

پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان
سال ۱۹ شماره ۳۶ بهار و تابستان ۱۴۰۰ (صص ۱۷۶-۱۵۷)

بررسی انسجام آوایی «الفراق» سروده متنبی

۱- روح الله صیادی نژاد ۲- زهرا وکیلی ۳- نسرین جعفری ۴- محمد حسین فاضلی

چکیده

گفتمان شعری، ساختار زبانی کاملی است که ماده خام آن را آواهای هماهنگ و منسجم با یکدیگر تشکیل می‌دهد و متنی به وجود می‌آورد که دلالت‌ها و معانی آن ناشی از حالت‌های درونی شاعر است. متنبی شاعری است که در انتخاب آواها و الفاظ منسجم، سرآمد شاعران عصر و دوره خویش است. نگارندگان در این پژوهش با درپیش گرفتن روش توصیفی - تحلیلی انسجام آوایی الفراق متنبی بررسی کرده‌اند و به این سؤالات پاسخ داده‌اند که متنبی در قصیده بایه چه استراتژیهای زبانی در پیش می‌گیرد تا نوعی هارمونی و توازن ذهنی و معنوی در سرتاسر سروده ایجاد نماید؟ چرا متنبی در قصیده الفراق از آواهای واضح، بهره بیشتری می‌گیرد؟ هدف متنبی از بکارگیری ساخت‌های نحوی مقارن در این سروده چیست؟ آنچه از این بررسی حاصل می‌شود این است که متنبی با رعایت تمام قواعد زبان عربی از تمامی ظرفیت‌های جملات، واژگان، حروف، اصوات و آواها در ارتقای سطح معنایی و زیبایی سروده خویش بهره برده است. سهولت تلفظ و خوش‌آهنگی صوت برخاسته از واژگان، متنی یکپارچه و منسجم را پدید آورده است. چینش آوایی و واژگانی در الفراق سروده متنبی چنان ماهرانه به خدمت گرفته شده است که گواه بر چیره‌دستی او در زبان عربی است.

کلید واژه‌ها: انسجام آوایی، متنبی، موسیقی، زبانشناسی، شعر عصر عباسی.

دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان (نویسنده مسئول) Email:saiady@kashanu.ac.ir

۲- دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان

۳- کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان

۴- دکترای زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان

تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/۳۰

تاریخ دریافت: ۹۹/۵/۱۴

۱-مقدمه

یکی از مباحث مورد توجه زبان‌شناسان، انسجام است. انسجام برگرفته از ریشه «سَجَم» است. درباره معنای «سَجَم» در لسان العرب آمده است: سَجَمَتُ الْعَيْنُ الدَّمْعُ وَ سَجَمَتِ السَّحَابَةُ الْمَاءَ تَسْجِمُهُ سَجْمًا وَ سَجُومًا و... (ابن منظور، ۲۰۰۵: ۱۷۶۲)؛ یعنی از چشم، اشک و از ابر، باران سرازیر شد. ریختن آب یا اشک یا تداوم باران، به مثابه ریختن معانی در قالب خاصی است که متن نام دارد؛ زیرا تداوم قطرات آب موجب تجمع و پیوستگی آن شده و نتیجه آن تشکیل رود یا دریا می‌شود و تجمع معانی، نیز موجب تشکیل متن یا شعر یا قطعه ادبی می‌شود. بنابراین، کلمه انسجام به نوعی پیوستگی اجزای یک مجموعه به یکدیگر است تا یک کل واحد را تشکیل دهند. از نظر «هلیدی» و «رقیه‌حسن»، مفهوم انسجام یک «مفهوم معنایی» است. به عبارتی واضحترمی- توان گفت که انسجام «از طریق نشانه‌های انسجامی میان اجزاء متن ارتباط معنایی ایجاد می‌کند» (هلیدی و حسن، ۱۹۷۶: ۴). علاوه بر هلیدی و حسن، زبان‌شناسان دیگر نیز به تعریف انسجام پرداخته‌اند؛ از جمله آن‌ها، "سعد مصلوح" است. وی انسجام را رابطه معنایی میان مجموعه‌ای از مفاهیم داخل متن می‌داند (مصلوح، ۱۹۹۱: ۱۵۴). در تعریفی جامع‌تر، "محمد خطابی"، مفهوم انسجام را از مفهوم دلالتی آن فراتر برده و به سطوح دیگر مثل نحو، واژه، صوت و نوشتار ارتقاء می‌دهد. از نظر وی «مفهوم انسجام در سه سطح قابل بررسی و تحلیل است: ۱- معنایی ۲- واژگان ۳- آوا و نوشتار» (همان: ۱۵). بنابراین، محمد خطابی علاوه بر مفهوم دلالتی و معنایی انسجام، بر قسمت آوایی آن نیز تأکید کرده است. انسجام آوایی نیز شامل همه عواملی است که باعث آهنگین شدن کلام گردد و با هارمونی و هماهنگی در وزن و قافیه ارایه شود (نظری، ۱۳۸۹: ۱۸) تحقیق نشان از آن دارد که بر اساس نظر اکثر زبان‌شناسان، آواها از جمله ابزارهای آفریننده انسجام متنند که نقش مهمی در ایجاد متنی یکپارچه ایفا می‌نمایند.

۱-۱- بیان مساله و سوالات تحقیق

بی‌شک میان انسجام و ساخت‌های آوایی رابطه‌ای محکم وجود دارد؛ چرا که انسجام آوایی یک متن، نتیجه و ماحصل روانی کلام اثر است و اینجاست که وجوب بررسی ساخت‌های آوایی در یک متن ادبی برجسته‌تر می‌شود. بنابراین مسأله تحقیق حاضر، بررسی و تحلیل زیبایی‌ها

وساخت‌های آوایی «الفراق» سروده متنبی است. سؤال‌هایی که در این تحقیق فرادید خویش قرار داده‌ایم به قرار ذیل است:

۱. متنبی در قصیده بایه چه استراتژیهای زبانی در پیش می‌گیرد تا نوعی هارمونی و توازن ذهنی و معنوی در سرتاسر سروده ایجاد نماید؟
۲. چرا متنبی در قصیده الفراق از آواهای واضح بهره بیشتری می‌گیرد؟
۳. هدف متنبی از بکارگیری ساخت‌های نحوی مقارن در این سروده چیست؟

۲-۱- اهداف و ضرورت تحقیق

این تحقیق، خوانشی متفاوت از متن ادبی ارائه می‌نماید و زیبایی‌های پنهان آن را به مخاطب نشان می‌دهد و فرصتی جدید در زمینه تحلیل آوایی متون ادبی در اختیار دانش پژوهان عرصه‌های ادبی و زبانی قرار می‌دهد.

