سـمه سـفینة نوح

بیت اول به حرکت و رسیدن اخبار پیامبر^(ص) به سرزمین ایران و ظهور معجزاتی اشاره دارد و تکرار «سین» در رساندن این معنا مؤثر است؛ زیرا «بسیاری از واژه‌هایی که «سین» در ابتدای آن‌ها آمده است، بر مفهوم حرکت و روانه شدن دلالت دارند.» (ر.ک: عباس، ۱۹۸۹ م: ۱۱۱)

از دیگر سو، گاه «در موارد کمتری حرف «سین» در ابتدای کلمه مفهوم تعالی و امتداد را می‌رساند» (همان) و شاید بتوان گفت تکرار «سین» در بیت دوم در انتقال این معنی به ذهن خواننده مفید است؛ یعنی حرکت کشتی، سیر ممتد و بالا رفتن آن بر روی آب را باهم نشان می‌دهد.

در بیت زیر تکرار حرف «ض» آهنگی خاص ایجاد نموده است:

۳۱۹. حیث بعض الرجال تمرب من یبـ ض المواضی و السبعض من قتلاها^{۲۸}
 گویا شاعر با تکرار حرف «ض» که «بر شدت، صلابت و فخامت دلالت دارد» (ر.ک: عباس، ۱۹۹۸ م: ۱۵۵-۱۵۹) می‌خواهد به قدرت و صلابت قهرمان حماسه و فرار و هراس دشمنان از او اشاره نماید. در بیت زیر نیز حرف «ق» تکرار شده است:

۸. فتنبهتُ للتی هی أشقی و الهوی للقلوب أقصی شقاها^{۲۹}
 در بیت زیر نیز صدایی که از تلفظ «ث» و «س» به گوش می‌رسد، ملموس است همچنان که تکرار حروف قریب المنخرج؛ یعنی «ف» و «م» که از حروف شفوی هستند و باعث جمع شدن لبها می‌گردد و به خواننده در تجسم مقصود شاعر (بوسه بر بارگاه حضرت علی) کمک می‌کند:

۴۰۳. فتواضع فنیّم داره قدس تتمّی الافلاک لثم ثراها^{۳۰}

قدرت و توان شاعری ازری به حدی است که گاه در یک بیت ما با دو نوع واج‌آرایی مواجهیم، بی‌آنکه به معنا خللی وارد سازد، بلکه این تکرار حروف شاعر را در ادای مقصودش یاری رسانده است:

۲۷۴. لا تقس بأسه ببأس سواها إنما أفضّل الظبی أمضّهاها^{۳۱}
 مصراع اول حالت نهی دارد و شاعر به مخاطب می‌گوید: نیروی علی^(ع) را با دیگران مقایسه نکن! و تکرار حرف «سین» وی را در رساندن این معنا یاری نموده است؛ زیرا «حرف «سین» در انتهای واژه، مفهوم خفا و استقرار را می‌رساند» (عباس، ۱۹۹۸ م: ۱۱۳) و گویا شاعر به مخاطب می‌گوید: آرام باش و ساکت و نیروی او را با دیگران مقایسه مکن!

اما در مصراع دوم که شاعر می‌خواهد برتری قدرت و دلاوری علی^(ع) را در یک حکم کلی بیان نماید از تکرار حرف «ض» استفاده می‌کند، حرفی که «بر شدت، صلابت و فخامت دلالت دارد.» (ر.ک: عباس، ۱۹۹۸ م: ۱۵۵-۱۵۹) همچنان که «ظ» در واژگانی مثل ظبی سختی، خشونت و فخامت را الهام می‌کند. (همان: ۱۲۳)

افزون بر تکرار حروف، **تکرار واژه‌ها** نیز سهمی بسزا در شکل‌گیری موسیقی ازریه دارند. در بررسی آماری قصیده افزون بر موارد جناس که در بالا ذکر شد، ۴۴ تکرار مستقل واژه به دست آمد. ازری در موارد متعدد توانسته با تکرار کامل یک کلمه هم بر موسیقی شعرش بیفزاید و هم بر معنای مورد نظرش تأکید نماید:

۲۸۶. عَزَمَاتٌ تَحْفَهَا عَزَمَاتٌ	كَلِّ يَمْنَىٰ تَنْحَطُّ عَن يُسْرَاهَا ^{۳۲}
۲۸۷. عَزَمَاتٌ مَّوَيَّدَاتٌ بِرُوحِ	لَا تَرَى الْخَلْقَ ذَرَّةً مِّنْ هَبَاهَا ^{۳۳}
۷۵. آيَةُ اللَّهِ، حَكْمَةُ اللَّهِ، سَيْفٌ	اللَّهِ وَ الرَّحْمَةُ التِّيْ أَهْدَاهَا ^{۳۴}
۳۶۵. آيَةٌ خَصَّتِ الْوَلَايَةَ لِلـ	ه وَ لِلنَّدْبِ خَيْدَرٍ بَعْدَ طَه ^{۳۵}
۳۶۶. آيَةٌ جَاءَتْ الْوَلَايَةَ فِيهَا	لثَلَاثٍ يَعِدُّو الْهَدَى مِّنْ عَدَاهَا ^{۳۶}

ازری گاه یک واژه را به صورت جناس اشتقاق تکرار می‌کند و بر تأثیر موسیقایی آن می‌

افزاید:

۳. يِعْمَلَاتٌ تَقْلُّ كَلَّ غَرِيْرٍ	قَد حَكَّه شَمْسُ الضُّحَى وَ حَكَاهَا ^{۳۷}
۵. كَمْ شَجَّتَنِي ذَاتُ الْجَنَاحِ سُحَيْرًا	حَيْنَ طَارَ الْمَوَى بِهَا فُشْجَاهَا ^{۳۸}
۶. ذَكَّرْتَنِي وَ مَا نَسِيْتُ عَهْدًا	لَوْ سَلَا الْمَرْءُ نَفْسَهَا مَا سَلَاهَا ^{۳۹}
۶۳. لَسْتُ أَنْسَى لَهُ مَنَازِلَ قَدْسٍ	قَد بَنَاهَا النَّقَى فَأَعْلَى بِنَاهَا ^{۴۰}

شایان ذکر است بیشترین نوع تکرار در قصیده «ازریه» از این دستغ یعنی جناس اشتقاق است؛ و شاعر با این اسلوب و به صورت متناوب در جای‌جای قصیده مفهوم مورد نظرش را در گوش خواننده تکرار می‌کند و جای می‌دهد؛ برای مثال در مقدمهٔ تغزلی قصیده که ۴۷ بیت است، در ۲۵ بیت این نوع تکرار (جناس اشتقاق) وجود دارد؛ و در کل قصیده ۱۶۷ مورد از این‌گونه تکرار مشاهده می‌شد.

