بررسی تطبیقی فضای موسیقایی قصیدهٔ سعدی شیرازی و شمس‌الدین کوفی در رثای بغداد

حسن سرباز[1*]، داود گرگیج زرین‌پور[2]

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کردستان، کردستان، ایران
۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه کردستان، کردستان، ایران

دریافت: ۸۹/۱۱/۹ پذیرش: ۹۰/۲/٤

فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی
د ۲، ش ۲ (پیاپی ٦)، تابستان ۱۳۹۰

چکیده

موسیقی یکی از عوامل مؤثر در شعر و ادبیات جهانی است؛ به‌ویژه اگر اثر شاعر از روی صدق باطن و انسان‌دوستی سروده شده باشد و دور از تکلف و تصنع و در عین حال سرشار از انواع مختلف افزاینده‌های موسیقایی باشد. سعدی شیرازی و شمس‌الدین کوفی با برگزیدن دو بحر طویل و کامل که بهترین قالب‌ها برای بیان احساسات قلبی انسان هستند و با به کار بردن انواع مختلف صنایع بدیعی از قبیل جناس، مراعات‌النظیر، تضاد و... و همچنین الفاظ و هجاهای آهنگین و متناسب با معنا و فضای موسیقایی قصیده، به آهنگین‌تر شدن قصاید خود بیش از پیش کمک کرده‌اند. فضای موسیقایی این دو قصیده بیانگر خفقان روزافزون و فضای سنگین دوران حمله مغول است. در این دو قصیده فضایی سراسر اضطراب، اندوه، سوز درونی، شدت و خشونت، موج می‌زند و این نکات را می‌توان در آهنگ تک‌تک حروف قصاید او دید. در کنار این محاسن، عرب‌نبودن شیخ شیراز و انحطاط حاکم بر جامعهٔ عربی پس از حمله مغول، باعث بروز اشکالاتی مانند عیب اجازه و اصراف در موسیقی قصاید این دو شاعر گرانسنگ شده است.

در این پژوهش تلاش شده است که با روش کتابخانه‌ای و استفاده از شیوهٔ تحلیل ساختار، فضای موسیقایی در دو قصیدهٔ سعدی شیرازی و شمس‌الدین کوفی مورد بررسی قرار گیرد.

واژگان کلیدی: موسیقی، مرثیه، بغداد، سعدی، شمس‌الدین کوفی.

---

* نویسندهٔ مسئول مقاله: Email: h.sarbaz@uok.ac.ir

آدرس مکاتبه: کردستان، سنندج، دانشگاه کردستان، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات عربی.

۱. مقدمه

از دیرباز تاکنون ارتباط نزدیکی میان شعر و وزن از یک سو و وزن و موسیقی از سوی دیگر وجود داشته است. این عوامل باعث شده تا ارتباط تنگاتنگ و جدایی‌ناپذیری میان شعر و موسیقی به‌وجود آید؛ به‌گونه‌ای که بعضی از ناقدان و نحله‌های مختلف ادبی مانند رمزگرایان[1] را بر آن داشته تا بگویند: «شعر پیش و بیش از هر چیز موسیقی است» (نصار، ١٤٢١هـ.ق: ٣٣). بنابراین موسیقی بخشی از شعر است و به جرأت می‌توان آن را یکی از پایه‌های زیبایی‌شناسی در شعر به شمار آورد. عوامل زیادی در آهنگین‌شدن یک مصراع، یک بیت و یک قصیده نقش دارند. برخی از آن‌ها در حوزهٔ موسیقی بیرونی، بعضی در حوزهٔ موسیقی درونی و برخی دیگر در حوزهٔ موسیقی کناری و معنوی می‌گنجند. بنابراین برای بررسی فضای موسیقایی یک قصیده ناگزیریم از پرداختن به این موارد بپردازیم.

۱-۱. سؤالات تحقیق

سؤالاتی که این پژوهش در صدد یافتن پاسخی برای آن‌ها است عبارت‌اند از:

۱) سعدی شیرازی و شمس‌الدین کوفی احساسات خود را دربارهٔ سقوط بغداد در چه قالبی بیان کرده‌اند؟

۲) موسیقی شعر به معنای عام آن، شامل موسیقی بیرونی، درونی، کناری و معنوی به چه صورت در قصیدهٔ سعدی[2] و کوفی مورداستفاده قرار گرفته است؟

۳) افزاینده‌های موسیقایی چه نقشی در غنای موسیقایی این دو قصیده دارند؟

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ پیشینهٔ این پژوهش، لازم به ذکر است که پس از مراجعه به شماره‌های متعدد مجلات علمی و پژوهشی مختلف و معتبر، به ویژه مجلات موجود در پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی[3]، هیچ مطلبی یافت نشد که کاملاً با موضوع موردبحث همخوانی داشته باشد. **اما دربارهٔ موسیقی در شعر شاعران دیگر مطالبی نگاشته شده است که از آن میان به**

1. sambolism
2. sadi
3. www.sid.ir

تعدادی از آن‌ها اشاره می‌شود:

«تحلیل انتقادی بر موسیقی شعر خاقانی شروانی»، نوشته دکتر محسن ذوالفقاری، *مجلهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، دورهٔ هفدهم، شمارهٔ دوم، بهار ۱۳۸۱، پیاپی ۳۴.

«سمیح القاسم و موسیقی شعر عرب»، نوشتهٔ دکتر ابویسانی و دکتر علی‌اصغر باستانی، مجلهٔ *دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*.

«نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع تخیل و احساسات شاعرانه»، نوشتهٔ پرند فیاض‌منش، دوفصلنامه *پژوهش زبان وادبیات فارسی*، دورهٔ جدید، شمارهٔ چهارم، بهار و تابستان ۱۳۸۴.

«مضامین در حوزهٔ آهنگ و موسیقی شعر فرخی سیستانی»، نوشتهٔ دکتر عباس کی‌منش، *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، تابستان و پاییز ۱۳۸۲.

«جاذبه‌های موسیقایی برخی مضامین خاقانی و پرتو آن در شاعران (مولوی، سعدی و حافظ)»، نوشتهٔ دکتر عباس کی‌منش، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*.

«بررسی موسیقی شعر رودکی»، نوشتهٔ دکتر حسین آقاحسینی و اسراءالسادات احمدی، *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۸۸.

«عناصر سبک‌ساز در موسیقی شعر فروغ فرخزاد»، نوشتهٔ دکتر حسین حسین‌پور آلاشتی و پروانه دلاور، *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان*، سال ششم، بهار و تابستان ۱۳۸۷.

«موسیقی شعر فرخی سیستانی»، نوشتهٔ دکتر محمد بارانی، *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان*، سال اول، پاییز و زمستان ۱۳۸۲.

۲. تعاریف

۱-۲. سعدی شیرازی و شمس‌الدین کوفی[1]

سعدی شیرازی، شاعر بزرگ قرن هفتم هجری، یکی از سرمایه‌های بی‌بدیل ادبیات جهانی

1. Shamsuddin Kufi

است که به دو زبان فارسی و عربی اشعاری ماندگار سروده و به این وسیله نام و یاد خود را بیش‌ازپیش جاودانه کرده است.

سقوط بغداد و کشته‌شدن خلیفهٔ عباسی، مستعصم بالله، در سال ٦٥٦هـ ./١٢٥٨م به دست هولاکو تأثیری عمیق و جانکاه بر روح و روان تمام مسلمانان بر جای گذاشت. این فاجعهٔ هولناک، احساسات همگان، به‌ویژه شاعران را خدشه‌دار نمود و آن‌ها را به سرودن چندین مرثیه واداشت که در آن‌ها، به بیان احساس و غم و اندوه خود در قبال این مصیبت دردناک پرداختند (جمیعی، ١٣٨٣ هـ. ش: ١٠٠).

سعدی نیز بسان شاعران معاصر خود قلبش از این فاجعه جریحه‌دار شد و با جادوی کلام از احساسات خود پرده برداشت. درواقع «دو قصیدهٔ فارسی و عربی وی که اندکی پس از اتمام نگارش گلستان و تقدیم آن‌ها به اتابک، در مرثیهٔ خلیفه مستعصم[1] سروده، حکایت از شور حمیت و غیرت مسلمانی او می‌کند» (محیط طباطبایی، ١٣٦٤ هـ. ش: ٢١٠).