۳-۱- پیشینه تحقیق

شعر متنبی از برجسته‌ترین اشعار عربی به‌شمار می‌رود. کشف ساختارهای زبانی و مضامین پرمغز آن دست‌مایه پژوهشگران و ناقدان بوده و هست. در اینجا به ذکر مهم‌ترین پژوهش‌های مرتبط با این جستار پرداخته می‌شود. سندس کردآبادی (۱۳۸۹) در مقاله «جمالیه التکرار لدی المتنبی» این‌گونه بیان می‌کند که تکرار حروف، واژگان و جمله‌ها در شعر متنبی همچون ابزاری تعبیری برای تاثیر بر مخاطب و برانگیختن احساسات وی به‌کار گرفته شده است. عاطفه سادات ساداتی (۱۳۹۴) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «زیبایی‌شناسی انسجام در سروده‌های متنبی» بیان می‌دارد که متنبی در سروده‌های خود از انواع انسجام نحوی، واژگانی و آوایی بهره گرفته است؛ اما انسجام آوایی و سویه‌های گسترده آن به لحاظ ابعاد زیبایی‌شناختی، در سروده‌های وی از بسامد بالایی برخوردار است. سیدرضا میراحمدی و مریم آقاجانی (۱۳۹۶) در مقاله «عناصر برجسته انسجام در بایه متنبی بر اساس نظریه هلیدی» بیان می‌دارند که متنبی از وابستگی لفظی، ارجاعی و معنایی بهره کامل گرفته است تا ماهیت انسجام را برشعرش حاکم کند. زهرا سلیمانی (۱۳۹۷) در مقاله «جلوه‌های موسیقایی در سوگ سروده‌های متنبی» بیان می‌کند که متنبی با چیره‌دستی ترفندهای متنوعی هم‌چون: اشتقاق، تضاد، تناسب و تقابل، تکرار صامت و مصوت واژگان، ترادف و تضاد را به کار رفته است و این امر، زیبایی و موسیقی ابیات مرثیه‌هایش را چند

برابر نموده است. تحقیقات نشان از آن دارد که تاکنون پژوهشی پیرامون انسجام آوایی در « الفراق» سروده متنی انجام نشده است و تحلیل این چکامه از نظر آوایی در نوع خود بدیع است. از آنجا که آغاز هر تحلیل بدون توصیف میسر نخواهد شد، پیش از پرداختن به اصل موضوع، لازم است نگاهی گذرا به دیرینه این اصطلاح زبانی داشته باشیم.

۲- دیرینه‌شناسی انسجام

اصل کلمه انسجام (Cohesion) در زبان‌های اروپایی از اصل کلمه لاتینی (Haerer) است که به معنای پیوستگی می‌باشد. بعدها دو حرف (co) ابتدای آن اضافه گردیده است که به معنای باهم بودن و اتصال است و پس از آن این واژه به صورت (Cohaerer) تغییر یافت. آغاز پیدایش واژه (Cohere) به سال ۱۶۰۱ در نمایشنامه «شب دوازدهم» اثر نمایشنامه‌نویس انگلیسی شکسپیر " برمی‌گردد و در سال ۱۶۷۸ اولین ظهور واژه (Cohesion) در بررسی‌های "هوبز" فیلسوف مشهور انگلیسی در باب فلسفه طبیعت دیده می‌شود (حنیحن الذهبی، ۲۰۰۵: ۳۳).

کلمه (Cohesion) در زبان عربی به (التماسک النصی الشکلی) یعنی پیوستگی متنی و ساختاری ترجمه کرده‌اند تا میان آن و کلمه (Coherence) که به معنی «التماسک الدلالی» است - که به معنای پیوستگی معنایی است - تفاوت قائل شوند. آنچه در این مجال قابل ذکر است این است که برخی از پژوهشگران نظیر «کارتز»، دو اصطلاح «انسجام» و «اتساق» را دال بر یک معنای واحد می‌دانند و آن را به عنوان ابزاری معرفی می‌کنند که میان سازه‌های متن ارتباط برقرار می‌سازد. به هر حال، آشکارسازی حقیقت این امر کار آسانی نیست و این تداخل و نزدیکی میان این دو مفهوم سبب شده است تا پژوهش‌گران، اصطلاحات فراوانی را برای معنایی واحد برگزینند. "صبحی ابراهیم الفقی" اصطلاح انسجام را برای پیوستگی معنایی به کار می‌گیرد و آن را رابطه‌های میان جملات مختلف یا اجزای متفاوت جمله می‌داند (۲۰۰۰: ۹۵) بنا به باور "محمد خطابی" انسجام دارای شمولیت بیشتر و نیز عمیق‌تر از اتساق است؛ زیرا که بررسی انسجام از جانب مخاطب برای کشف روابط پنهانی و تولید متن، تلاش بیشتری را می‌طلبد (۱۹۹۱: ۶) بنابر نظر "راستی" تفاوت میان این دو اصطلاح این است که اتساق و پیوستگی متن به رابطه آن با دلالت داخلی متن مرتبط است؛ اما انسجام متن به روابط آن با محیط زبانی خارج متن ارتباط دارد. بنابراین انسجام در سیاق متن با معنای کامل خود یعنی موقعیت زبانی خارج متن در

ارتباط است (بوسنه: ۲۰۱۲: ۳۲). در حقیقت می‌توان گفت که «اتساق» تعبیری سطحی از روابط انسجامی است و ابزای است که روابط مفهومی متن را آشکار می‌سازد (عبدالرحمن، خزیری والجمیل یوب، ۲۰۱۱: ۹). اگرچه اصطلاح انسجام، مفهومی نو در زبان‌شناسی به‌شمار می‌رود و این اصطلاح زاینده ذهن زبان‌شناسان غربی همچون «بیکر» (همان) و «هالیدی» و «رقیه حسن» (عفیفی، ۲۰۰۱، ۹۰) است؛ اما ریشه این پژوهش‌ها در میراث بلاغی اسلامی یافت می‌شود. با نگاهی به آثار بلاغیون و زبان‌شناسان اسلامی درمی‌یابیم که تلاش آنها در این زمینه بسیار با اهمیت بوده است. «ابن طباطبا» می‌گوید: «شاعر باید در ساخت شعر خویش و نظم و ترتیب ابیات آن تامل نماید و بر حسن و قبح آن تسلط داشته باشد و میان ابیات آن هماهنگی ایجاد کند و معانی متناسب را بر آن منطبق سازد» (۱۹۸۵: ۲۰۹) هم‌چنین در کتاب «منهاج البلغاء و سراج الأدباء» آمده است که: «عبارات و اهداف متصل به هم در یک متن آن‌گونه است که میان انتهای یک فصل و ابتدای فصل دیگر از نظر غرض و عبارات ارتباط وجود دارد» (قرطاجنی، ۱۲۸۵: ۲۹۰) و این دقیقاً همان چیزی است که ما امروزه از آن با عنوان انسجام و پیوستگی یاد می‌کنیم.

۳- متنبی و هندسه آوایی الفراق

شخصیت شعری متنبی، شاعر عصر عباسی دوم، شخصیتی والاست؛ چرا که وی بر تمام فنون و تکنیک‌های هنری در شعر مسلط است. او از تمامی ظرفیت‌های جملات، واژگان، حروف، اصوات و آواها برای ارتقای سطح معنایی و زیبایی سروده خویش بهره می‌برد. متنبی شاعر عرب در انتخاب الفاظ و اصوات سرآمد تمامی شاعران عصر و دوره خویش است. وی زمام زبان را در دست می‌گیرد و آن‌را آن‌گونه که می‌خواهد به حرکت درمی‌آورد و معانی مورد نظر خود را از طریق واژگان به مخاطب القا می‌کند. دقت او در چینش واژگان و الفاظ به نوعی است که انسان نمی‌تواند واژه‌ای را در یک بیت جابه‌جا نماید؛ چرا که جابه‌جایی واژه همانا و از بین رفتن زیبایی بیت همان «الفراق» یکی از زیباترین سروده‌های متنبی است که تامل در آن، قدرت زبانی شاعر را به‌خوبی نشان می‌دهد. علت سرایش این متن شعری این‌گونه بیان می‌شود که متنبی از سیف-الدوله حمدانی انتظار داشت که ولایت عراقین را به وی بگمارد و سیف‌الدوله به خواسته او جامه عمل نپوشاند؛ بنابراین تصمیم گرفت که دربار سیف‌الدوله را به سمت دربار کافور اخشیدی در مصر ترک نماید. هنگام ترک دربار سیف‌الدوله قصیده فراق را سرود؛ قصیده‌ای منسجم که نغمه