یکی از نکاتی که در مبحث تکرار شایان توجه می‌باشد، **دلالت موسیقایی** آن است. منظور ما «یکی از جوانب موسیقی کلمات است که در آن ساختار آوایی کلمه، خود-علاوه بر نقش معنایی و رسانگی خویش- از رهگذر مجموعه‌ای اصوات، غیرمستقیم مفهوم مورد نظر شاعر را ابلاغ می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵ش: ۳۱۸) یعنی کلمات علاوه بر ادای معنی، صوتی را به گوش می‌رسانند که این اصوات وقتی در کنار هم قرار می‌گیرند، آهنگی خاص متناسب با مفاهیم و حالات گوناگون ایجاد می‌کنند. (یوسفی، ۱۳۵۷ ش: ۲۵۵) برای این دلالت شواهد متعددی در شعر فارسی و عربی آورده‌اند؛ مثلاً در بیت زیر از فردوسی «که مربوط است به رسیدن رستم و اسفندیار به یکدیگر، گویی تکرار حرف «شین» در سراسر بیت خروش و شیههٔ اسبان دو پهلوان را به‌خوبی محسوس می‌کند:

از آن سو خروشی برآورد رخش و زین سوی اسپ یل تاج بخش»

(یوسفی، ۱۳۵۷ش: ۲۷۶)

در چکامهٔ «اُزریه» به نمونه‌هایی متعدد می‌توان دست یافت که موسیقی حروف یا کلمات با معنا و مقصود بیت متناسب است و به عبارت دیگر موسیقی و آهنگ بیت تداعی‌گر معنایی خاص است. در مبحث تکرار حروف نمونه‌هایی آمد که با این بحث تناسب داشت و در اینجا نیز به ذکر شواهدی می‌پردازیم:

برای مثال در بیت زیر نیز حرف «ج» و «ن» به ترتیب سه و هفت بار (با احتساب تنوین و تشدید) تکرار شده است که افزون بر موسیقی آن، بار معنایی خاصی هم دارد. در این بیت پیامبر (ص) می‌خواهد افراد را به بهشت (جَنَّة) تشویق نماید و تکرار حرف‌های «ج» و «ن» خودبه‌خود تداعی‌گر واژهٔ «جَنَّة» است:

۱۹۶. قائلًا إِنَّ لِلْحَلِيلِ جَنَّاتًا لیس غیریُ المجهدين يَراها^{۴۱}

از دیگر ابیاتی که در این بحث می‌توان شاهد آورد، بیت زیر است:

۱۸۴. ذاک قَمَمَها الذی لا يُروى غیریُ صَمَصَها به أوام صَداها^{۴۲}

در اینجا شاعر برای بیان شجاعت و دلوری بی‌مانند حضرت علی (ع) از دو واژهٔ قَمَمَ (سرور بخشنده، امیر، دریا) و صَمَصَمَ (شمشیر محکم) استفاده کرده است. فخامت و طنین این دو واژه و نیز متوازن و مسجع بودن آن‌ها، هم بر موسیقی دررونی بیت افزوده و هم بر شدت و صلابت بیت افزوده است. مَشَدَد بودن کلمه «یُروى» و باز شدن دهان هنگام تلفظ واژه‌های أوام و صَداها بر این شدت و صلابت می‌افزاید.

۳-۲-۱-۲ لزوم ما لا یلزم

یعنی آنکه قبل از حرف روی، حرف یا حروفی که از نظر قافیه لازم نیست، تکرار شود. (تفتازانی ۱۳۸۵ش: ۴۸۰) این صنعت اگر بدون تکلف باشد، بی‌شک در موسیقی شعر مؤثر است و شعر آهنگین‌تر به نظر می‌رسد. به نمونه‌هایی در قصیده می‌پردازیم:

۱۹. حیّی أوطاننا بوادی المصلّی فهی أوطاؤُ نشووة نلناها

۲۰. حیثُ صُحُفُ الغرامِ تُتلى وما أد راك ما لفظُها و ما معناها

۲۱. کم لأهلِ الهوی بما وَقَفَاتُ أوقفتها علی بُلوغِ مُناها^{۴۳}

در اینجا قافیه بیت که باید رعایت شود «آها» است اما تکرار و التزام به نون ماقبل آن، ابیات پشت سر هم را متوازن و متناسب‌تر کرده است.

۴-۲-۱-۲ ردّ العجز الی الصدر

یعنی دو لفظ متجانس (از هر نوع جناسی) در بیت بدین‌صورت بیایند که یکی در آخر بیت باشد و دیگری در صدر، وسط یا آخر مصراع اول و یا اول مصراع دوم بیاید. (تفتازانی، ۱۳۸۵

ش: ۴۴۶؛ هاشمی، ۱۳۷۹ ش: ۳۶۰) البته این آرایه در مقولهٔ تکرار می‌گنجد و کارکرد هنری و موسیقی آن مانند هم است؛ اما از آنجا که در بدیع به‌طور مجزا از آن بحث می‌شود در اینجا نمونه‌هایی را جداگانه می‌آوریم:

۵۷. ما تناهت عوالم العلم إلا
وإلی ذات أحمد منتهاهما^{۴۴}
۹۰. بشرت أمه به الرسل طراً
طرباً باسمه فیما بُشراها^{۴۵}
۱۱۰. و انمکت ظلمة الضلال بیدر
کان میلاذه قراناً انمحاها^{۴۶}

ملاحظه می‌شود که تکرار هریک از واژگان متجانس در ابتدا و انتهای بیت هم معنای مورد نظر را تأکید و تقویت می‌کند و هم لفظ را برجسته و متمایز می‌سازد؛ برای مثال تکرار لفظ *بشرت* در ابتدای بیت دوم و *بشری* در انتهای آن تأکید شاعر بر مفهوم شادی و بشارت را نشان می‌دهد، گویا شاعر ابتدا و انتهای بیت را به هم متصل نموده است و می‌خواهد شادی حاصل از تولد پیامبر (ص) را به صورت ملموس به خواننده نشان دهد. افزون بر این، مصادر متعددی که حرف «شین» در وسط آن‌ها قرار گرفته بر انبساط، باز شدن و خوشحالی دلالت دارد؛ مثل *بشّر*، *هشّ*، *بشّ*، *نشر* و