سعدی قصد داشت تا احساسات همگان را درگیر این موضوع کند؛ بنابراین با زبان مشترک دینی شعر سرود و طی آن، گسترهٔ غم و اندوه خود را نسبت به مصیبتی که گریبان‌گیر خلافت اسلامی شده بود، به تصویر کشید (جمیعی، ١٣٨٣ هـ. ش: ١٠٠).

قصیدهٔ عربی سعدی در رثای مستعصم که می‌توان آن را یکی از طولانی‌ترین قصاید وی دانست، از ٩٢ بیت تشکیل شده است و با این مطلع آغاز می‌شود:

*حَبَستُ بِجَفنَـیّ المَـدامِعَ لا تَجـرِی		فَلَمّا طَغَی الماءُ استَطالَ عَلَی السِکرِ*

(سعدی، ١٣٧٢ هـ. ش: ٦٤)

حال آن که قصیده فارسی وی متشکل از ٢٨ بیت است و با این بیت شروع می‌شود:

*آسمان را حق بود گر خون بگرید بر زمین		بر زوال ملک مستعصم امیرالمؤمنین*

(سعدی، ١٣٨٥ هـ. ش: ٧٨٧)

گرچه محققان و ناقدان دوزبانه، قصیدهٔ فارسی شاعر را از قصیدهٔ عربی وی فصیح‌تر می‌دانند، اما قصیدهٔ عربی او را می‌توان از نظر عواطف مذهبی بلیغ‌تر دانست؛ به‌ویژه آنجا که گناه همراهی و همکاری اتابک ابوبکر با هولاکو در محاصرهٔ بغداد را بر وی خرده می‌گیرد (محیط طباطبایی، ١٣٦٤ هـ. ش: ٢١٠):

1. Mostasem

عَلَی المَرءِ عارٌ کَثـرَةُ المـالِ بَعـدَه و إنَّکَ یـا مَغـرورُ تَجمَـعُ لِلفَخـرِ

عَفَا اللهُ عَنَّا ما مَضی مِن جَریمَـــةٍ وَ مَنَّ عَلَینا بالجَمیلِ مِـن الصَـبرِ

(سعدی، ۱۳۷۲ هـ. ش: ۸۲)

شمس‌الدین محمود بن احمد بن عبدالله کوفی، واعظ مشهور نیز کشتار بی‌رحمانهٔ مغول[1] را دید و اشک خون از چشمانش جاری شد (یوسف، ۲۰۰۳: ۳۹۳). وی این مصیبت جانکاه را به نظم درآورد و با همهٔ وجود به مرثیه‌سرایی پرداخت. از او چند قصیده به یادگار مانده است که یکی از آن‌ها قصیدهٔ کافیهٔ اوست که با این مطلع آغاز می‌شود:

بَانُوا وَلِی أدْمُعٌ فِی الخَـدِّ تَشْـتَبِکُ وَلَوعَةٌ فِی مَجالِ الصَّـدرِ تَعْتَـرِکُ

کوفی دو قصیده نونیه نیز در این باره سروده است که مطلع آن‌ها از این قرار است:

حَنَـــتِ الـــنَّفْسُ إلـــی أوطانِهـــا وَإلـــی مَـــنْ بـــان مِـــن خُلانِهـــا

و

إنْ لَـــمْ تَقَـــرَّح أدمُعِـــی أجْفَـــانِی مِـــن بَعـــدِ بُعـــدِکُم فَمـــا أجْفـــانی

قصیدهٔ نونیهٔ دوم این شاعر بیشتر از قصاید دیگر او شهرت دارد؛ تا جایی‌که ناقدان آن را همتای مرثیهٔ ابن‌رومی، ابن‌زیدون و ابوالبقاء رندی دانسته‌اند (الایوبی، ١٤١٥: ١٧٦-١٧٧). مدار بحث نگارندگان در این نوشته حول قصیدهٔ عربی سعدی و نونیه مشهور شمس‌الدین کوفی است.

۲-۲. موسیقی[2] شعر

طی دوران‌های مختلف تعریف‌های گوناگون و متعددی دربارهٔ معنا و مفهوم موسیقی ارائه شده است. شیخ آذری، صاحب «جواهرالأسرار» بر این باور است که این لفظ از زبان سریانی گرفته شده و آن را به این شکل معنا می‌کند: «مو» یعنی هوا و «سقی» یعنی گره؛ لذا موسیقی‌دان کسی است که به واسطه طراوت کار، گویی هوا را گره می‌زند (طهماسبی، ۱۳۸۰ هـ. ش: ۳۲).

عبدالحمید لازقی نیز در رسالهٔ «زین‌الألحان فی علم التألیف و الأوزان» این لفظ را ترکیبی

1. mugul
2. music

یونانی پنداشته و می‌گوید: موسیقی از دو لفظ «موسی» و «قی» تشکیل شده است، که «موسی» به معنای نغمه و سرود و «قی» به معنای موزون و دلپسند است (همان). بنابراین موسیقی عبارت است از نغمه‌های موزون و دلپسند.

از سوی دیگر ادبیات که جولانگاه کلمات برای بیان مقاصد است، به دو بخش شعر و نثر تقسیم می‌شود.

> شعر یا میزانی است که در آن رعایت کوتاهی و بلندی هجاها به عمل می‌آید و یا موزونی که با ضرب منطبق می‌گردد و یا هجایی می‌باشد و همین وزن و میزان که مبنای موسیقی به شمار می‌آید، مایهٔ امتیاز شعر از نثر است (همان: ١٦).

با این بیان می‌توان گفت شعر در جوهر خود عبارت است از موسیقی و همین نکته ناقدان متقدم را بر این داشت که «شعر را کلامی موزون و مقفی به شمار آورند» (نصار، ١٤٢١ هـ. ق: ٣٣).

دومین مصداق این مدعا زمانی رخ می‌نماید که غبار از چهره تاریخ بزداییم و آنجاست که می‌بینیم:

> این دو فن (شعر و موسیقی) خواستگاهی یگانه دارند؛ کلمهٔ «شعر» عربی، همخانوادهٔ کلمهٔ «شیر» عبری است که به معنی آهنگ است. همچنین کلمهٔ «شیرو» آشوری هم به معنای ترنم بوده و همخانوادهٔ الفاظ پیشین می‌باشد. لازم است اشاره شود مدلول لفظ «شاعر» در زبان آشوری «الثارو» می‌باشد (نصار،٢٠٠١ م: ٥٦).

٣-٢. قافیه

در تعریف قافیه آورده‌اند که «قافیه در لغت به معنی از پی‌رونده (آنندراج) و در اصطلاح مجموعه‌ای است از چند صامت و متحرک که در آخرین کلمه مصراع‌ها و یا ابیات تکرار می‌شود به شرطی که به یک لفظ و معنا نباشد» (ماهیار، ١٣٨٢ هـ. ش: ٢٧١).

٣. انواع موسیقی شعر[1]

محمدرضا شفیعی کدکنی موسیقی شعر را به چهار نوع موسیقی بیرونی، درونی، کناری و معنوی تقسیم کرده است (شفیعی کدکنی، ١٣٧٣ هـ. ش: ٣٩٣-٣٩١).

- موسیقی بیرونی در وزن شعر نمود می‌یابد؛

1. poem

- موسیقی داخلی شامل تکرار، جناس و تصریع می‌شود؛
- موسیقی کناری شامل قافیه و ردیف است و
- موسیقی معنوی عبارت است از هماهنگی‌های معنوی درونی یک یا چند مصراع از قبیل طباق، مراعات النظیر و... .

در این پژوهش دو قصیدهٔ سعدی شیرازی و شمس‌الدین کوفی در رثای بغداد را بر مبنای تقسیم‌بندی بالا مورد بررسی تطبیقی قرار می‌دهیم.

۱-۳. موسیقی بیرونی قصیده سعدی

شاعر نام‌آشنای دیار پارس، قصیدهٔ خود در رثای بغداد و تصویرگری بی‌نظیرش در وصف فاجعهٔ فراموش‌نشدنی حملهٔ مغول را در بحر طویل[1] سروده است.

«بحر[2] طویل یکی از شایع‌ترین بحرهای شعر عربی می‌باشد که از دو تفعیله متفاوت (فعولن و مفاعیلن) تشکیل شده است و به طور کلی دارای هشت تفعیله می‌باشد» (عباجی، ۱۳۷۷ هـ. ش: ٤٠).