و صوت حاکم بر هر بیت آن پدیدآورنده موسیقی خاصی است که با مفهوم اصلی متن ارتباطی قوی دارد. در اینجا به تحلیل موسیقایی این سروده پرداخته می‌شود:

۳-۱- موسیقی بیرونی سروده

قصیده فراق متنبی در بحر طویل - که جزو بحرهای پر کاربرد شعر عربی است - سروده شده و با درونمایه اصلی سروده که همان مدح، اعتذار و عتاب است، هم‌سوست. متنبی از صمیم قلب دوست‌دار سیف‌الدوله است؛ ولی سخن‌چینی و حسادت اطرافیان از یک‌سو و جاه‌طلبی و بلندپروازی خودش از سوی دیگر سبب شده است که از سیف‌الدوله دوری کند. شاعر در این چکامه با تبدیل تفعیله «فعولن» به «فعول» و با تبدیل تفعیله «مفاعیلن» به «مفاعلن» (یعنی با ساکن نمودن حرف دوم و سوم تفعیله)، به توقف صوت مبادرت ورزیده است و به مخاطب یا همان گیرنده پیام، فرصت تأمل و تفکر می‌دهد و این عمل سبب شده است که جنبه غنایی و موسیقایی سروده افزون گردد. وی با بهره‌گیری از ظرفیت‌های ضرب‌آهنگ سخن، عقل و عاطفه مخاطب را به تسخیر خویش درمی‌آورد؛ مثلاً به این بیت بنگرید:

فراقٌ و من فارقتُ غیرُ مُذَمَّمٍ وأُمٌّ و من یممتُ خیرُ مُیَمَّمٍ

(متنبی، ۱۹۸۳: ۴۵۹)

ترجمه: «درد فراقی دارم و کسی که از او جدا شدم، سرزنشی بر من نیست. آهنگ و قصدی دارم و کسی که آهنگ او را دارم بهترین آوردگاه است».

ضرب‌آهنگ این بیت به قرار ذیل است:

U --/ U ---/ U - U / U - U - U --/ U ---/ - U - U / U - U
فعولن / مفاعیلن / فعول / مفاعیلن / فعولن / مفاعیلن / فعول / مفاعیلن

از تقطیع عروضی ۴۱ بیت این قصیده درمی‌یابیم که زخاف قبض بر ۴۷ درصد تفعیله‌ها وارد شده است. جدول زیر شاهد این ادعاست:

جدول ۱: میزان به کارگیری تفعیله‌های سالم و مزاحف

نسبت درصدی	تعداد	انواع تفعیله‌ها
٪۵۳	۱۷۲	سالم
٪۴۷	۱۵۶	مقبوض
٪۱۰۰	۳۲۸	مجموع تفعیله‌ها

بسامد آماری تفعیله‌ها گویای این است که تفعیله‌های سالم با اختلافی اندک با تفعیله‌های مقبوض، بر فضای سروده چیره است و این خود اشاره‌ای صریح به موقعیت ظاهری منتهی و حالت درونی وی دارد. به بیان روشن‌تر منتهی در ظاهر، خود را از ملاقات با «کافور اخشیدی» و حضور در دربار وی خشنود و خرسند نشان می‌دهد؛ اما در واقع از این امر ناراضی است و بازگشت به دربار سیف‌الدوله مراد اصلی اوست. تمایلات ظاهری و باطنی او در تفعیله‌ها به خوبی نمود پیدا کرده به طوری که تعداد تفعیله‌های سالم و مقبوض در سروده تقریباً برابری می‌کند و این حالت خاص، ترسیم‌گر هماهنگی و انسجام مفهوم سروده با موسیقی بیرونی آن است و نشان از تبحر و تجربه شعری منتهی دارد. ناقدان بر این باورند که «شعر»، همانند موسیقی است و قافیه اساس آن است. قافیه، آهنگ زیبا و دلنشین را تا انتهای شعر برای ما به ارمغان می‌آورد و باعث گشایش سینه می‌شود و در صورتی شعر برای مخاطبان دلنشین می‌شود که قافیه آن زیبا باشد و روح و جان انسان را به وجد آورد (جدوع، ۱۴۲۴ق: ۳۶۲). منتهی سروده خویش را بر روی «میم» بنا نهاده است. همانطور که می‌دانید «میم» از جمله حروف «خیشومی» و «غنه» است که مخرج تلفظ آن بینی است (جان: ۱۹۶۲: ۳۵). برای تلفظ آن لازم است که لب‌ها بر روی هم قرار بگیرند و هوایی که از ریه خارج می‌شود، حبس گردد. این دقیقاً با آه و ناله پنهانی و درونی منتهی که ناشی از جدایی از سیف‌الدوله و اقامت ناچاری وی در دربار کافور اخشیدی است؛ هم‌سویی دارد. در اینجا ذکر این نکته ضرورت دارد کسره‌ای که بر «روی» «میم» وارد شده است و حرف «یاء» که از اشباع آن حاصل می‌شود، بیانگر درهم شکستگی و سنگینی درد فراق بر روح و جان منتهی است.

۲-۳- موسیقی درونی سروده

موسیقی درونی، نظم و آهنگی است که از درون واژه‌ها و از لابه‌لای آن‌ها به شکلی شگرف بروز و ظهور می‌یابد. هماهنگی صوتی و آوایی نیز - در کنار تمام عوامل موسیقایی که زبان شعر را از زبان هنجار و معیار امتیاز می‌بخشد و از رهگذر آنها می‌توان به تشخیص واژه‌ها و برجسته سازی توازن آوایی کمی و توازن واجی در نظام شعری دست یافت - از اهمیت زیادی برخوردار است. وقتی صامت‌ها و مصوت‌ها به تناسب خاصی در «محور هم‌نشینی» قرار می‌گیرند و با نظم خاصی تکرار می‌شوند جلوه دیگری از موسیقی شعر پدیدار می‌گردد که خود عاملی مهم در رستاخیز واژه‌ها و برجسته ساختن عناصر شعری به‌شمار می‌آید.

همان‌گونه که نقاش، رنگ اثر هنری خویش را برمی‌گزیند، شاعران نیز در متن ادبی خویش به گزینش آواها و اصوات متناسب با معانی ذهنی خویش می‌پردازند. بنابراین اصوات و آواها رنگ نویسنده است که با گزینش آنها برای جذب مخاطب بهره می‌گیرد و آنها را با مضمون و مفهوم اثر خویش هماهنگ ساخته و آن را سرشار از دلالت‌های مختلف می‌نماید. لازم به ذکر است که گزینش آواها توسط شاعر تا حدود زیادی به گزینش واژگانی که دربردارنده این آواهاست، بستگی دارد (أحمد قبه‌ها، ۲۰۱۱: ۲۴). به دیگر بیان هرکلمه با مدلول و معنای خود ارتباطی شگفت‌انگیز و سحرآمیز دارد؛ چرا که در آواهای آن نیرویی عجیب نهفته است. در اساطیر آمده است که جادوگران، فرشتگان و شیاطین را به نام‌های آنها - که نوعی از کلمه است - می‌خواندند و معتقد بودند که این نام‌ها، آن مخلوقات نادیدنی را به اطاعت از ایشان وامی‌دارد. (منیف، ۱۹۸۵: ۱، ۲۴۷). متنی در این سروده به طرز ماهرانه‌ای به تنظیم آواها، اصوات و واژگان پرداخته است به‌گونه‌ای که ذهن خویش را بر آغاز و پایان ابیات متمرکز ساخته است. از آنجا که یک شاعر ناگزیر از آن است که مکان مناسبی برای الفاظ در اثر خویش برگزیند و به‌گونه‌ای آنها را در پی یکدیگر ذکر کند تا بر مفهوم ذهنی‌اش دلالت نماید، متنی نیز از این قاعده مستثنی نبوده و به‌خوبی این مهم را به انجام رسانده است؛ چرا که نقشی برجسته در آشکارسازی ارزش‌های آوایی و دلالتی این سروده ایفا نموده که در ادامه به ذکر شواهدی از این دست خواهیم پرداخت. در بیت نخست شاعر چنین می‌گوید:

فِرَاقٌ وَ مِنْ فَرَقَتْ غَيْرُ مُذَمَّمٍ
وَأُمٌّ وَ مِنْ يَمَمْتُ خَيْرٌ مُيَمَّمٍ
(متنی، ۱۹۸۳: ۴۵۹)

در بیت فوق، همخوان «میم»، با احتساب آواهای منطوق ۱۵ بار تکرار شده است. ۵ بار در مصراع اول و ۱۰ بار در مصراع دوم. در هنگام تلفظ «میم»، لب‌ها بر روی هم جمع می‌شود. به نظر می‌رسد که در «اجتماع و جمع شدن»، امنیت و احساس آرامش بیشتری وجود دارد. این به خوبی گویای آن است که در مصراع نخست که صحبت از جدایی از سیف الدوله است؛ بسامد به کارگیری همخوان «میم» کمتر از مصراع دوم است؛ چرا که متنی در دربار سیف‌الدوله احساس انزوا و تنهایی داشته است، اکنون که به دربار کافور پناه آورده است؛ دوستان و یاران بسیاری گرد وی را گرفته و به گمانش دیگر از حسودان و سخن‌چینان دربار سیف الدوله خبری نیست. این خود سبب ایجاد حس امنیت و اجتماع خاطر در وی شده است؛ این از یک سو و از سوی دیگر

همخوان «میم» و «نون»، از نظر فونوتیک و فونولوجی، جزو حروف غنه و خیشومی محسوب می‌شوند و با توجه به بافتار و ساختار آن یا معنای «عزت» از آن دریافت می‌شود و یا معنای «ذلت و خواری». در اینجا معنای ذلت و خواری از آن دریافت می‌شود؛ چرا که در زبان عربی، «ذلت» را به أنف (بینی) نسبت می‌دهند، مانند این سخن عرب که می‌گوید: «رَغِمَ فُلَانٌ أَنْفَهُ» (ابن منظور، ۱۴۱۴ه: ۲۴۷)؛ یعنی بینی‌اش به خاک مالیده شد (ذلیل شد). در پاره‌گفت زیر متنی چنین می‌گوید:

وما منزل اللذاتِ عندی بِمَنْزِلِ
إِذَا لَمْ أَبْجَلْ عِنْدَهُ وَ أَكْرَمِ
(متنی، ۱۹۸۳: ۴۵۹)

ترجمه: «لذت‌های مادی در نزد من جایگاهی ندارد؛ اگر مورد اکرام و گرامی‌داشت معنوی سیف الدوله قرار نگیرم».

مرکز ثقل این بیت، تکواژه «لذّ» است. اگر آن را بر عکس نماییم تبدیل به «ذلّ»؛ یعنی «ذلت» می‌شود که این با صفت و ویژگی آوایی صامت‌های «میم» و «نون» هم‌سوست. متنی از جمله شاعرانی است که توجه و تمرکز خود را بر آغاز و پایان ابیات معطوف می‌دارد و آوایی را برمی‌گزیند تا القاگر دقیق ذهنیت وی باشد. این مطلب به وضوح در بیت هفدهم قابل مشاهده است، آنجا که شاعر کلام خویش را با حرف «فاء» آغاز می‌نماید، آوایی که نسبت به دیگر اصوات از وضوح کمتری برخوردار است و به آرامی مخاطب را به سرانجام و نهایت امر رهنمون می‌سازد.

فَدَى لَأَبَى الْمَسْكَ الْكِرَامِ فَإِنَّهَا
سَوَابِقُ خَيْلٍ يَهْتَدِينَ بِأُدْهَمِ
(همان: ۴۶۰)

ترجمه: «بزرگان، فدای کافور باد؛ چرا که آنان بسان اسبان پیش‌تاخته‌ای هستند که با این اسب سیاه (کافور) هدایت می‌شوند».

علاوه بر تکرار آواها و اصوات که دلالت‌های فراوانی دارند، تکرار واکه‌های کوتاه نیز دربردارنده معانی و دلالت‌های پنهان و مخصوص به خود هستند. در بیت ۳۱، حرکت «فتحه» بر سایر حرکت‌ها غلبه دارد و از جمع ۲۶ حرکت، ۱۶ حرکت آن فتحه است. حرکتی که «هنگام نطق بدون خراشیدگی تارهای صوتی ادا می‌شود» (بشر، ۲۰۰۰: ۱۴۷) و «هنگام تلفظ، دهان کاملاً باز می‌شود و گسترده‌ترین صوات هنگام تلفظ به حساب می‌آید» (سیبویه، ۱۹۹۱: ۴۳۶). متنی آگاهانه و به‌جا از این حرکت در بیان بخشش زیاد و بی‌منت و همچنین برای ابراز و بیان تشکر زیاد خود

از کافور استفاده می‌نماید:

فَسَاقَ إِلَى الْعَرَفِ غَيْرَ مُكَدَّرٍ
وَسُقْتُ إِلَيْهِ الشُّكْرَ غَيْرَ مَجْمَعِمٍ
(متن‌بی، ۱۹۸۳: ۴۶۱)

ترجمه: «کافور، بخشش و احسانش را بدون هیچ متنی به سوی من روانه داشت و من نیز خالصانه از وی تشکر کردم»
در بیت نخست نیز حرکت «ضمه»، نسبت به سایر حرکات‌ها از بسامد بیشتری برخوردار است، آنجا که می‌گوید:

فِرَاقٌ وَمِنْ فَارِقَتْ غَيْرُ مُدْمَمٍ
وَأُمٌّ وَمِنْ يَمَمْتُ خَيْرُ مُيَمَمٍ
با عنایت به دلالت پنهانی این حرکت که «بیانگر حزن، اندوه و گاهی نیز تکبر است» (مفتاح، ۱۹۸۹: ۷۴) متن‌بی اندوه خود را که نشانه جدایی از سیف الدوله است و نیز تکبری که مانع از آشکارسازی این غم گشته را به زیبایی تداعی می‌نماید. یکی دیگر از عوامل زبانی که موجب موسیقی متن و زیبایی‌شناسی آن می‌شود واج‌آرایی است. در بیت ۱۴ این قصیده می‌خوانیم:
خَطَّتْ تَحْتَهُ الْعَيْسُ الْفَلَاةَ وَ خَالَطَتْ
بِهِ الْخَيْلُ كِبَاتِ الْخَمَيْسِ الْعَرْمَمِ
(متن‌بی، ۱۹۸۳: ۴۶۰)

ترجمه: «اشتر زیر پای او، صحراهای زیادی درنوردیده است و اسبان، او را در لشکریان انبوه فرو برده است»

شاعر با تکرار حرف «تاء» در این بیت قصد آن دارد تا صدای پای اسب را در ذهن تداعی نماید. کاربرد این حرف نشانگر آن است که شاعر به نوعی می‌خواهد مسافرت‌های زیاد و جنگ‌های پی‌درپی خود را به رخ دیگران بکشد و نشان دهد که شجاع است و دارای تجارب زیادی است. حرف «لام»، جزو آوای انحرافی (العطیة، ۱۹۸۳: ۶۰) است؛ چرا که به هنگام تلفظ آن، زبان از سمتی به سمت دیگر منحرف می‌شود. شاعر برای نشان دادن حالت انحرافی و روی گردانی از یک رفتار به یک رفتار دیگر از این صوت بهره جسته است. به ابیات زیر بنگرید:

وَأَحْلُمُ عَنْ خِلِّي وَأَعْلَمُ أَنَّهُ
مَتَى أَجْزُهُ جِلْمًا عَلَى الْجَهْلِ يَنْدِمُ
وَأِنْ بَدَّلَ الْإِنْسَانَ لِي جُودَ عَابِسٍ
جَزِيئُ بِجُودِ التَّارِكِ الْمُتَبَسِّمِ
(متن‌بی، ۱۹۸۳: ۴۶۰)

ترجمه: «از دوستم درمی‌گذرم و می‌دانم تا زمانی که او از رفتارهای جاهلانه سرمی‌زند، پشیمان

می‌شود. اگر او مثل انسان اخمو و چهره درهم کشیده، بذل و بخشش نماید من با گشاده‌رویی می‌بخشم».