۲-۲-۲ گروه معنایی

این نوع موسیقی از تقابل یا تضاد و هر نوع تناظری که در مفاهیم باشد، ایجاد می‌شود؛ و آن دسته از صنایع بدیعی که بر محور تداعی نوعی تناظر و تقابل استوار است، در این گروه جای می‌گیرد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵ ش: ۳۰۷)

۱-۲-۲-۲ طباق

طباق یا تضاد آن است که مفاهیم متضاد مانند «سرد و گرم» در کلام با هم ذکر شود. طباق از اسالیب مهم بیانی است چراکه مقابلهٔ اضداد و مقایسهٔ آن‌ها با هم باعث آشکار شدن بهتر معنا می‌شود؛ و ذهن با ذکر یکی آمادهٔ تصور دیگری می‌گردد. (ابو ستیت، ۱۹۹۴ م: ۵۴؛ مطلوب، ۱۴۱۷ ق: ۱۸۳)

در میان صنایع بدیعی بعد از جناس، طباق بیشترین حضور را در چکامهٔ «ازریه» دارد. در بررسی قصیده، ۱۰۸ مورد طباق دیده شد که شامل انواع مختلف طباق می‌گردد. این طباق‌ها گاه از نوع ایجابی هستند؛ مانند (مُهَلِک و مُنْقِد) و گاه به صورت سلبی مانند (سلا و ما سلا) و گاه از موارد ملحق به طباق؛ مانند (ظهر و بطن). در اینجا نمونه‌هایی از آن را می‌آوریم:

۵۱۸. و عِدُونَا بِالْوَصْلِ فَالْهَجْر نَا
کیف تَسْتَحْسِنُ الْکِرَامُ جَفَاهَا^{۴۷}
۴۲. هی طَوْرًا هَجْرًا وَ طَوْرًا وَصَالًا
مَا أَمِرُّ الدُّنْيَا وَ مَا أَحْلَاهَا^{۴۸}

شایان ذکر است که گاه آوردن بیش از یک طباق و آمیخته شدن آن با دیگر عناصر موسیقایی؛ مثل جناس به شعر ازری جلوه‌ای خاص بخشیده است:

۱. لَمِنَ الشَّمْسِ فِي قِيَابِ قُبَاهَا شَفَّ جِسْمُ الدُّجَى بِرُوحِ ضِيَاهَا^{۵۰}

ملاحظه می‌شود که تضاد میان «جسم و روح» و «دجی و ضیا» همراه با جناس میان قباب و قبا تأثیر معنایی و موسیقایی بیت را - که مطلع قصیده است - دوچندان کرده است؛ زیرا این حماسه در حقیقت تقابل و رویارویی قهرمانان و ضدقهرمانان است و شاعر در همین ابتدای قصیده با آوردن الفاظ متضاد (نور و تاریکی؛ روح و جسم) و مقابله آن‌ها به این معنا اشاره نموده است. در بیت زیر نیز شاعر به زیبایی از تضاد استفاده نموده است:

۲۰۷. و بأحدكم فلأحد شوس كلّمَا أوقدوا الوغى أطفاهَا^{۵۱}
در این جا شاعر می‌خواهد بگوید امام علی (ع) در نبرد اُحد شرارت‌ها و حمله‌های دشمنان را سرکوب می‌نمود؛ و برای بیان این مضمون از تصویری حسی؛ یعنی خاموش ساختن آتش با آب، خاک و یا ... استفاده کرده است و با تقابل کلمات (أوقدَ و أطفأ) سعی نموده این معنا را در ذهن مخاطب مجسم و تثبیت نماید. از دیگر سو، موسیقی لفظی حاصل از تجانس (أحد و أحد) به موسیقی معنایی کمک کرده و بر زیبایی و تأثیر معنایی بیت افزوده است.

۲-۲-۲-۲ مقابله

آن است که ابتدا دو یا چند معنای موافق هم ذکر گردد و سپس به ترتیب معانی که در برابر آن‌ها قرار دارد، ذکر گردد. (تفتازانی، ۱۳۸۵ ش: ۲۵۶؛ ابن‌حجه حموی، ج ۲: ۲۴) مانند این آیه‌های قرآن: «و ليضحكوا قليلاً و ليبكوا كثيراً»^{۵۲}، «فأما من أعطى و اتقى و صدق بالحسنى فسيسره لليسرى/ و أما من بخل و استغنى و كذب بالحسنى فسيسره للعسرى»^{۵۳}.

وظیفه هنری مقابله، از همان مقولهٔ طباق است، افزون بر اینکه اجتماع چند شیء متقابل و توالی و ترتیب آن‌ها تأثیر موسیقایی بیشتری دارد. البته این صنعت در صورتی زیباست که به صورت ذوقی و اتفاقی در شعر بیاید و اگر شاعر بخواهد عامدانه و به صورت‌های متعدد، مفاهیم متضاد را کنار هم قرار دهد قطعاً دچار تصنع و تکلف می‌گردد.

در قصیدهٔ «اُزریه» به ندرت از مقابله استفاده شده که البته هنرمندانه بکار رفته است؛ مانند:

۴۲۸. فرفعت الرشاد فوق الثريا و وضعت الضلال تحت ثراها^{۵۴}

مشاهده می‌شود که واژه‌های «رفعت و وضعت»، «الرشاد و الضلال»، «فوق و تحت» و «ثريا و ثرى» به زیبایی مقابل هم قرار می‌گیرند، بی‌آنکه تکلفی در کار باشد. این تقابل معنایی منسجم و همچنین هم وزن بودن واژه‌های دو مصراع (البته به غیر از ثریا و ثرى) بر تناسب و موسیقی معنوی بیت افزوده است.

۲-۲-۲-۳ تلمیح

تلمیح آن است که شاعر به گذشتهٔ دور، داستانی معروف، شعری مشهور یا مثلی رایج در شعر خود اشاره کند. (هاشمی، ۱۳۷۹ ش: ۳۷۰) در تلمیح شاعر با آوردن یک یا چند واژه یا اشاره‌ای

کوتاه، ذهن انسان را با گستره‌ای از معلومات درگیر می‌کند که یادآوری آن‌ها برای انسان لذت‌بخش و تداعی‌گر نوعی موسیقی معنوی است.