این بحر همیشه به صورت تام مورد استفاده قرار می‌گیرد، عروض آن جز در بیت مصرع همیشه مقبوض است و ضرب آن قابلیت پذیرش سه حالت متفاوت را دارد. استادان علم عروض سه حالت مختلف این بحر را در دو بیت بیان کرده‌اند:

عـروضُ طویـلٍ قـبضٌ و ضَـربُها صحیحٌ و مقبوضٌ و قد جاء بالحـذفِ

فعـولن مفـاعیلن فعـولن مفـاعلن و قبضٌ فعولن فی الزحافِ مِن الظـرفِ

(عبداللطیف، ۱۹۹۹م: ١٠٦)

بحر طویل ویژگی‌های خاصی دارد.

بحری معتدل، با نغمه‌هایی نرم است که ناخودآگاه در ضمیر آدمی تأثیر خود را بر جای می‌گذارد و در عین حال نغمه‌های آن از ویژگی استحکام و عظمت و نوسانی آرام برخوردار است. این ویژگی‌ها باعث شده است تا این بحر برای پرداختن به موضوعات جدی که نیازمند نفسی طولانی است مناسب باشد (خلیفه شوشتری، ۱۳۸۷ هـ. ش: ۲۳۰).

اهمیت و شهرت این بحر تا حدی است که «یکی از ناقدان بر این باور است: هرکس در بحر طویل شعری نسراید نمی‌توان نام شاعر را بر او اطلاق نمود» (معروف، ۱۳۸۵ هـ. ش: ٩٦).

1. tavil
2. meter

مهم‌ترین اهداف شاعران از هنرنمایی در این بحر عبارت است از مفاخره، مدح، داستان، رثا، اعتذار، عتاب، حماسه، وصف منزلگه یار و... (حسینی، ۱۳۸۳ هـ. ش: ٤٥-٤٤).

شیخ اجل، سعدی شیرازی قصیدهٔ عربی خود در رثای بغداد را در قالب بحر طویل سروده و به‌راستی که در این زمینه خوش درخشیده است:

*حَبَستُ بِجَفنَـیّ المَـدامِعَ لا تَجـرِی		فَلَمّا طَغَی الماءُ استَطالَ عَلَی السِکرِ*

(سعدی، ۱۳۷۲ هـ. ش: ٦٤)

حَـ بَسـ تُ / بِـ جَفـ نَی یَلـ / مَـ دا مِـ / عَ لا تَجـ ری

_ _ _ U / U _ U / _ _ _ U / U _ U

فَـ لمـ ما / طَ غَلـ ما ءُسـ / تَـ طا لَ / عَـ لَسـ سِکـ ری

_ _ _ U / U _ U / _ _ _ U / _ _ U

این بیت در وزن طویل تام صحیح سروده شده و چون بیتی مصرع است، عروض آن نیز صحیح است.

*نَسـیم صَـبا بَغـدادَ بَعـدَ خَرابِهـا		تَمَنَّیتُ لو کانَت تَمُـرُّ عَلَـی قَبـرِی*

(همان)

نَـ سیـ م / صَـ با بَغـ دا / دَ بَعـ دَ / خَـ را بِـ ها

_ U _ U / U _ U / _ _ _ U / U _ U

تَـ مَنـ نیـ / تُ لو کا نَت / تَـ مُر رُ / عَـ لا قَبـ ری

_ _ _ U / U _ U / _ _ _ U / _ _ U

این بیت نیز در بحر طویل تام صحیح است و طبق قاعده، بر عروض این بیت زحاف قبض عارض شده است.

*لِأَنَّ هَلاکَ النَفسِ عِندَ أولـی النُهـی		أَحَبُّ لَهم مِن عَیشِ مُنقَبِضِ الصَـدرِ*

(همان)

لِـ أن نَ / هَـ لا کَـن نفـ/ سِ عِنـ دَ/ أُ لِنـ نُ ها

_ U _ U / U _ U / _ _ _ U / U _ U

أ حَبـ بُ / لَـ هُم مِن عَیـ / شِ مُنـ قَـ / بِـ ضِصـ صَد ری

_ _ _ U / U _ U / _ _ _ U / U _ U

چنانکه می بینیم، این بیت نیز در وزن طویل تام صحیح سروده شده است.

با این تفاصیل مشخص شد که شاعر با ذوق سرشار خود توانسته بهترین قالب را برای ابراز احساسات و مقاصد خود انتخاب کند و در کاربرد آن‌ها نیز کاملاً موفق بوده است؛ به‌ویژه وقتی بدانیم بحر طویل، که شاعر پارسی‌گوی دیار شیراز قصیدهٔ عربی خود را بر آن بنا نهاده، «از بحور خاص شعر عربی است و استعمال آن در فارسی بسیار کم‌سابقه بوده است» (حسینی، ۱۳۸۳ هـ. ش: ٤٤-٤٥). این نشانهٔ توانایی زیاد سعدی در سرودن شعر به زبان عربی است.

۲-۳. موسیقی بیرونی قصیدهٔ کوفی

شمس‌الدین محمد کوفی قصیدهٔ ماندگار خود، در رثای بغداد را در قالب وزن کامل[1] قرار داده است.

بحر کامل شش تفعیله دارد و چون اجزاء و حرکاتش تمام و کمال اجرا می‌شوند، این نام زیبندهٔ این بحر است (ابن منظور، ج۱۲، ١٤٠٨: ١٥٨).

مهم‌ترین اهداف استفاده از این بحر عبارت‌اند از: «مدح، فخر، هجاء، رثاء و حماسه» (معروف، ۱۳۸۵: ٦٩). در ادامه، دو بیت اول این قصیده به عنوان نمونه تقطیع می‌شود و پس از آن به شرح این بحر و چگونگی استفاده شاعر از آن خواهیم پرداخت.

إنْ لَـمْ تَقَـرَّح أدمُعِـی أجْفَـانِی مِـن بَعـدِ بُعـدِکُم فَمـا أجْفـانِی

(الکتبی، ج۲: ٢٣٤)

إلـ لـم تـ قر رح أد مـ عی أجـ فا نی
ـ ـ U ـ / ـ ـ U ـ / ـ ـ ـ ـ
ممـ بعـ د بعـ د کم فـ ما أجـ فا نی
ـ ـ U ـ / U ـ U ـ / ـ ـ ـ ـ

إنْسَـانُ عَینِـی مُـذْ تَنَـاءَتْ دَارُکـم مَـا رَاقـه نَظَـرٌ إلـی إنْسـان

(همان)

إنـ سا ن عیـ نی مذ تـ نا ءت دا ر کم
ـ ـ U ـ / ـ ـ U ـ / ـ ـ U ـ
ما را قـ هو نـ ظ رن إ لا إن سا نی
ـ ـ U ـ / U ـ U U ـ / ـ ـ ـ ـ

بحر کامل از تکرار متفاعلن به وجود می‌آید و شاعر می‌تواند در حین سرودن شعر در

1. kamel

این قالب از جوازات هفت‌گانه آن استفاده کند که شامل سه زحاف و چهار علت است. شمس‌الدین کوفی نیز در حشو، عروض و ضرب قصیده خود از دو زحاف و یک علت مجاز استفاده کرده است، اما در استفاده از این موارد، دو جا به اشتباه رفته است که در ادامه به بررسی و نقد جوازات شعری مورداستفاده وی می‌پردازیم.

شمس‌الدین کوفی از زحاف اضمار در این قصیده بسیار استفاده کرده است. از آنجاکه این زحاف می‌تواند در حشو، عروض و ضرب پدیدار شود، می‌بینیم که شاعر بسیار از آن سود جسته است. در این زحاف تفعیله مُتَفاعِلُن به مُتْفاعِلُن تبدیل می‌شود. زحاف وقص نیز تنها در یک مورد، آن هم در حشو بیت اول قصیده دیده می‌شود. در این زحاف مُتَفاعِلُن تبدیل به مُفاعِلُن می‌شود. شاعر از میان علت‌های مجاز این بحر، علت قطع را با بسامد زیادی مورد استفاده قرار داده است. در این قصیده این علت گاه به تنهایی و گاه با زحاف اضمار ترکیب و به کار گرفته شده است. شیوهٔ اجرای این علت این گونه است که مُتَفاعِلُن تبدیل به مُتَفاعِلْ می‌شود و در صورت ترکیب با زحاف اضمار، به مُتْفاعِلْ تبدیل می‌شود. نکته مهم این است که این علت فقط در ضرب این بحر قابل‌اجرا است، چون شاعر اگر در ضرب مطلع قصیده از این علت استفاده کند، باید در ضرب همهٔ ابیات قصیده آن را به کار ببرد؛ در حالی‌که کوفی این کار را نکرده است. وی در عروض بیت اول و بیت بیست و دوم قصیدهٔ خود به اشتباه از این علت استفاده کرده است.