در این دو بیت، آوای «لام» یازده بار تکرار شده است. در بیت نخست، شاعر از نحوه رفتارش با سیف‌الدوله می‌گوید که وی تمامی رفتارهای سیف‌الدوله را می‌بخشد؛ چه رفتارهای نابه‌جایی که از روی جهل مرتکب شده و چه رفتارهای عامدانه وی؛ ولی سیف‌الدوله صرفاً رفتارهایی را می‌بخشد که انسان از روی جهالت مرتکب شده است. چنین رفتار و سلوکی، شرمندگی و پشیمانی سیف‌الدوله را به دنبال دارد. در بیت دوم نیز شاعر این‌گونه بیان می‌کند که اگر شخصی با چهره‌ای عبوس و گرفته بخشش نماید در عوض من با خشنودی با وی برخورد می‌کنم. بنابراین در این دو بیت نیز انسجام و هماهنگی آواها و معانی به خوبی از جانب شاعر رعایت شده است. با تأمل در سروده منّیبی درمی‌یابیم که شبه‌صوت‌ها، در متن ظهور بیشتری دارند و تقریباً در بیشتر ابیات دیده می‌شوند. همان‌طور که می‌دانید شبه‌صوت‌ها در حروف «راء»، «لام»، «میم» و «نون»، تجلی می‌یابند. این صامت‌ها از نظر آواشناسی، نه سست و روانند و نه متشدّد و سخت. (بشر، ۲۰۰۰م: ۳۴۵). بسامد بهره‌برداری منّیبی از این آواها به خاطر نزدیکی مخارج آنها و واضح بودنشان، زیاد است؛ چرا که توجه مخاطب را جلب می‌کند.

۱-۲-۳ - تکرار آوایی کامل

توازن واژگانی با تکرار عناصر دستوری که در محدوده گروه یا جمله قابل بررسی هستند؛ پدید می‌آید. این توازن‌ها در سطح تحلیل و بررسی واژه- واجی قابل طرح و تقسیم‌بندی است. منّیبی با دست زدن به هم‌پاغازی که در بدیع سنتی از آن با عنوان آرایه «ردّ العجز علی الصدر» یاد می‌شود، به نوعی در سطح افقی سروده خویش توازن برقرار می‌کند. هم‌پاغازی بدین معناست که «یکی از دو کلمه تکراری یا متجانس در آخر بیت و دیگری در یکی از پنج قسمت دیگر بیت بیاید؛ یعنی ابتدای مصرع اول، وسط یا آخر مصرع اول، ابتدای مصرع دوم و یا وسط آن» (سکاکی، ۱۹۸۷: ۴۳۱). به این بیت‌ها بنگرید:

و مِثْلُکَ مِنْ کَانَ الْوَسِیْطُ فُوَادُهُ فَکَلَّمَهُ عَنِّي وَ لَمْ أَتَکَلَّمْ

(منّیبی، ۱۹۸۳: ۴۶۲)

ترجمه: «و کسی که در سماحت و بخشندگی مثل تو باشد؛ قلبش میان او و من واسط است. با من سخن می‌گوید بی‌آنکه نیاز به کلام داشته باشد».

در پاره گفتِ فوق، شاعر تکواژه « کَلَم » را در آغاز و پایان بیت آورده است. در بلاغت انگلیسی به بی‌تی که این قسم تکرار در آن باشد (verse serpentine می‌گویند) داد، (۱۳۸۵: ۲۳۵). توجه شاعر به این آرایه، تاکید او بر تناسب لفظی و به‌کارگیری کلمات هم‌جنس، سبب می‌شود تا از این طریق، معانی پس از نوازش گوش مخاطب در قلب وی رسوخ نماید و این شیوه جزو رمز و رازهای موفقیت شاعر در زیباسازی متن و برقراری انسجام در سروده‌های اوست. هم‌چنان که آهنگ حاصل از تصدیر، شبیه موسیقی آوازه‌است که نقش برجسته‌ای در بالابردن سطح موسیقایی سروده دارد (الحلوه، ۲۰۱۲: ۳۰-۳۱). در زیبایی‌شناسی شعر متنبی، تکرار، جلوه‌های خلاق شگفت‌آوری دارد. وی در قلمرو موسیقایی شعر خویش از همین خصوصیت و تکرارهای هنری، بیشترین بهره را می‌برد. شاعر از هم‌آواها و هم‌نویسه‌ها برای خلق توازن واژگانی بهره می‌گیرد. در زبان‌شناسی نوین تعریف جدیدی از هم‌آوا - هم‌نویسه که در بدیع سنتی از آن به عنوان «جناس تام» یاد می‌شود، ارائه شده است که هم‌سوئی آن با موضوع مورد بحث ما بیشتر است. در اینجا خاطر نشان می‌شود که تکرارهای متنبی از نوع تکرارهای مکانیکی نیست که فاقد ارزش ادبی باشند. براساس گفته "یاکوینسن" «در هر الگوی متوازن باید ضربی از تشابه و ضربی از تباین وجود داشته باشد. به عبارت ساده‌تر، بخشی از یک الگوی متوازن باید متشابه و بخشی دیگر متباین باشد و اگر میان دو ساخت متوازن ضربی از تباین وجود نداشته باشد، تکرار به دست آمده صرفاً جنبه مکانیکی خواهد داشت» (صفوی، ۱۳۷۳: ۱، ۱۵۹).

أغر بمجدٍ قد شخّصنَ وراءه
ألی خُلِقَ رَحِبٍ و خَلِقَ مُطَهَّم

(متنبی، ۱۹۸۳: ۴۶۰)

ترجمه: «این اسب که به مجد شناخته شده، به خاطر شکمبارگی پهن پیکر است و ولع او در خوردن سبب شده که هر اهانتی را پذیرا شود»
در پاره گفت فوق میان دو تکواژه «خُلِقَ» و «خُلِقَ» جناس وجود دارد. این شگرد زبانی متنبی ما را به یاد این گفته "شفیعی کدکنی" می‌اندازد که می‌گوید: «شعر جز به موسیقی رساندن زبان، وظیفه‌ای ندارد» (۱۳۸۴: ۴۱۱).