بنابراین رابطه میان تلمیح و موسیقی از باب پیوندی است که میان ذهن انسان و معلومات مختلف برقرار می‌سازد؛ زیرا «وقتی بتوان مفهوم موسیقی را به حوزهٔ هر نوع تناظر، تقارن و نسبت فاضلی گسترش داد، در چنین چشم‌اندازی امور ذهنی و تداعی‌ها و خاطره‌ها نیز می‌توانند از موسیقی برخوردار باشند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵ش: ۲۹۶ و ۳۱۰) سخن گوته شاعر بزرگ که می‌گوید: *من معماری را موسیقی منجمد می‌نامم*، تعبیر دیگری از همین برداشت گسترده از موسیقی است. (همان) در شعر ازری به تناسب موضوع با تلمیحات مختلف تاریخی، روایی، قرآنی، روبرو هستیم؛ مانند

۲۰۵. *یا لها ضربةٌ حَوّت مَکْرَماتٍ* *لم یَزِن ثَقُلَ أجرها نَقْلاها*^{۵۵}
در این جا شاعر به حدیث معروف پیامبر اشاره دارد: «لضربة علی خیر من عبادة الثقلین» (النیسابوری، بی تا: ۳/۳۴ و البغدادی، ۱۴۱۷ ق: ۱۳/۱۹)

۲۰۱. *و بری مرحباً بکف اقتدارٍ* *أقویاءُ الأقدارِ مِن ضَعفاها*^{۵۶}
در این جا نیز به کشته شدن مرحب پهلوان خیبر به دست امام (ع) در نبرد خیبر اشاره دارد.
۳۰۴. *فتأتل بـ «عم» تنبک عنه* *نبأ کلُّ فرقَةٍ أعیاهها*^{۵۷}
اشاره دارد به آیات اول سورهٔ نبأ و شأن نزول این آیات، که در برخی تفاسیر روایی مربوط به امیرمؤمنان (ع) است.

با دقت در تلمیحات بالا و برخی تلمیحات دیگر در قصیده، ملاحظه می‌شود که در هر بیت این آرایه در کنار دیگر آرایه‌ها و یا عناصر بیانی قرار گرفته است. در بیت اول جناس میان ثقل و ثقلها، در بیت دوم تضاد میان اقویا و ضعفا و نیز جناس اقتدار و اقدار و در بیت سوم جناس میان تنبک و نبأ باعث شده بیت آهنگ صوتی و موسیقی معنوی را با هم دارا باشد.

۴-۲-۲-۲-۴-۲ مراعات النظیر

مراعات النظیر آن است که شاعر در شعر خود مفاهیمی را بیاورد که باهم نسبتی داشته باشند؛ به شرطی که این نسبت تضاد نباشد. (تفتازانی، ۱۳۸۵ ش: ۴۱۲ و هاشمی، ۱۳۷۹ ش: ۳۲۱). این تناسب یا به علت هم‌جنسی است یا تشابه و یا ملازمت با یکدیگر. (فشارکی، ۱۳۷۹ ش: ۷۰) مراعات النظیر اگر بدون تکلف و ذوقی باشد از آنجا که ذهن را در ارتباط میان اشیا یا مفاهیم درگیر می‌کند، تداعی‌گر نوعی موسیقی و انسجام معنایی است.

کاربرد مراعات النظیر در قصیده «ازریه» زیاد نیست بگونه‌ای که در بررسی که به عمل آمد در ۱۰۰ بیت اول آن، تنها به ۶ مورد دست یافتیم و این نشان‌دهندهٔ دوری از تکلف و تصنع در شعر اوست. یکی از موارد توفیق شاعر در آوردن این صنعت بدیعی، آمیختن آن با عناصر بیانی است؛

چنانکه در بیت زیر ترکیب مراعات‌النظیر با تشبیه و استعاره بر تأثیر معنایی و تناسب واژگان شعرش افزوده است:

۴۶. أنا سیّارة الكواكبِ فی الحرِّ ب فأنی یعدو علیّ سُهاها

در اینجا میان سیاره، کواکب و سها (ستاره‌ای کوچک در آسمان) تناسب وجود دارند و از طرفی سُها در معنایی مجازی (استعاره از دشمنان شاعر) بکار رفته است. مراعات‌النظیر در قصیدهٔ «اُزریه» به صورت‌های مختلف آمده است. گاه شاعر از مفاهیم و عناصر طبیعت استفاده می‌کند؛ مانند:

۱۳۰. جوهرٌ تعلّمُ الفلّزاتُ من کلِّ ل القضاء یا بأَنه کیمیاهُ^{۵۸}

و گاه تناسب میان واژگان به علوم ادبی برمی‌گردد؛ چنانکه در بیت زیر که در مدح پیامبر (ص) است شاعر از الفاظ صرفی و نحوی استفاده کرده است:

۵۰. مصدرُ العلمِ لیس إلا لدیه خیرُ الکائناتِ من مُبتداهُ^{۵۹}

اگر شاعر در این صنعت از تخیل شاعرانه و صنعت‌های دیگر هم بهره بگیرد، جنبهٔ ادبی و تداعی‌گری آن بیشتر است (ن.ک: فشارکی، ۱۳۷۹ ش: ۷۳) و این چیزی است که در برخی ابیات ازری شاهد آن هستیم؛ مثلاً در بیت زیر افزون بر تناسب میان «شری، الغوالی، أرخصت، مشتری»، جناس میان الغوالی و العوالی، استعارهٔ تبعیه‌ای که در شری (خریدن جان) وجود دارد و تضاد میان «الغوالی و أرخصت» زیبایی و تأثیر کلام را دوچندان نموده است:

۲۳۷. کم شری أنفسَ الملوکِ الغوالی بِالغوالی فأرخصت مُشترها^{۶۰}

۵-۲-۲- تشابه الأطراف

تشابه الاطراف دو نوع است: لفظی و معنوی. نوع معنوی که در این جا مورد نظر ماست آن است که انتهای کلام با ابتدای آن تناسب معنایی داشته باشد. (هاشمی، ۱۳۷۹ ش: ۳۴۳ و ابن حجه حموی، ۲۰۰۵م: ۲/ ۲۱۰) این آرایه که در حقیقت یک نوع مراعات‌النظیر است:

۱۴۹. داسَ ذاک البساطَ منه برجلٍ نیراً کلّ سُؤدٍ نعلاها^{۶۱}

مشاهده می‌شود که «داس» (لگد کردن، پا گذاشتن) در ابتدای بیت با «نعل» (کفش) در انتهای آن تناسب معنایی دارد.