بیت اول:

*إنْ لَـمْ تَقَـرَّح أدمُعِـی أجْفَـانِی		مِـن بَعـدِ بُعـدِکُم فَمـا أجْفـانِی*

(الکتبی، ج۲: ۲۳٤)

إلـ لـم تـ قر رح أد مـ عی أجـ فا نی
ـ ـ U ـ/ ـ ـ U ـ/ ـ ـ ـ ـ
ممـ بعـ د بعـ د کم فـ ما أجـ فا نی
ـ ـ U ـ/ ـ U ـ U /ـ ـ ـ ـ

بیت بیست و دوم:

*هَیهـاتَ قَـدْ عَـزَّ اللِّقـاءُ وَ سَـدْدَتْ		طُـرُقَ المَـزارِ طَـوارِقُ الحَـدثانِ*

(همان)

هیـ ها ت قد عز زلـ لـ قا ء و سد دت

_ _ U U /_ U _ _ /_ U _ _

ط ر قلـ مـزا ر ط وا ر قلـ حد ثا نی

_ _ _ / _ U _ U / U _ U _ U U

این‌گونه استفاده از علل در جای نامناسب از نظر علم عروض نادرست است.

شاعر از این نظر که برای بیان احساس خود بحری متناسب با موضوع برگزیده است موفق بوده، اما استفاده بیجا از علت قطع، در کار او ایراد به‌شمار می‌رود.

> اگر شعر شاعری، نمود واقعی حالات درونی او باشد و همچنین اگر شاعر دارای قریحه و ذوق و گوش موسیقایی باشد از ابتدا، شعر با وزن متناسب خود از ذهن شاعر بیرون می‌تراود و درواقع این وضعیت روحی و روانی است که وزن را به دنبال می‌کشد نه آنکه شاعر از میان اوزان مختلف دست به گزینش بزند (حسین پور آلاشتی، ۱۳۸۷ هـ. ش: ۲۸).

با توجه به آن چه در بررسی موسیقی بیرونی قصیدهٔ سعدی و شمس‌الدین کوفی گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که این دو شاعر بدون تصنع و تکلف و با توجه به قریحه و ذوق خود این اوزان را برای سرودن شعر به کار برده‌اند.

۳-۳. موسیقی داخلی قصیده سعدی

موسیقیِ داخلی قصیدهٔ عربی سعدی به غنای فضای کلی موسیقایی این قصیده کمک شایسته‌ای کرده است. جناس‌های زیبا، بدون تکلف، متنوع و پیاپی بارزترین نمونه‌های این بخش هستند.

۱-۳-۳. تکرار

منظور از تکرار، بسامد حروف و تأثیر موسیقایی آن و همچنین بررسی ائتلاف حروف پربسامد با معنا و فضای کلی قصیده است.

با دقت در قصیدهٔ سعدی می‌بینیم که صامت «آ» و مصوت‌های «ر» و «س» بیشترین سهم را به خود اختصاص داده‌اند.

أُدیرَت کُؤُوسُ المَوتِ حَتّـی کَأَنَّـهُ رُؤوسُ الأُسارَی تَرجَحِنُّ مِن السُّکرِ

(سعدی، ۱۳۷۲ هـ ش: ٦٦)

غَـدا سَـمَراً بَـینَ الأَنـامِ حَـدیثُهُم وذا سَمَرٌ یُدمِی المَسامِعَ کالسَمرِ

(همان: ٦٨)

*أیا أحمَدُ المَعصومُ لَستَ بِخاسِرٍ		وروحُکَ وَالفِردَوسُ عُسرٌ مَعَ الیُسرِ*

(همان: ۷۰)

در این سه بیت به عنوان نمونه و همچنین در تمام قصیدهٔ سعدی، بسامد صامت‌های «ر» و «س» به گونه‌ای است که فضای موسیقایی گوشنوازی را ایجاد کرده است.

*مَـرَرتُ بِصُـمِّ الراسـیاتِ أجوبُهـا		کَخَنساءَ مِن فَرطِ البُکاءِ عَلَی صَـخرِ*

(همان: ٦٨)

*إلا مَ تَصـاریفُ الزَمـانِ وَ جَـورُه		تُکلّفنـا مـا لا نُطیـقُ مِـن الإصـرِ*

(همان: ۸۰)

*یُبالِغُ فی الإنفـاقِ وَالعَـدلِ والتُّقَـی		مُبالَغَةَ السعدیِّ فی نُکَـتِ الشِـعرِ*

(همان: ٨٤)

بسامد مصوت «آ» در ابیات و دیگر ابیات این قصیده، نقش به‌سزایی در آهنگین‌تر کردن کلام دارد.

هماهنگی حروف با معانی در علم بدیع با عنوان ائتلاف لفظ بامعنا شناخته می‌شود (هاشمی، ۲۰۰٦ م: ۳۳۲). به اعتقاد حسن عباس ویژگی حروف موردنظر ما از این قرار است:

- مصوت «آ»: شدت، ظهور و بروز، امتداد و بعد؛
- صامت «ر»: تکرار، تحرک، رخاوت، اضطراب، زیبایی و حرارت؛
- صامت «س»: صوت، امتداد، تحرک، انتشار، خفا و استقرار، لین، سلاست و قطع

(قائمی، ۱۳۸۸ هـ. ش: ۱۱۹).

قصیدهٔ عربی سعدی نشان از اضطراب درونی شاعر و نگرانی او نسبت به سرنوشت مسلمانان دارد؛ به گونه‌ای که به دلیل ترس از دشمنان، به‌آرامی و در خفا، با دوستداران خود نجوا می‌کند و آن‌ها را به عاقبت نیکو وعده می‌دهد.

۲-۳-۳. جناس

جناس در انواع مختلف و متنوع خود بیشترین تأثیر را در فضای موسیقایی قصیدهٔ عربی سعدی دارد. در این قصیده جناس لفظی تام و ناقص در همهٔ ابعاد آن، جناس مضارع و لاحق، جناس محرف و جناس اشتقاق دست به دست هم داده‌اند و حتی در برخی ابیات، ذوق

فارسی شاعر به یاری ابیات عربی شتافته و این قصیده را به عنوان اثری ماندگار در گنجینه اشعار عربی قرار داده است.

توضیح دربارهٔ انواع جناسی که این شاعر توانمند مورد استفاده قرار داده و ذکر نمونه‌هایی از آن‌ها، در این بحث نمی‌گنجد؛ لذا فقط به ذکر بعضی از آن‌ها بسنده می‌کنیم:

فَجَرتُ(۱) میاهَ العَینِ فازدَدتُ حُرقَـةً(۲) کَما احتَرَقَت(۲) جوفُ الدَّمامیل بِالفَجرِ(۱)

(سعدی، ۱۳۷۲ هـ ش: ٦٨)

در این بیت دو مورد جناس اشتقاق وجود دارد که با شماره‌گذاری مشخص شده‌اند.

مَحـاجِرَ ثَکلَـی بالـدُّموعِ کَریمَـةً وَ إن بَخِلَت عَینُ الغَمـائمِ بـالقَطرِ

نَعـوذُ بِعَفـوِ اللهِ مِـن نـارِ فِتنَـةٍ تَأَجَّجُ مِن قُطـرِ الـبِلادِ إلـی قُطـرِ

کَـأنَّ شَـیاطینَ القُیـودِ تَفلَّتَـت فَسالَ عَلَی بَغدادَ عَینٌ مِـن القِطـرِ

(همان: ۸۰-۷۸)

در کلمات مشخص شدهٔ آخر ابیات جناس محرّف وجود دارد.

سَواءٌ إذا ما مِتَّ(۱) وَانقَطَـعَ المُنَـی أَمَخزَنُ تِبنٍ(۲) بَعدَ مَوتِکَ(۱) أم تِبْرِ(۲)

(همان: ۸۸)

در این بیت میان مِتَّ و مَوتِکَ جناس اشتقاق وجود دارد و میان تِبنٍ و تِبْرِ جناس مضارع رخ داده است، زیرا لام و نون حروف قریب‌المخرج هستند.