۲-۲-۳- تکرار آوایی ناقص

آرایه‌های حاصل از این نوع تکرار، در اصل از تکرار یک یا چند آوا با توالی یکسان در بخشی مشخص از عناصر دستوری نامکرر پدید می‌آیند (صفوی، ۱۳۷۳: ۱، ۲۸۴). جناس اشتقاق یکی از

انواع این تکرارهاست. "همایی" در تعریف جناس اشتقاق آورده است: «صنعت اشتقاق آن است که در نظم یا نثر الفاظی را بیاورند که حروف آنها متجانس و به یکدیگر شبیه باشد؛ خواه از یک ریشه مشتق شده باشند و یا از یک ماده مشتق نباشند؛ اما حروف آنها چندان شبیه و نزدیک به یکدیگر باشد که در ظاهر توهم اشتقاق شود...» (همایی، ۱۳۶۸: ۶۱) به این بیت بنگرید:

إذا مَنَعَتْ مِنْكَ السِّيَاسَةُ نَفْسَهَا إِذَا مَنَعَتْ مِنْكَ السِّيَاسَةُ نَفْسَهَا

(متنبی، ۱۹۸۳: ۴۶۰)

ترجمه: «اگر سیاست، خودش را از تو دریغ داشت (یعنی اگر از سیاست سردر نمی آوری)، یک بار که در مجلس او بنشیننی تو را کفایت می کند»

در بیت فوق، دو تکواژه «قف» و «وقفه» از یک ریشه اشتقاق شده اند. این تکنیک و شگرد زبانی شاعر به خوبی گویای گستره گنجینه زبانی و توانایی وی در اشتقاق سازی می باشد. به این پاره گفت بنگرید:

وعادی محبیه بقولِ عِدَاتِهِ وَأَصْبَحَ فِي لَيْلٍ مِنَ الشَّكِّ مُظْلَمٍ

(همان: ۴۶۰)

ترجمه: «با سخنان دشمنانش به دوستانش دشمنی می ورزد و با این کار در شب تاریک و ظلمانی شک و تردید قرار می گیرد.»

شاعر در بیت فوق با هماهنگی صرفی میان دو تکواژه «عادی» و «عداته»، به ارتباط میان اثر ادبی و مخاطب کمک کرده است و این مهم زمانی محقق می شود که شاعر توانایی و زبردستی خاصی در ساخت الفاظ و تولید جملات داشته باشد.

۳-۳- توازن نحوی (syntactic parallelism)

اگر ویژگی های نحوی یک بخش یا جمله در بخش ها یا جملات بعد تکرار شود و قرینه سازی نحوی موجب آید به آن موازنه نحوی یا تکرار نحوی می گویند (الغزالی، ۲۰۰۳، ۸۲). تاثیر زیبایی شناسیک این قرینه سازی حاصل تداعی هایی است که از رهگذر تکرار ویژگی های نحوی یک بخش در بخش های بعدی حاصل می شود و سبب نوعی وحدت میان ساختارهای قرینه می شود. در نتیجه، اجزایی که در قرینه ها با یکدیگر هم وزن نیستند (موازنه ناقص) با یکدیگر به دلیل وحدت نحوی هم وزن به نظر می رسند (رک: صیادی نژاد، ۱۳۹۲: ۳۴). "راستگوفر" آن را «برابرنهاد» نامگذاری می کند، آنجا که می گوید: «در این چینش آوایی، همه یا بیشتر مصراع های

دوم به ترتیب در برابر واژه‌های مصراع نخست نشسته‌اند و با این برابرنشینی، نغمه و نوایی خوش و حال و هوایی دلپذیر به سخن بخشیده‌اند. این‌گونه برابرنشینی واژه‌های دو یا چند قرینه را، برابر نهادگی یا چینش آرایه‌ی برابر نهاده می‌نامیم» (۱۳۷۶: ۱۴۲-۱۴۰). متنبی با استادی هنرمندانه و تسلطی که در تجربه‌ی شعری دارد، برای خلق مضامین و آرایش سخن خود، از ساخت‌های نحوی مقارن بهره جسته است. این ساخت‌های نحوی در حقیقت نوعی تکرار پنهان است و در ایجاد انسجام متنی از اهمیت زیادی برخوردار است؛ زیرا در «آن یک عنصر ساختاری و منظم است» (مفتاح، ۱۹۸۹: ۱۴۹). به عنوان مثال به این بیت از متنبی بنگرید:

فساقٌ إلى العُرفِ غير مكدّر وسقتُ إليه الشكرَ غيرَ مجمّم

(متنبی، ۱۹۸۳: ۴۶۱)

ترجمه: «او بخشش بی‌منت خود را به سوی من روانه داشت و من با زبانی صریح از او تشکر کردم». چینش واژگان در دو مصراع فوق چنین است:

عطف + فعل + جارومجرور + مفعول + صفت + مضاف الیه

عطف + فعل + جارومجرور + مفعول + صفت + مضاف الیه

شاعر در این سروده، در مطلع و میانه سروده ابیات را با رعایت توازن نحوی به صورت مصرّع می‌آورد تا علاوه بر جلب توجه مخاطبین، سطح موسیقایی سروده را به اوج برساند. به این بیت بنگرید:

فراقٌ و من فارقتُ غير مُدّمّم وأمّ و من یممتُ خیر مُیمّم

(همان: ۴۵۹)

او در طول قصیده، با کمک گرفتن از توازن نحوی در بیت‌های ۱۶، ۳۱ و ۳۳، افست موسیقایی قصیده را جبران می‌نماید و موسیقی سروده را به اوج می‌رساند. توازن نحوی در این ابیات به دو شکل لفظی و ترکیبی قابل مشاهده است؛ چرا که حرکت تک‌تک واژگان در مصراع اول با حرکت واژگان در مصراع دوم یکسان است و از سوی دیگر واژه‌های دو مصراع از حیث نوع هم‌نشینی با یگدیگر تناسب و هماهنگی دارند. توازی ترکیبی از جمله موارد توازن دستوری است که مهم‌ترین سطح توازی به حساب می‌آید؛ زیرا این سطح، هم صوت را دربر می‌گیرد و هم «سازه» را. در این نوع توازی، دو یا چند واژه در موازات یکدیگر می‌آید که در داشتن ویژگی‌های صرفی، صوتی و معنایی، مشترک هستند؛ به طوری که معنای آنها به یکدیگر نزدیک است. مانند:

وماكلّ هاوٍ للجميلِ بفاعلٍ
ولا كلّ فعالٍ له بمتّم
(همان: ۴۶۰)

ترجمه: «هر دوست‌دار کار نیکی، انجام دهنده‌ی آن کار نیکو نیست؛ و هر کسی که دست به انجام کاری بزند؛ تمام کننده‌ی آن نیست.»

واژه «هاو» از نظر معنایی با واژه «أهوی» در بیت‌های قبل و واژه «فاعل» با واژه «فعال» در همان بیت از جهت ترکیبی و معنایی نزدیک به هم هستند. در پایان این بخش ذکر این نکته ضروری می‌نماید که منتهی بسیار هنرمندانه فرم و تکرارهای نحوی جملات را دستمایه آفرینش مفاهیم و مضامین جدید قرار داده است و هدف وی از کاربرد این‌گونه توازی نحوی، جلب توجه شنونده و همچنین تأکید و تثبیت معنا و مفهوم مورد نظر در ذهن مخاطبان است.

۴- منحنی آوایی سروده فراق

ساخت‌های آوایی در حقیقت قواعدی هستند که به واسطه آن، آوای زبانی بر طبق نظام صوتی همان زبان به واحدهای واژگانی تبدیل می‌شوند (ذکریا، بی تا: ۲۴۸). آنچه باید به آن اشاره کرد این است؛ زمانی که آواها در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، طیفی از اصوات پدید می‌آید که این طیف بنا بر معنا و مفهومی که در صدد القای آن است گاه اوج می‌گیرد، گاه سیر نزولی دارد و گاه در یک خط افقی در حرکت است. در ذیل جهت تبیین هر چه بیشتر به این موضوع خواهیم پرداخت.