۱۵۸. و کلامُ الصخرِ الأصمِّ لدیه معجزٌ بالهدی الإلهی فاهها^{۶۲}

در اینجا نیز میان «کلام» و «فاه» (حرف زدن) در ابتدا و انتهای بیت، تناسب وجود دارد. گویا انتها و ابتدای بیت به صورت دایره‌وار به هم می‌رسند و نوعی تناسب و انسجام را ایجاد می‌کنند که از مقولهٔ همان موسیقی معنوی است.

نتیجه‌گیری

در آنچه گذشت به تحلیل مهم‌ترین عناصر موسیقایی قصیدهٔ «اُزریه» پرداختیم. در بررسی موسیقی بیرونی این قصیده باید گفت که صلابت و شدت بحر خفیف شاعر را در ادای

مقصودش - که حماسه‌سرایی بوده- یاری رسانده است و مواردی مثل: کاربرد واژه‌های فخیم و حماسی، آوردن کلمات مشدد، استفاده از فاعلاتن به صورت سالم (غیر مخبون) بر ضرباهنگ و کوبش ابیات حماسی قصیده افزوده است. از دیگر سو باز شدن دهان در اثر تکرار قافیه «آها» در سراسر قصیده و مقفی بودن برخی ابیات درون قصیده نیز تأثیر زیادی در تقویت جنبهٔ موسیقایی قصیده داشته است.

از نظر موسیقی داخلی نیز استفادهٔ هنری از مواردی مانند جناس، تکرار حروف (واج‌آرایی)، تکرار کلمات، لزوم ما لایزِم، در بعد صوتی و کاربرد ذوقی و دور از تکلف مواردی؛ مثل طباق، مقابله، مراعات‌النظیر، تشابه الأَطراف و تلمیح در بعد معنایی بر انسجام و موسیقی درونی این قصیده افزوده است. شایان ذکر است که در بین تمام عوامل مؤثر در موسیقی درونی این قصیده، جناس در انواع مختلف آن از یک سو بسامد بسیار بیشتری دارد؛ بگونه‌ای که از نظر آماری ۳۴ درصد ابیات قصیده جناس دارند و از دیگر سو، این جناس‌ها بسیار هنرمندانه و دور از تصنع بکار رفته‌اند. بعد از جناس، طباق بیشترین نمود را در این حماسهٔ دینی داراست و حدوداً ۱۸٫۵ درصد کل ابیات از طباق برخوردار است.

پی‌نوشت‌ها

۱- شیخ کاظم ازری در سال ۱۴۳ه.ق. در بغداد دیده به جهان گشود (امین، بی تا: ۹ / ۱۱؛ طهرانی، بی تا: ۱۷ / ۱۳۵) وی ابتدا علوم زبان عربی و مقداری فقه و اصول را نزد بزرگان عصر خود خواند؛ اما از آنجا که شیفتهٔ ادبیات بود، از ادامه تحصیل دست کشید و هنوز ۲۰ سال نداشت که به سرایش شعر پرداخت. (امین، بی تا: ۹ / ۱۱) ازری افزون بر ادب و شعر، در علم حدیث، تاریخ، کلام، حکمت و تفسیر نیز دستی داشت. (کحاله، ج ۸: ۱۳۹) علامه مظفر می‌گوید: «از مطالعهٔ شعرش معلوم می‌گردد که به معارف اسلامی آشنایی کامل دارد و حتی فلسفه و دقایق آن را فهمیده و درک نموده است.» (مظفر، ۱۴۰۹ق: ۱۱) برای همین نزد علما از احترام زیادی برخوردار بود تا جایی که علامه بحر العلوم او را به سبب تبحر در مناظره، توانمندی در تفسیر و حدیث و اطلاع گسترده از تاریخ و سیره بر بسیاری از دانشمندان برتری می‌داد. (امین، بی تا: ۹ / ۱۱) ازری یکی از نوایغ شعر عربی به شمار می‌رود آن‌هم در حوض عصر انحطاط، عصری که جنگ و جدال، آشفتگی و پریشانی، فقر و بیماری محیط زندگی وی را فراگرفته است و طبعاً باعث جمود و رکود هر جنبش فکری و هنری گردیده است. (میرلوحی، ۱۳۵۵ش: ۹۷) مصحح دیوان وی می‌گوید: «با اینکه در دوره او شاعران بسیاری در عراق بودند؛ اما ازری در مهارت و قدرت شعری از همه برتر بود. با تأمل در شعر ازری و شاعران پس از او معلوم می‌گردد که وی صاحب مکتبی است که گروهی از شاعران قرن ۱۲ و ۱۳ هجری از منهج و اسلوب او بهره بردند. (شکر، ۱۳۹۵ق: ۱/۱۲۸)

۲. شهید مطهری دربارهٔ این کتاب می‌گوید: «کتاب جواهر عظیم‌ترین کتاب فقهی مسلمین است و با توجه به اینکه هر سطر این کتاب مطلب علمی است و مطالعهٔ یک صفحهٔ آن، وقت و دقت زیاد می‌خواهد می‌توان حدس زد که تألیف این کتاب بیست هزار صفحه چه قدر نیرو برده است. سی سال تمام یکسره کار کرد تا چنین اثر عظیمی به وجود آورد. این کتاب مظهر نبوغ، همت، استقامت، عشق و ایمان یک انسان به کار خویشتن است.» (مطهری، ۱۳۶۲ش: ۴۹۷)

۳. ر.ک: شفیق البقاعی، الأنواع الأدبیه، ص ۲۶۶؛ محمد عبد السلام الکفافی، فی الأدب المقارن، ص ۱۲۴؛ محمد غنیمی الهملال، الادب المقارن، ص ۱۵۹؛ سلیمان البستانی، الیاذة هومیروس، ۱/ ۱۶۷-۱۷۵؛ انیس المقدسی،

- الإتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ص ۳۴۹؛ يوسف الصميلي، الشعر اللبناني إتجاهات و مذاهب، ص ۴۶؛ شوقی ضیف، العصر الجاهلی ص ۲۲۵؛ ذبیح ... صفا، حماسه سرایی در ایران، صص ۱۶-۱۷.
۴. دوری دوستان، جر آثار بر جای ماندهٔ خانه‌ای که نشانه‌های آن محو شده را به من نشان نداد.
۵. در ژرفای نبرد فروزنت مگر آنکه اراده‌ای را آشکار کرد که مرگ از آن پرهیز می‌کند!
۶. در آن روز سروی عظیم باران مرگ را بر آن‌ها ریخت، سروی که از عاقبتی که بر سر آن‌ها آورد بیمناک نبود.
۷. او آن فرمانده نبرد است که جز شمشیر استوار او تشنگی جنگ را سیراب نمی‌سازد.
۸. و شمشیر خود را از نیام برآورد و یک ضربه بر ساق او زد و آن را قطع نمود.
۹. و علی را در روز خبیبر حمله‌هایی بود که در دیدهٔ بینندگان بزرگ آمد.
۱۰. در میدان کارزار حملاتی از او سر زد که تمام افراد، آنچه را به‌تنهایی او انجام داد انجام ندادند.
۱۱. با مطلع: رتة الشعر عن أخيل بن فيلا
أنشدني و أرو احتدماً وبيلا
۱۲. عبد المنعم فرطوسی (۱۳۳۵-۱۴۰۴ق) زندگی و سیرهٔ اهل بیت را در اثری با عنوان «ملحمة أهل البيت» در بیش از چهل هزار بیت به نظم درآورد.
۱۳. وی در منظومه‌ای بلند (بیش از ۵۵۰۰ بیت) و در یک بحر و قافیه زندگی امام علی(ع) را از ابتدا تا شهادت به نظم درآورده است.
۱۴. او را به حال خویش واگذارید، شاید که با گریه اندوهی را مرطوب [و خنک] سازد.
۱۵. روزگاران «رامه» کجاست؟ الهی که چشم عاشقان از آن‌ها درنگذرد بلکه [مدام] بر آن‌ها درود فرستد.
۱۶. به فرد نادانی که این سخن را تأویل می‌کند بگو...
۱۷. ما را با دوری چه کار؟ خداوند آن را از ما بازدارد، که دستانش چه بلای ناگواری بر سر ما آورد.
۱۸. و آیا آن منازل را دیدی و یا بارقه‌ای را که ما دیدیم از آن‌ها مشاهده نمودی؟
۱۹. این خورشید [که] در بارگاه‌های مسجد قبا [می‌درخشد] از آن کیست؟ خورشیدی که پیکر تاریکی از روح پرتو آن روشن گشته است.
۲۰. و این مرکب‌ها که خرامان می‌روند از آن کیستند؟ بر توقف و حرکت شبانهٔ آن‌ها درود فرست.
۲۱. در میدان کارزار حملاتی از او سرزد که تمام افراد، آنچه را به‌تنهایی او انجام داد انجام ندادند.
۲۲. ای دوستان! ای کاش توجه نمایید به قلب‌هایی که کار عشق در آن‌ها بالا گرفت و آن‌ها را گرفتار نمود.
۲۳. داناترین مردم به جنگ بود. چه ضربات و فنونی را که با دست خود ابتکار نمود.
۲۴. چه بسیار که جان‌های گران‌بهای پادشاهان را با سرنیزه‌ها خرید و بهای آن‌ها را ارزان کرد.
۲۵. چه بسیار که در سحرگاه کبوتر مرا اندوهگین کرد، آن گاه که عشق او را پرواز داد و غمین ساخت.
۲۶. و رازی از او شبانه به «ایران» رفت و آتش‌های آنجا تبدیل به آب شد. (آتشکده‌ها خاموش شد).
۲۷. و کشتی نوح با نام او بالا رفت و بر مجرای خود استقرار یافت.
۲۸. وقتی که برخی مردان از شمشیرهای درخشان و برخی از ترس کشتگان فرار می‌کردند.
۲۹. پس به چیزی روی آوردم که رنج و گرفتاری‌اش از همه بیشتر است، و عشق برای دل‌ها نهایت گرفتاری و بدبختی است.
۳۰. پس فروتنی نما که آنجا منزلی است مقدس که افلاک آرزوی بوسه بر خاکش را دارد.
۳۱. نیروی او را با نیروی دیگران مقایسه مکن! به راستی که بهترین شمشیرها برنده‌ترین آن‌هاست.
۳۲. اراده‌هایی پیچیده در اراده‌هایی، هر دست قدرتمندی فروتر از دست علی است. (دست راست کنایه از دست قدرتمند و دست چپ کنایه از دست ضعیف‌تر است. می‌گوید قدرت دست راست دیگران از دست چپ علی کمتر است.)