۴-۳. موسیقی داخلی قصیده کوفی

موسیقی داخلی در قصیدهٔ شمس‌الدین کوفی نقشی به‌سزا دارد و به بهترین صورت در خدمت بیان احساس و سوز دل این شاعر قرار گرفته است. در این بخش فضایی را که از تکرار و جناس به وجود می‌آید بررسی می‌کنیم.

۱-۴-۳. تکرار

تکرار از جنبه‌های مختلف مورد بررسی قرار می‌گیرد که ما در این نوشته تنها به دو بخشِ تکرار الفاظ و بسامد بعضی از حروف و تأثیر موسیقایی آن‌ها می‌پردازیم.

تکرار کلمات در اثنای کلام همیشه جذابیت و زیبایی خاصی به بیت می‌بخشد که به دلیل بهره‌مندی شاعر از ذوق سلیم، خوانندگان و شنوندگانِ کلامش از چشیدن این هنر بهره‌مند می‌شوند. برای نمونه به چند بیت آن اشاره می‌کنیم:

*مَـا لِلمَنـازِلِ أصْـبَحَتْ لا أهْلُهـا (۱)		أهْلِی(۱) وَلا جیرانُها (۲)جیرانِـی (۲)*

(الکتبی، ج۲: ۲۳٤)

*حَتَی رَثَی لِی کُلُ مَـن لا وَجْـدُهُ (۳)		وَجْدی (۳)وَلا أشْجانُه (٤)أشْجانِی (٤)*

(همان)

کلمات در هر زبانی از صامت‌ها و مصوت‌های مختلف به وجود می‌آیند. گاه بسامد زیبای صامت‌ها و مصوت‌ها ارزش موسیقایی کلام را به اوج می‌رسانند. این نوع تکرار در عرف ادبی با عنوان هم‌حرفی (تکرار یک صامت با بسامد زیاد در جمله) و هم‌صدایی (تکرار یا توزیع مصوت در کلمات) شناخته می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۳ هـ. ش: ۷۹-۸۰).

با اندکی تأمل در قصیدهٔ زیبای کوفی می‌بینیم که مصوت‌های «آ»، «ای» و «او» فضای موسیقایی شگرفی را در سرتاسر این اثر ماندگار رقم زده‌اند:

*مَـا لِـی وَلِلأیـامِ شَـتَّتْ صَـرْفُها		حـالی وَ خَلانـی بِـلا خُلانِـی*

(الکتبی، ج۲: ۲۳٤)

*إذْ نَحْـنُ نَغْتَـنِمُ الزَّمـانَ وَنَجْتَنـی		بِیَـدِ الأمـانِ قُطُـوفَ کُـلَ أمـانِی*

(همان)

گاهی نوع چینش حروف و ویژگی صوتی و معنایی آن‌ها بـه تنهـایی نمایـانگر احسـاس درونـی گوینده و بیانگر فضای متن است؛ به عنوان مثال هنگـامی کـه خداونـد متعـال بـه تصـویرگری وقـایع قیامت می‌پردازد، نقش حروف در ترسیم فضای آن هنگامهٔ هولناک، بیش از پیش نمود مـی‌یابـد. مـثلاً در سورهٔ مبارکه زلزال، آیـهٔ «اذا زلزلـت الأرض زلزالهـا» (زلـزال: ۱) صـامت «ز» اضـطراب، شـدت و تکانه‌های رانش زمین را در ذهن تداعی می‌کند و در سورهٔ مبارکه قارعه، آیهٔ «القارعة ما القارعـة و مـا أدراک ما القارعة»(قارعه: ۱-۳). صامت «ق» کوبندگی و سنگینی آن هنگامه را به تصویر می‌کشد.

نکتهٔ جالب دربارهٔ مصوت‌های پربسامد این قصیده این است که وقتی شاعر سرگشته و حیران به خرابه‌های بغداد می‌نگرد و آه حسرت از نهادش برمی‌خیزد، تکرار مصوت «ای» بیشتر می‌شود.

مَـا لِـی وَلِلأیـامِ شَـتَّتْ صَـرْفُها حـالی وَ خَلانـی بِـلا خُلانِـی
مَـا لِلمَنَـازِلِ أصْـبَحَتْ لا أهْلُهـا أهلِـی وَلا جیرانُهـا جیرانِـی
وَحَیـاتِکم مـا حَلَّهـا مِـنْ بَعْـدِکُم غَیْـرَ البَلَـی وَالْهَـدمِ وَالنِّیـرانِ

(الکتبی، ج۲: ۲۳٤)

اما آنگاه که چشم را بر حقایق می‌بندد و سعی می‌کند گذشتهٔ شیرین را به یاد آورد، مصوت «او» نقش بارزتری پیدا می‌کند؛ گویی ضم و اغماض چشمان شاعر حرکات را نیز تبدیل به ضمه می‌کند:

إذْ نَحْـنُ نَغْتَـنِمُ الزَّمـانَ وَنَجْتَنـی بِیَـدِ الأمـانِ قُطُـوفَ کُـلَ أمـانِی
وَالـدَّهرُ تَخْـدمُنا جَمیـعُ صُـروفِهِ وَالوقْـتُ یَعـدِینا عَلَـی العُـدْوانِ
وَالعَـیْشُ عَـضٌّ وَالـدُّنُو مُمَـزَّقٌ بِیَـدِ الوِصـالِ مَلابِـسَ الهِجْـرانِ

(همان)

این قصیده سرشار از احساس صمیمیت، رقّت و انسان دوستی است که در همه جای آن، شاعرِ نوع‌دوستمان، اشک خون از دیدگان می‌افشاند. اضطراب، شدت و دلهره در فضای آکنده از رعب و وحشت آن دوران نیز به‌خوبی مشهود است و نشان از ضعف سیاسی و نظامی مسلمانان در برابر هجوم وحشیانهٔ مغول دارد. این تأثیر موسیقایی حروف در همه جای این قصیده ماندگار است.

جدول ۱ تعداد تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها در قصیدهٔ سعدی و کوفی

قصیده	صامت / مصوت مورد نظر	تعداد تکرار در ابیات	درصد تکرار در ابیات قصیده
سعدی شیرازی	مصوت راء	۹۲	٪۱۰۰
	مصوت سین	٦٤	٪٦۹/٥
	صامت آ	۹۱	٪۹۸/۹
شمس الدین کوفی	صامت او	۱۲	٪٤٤/٤
	صامت ای	۲۷	٪۱۰۰
	صامت آ	۲۷	٪۱۰۰

۲-۴-۳. جناس

جناس یکی از صنایع بدیعی است که «در سطح کلمات یا جملات، هماهنگی و موسیقی به وجود می‌آورد و یا موسیقی کلام را افزون می‌کند» (شمیسا، ۱۳۸۳ هـ. ش: ۵۳).

شمس‌الدین کوفی از این صنعت برای غنای موسیقی قصیدهٔ خود به‌خوبی استفاده کرده است. وی در این قصیده از انواع مختلف جناس مانند جناس تام، مضارع، محرف، مصحف و اشتقاق استفاده کرده است که در ادامه به تعدادی از آن‌ها اشاره خواهیم کرد:

*إِنْ لَـم تَقَـرَّحْ أَدْمُعِـی أَجْفـانی		مِـنْ بَعْـدِ بُعْـدِکُم فَمـا أَجْفَـانِی*

*إِنسـانُ عَینِـی مُـذْ تَنَـاءَتْ دَارُکُـم		مَـا رَاقَـهُ نَظـرٌ إِلَـی إِنسـانِ*

(الکتبی، ج۲: ۲۳٤)

در دو بیت موردنظر کلمات أجفان و إنسان هریک دو بار و هربار به یک معنی به کار رفته‌اند؛ این موارد نمونه‌هایی برای جناس تام هستند.

*وَسَـأَلْتُها لکِـن بِغَیـرِ تَکَلُّـم		فَتَکَلَّمَـتْ لکـن بِغَیـرِ لِسـانِ*

(همان)

کلمهٔ تکلم، اسم و تکلمت، فعل است، بنابراین جناس بین این دو کلمه جناس اشتقاق شمار می‌روند.

*نَادَیْتُهـا یـا دارُ مَـا صَـنَعَ الأَولَـی		کانُوا هُـمُ الأَوطـارَ فِـی الأَوطـانِ*

(همان)

قَالـتْ غَـدَوا لَمَّـا تَبَـدَّدَ شَـمْلُهُم		وَتَبَـدَّلوا مِـن عِـزِّهِم بِهَـوانِ

(همان)

در دو بیت بالا، کلمات الأوطار و الأوطان و همچنین تبدد و تبدل مثال‌هایی برای جناس مضارع هستند، زیرا راء و نون هم‌مخرج‌اند و دال و لام قریب‌المخرج؛ لذا طبق قاعدهٔ جناس نشان داده می‌شود، مضارع به شمار می‌روند.