۴-۱- منحنی آوایی صعودی

از برخی از ترکیبات زبانی سروده بوی توییخ سیف الدوله و خشم درونی وی به مشام می‌رسد. منتهی در این ترکیب‌ها از مصوت‌های کشیده استفاده می‌کند و منحنی آوای بیت، حالتی صعودی دارد و این با خشم و عصبانیت منتهی و توییخ و سرزنش سیف الدوله کاملاً هماهنگ است و به انسجام آوایی بیت منتهی شده است. در اینجا به تناسب مجال به بیتی از این شاعر اشاره می‌نماییم:

إذا ساءَ فعلُ المرءِ ساءتْ ظُنُونُهُ
وَ صَدَقَ ما يَعتادُهُ من تَوَهُّمٍ
(همان: ۴۵۹)

ترجمه: «اگر عمل مرد بد باشد؛ ظن و گمان‌هایش بد خواهد شد و توهّم و گمان‌هایی که بدان خو گرفته است را تایید می‌کند.»

ترکیب بیت بدین صورت است: ادات شرط «إذا» + جمله شرط + جمله جواب شرط. جمله شرط و جواب آن از نظر دلالت بر زمان با یکدیگر هماهنگ‌اند؛ به گونه‌ای که شاعر در این بیت از تجربه ملاقات خویش با سیف الدوله تعبیر می‌کند که در نهایت به جدایی آن‌ها منجر می‌شود؛ چرا که سیف الدوله به سخنان حاسدان و دشمنان اعتماد کرد و به متنبی بدگمان شد و وی را از خود راند. در این بیت متنبی با رعایت ادب و با شیوه‌ای طعنه‌آمیز به سیف الدوله گوشزد می‌کند که این تفکرات او گمانی بیش نیست. متنبی در این بیت، معادله را دگرگون می‌کند، بدین گونه که به‌طور طبیعی عمل بد یک شخص، نتیجه افکار بد اوست؛ اما متنبی در اینجا گمان بد را نتیجه عمل بد می‌داند و نتیجه را سبب و سبب را نتیجه قرار می‌دهد (خضیر، بی تا: ۱۷). در اینجا ذکر این نکته ضرورت دارد که «إذا» شرطیه در ترکیب‌هایی به کار می‌رود که احتمال وقوع آن وجود دارد، برخلاف «إن» که با استعمال آن در وقوع امری شک و شبهه ایجاد می‌شود. به این بیت توجه نمایید:

وإن بذل الإنسان لى جودَ عابسٍ جزیتُ بجودِ التارکِ المتبسمِ
(متنبی، ۱۹۸۳: ۴۶۰)

ساختار جمله شرط در این بیت نیز مثل بیت فوق است. شاعر در این ترکیب زبانی، اخلاق و منش خویش را به کافور عرضه می‌نماید و روش تعامل خویش با ممدوحان را بیان می‌کند و موازنه‌ای میان رفتار سیف‌الدوله با خود و رفتار خود با سیف‌الدوله ایجاد می‌کند؛ بدین گونه که سیف‌الدوله علی‌رغم بذل و بخشش فراوان به متنبی، همواره عبوس است؛ اما او این رفتار وی را با گشاده‌رویی و لبخند پاسخ می‌دهد. در این بیت شاعر واژگان «عابس»، «تارک» و «متبسم» را بر صیغه «اسم فاعل» بنا نهاده است که نشان دهنده ثبات این صفات در صاحبان آن است. همچنین در ترکیب «جودَ عابسٍ» «مفعولٌ به» را به واژه‌هایی اضافه نموده است که می‌توانست نقش «حال» را داشته باشد و به صورت ترکیب «الجود عابساً» دربیاید، گویا شاعر با این عمل قصد آن را دارد تا استمرار این صفت را در سیف‌الدوله نشان دهد. از طرف دیگر واژگان «عابس» و «تارک» از مصوت کشیده «الف» برخوردارند که القاگر دلالت استمرار به مخاطب است؛ بنابراین منحنی آوایی در این نمونه شعری: «وإن بذل الإنسان لى جودَ عابسٍ»، صعودی است و کاملاً با مفهوم استمرار گرفتگی و عبوس بودن چهره سیف‌الدوله هماهنگی و انسجام دارد؛ همچنان که موسیقی جواب شرط یعنی ترکیب «التارک المتبسم» - که از ویژگی‌های اخلاقی متنبی است - نیز با

استمرار این مفهوم در مصرع اول هم‌سوست. در حقیقت شاعر در این صعود و هبوط درصدد آن است تا تقابل این دو ویژگی را برجسته‌تر کند و میان مضمون مورد نظر خویش و آوای بیت هماهنگی و انسجام ایجاد نماید و در این شگرد بسیار ماهرانه عمل نموده است.

۲-۴- منحنی نزولی

«لو شرطیه»، «لم جازمه» و فعل ناقصه «کان»، پدیدآورنده چنین منحنی بی است:

فَلَوْ لَمْ تَكُنْ فِي مِصْرٍ مَا سَبَرْتُ نَحْوَهَا بَقَلْبِ الْمَشُوقِ الْمُسْتَهَامِ الْمُتَمِّمِ

(همان: ۴۶۱)

ترجمه: «اگر در مصر نمی‌بودی با قلبی مشتاق و شیفته به سوی مصر به راه نمی‌افتادم.»

این بیت در حقیقت مدح کافور نیست. متنّبی با به‌کارگیری فعل ناقص (تکن) تنها به بودن حضور فیزیکی کافور در مصر اشاره نموده است. متنّبی آنجا که به بیان اشتیاقش برای دیدار با کافور می‌پردازد؛ مستقیماً به قلب خویش اشاره می‌کند، او گویی قلبی غیر از قلب خود را در نظر دارد، از این‌رو صیغه‌هایی که برای توصیف قلب آورده است، به صورت اسم مفعول (المشوق، المستهام، المتّم) می‌باشد و نه به صورت اسم فاعل. این امر دلالت بر اضطرار و ناچاری متنّبی برای این دیدار دارد (خضیر، بی تا: ۳۷). منحنی آوایی این بیت به این صورت است که شاعر با استفاده از مقاطع بسته (لو، لم، تکن) که دلالت بر ناامیدی از زندگی و اکراه از آمدن نزد کافور را دارد، سیری نزولی را طی می‌کند.

۳-۴- منحنی افقی

متنّبی با استفاده از ادات شرط «لو»، منحنی آوایی را در حالت افقی نگه می‌دارد. وی برای پذیرش عذر سیف‌الدوله از ادات شرط «لو» که بیانگر امتناع جواب برای امتناع شرط است استفاده می‌کند و چنین می‌گوید:

فَلَوْ كَان مَائِي مِنْ حَبِيبٍ مَقْنَعٍ عَذْرَتُ وَلَكِنْ مِنْ حَبِيبٍ مُعَمَّمٍ

(متنّبی، ۱۹۸۳: ۴۵۹)

ترجمه: «اگر از غدر و حيله زنان دست به شکایت بزنم، عذر و بهانه‌ای وجود دارد؛ چرا که خصلت زنان، غدر و حيله است؛ ولی برای غدر و حيله مردان عذر و بهانه‌ای نیست.»

منحنی آوایی در این ترکیب زبانی ابتدا به صورت افقی است و چون از نظر مفهومی بیان یک

حکمت و موعظه است، نمودار آوایی آن دارای سیر صعودی و نزولی نبوده و حالتی خنثی دارد. بنابراین مضمون و لفظ هماهنگی تام داشته و آوا و مفهوم از انسجامی تام و محکم بهره‌مند است.

۵- نتیجه

۱. متنی با به کار بردن بحر طویل که جزو پرکاربردترین اوزان شعر عربی است - و دارای وزنی نرم و سنگین است - و با استفاده از اوزان ایقاعی و نغمه حروف در پی آن است تا درد فراق و هجران خود را از سیف الدوله و حسرت و گله و شکایت از اطرافیان را برای مخاطب به-تصویر بکشد. در حقیقت می‌توان گفت که موسیقی این سروده حاصل اجزای تمامی پیکره شعری او از وزن، قافیه، صامت‌ها، مصوت‌ها و ... است.