۳۳. اراده‌هایی مؤید به روحی که خلق را ذره‌ای از غبار خود نمی‌بیند.
۳۴. منازل و مراتب مقدس او را از یاد نمی‌برم، منزلی را که تقوی آن‌ها را بنا کرد و برافراشته ساخت.
۳۵. آیه‌ای که در آن ولایت به خداوند، پیامبر و سپس حیدر اختصاص دارد.
۳۶. آیه‌ای که ولایت در آن برای سه نفر است. و هر کس از این سه تن تجاوز نماید از هدایت گذشته است.
۳۷. مرکب‌هایی رام و کاری که زیبارویان را می‌برند، مرکب‌هایی که خورشید چاشتگاه بدان‌ها ماند و آن‌ها به خورشید چاشتگاه مانند.
۳۸. چه بسیار که در سحرگاه کبوتر مرا اندوهگین کرد، آنگاه که عشق او را پرواز داد و غمین ساخت.
۳۹. آن کبوتر پیمان‌هایی را که از یاد نبرده بودم را به یاد من آورد، پیمان‌هایی که گر آدمی خویش را از یاد برد، آنها را از یاد نمی‌برد.
۴۰. منازل و مراتب مقدس او را از یاد نمی‌برم، منزلی را که تقوی آن‌ها را بنا کرد و برافراشته ساخت.
۴۱. و فرمود: به راستی که خداوند جلیل را بهشت‌هایی است که غیر از مجاهدان آن‌ها را نمی‌بینند.
۴۲. او آن فرمانده نبرد است که جز شمشیر استوار او تشنگی جنگ را سیراب نمی‌سازد.
۴۳. ترجمه به ترتیب: بر سرزمین‌هایمان در «وادی مصلی» درود فرست. آنجا خواهش و سرمستی بود که بدان رسیدیم / آنجا که اوراق عشق خوانده می‌شد، و تو چه میدانی که الفاظ و معانی آن اوراق چیست! / چه بسیار که عاشقان در آن وطن‌ها درنگ‌هایی داشتند، که آن‌ها را از رسیدن به آرزوهایشان آگاه می‌ساخت.
۴۴. پایان عوالم دانش تنها ذات احمد است.
۴۵. تمام فرشتگان از شادی به مادر پیامبر (ص) بشارت دادند، پس چه بشارت عظیمی بود.
۴۶. و تاریکی گمراهی با طلوع ماهی محو شد که میلاد او با از بین رفتن تاریکی پیوند تنگاتنگ داشت.
۴۷. این خورشید [که] در بارگاه‌های مسجد قبا [می‌درخشد] از آن کیست؟ خورشیدی که پیکر تاریکی از روح پرتو آن روشن گشته است.
۴۸. او گاه از ما دوری می‌کرد و گاه ما را از وصال بهره‌مند می‌ساخت، دنیا گاه چه تلخ و گاه چه شیرین است.
۴۹. این خورشید [که] در بارگاه‌های مسجد قبا [می‌درخشد] از آن کیست؟ خورشیدی که پیکر تاریکی از روح پرتو آن روشن گشته است.
۵۰. و در احد چه بسیار شجاعانی را در هم شکست، هر بار که آن‌ها را آتش جنگ را برمی‌افروختند آن را خاموش می‌کرد.
۵۱. التوبة: ۸۲
۵۲. اللیل: ۵-۱۰.
۵۳. هدایت را تا اوج ثریا بالا بردی و گمراهی را در زیر خاک نهادی.
۵۴. شگفتا از ضربه‌ای که دارای مکارمی است که جن و انس سنگینی پاداش آن‌ها را نتوانند سنجید.
۵۵. و: «مرحب» [دلاور خیبر] را با دست قدرت از هم شکافت، دستی که تقدیرهای قدرتمند در برابر آن ضعیف‌اند.
۵۶. در آیه «عم یتسائلون» درنگ کن تا از خبری آگهات سازد که همه از درک آن عاجز ماندند.
۵۷. او حقیقتی است که تمام فلزات می‌دانند که وی کیمیای آن‌هاست. (پیامبر اکرم برای انسانیت مانند کیمیا برای فلزات است که آن‌ها را به طلا تبدیل می‌کند).
۵۸. او سرچشمهٔ دانش‌ها است و اخبار هستی‌ها از ابتدای خلقت تنها نزد اوست.
۵۹. چه بسیار که جان‌های گران‌بهای پادشاهان را با سرنیزه‌ها خرید و بهای آن‌ها را ارزان کرد.
۶۰. با پیش بر آن فرش گام نهاد، پایی که نعلین آن هر سیادت را نورانی می‌ساخت.

٦١. و سخن گفتن سخت نزد او معجزه‌اى است كه از هدايت الهى سخن مى‌گويد.

منابع و مأخذ

الف) كتاب‌ها

١. أمين، محسن. (د.ت). أعيان الشيعة؛ بيروت: دارالتعارف للمطبوعات.
٢. ابوستيت، شحات محمد عبد الرحمن. (١٩٩٤م). دراسة منهجية فى علم البديع؛ مصر.
٣. أنيس، ابراهيم. (١٩٥٢م). موسيقى الشعر؛ مكتبة الأجلو المصرية.
٤. البستاني، سليمان. (د.ت). الياذة هوميروس؛ بيروت: دار المعرفة.
٥. بغدادى، خطيب. (١٤١٧ق). تاريخ بغداد؛ تحقيق: مصطفى عبدالقادر عطا، بيروت: دارالكتب العلمية.
٦. البقاعى، شفيق. (١٩٨٥ م). الانواع الادبية؛ الطبعة الاولى، بيروت: مؤسسه عزالدين للطباعة و النشر.
٧. تفتازانى، سعدالدين. (١٣٨٥ ش). شرح المختصر؛ الطبعة الثانية، قم: اسماعيليان.
٨. جرجانى، عبدالقاهر. (١٤١٢ق/١٩٩١م). اسرار البلاغة؛ تعليق: محمود محمد شاکر، مطبعة المدني.
٩. حموى ابن حجه. (٢٠٠٥ م). خزنة الأدب و غاية الإزب؛ تحقيق كوكب دياب، الطبعة الثانية، بيروت: دارالصادر.
١٠. سلطاني، محمد على. (١٩٨٢-١٩٨١م). العروض و موسيقى الشعر العربى؛ دمشق.
١١. شفيعى كدكنى، محمدرضا. (١٣٨٥ش). موسيقى شعر؛ ويرايش سوم، چاپ نهم، تهران: آگاه.
١٢. شکر، هادى شکر. (١٣٩٥هـ/١٩٧٥م). ديوان شيخ كاظم ازرى؛ القسم الأول، مجلة المورد، المجلد الرابع، العدد الثانى.
١٣. صفا، ذبيح الله. (١٣٨٤ش). حماسه سرايى در ايران؛ چاپ هفتم، تهران: اميركبير.
١٤. الصميلي، يوسف. (١٩٨٠م). الشعر اللباني اتجاهات و مذاهب؛ بيروت: دارالوحده.
١٥. ضيف، شوقي. (بى‌تا)، العصر الجاهلى؛ الطبعة الثامنة، مصر: دار المعارف.
١٦. عباچى، اباذر. (١٣٧٧ش). علوم البلاغة؛ تهران: سمت.
١٧. عباس، حسن. (١٩٩٨م). خصائص الحروف العربية و معانيها؛ منشورات اتحاد كتاب العرب.
١٨. طهرانى، شيخ آقا بزرگ. (د.ت). الذريعة إلى تصانيف الشيعة؛ قم: اسماعيليان و تهران: كتابخانه اسلاميه.
١٩. غريب، رز. (١٣٧٨ش). نقد بر مبنای زيبا شناسى؛ ترجمة نعمة رجايى، چاپ اول، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسى.
٢٠. غنيمى هلال، محمد. (١٩٨٣م). الادب المقارن؛ بيروت: دار العودة.
٢١. فخرالدين، جودت. (١٩٩٥م). الايقاع والزمان (كتابات فى نقد الشعر)؛ بيروت: دارالمناهل- دارالحرف العربى.
٢٢. فشاركى، محمد. (١٣٧٩ش). نقد بديع؛ تهران: انتشارات سمت.
٢٣. قدامة بن جعفر. (١٣٨٤ش). نقد الشعر؛ ترجمة دكتور ابوالقاسم سرى، آبادان: انتشارات پرسش.
٢٤. قمى، شيخ عباس. (١٣٩٧ق). الكنى و الألقاب؛ طهران: منشورات مكتبة صدر.