جدول ۲ تعداد جناس‌های به‌کاررفته در قصیدهٔ سعدی و کوفی

قصیده	تعداد جناس تام	تعداد جناس ناقص
سعدی شیرازی	٥	١٦
شمس‌الدین کوفی	٢	٩

۵-۳. موسیقی کناری قصیدهٔ سعدی

در مبحث موسیقی کناری، آنچه بیشتر موردبررسی قرار می‌گیرد، مقولهٔ قافیه و ردیف است. از آنجا که هیچ‌یک از این دو قصیده ردیف ندارند، در این بحث فقط به مبحث قافیه می‌پردازیم.

حرف روی قصیدهٔ عربی سعدی، «ر» است که پس از آن حرکت کسره به صورت اشباع‌شده تلفظ می‌شود و گاه حرف «ی» متکلم پس از حرف روی آمده است که طبق قاعده، وجود این حرف (یاء متکلم) هیچ عیبی ندارد.

حَبَستُ بِجَفنَـیّ المَـدامِعَ لا تَجـرِی *فَلَمّا طَغَی الماءُ استَطالَ عَلَی السِکرِ*

نَسـیم صَـبا بَغـدادَ بَعـدَ خَرابِهـا *تَمَنَّیتُ لو کانَت تَمُـرُّ عَلَـی قَبـرِی*

(سعدی، ۱۳۷۲ هـ ش: ٦٤)

در قصیدهٔ عربی سعدی عیب قافیهٔ «الإجازه» وجود دارد.

اجازه، «اختلاف حروف روی با حروف بعیدالمخرج است، مثل میم و لام در «قدیم و قلیل»» (معروف، ۱۳۸۵ هـ. ش: ۱۹۵). بیت‌های ٤، ٤٢، ٤٧، ٥٩، ٦٠ و ٨٢ این قصیده عیب اجازه دارند؛ به گونه‌ای که در همهٔ آن‌ها فعل‌هایی مختوم به یاء آمده که برخلاف یاء متکلم، صلاحیت روی شدن را دارد و نسبت به حرف «ر» بعیدالمخرج به شمار می‌آید، زیرا به گفتهٔ قمحاوی، حرف «ر» از سر زبان، مایل به روی آن با لثه و کام بالا ادا می‌شود و آن را ذلقی می‌نامند؛ حال آن که حروف سه‌گانهٔ مد از خلأ و فضای اندرون دهان و گلو بیرون می‌آیند و به حروف جوفی مشهورند (قمحاوی، ۱۳۸۱ هـ. ش: ۹٦۹-۹۹). در ادامه چند نمونه از عیب اجازه در قصیدهٔ عربی سعدی را ذکر می‌کنیم:

زَجَرتُ طَبیباً جَسَّ نَبضـی مُـداویاً *إلیک فَما شَکوایَ مِن مَرَضٍ یَیـری*

(سعدی، ۱۳۷۲ هـ ش: ٦٦)

ألا إنَّمـا الأیـامُ تَرجِـعُ بالعَطَـا *وَ لَم تَکسُ إلّا بَعدَ کِسوَتِها تُعرِی*

(همان: ۸۰)

وَراءَکَ یـا مَغـرورُ خنجَـرُ فاتِـکٍ *وَ أنتَ مُطَأطٍ لا تُفیـقُ و لا تَـدری*

(همان: ۸۰)

۶-۳. موسیقی کناری قصیدهٔ کوفی

حروف قافیه بالغ بر نه حرف است و شش حرکت دارند. در قصیدهٔ شمس‌الدین کوفی دو حرف روی و ردف و حرکت حذو به کار رفته است. در ادامه به تعریف این حروف و حرکت می‌پردازیم و در قصیده وی نمایانده می‌شوند.

- حرف روی: این حرف «آخرین حرف اصلی از حروف همسان در پایان کلمات قافیه است» (همان: ۲۷۲).
- حرف ردف: «حروف مد و لین «آ» و «او» و «ای» که پیش از حرف روی بیاید یا به فاصله یک حرف ساکن پیش از حرف روی واقع شود ردف اصلی نامیده می‌شود» (همان: ۲۷٦).
- حرکت حذو: حرکت حرف پیش از ردف و قید را حذو گویند (همان: ۲۸۳).

با در نظر گرفتن تعاریف ارائه‌شده به مشخص‌کردن هریک از حروف و حرکات مذکور در قصیده کوفی می‌پردازیم

*إِنْ لَـمْ تَقَـرّحَ أدْمُعِـی أجْفَـانِی		مِـن بَعْـدِ بُعـدِکُم فَمـا أجفَـانِی*
*إِنْسَـانُ عَینـی مُـذْ تَنَـاءَتْ دَارُکـم		مَـا راقَـهُ نَظـرٌ إِلَـی إنسَـانِ*

(الکتبی، ج۲: ۲۳٤)

حرف روی این قصیده «ن» است. پیش از حرف روی حرف مد «آ» آمده که بنابر تعاریف ارائه‌شده، حرف ردف اصلی این قافیه است و پیش از حرف ردف اصلی حرکت فتحه وجود دارد که حرکت حذو نامیده می‌شود. قافیه‌های این قصیده به آهنگین‌تر شدن آن افزوده‌اند، اما دو عیب[1] از عیوب قافیه در قصیدهٔ شمس‌الدین کوفی وجود دارد که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌شود.

اولین عیب، عیب اجازه[2] است که در ابیات ۱۸ و ۱۹ و ۲٤ قصیده کوفی وجود دارد:

*أتُـری تَعُـودُ الـدّارُ تَجْمَعُنـا کَمَـا		کُنَّـا بِکُـلّ مَسَـرَّةٍ وَتَهَـانِیی*
*إِذْ نَحْـنُ نَغْتَـنِمُ الزَّمـانَ وَنَجْتَنـی		بِیَـدِ الأمـانِ قُطُـوفَ کُـلَ أمـانِی*
*وَا لَهْفَتـی، وَا وَحْـدَتی، وَا حَیْرَتـی		وَا وَحْشَتِی، وَا حَرَّ قَلْبِـی العَـانِی*

(همان)

1. error
2. ejazeh

پیش از این اشاره شد که چنانچه حرف یاء غیراصلی باشد، حرف روی محسوب نمی‌شود، اما اگر از اصل کلمه باشد، حرف روی به‌شمار می‌رود. در سه بیت موردنظر لفظ تهانی از ریشهٔ هنأ (معلوف، ج۲، ۱۳۸۷: ۲۳۰۵)، لفظ أمانی از ریشه منی (همان: ۱۹۵۳) و لفظ العانی از ریشه عنو (همان: ۱۳٦۱) هستند؛ بنابراین حرف یاء در هر سه مورد، جزء اصل کلمه است و چون نسبت به حرف روی قصیده – حرف نون – بعیدالمخرج است، عیب اجازه رخ داده است.

شمس‌الدین کوفی علاوه بر این عیب قافیه، در قصیدهٔ خود عیب اصراف[1] را نیز بر جای گذاشته است. «این عیب در صورتی اتفاق می‌افتد که اختلاف بین حرکت حرف روی رخ دهد. مثلاً حرکت کسره تبدیل به فتحه یا ضمه شود» (معروف، ۱۳۸۵: ۱۹۲). عیب مذکور در بیت بیست و ششم قصیده شاعر کوفی رخ داده است.

مَـا لِـی أُنِـیسٌ بَعـدَکم إلا البُکـا وَالنُّـوحَ والحَسَـراتِ وَالأحـزانَ

(الکتبی، ج۲: ۲۳٤)

نصب مستثنی منقطع واجب است (شرتونی، ج٤، ۱۳۸۵: ۳۲٤)، لذا در بیت بیست و ششم الأحزان واجب‌النصب است و از این نظر که حرکت حرف روی این قصیده کسره است، در این بیت اختلاف حرکت حرف روی رخ می‌دهد و اینجا است که عیب دوم قافیهٔ شمس‌الدین کوفی، یعنی عیب اصراف، رخ می‌نماید.