۲. جنبه‌های سه‌گانه موسیقی این سروده از بیرونی تا کناری و میانی متناسب با مضمون سروده است. وزن این سروده متنی، از نظر موزیکالیت با درونمایه شعر هماهنگ و همسوست. او حرف «میم» را در «روی» سروده قرار می‌دهد تا نوعی هارمونی و توازن ذهنی و معنوی ایجاد نماید. وی با به‌خدمت گرفتن واژگانی که حروف مشترک زیادی دارند؛ یک شبکه منسجم هنری در بخش میانی سروده ایجاد می‌نماید. توازن‌های نحوی که بخشی از موسیقی میانی سروده است، موسیقی سروده را به تعالی می‌رسانند و متنی با استفاده از این استراتژی زبانی قصد دارد علاقه و محبت خویش را به ممدوحش که همان سیف‌الدوله است، بازگو نماید. قدرمسلماً از این‌روست که این توازن‌های نحوی در زمره تکرارهای پنهان و در مرکز خلاقیت شعری متنی قرار دارد.

۳. از دیگر مهارت‌های متنی در ایجاد این اثر ادبی، به‌کار بردن آواهای ممدود و مصوت-های کوتاه در کنار یکدیگر است که به هنگام تلفظ، سیر صعودی و نزولی ایجاد می‌کنند و در انتقال معنا، کمک‌رسان شاعرند. شاعر از آواهای مفرد و شبه‌صوت‌هایی نظیر «راء»، «لام» «میم» و «نون» در این متن شعری بیشترین بهره‌برداری را می‌کند. نا علاوه بر ایجاد انسجام، توجه مخاطب را جلب کند.

۴. متنی هرگاه قصد کند که از موضوعی وارد موضوع دیگر شود و یا احساس نماید که قصیده دچار افت موسیقایی شده است از ساختهای نحوی مقارن بهره می‌گیرد. چیرگی شاعر در این شگرد زبانی ستودنی است. مهارت زبانی وی سبب شده است که او با دید عمیق‌تری به پدیده‌ها و روابط میان آن‌ها بنگرد و از امکانات و ابزار متنوع‌تری برای بیان افکار و احساسات خود استفاده نماید تا در خلق اشعار توفیق بیشتری داشته باشد.

۶- منابع

۱. قرآن کریم
۲. ابن طباطبا العلوی، أبی الحسن محمد بن أحمد، عیار الشعر. تح: عبدالعزیز بن ناصر المانع، الرياض: درالعلوم للطباعة و النشر. ۱۹۸۵.
۳. ابن منظور، محمد بن مکرم، لسان العرب، ج ۱۲، الطبعة الثالثة، بیروت: دار صادر. ۱۴۱۴.
۴. أحمد قبه، مهدی عناد، التحلیل الصوتی للنص، بعض قصار سور القرآن الکریم، جامعه النجاح الوطنیه. ۱۹۸۵.
۵. برقوقی، عبدالرحمن، شرح دیوان المتنبی، بیروت: دار الکتب العربی. ۱۹۸۵.
۶. بشر، کمال، علم الاصوات، قاهره: دارالغریب للطباعة و النشر و التوزیع. ۲۰۰۰.
۷. بوسنّه، فتیحه، إنسجام الخطاب فی مقامات جلال الدین السیوطی مقاربه تداولیه. منشورات مخبر تحلیل الخطاب، دارالأمّل. ۲۰۱۲.
۸. جان، کانتینو، دروس فی علم اصوات العربیه. ترجمه صالح القرمادی، تون. ۱۹۶۲.
۹. جدوع، عزه محمد، موسیقی الشعر العربی القديم و الجدی د. مکتبه الرشد. ۱۴۲۴.
۱۰. الحلوة، نوال بنت ابراهیم، التطریز الصوتی لسطح النص. الرياض. ۲۰۱۲.
۱۱. حنیحن الذهبی، جبارسویس، الإتساق فی العربیه، بغداد، الجامعه المستنصریه، مذکره لنیل شهادة الماجستير علی اللغة العربیه، ۲۰۰۵.
۱۲. خطابی، محمد، لسانیات النص، مدخل إلى إنسجام الخطاب، الطبعة الأولى، بیروت: المركز الثقافی العربی. ۱۹۹۱..
۱۳. داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ سوم، تهران: انتشارات مروارید. ۱۳۸۵.
۱۴. راستگوفر، سید محمد، هنر سخن آرای؛ فن بدیع، کاشان: انتشارات مرسل. ۱۳۷۶.
۱۵. السکاکی، ابو یعقوب یوسف بن محمد، مفتاح العلوم، ط ۲، بیروت: دار الکتب العربیة. ۱۹۸۷..
۱۶. سیبویه، ابو بشر عمرو بن عثمان، کتاب، تحقیق عبدالسلام هارون، بیروت: دار الجبل. ۱۹۹۱.
۱۷. شفیع کدکنی، محمد رضا، موسیقی شعر، تهران: آگاه. ۱۳۸۴.

۱۸. صفوی، کورش، درآمدی بر معنی شناسی، تهران: سوره مهر. ۱۳۹۰.
۱۹. صیادی نژاد، روح الله، زیبایی شناسی نحو یا نحو زیبایی شناسی، فصلنامه لسان مبین، سال پنجم، شماره ۱۵، صص ۲۴ - ۴۴. ۱۳۹۳.
۲۰. عبدالرحمن، لبنی، اکمل خزیری عبدالرحمن، شمس الجمیل ایوب، مظاهر الإتساق فی النص القرآنی: دراسه وصفیة لغویه، مالیزیا: الجامعه الإسلامیه العالمیه، قسم اللغه العربیه وآدابها. ۲۰۱۱.
۲۱. العطیة، خلیل ابراهیم. فی البحث الصوتی عند العرب. بغداد: منشورات دار الجاحظ للنشر. ۱۹۸۳.
۲۲. عقیفی، أحمد، نحو النص اتجاه جدید فی الدرس النحوی، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى. ۲۰۰۱.
۲۳. الغزالی، عبدالقادر، اللسائیات و نظریه التواصل، سوریه: دار الحوار للنشر و التوزیع، الطبعة الأولى، ۲۰۰۳.
۲۴. الفقی، صبحی ابراهیم، علم لغه النص بین النظریه والتطبیق (دراسة تطبیقیه علی الصور المکیه)، الطبعة الأولى، قاهرة: دار قباء. ۲۰۰۰.
۲۵. القرطاجنی، أبی الحسن، محمدالجیب ابن الخوجئه، منهاج البلعاء و سراج الأدباء، دارالغرب الإسلامی، ۱۲۸۵.
۲۶. مفتاح، محمد، تحلیل الخطاب الشعری، ط ۲، المركز الثقافی العربی، المغرب: دار البيضاء. ۱۹۸۹.
۲۷. _____ فی سیمیا الشعر القدییم، المغرب: الدار البيضاء. ۱۹۸۹.
۲۸. مصلوح، سعد عبدالعزیز، آجرومیة للنص الشعری، المجلد العاشر، عدد ۲/۰۱، ۱۹۹۱.
۲۹. منیف، موسی، فی الشعر و النقد، بیروت: دار الفکر اللبنانی. ۱۹۸۵.
۳۰. نظری، علیرضا. کارکرد عوامل انسجام متنی در خطبه های نهج البلاغه (بر اساس الگوی نقش گرای هالییدی)، رساله ی دکترا، دانشگاه تربیت مدرس. ۱۳۸۹.
۳۱. همایی، جلال الدین، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: توس. ۱۳۶۱.