۲۵. کحاله، عمر رضا. (د.ت). **معجم المؤلفین**؛ ج ۸، بیروت: مكتبة المثنی و دار إحياء التراث العربی.
۲۶. مطلوب، احمد. (۱۴۱۷ق). **بحوث بلاغیة**؛ بغداد: مطبوعات المجمع العلمی.
۲۷. مطهری، مرتضی. (۱۳۶۲ش). **خدمات متقابل اسلام و ایران**؛ چاپ دوازدهم، تهران: انتشارات صدرا.
۲۸. مظفر، محمد رضا. (۱۴۰۹ق). **الأزریة و تخمیسها**؛ بیروت: دار الأضواء.
۲۹. معتوق، أحمد. (۱۹۹۶م/۱۴۱۶ق). **شرح الأزریة**؛ بیروت: دارالسلام للتراث.
۳۰. المقدسی، انیس. (۱۹۷۷م). **الاتجاهات الأدبیة فی العالم العربی الحدیث**؛ بیروت: دار العلم للملایین.
۳۱. الملائیكة، نازک. (۱۹۶۷م). **قضايا الشعر المعاصر**؛ منشورات مكتبة النهضة، الطبعة الثالثة.
۳۲. النیسابوری، الحاكم. (د.ت). **المستدرک علی الصحیحین**؛ بإشراف: الدكتور یوسف عبدالرحمن المرعشلی، بیروت: دارالمعرفة.
۳۳. هاشمی، احمد. (۱۳۷۹ش). **جواهر البلاغة**؛ اشراف: صدقی جمیل، چاپ دوم، تهران: انتشارات الهام.
۳۴. هلال، ماهر مهدی. (۱۹۸۰م). **جرس الألفاظ و دلالتها فی البحث البلاغی و النقدي عند العرب**؛ بغداد: دارالحریة. دارالرشید.
۳۵. یونس، علی. (۱۹۹۲م). **نظرة جدیدة فی موسیقی الشعر العربی**؛ الهیئة المصریة العامة للكتاب.

ب) مقالات

۱. حائری، جعفر عباس. (۱۴۰۸ق). **ملاحم علی غرار ملحمة؛ ترلثنا، السنة الثالثة، العدد ۳، صص ۲۲-۳۷.**
۲. شیرازی، فریدون. (۱۳۸۴)، «واج آرایی و واج زدایی در شعر»؛ **فصلنامه ادبیات فارسی**، ش ۴، صص ۴۲-۵۲.
۳. القضاء، فرحان علی. (۱۴۲۰-۱۴۲۱ق). «القیمة الموسیقیة للتکرار فی شعر صاحب بن العباد»؛ **مجمع اللغة العربیة الأردنی، العدد ۵۸.**
۴. کاشیان، ایران ناز. (۱۳۶۹ش)، «ازری»؛ **دایرة المعارف بزرگ اسلامی، جلد ۸، صص ۴۱-۴۷.**
۵. مسبوق سید مهدی و نرگس نسیم بهار. (۱۳۹۲ش). «پیوند موسیقی و رثا در شعر خنساء»؛ **پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، شماره بیستم، صص ۲۵۵-۲۷۸.**
۶. میرلوحی، سید علی. (۱۳۵۵ش). «احوال و اشعار شیخ کاظم ازری»؛ **مطالعات اسلامی، شماره ۲۰، صص ۸۷-۱۱۳.**
۷. یوسفی، غلامحسین. (۱۳۵۷ش). «موسیقی کلمات در شعر فردوسی»؛ **جستارهای ادبی، شماره ۵۴، صص ۸-۱۶.**

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)
(علمی - پژوهشی)
سال هفتم، دوره جدید، شماره بیست و دوم، زمستان ۱۳۹۴

*
دراسة العناصر الموسيقية فى القصيدة الأزرية

سيد مهدي نوري كيدقاني، أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة الحكيم السبزواری

الملخص

إن الدراسة الموسيقية للروائع الشعرية تحظى بالأهمية البالغة لأن الموسيقى من العناصر الهامة فى بنية الشعر و كما ذهب البعض إنّ الجانب الموسيقي أو الصوتي هو الفارق الأساسي بين الشعر و النثر. احتلت القصيدة الأزرية لشاعرها الشيخ كاظم الأزرى مكانة أدبية و دينية مرموقة فى الأدب العربي و قد حظيت بعناية فائقة من قبل الأدباء و الشعراء بحيث عارضها شعراء كثيرون كما قام بشرحه بعض العلماء و الدارسين. تُعدُّ هذه القصيدة من بواكير فن الملحمة فى الأدب العربي و الأزرى بملحمته هذه أوجد مدرسة شعرية تبعها الشعراء من بعده. أسلوبه الجزل و الرصين و موسيقاه الخلابة من المحاسن و الميزات البارزة لهذه القصيدة بحيث سُميت بقرآن الشعر و الملحمة الكبرى. نحن فى هذا البحث تطرقنا إلى العناصر الموسيقية المؤثرة فى أسلوب الأزرية و جمالها و بدراسة موسيقاها الخارجية و الداخلية.

و فى نظرة عابرة بإمكاننا القول إنّ الشاعر استخدم البحر الخفيف لوصف المعارك و المشاهد الحماسية كما أنّ لقفية الهاء و الإتيان بالأبيات المقفاة أثراً بارزاً فى تقوية الموسيقى الخارجية و تعزيزها. من جانب آخر الاستخدام الفني للمحسنات البديعية مثل الجناس و التكرار ساعد الشاعر فى تحسين المعنى و الموسيقى الداخلية.

الكلمات الدلالية: الأزرية، الدراسة الموسيقية، الوزن، الجناس، التكرار.

* - تاريخ الوصول: ۹۴/۰۴/۱۲ تاريخ القبول: ۹۴/۱۰/۲۸

عنوان بريد الكاتب الإلكتروني: seyed1221@yahoo.com