۷-۳. موسیقی معنوی قصیدهٔ سعدی

در بحث موسیقی معنوی، تقارن‌ها، تشابهات و تضادها موردتوجه قرار می‌گیرند؛ زیرا ارتباط‌های پنهان عناصر موجود در یک مصراع یا بیت، اجزای موسیقی معنوی آن را به‌وجود می آورند. در این بحث به بررسی نمونه‌هایی از این تقارن ها، تشابهات و تضادها می‌پردازیم.

۱-۷-۳. مراعات‌النظیر

مراعات‌النظیر از جمله «صنایعی است که ژرف‌ساخت آن‌ها تناسب معنایی بین اجزای کلام است» (شمیسا، ۱۳۸۳ هـ . ش: ۱۱۵) و این صفت عربی زمانی به وجود می‌آید که «برخی از واژه‌های کلام، اجزایی از یک کل باشند و از این جهت بین آن‌ها ارتباط و تناسب باشد» (همان).

1. esraf

این صنعت در قصیدهٔ سعدی نمودی بارز دارد. در ذیل به چند بیت قصیدهٔ عربی سعدی اشاره می‌شود که در بردارنده این صنعت هستند.

*زَجَرتُ طَبیباً جَسَّ نَبضی مُداویاً		إلیک فَما شَکوایَ مِن مَرَضٍ یَبری*

(سعدی، ۱۳۷۲ هـ. ش: ٦٦)

در این بیت، مراعات‌النظیر بین کلماتی است که به نحوی با بیماری و مداوای آن مرتبط‌اند. صنعت موردنظر در بیت بعد در مورد مکه و کعبه است که می‌توان به جرئت تلاش سعدی در استفاده زیبا از این صنعت را ستود.

*لَقَد ثَکِلَت أمُّ القُرَی و لِکَعبَةٍ		مَدامِعُ فی المیزابِ تَسکُبُ فی الحِجرِ*

(*همان*)

این صنعت در بیت هفتاد و ششم با اجتماع کلماتی به وجود می‌آید که نشان از رویش و سرسبزی دارند:

کَذلِک تَنشا لینَةً هُوَ عِرقُها		وَ حُسنُ نَباتِ الأرضِ مِن کَرَمِ البَذرِ

(همان: ۸۲)

۲-۷-۳. تضاد

این صنعت هنگامی به وجود می‌آید که «بین معنی دو یا چند لفظ تناسب تضاد (تناسب منفی) باشد، یعنی کلمات از نظر معنی، عکس و ضد هم باشند» (شمیسا، ۱۳۸۳ هـ. ش: ۱۱۷).

انواع گوناگون صنعت طباق از قبیل: تضاد دو اسم و تضاد اسم و فعل، به وفور در این قصیده دیده می‌شود که برای نمونه به چند بیت زیر اشاره می‌کنیم:

*نَوائبُ دَهرٍ لَیتَنی مِتُّ قَبلَها		وَ لَم أرَ عُدوانَ السَّفیهِ عَلَی الحَبرِ*

(*همان*: ٦٦)

در این بیت تضاد بین دو اسم (السَّفیهِ و الحَبرِ) است و در بیت بعدی این صفت بین فعل و اسم صورت گرفته است.

*رَبِحتَ الهُدَی إن کُنتَ عامِلَ صالِحٍ		وَ إن لَم تَکُن وَ العَصرِ إنَّکَ فی خُسرِ*

(همان: ۸۲)

إذا کـانَ لِلإنسـانِ عِنـدَ خُطوبِـهِ یَزولُ الغِنَی، طوبی لِمَملَکـةِ الفَقـرِ

(همان: ۸۰)

در مثال آخر، بین لفظ الغِنَی و الفَقرِ تضاد وجود دارد.

۳-۷-۳. تنسیق‌الصفات

صنعت تنسیق‌الصفات در صورتی پدیدار می‌شود که «برای یک اسم، صفات متوالی بیاورند یا برای یک فعل قیود مختلف ذکر کنند» (شمیسا، ۱۳۸۳ هـ. ش: ۱٦۸)؛ مانند این شعر زیبای فروغ فرخزاد:

چگونه می‌شود به آن کسی که می‌رود این سان

صبور * سنگین * سرگردان * فرمان ایست داد (حقوقی، ۱۳۸٤ هـ ش: ۲٦۲).

این صنعت نیز به نوبهٔ خود در قصیدهٔ شاعر، پرتوافشانی می‌کند. برای نمونه به دو بیت که دارای این صفت هستند، اشاره می‌شود.

وَ سـائرُ مُلـکٍ یَقتَفیـهِ زوالُـه سِوَی مَلَکوتِ القـائِمِ الصَّـمَدِ الـوَتر

(سعدی، ۱۳۷۲: ۸۰)

مَلیـکٌ غَـدا فـی کُـلِّ بَلـدَةٍ اسـمُه عَزیزاً وَ محبوباً کیوسُفَ فی مِصـرِ

(همان: ۸۲)

در هریک از ابیات بالا، به ترتیب سه و دو صفت برای اسم‌های پیش از آن‌ها آمده است که نشان‌دهندهٔ توان ادبی فراوان شاعر پارسی‌گوی دیار شیراز است.

۳-۸. موسیقی معنوی قصیدهٔ کوفی

قصیده شمس‌الدین کوفی نیز بهره‌ای فراوان از این نوع موسیقی دارد و ابعاد مختلف آن در همهٔ ابیات آن مشهود است که به بیان بخشی از آن‌ها بسنده می‌کنیم.

۳-۸-۱. مراعات‌النظیر

در قصیدهٔ شمس‌الدین کوفی چندین مورد از این صنعت دیده می‌شود که ما به ذکر دو مورد از آن‌ها اکتفا می‌کنیم:

*کَـانُوا نُجُـومَ مَـن اقْتَـدَی فَعَلَـیْهِمُ		یَبْکِـی الهُـدَی وَشَـعائِرُ الإیمـانِ*

(الکتبی، ج۲: ۲۳٤)

در این بیت مراعات‌النظیر بین کلمات دربردارندهٔ دینی است.

*سِرْتُم فَلا سَرَتِ النَّسـیمُ وَلا زَهَـا		زَهْـرٌ وَلا مَاسَـتْ غُصُـونُ البَـانِ*

(همان)

در این بیت نیز جمع‌شدن واژگانی که سراسر طراوت و حیات‌اند، صنعت مراعات‌النظیر را آفریده است و شاعر قصد دارد با آوردن این عناصر در کنار هم، غم، جمود و خمود پس از حمله مغول را بیش‌ازپیش به تصویر بکشد.

۲-۸-۳. تضاد

این صنعت نیز در اشعار کوفی دیده می‌شود و به نوبهٔ خود فضای موسیقایی آن‌ها را دلنشین‌تر کرده است.

*أیْـنَ الَّـذین عَهِـدتُهُم وَلِعِـزِّهِم		نلا تَخِـرُّ مَعاقِـدُ التّیجَـانِ*

(الکتبی، ج۲: ۲۳٤)

*کَدَمِ الفَصَـادِ یُـراقُ أرْذَلَ مَوضِـعٍ		أبَـداً وَیَخْـرُجُ مِـن أعَـزّ مَکَـانِ*

(همان)

در دو بیت قبل تضاد در کلمات عز و ذل و همچنین ارذل و اعز وجود دارد.

وَالعَـیْشُ عَـضٌ وَالـدُّنُوُّ مُمَـزَّقٌ		بِیَـدِ الوِصَـالِ مَلابِـسَ الهِجْـرانِ

(همان)

در این بیت نیز میان وصال و هجران صنعت تضاد وجود دارد.

آمار ابعاد موردبحث در موسیقی معنوی قصیدهٔ سعدی و کوفی در رثای بغداد در جدول ۳ تجلی می‌یابد:

جدول ۳ آمار ابعاد مورد بحث در موسیقی معنوی قصیدهٔ سعدی و کوفی

قصیده	مراعات‌النظیر	تضاد	تنسیق‌الصفات
سعدی شیرازی	۱۳	۱٤	٤
شمس‌الدین کوفی	۷	٦	-

۴. نتیجه‌گیری

با بررسی فضای موسیقایی دو قصیدهٔ سعدی شیرازی و شمس‌الدین کوفی در رثای بغداد نتایج زیر به دست می‌آید:

۱. علاوه بر صداقت و اخلاص این دو شاعر نوع‌دوست، یکی از عوامل جاودانگی سروده‌هایشان، فضای موسیقایی جذاب و دلکش آن‌ها است؛ فضایی که وقایع غم‌آلود هجوم مغول را به‌خوبی به تصویر می‌کشد.

۲. در بحث موسیقی بیرونی مشخص شد که سعدی شیرازی بحر طویل و شمس‌الدین کوفی بحر کامل را به عنوان قالب‌های شعری خود برگزیده‌اند. این قالب‌ها برای رثا مناسب هستند و از اصالت عربی برخوردارند.

۳. در مبحث موسیقی داخلی به بررسی دو عنصر تکرار و جناس در قصیدهٔ هریک از شاعران پرداخته شده است. در قصیدهٔ سعدی مصوت «ر» در تمام ۹۲ بیت قصیده، مصوت «س» در ٦٤ بیت و صامت «آ» در ۹۱ بیت قصیده وی تکرار شده است؛ بنابراین تکرار در ۸۱/۱ درصد قصیدهٔ سعدی وجود دارد. در قصیدهٔ کوفی صامت «او» در ۱۲ بیت و صامت‌های «ای» و «آ» در تمام ۲۷ بیت، یعنی ۸۹/۸۳ درصد قصیده وی تکرار شده‌اند. در قصیدهٔ سعدی ٥ مورد جناس تام و ١٦ مورد جناس ناقص وجود دارد اما در قصیدهٔ کوفی ۲ مورد جناس تام و ۹ مورد جناس ناقص دیده می‌شود. نسبت کاربرد این صنعت در قصیدهٔ کوفی به قصیدهٔ سعدی به ترتیب ٤٠/٧٤ درصد به ۲۲/۸۲ درصد است. نتیجه این است که به علت طولانی‌تربودن قصیدهٔ سعدی نسبت به قصیدهٔ کوفی کاربرد این صنایع از نگاه تعداد دفعات ورود آن‌ها در قصاید موردبحث، بیشتر به چشم می‌آید، اما از نظر کاربرد این صنایع با توجه به تعداد ابیات، قصیدهٔ کوفی درصد بیشتری را به خود اختصاص داده است.

٤. در بحث موسیقی کناری نیز به بررسی قافیه دو قصیدهٔ موردبحث توجه شده است و نتیجه گرفتیم که در قصیدهٔ سعدی حرف «راء»، حرف روی است و در قصیدهٔ کوفی «نون» این نقش را دارد. در این میان قافیه در قصیدهٔ سعدی عیب اجازه دارد و کوفی با دو عیب اجازه و اصراف روبه‌رو شده است.

٥. در بحث موسیقی معنوی، مراعات‌النظیر، تضاد و تنسیق‌الصفات در این قصاید مورد بررسی قرار گرفت. نسبت کاربرد هریک از این موارد به ترتیب در قصیدهٔ سعدی و کوفی از

این قرار است: مراعات‌النظیر: ۱۳ به ۷، تضاد ١٤ به ٦ و تنسیق‌الصفات ٤ به صفر درصد کاربرد این صنایع با توجه به تعداد ابیات قصیدهٔ سعدی و کوفی به این ترتیب می‌باشد: ۱۱/۲۲ به ١٦/٠٤.

٦. نکتهٔ دیگر که قابل‌توجه است، نفس طولانی سعدی در سرودن قصیدهٔ ۹۲ بیتی در رثای بغداد است که فاصله او را با شمس‌الدین کوفی و قصیدهٔ ۲۷ بیتی وی زیاد کرده است. با این اوصاف قصیدهٔ سعدی کمتر مورد توجه قرار گرفته و قصیدهٔ شمس‌الدین کوفی از اقبال، اعتبار و شهرت بیشتری برخوردار شده است. امید است این پژوهش توانسته باشد در شناساندن این قصیدهٔ سعدی و دیگر قصاید عربی وی مؤثر باشد و راه را برای پژوهش محققان دیگر هموار کرده باشد.

۵. منابع

- ***قرآن کریم***.
- الأیوبی، یاسین. (١٤١٥هـ . ق). ***آفاق الشعر العربی فی العصر المملوکی***. الطبعة الأولی. طرابلس: جروس برس.
- الجمیعی، عوض بن معیوض. (۱۳۸۳ هـ . ش). «العلاقات الأدبیة بین الثقافتین العربیة و الفارسیة: سعدی الشیرازی نموذجاً». ***آفاق الحضارة***. العدد الرابع عشر.
- حسین‌پور آلاشتی، حسین. (۱۳۸۷ هـ . ش). «عناصر سبک‌ساز در موسیقی شعر فروغ فرخزاد». ***مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان***. س ٦.
- حسینی، حمید. (۱۳۸۳ هـ . ش). ***عروض و قافیه عربی***. چ ۱. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- حقوقی، محمد، (١٣٨٤هـ ش)، ***شعر فروغ فرخزاد از آغاز تا امروز***. چ ۹. تهران: انتشارات نگاه.
- خلیفه شوشتری، محمد إبراهیم. (۱۳۸۷ هـ . ش) ***الجامع فی العروض العربی بین النظریة و التطبیق***. الطبعة الأولی. طهران: سمت.
- سعدی، مصلح‌الدین، (۱۳۷۲ هـ . ش) ***شعرهای عربی سعدی شیرازی***، تصحیح انتقادی و

ترجمه مؤید شیرازی، چ ۱. شیراز: مرکز نشر دانشگاه شیراز.

- سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۵ هـ . ش). ***کلیات سعدی*** از روی نسخه تصحیح‌شده محمد علی فروغی. چ ۹. تهران: ققنوس.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۳ هـ . ش). ***موسیقی شعر***. چ ٤. تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳هـ ش). ***نگاهی تازه به بدیع***. چ ١٤. تهران: انتشارات فردوس.
- طهماسبی، طغرل، (۱۳۸۰هـ ش). **موسیقی در ادبیات**. چ ۱. تهران: رهام.
- عباجی، أباذر. (۱۳۷۷ هـ . ش). ***علوم البلاغة فی البدیع و العروض و القافیة. الطبعة*** الأولی. طهران: سمت.
- عبداللطیف، محمد حماسهٔ. (۱۹۹۹م)، ***البناء العروضی للقصیدة العربیة***، الطبعة الأولی. القاهرة: دارالشروق.
- قائمی، مرتضی. (۱۳۸۸ هـ . ش). «فضای موسیقایی معلقه امرؤالقیس». ***مجلهٔ علمی و پژوهشی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی***. ش ۱۲. تهران: شرکت چاپ و نشر بازرگانی.
- قمحاوی. محمد صادق. (۱۳۸۱ هـ . ش). ***تجوید قرآن کریم***. ترجمهٔ سید محمدباقر حجتی. چ ۱. تهران: سمت.
- الکتبی، محمد بن شاکر. (د . ت) ***فوات الوفیات***. المجلد الثانی. تحقیق إحسان عباس. د.ط. بیروت: دارصادر.
- ماهیار، عباس، (۱۳۸۲ هـ . ش). ***عروض فارسی***. چ ٦. تهران: نشر قطره.
- محیط طباطبایی، محمد. (١٣٦٤ هـ . ش). ***ذکر جمیل سعدی***، مجموعه مقالات و اشعار به مناسبت بزرگداشت هشتصدمین سالگرد تولد شیخ اجل سعدی علیه‌الرحمة، ج ۳، گردآوری کمیسیون ملی یونسکو، ویرایش و انتشار اداره کل انتشارات و تبلیغات وزارت ارشاد اسلامی. چ ۱.
- معروف، یحیی. (۱۳۸۵ هـ . ش). ***العروض العربی البسیط***. د.ط. طهران: سمت.
- معلوف، لویس، (۱۳۸۷ هـ . ش)، ***المنجد***، ترجمه احمد سیاح. چ ۷. تهران: انتشارات اسلام.
- ابن منظور، ابوالفضل جمال الدین محمد بن المکرم. (١٤٠٨هـ . ق) ***لسان العرب***. بیروت: دار

إحياء التراث العربی.

- نصار، حسين. (٢٠٠١م)، ***فی الشعر العربی***. الطبعة الأولی. مكتبة الثقافة الدينية.
- نصار. حسين. (١٤٢١ هـ. ق). ***القافية فی العروض و الأدب***. الطبعة الأولی. مكتبة الثقافة الدينية.
- هاشمی، أحمد. (٢٠٠٦م). ***جواهر البلاغة فی المعانی و البيان و البديع***. بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية.
- يوسف، خالد ابراهيم. (٢٠٠٣م). ***الشعر العربی أيام المماليک ومن عاصرهم من ذوی السلطان***. الطبعة الأولی. بيروت: دارالنهضة العربية.