

مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی - پژوهشی)، شماره شانزدهم - بهار و تابستان ۱۳۹۶

داوود زرین پور<sup>۱</sup> (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران، نویسنده مسئول)  
دکتر سیدرضا سلیمان زاده نجفی<sup>۲</sup> (استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران)

## نقد موسیقایی لامیه التُّرک و لامیه الکرْد

### چکیده

لامیه نویسی که از دوره پیش از اسلام با لامیه العرب شهرت و با لامیه العجم امتداد یافت، همواره مورد توجه شاعران بوده است. دو نفر از ایرانیان عربی‌سرای معاصر به نام محمد تقی حجت الاسلام و عبدالحمید سنندجی نیز به ترتیب لامیه التُّرک را در مدح امیرالمؤمنین علی (ع) و امام زمان (عج) و لامیه الکرْد را در مدح حسنعلی خان حاکم سنندج و در استقبال از لامیه العرب و لامیه العجم سروده‌اند. از آنجا که جنبهٔ شکلی در استقبال‌های شعری بر جنبه معنایی مقدم است، نقد موسیقایی نیز در این باب اهمیت می‌یابد. این نوع نقد در دوران معاصر مفهوم گسترده‌تری نسبت به گذشته پیدا کرده است، تعریف آن از بررسی شعر به عنوان کلام موزون و مقفی فراتر رفته است و چهار بعد موسیقی درونی، بیرونی، کناری و معنوی را در برمی‌گیرد. نگارندگان برآنند در قالب روش توصیفی، تحلیلی این دو قصیده را از لحاظ موسیقایی بررسی کنند تا مشخص شود کدام یک از دو شاعر بیشتر از افزاینده‌های موسیقایی بر مبنای نقد جدید استفاده کرده‌اند. از نتایج بحث این که هر دو شاعر، بحری متناسب با غرض شعر خود برگزیده‌اند و ائتلاف بین وزن و معنا را رقم زده‌اند اما هر دو قصیده در باب عروض با مشکلاتی مواجه شده‌اند. در بحث موسیقی کناری عیوبی بر لامیه التُّرک عارض شده است. صفات حروف پرتکرار در دو قصیده نیز نشان از ائتلاف لفظ و معنا دارد. هر دو شاعر نیز کوشیده‌اند با استفاده از صنایع معنوی، زیبایی موسیقایی حاصل از تلاش ذهنی و حدس فنی و استدلالی را نیز پدید آورند.

**کلیدواژه‌ها:** معارضه، موسیقی، لامیه التُّرک، لامیه الکرْد.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۶/۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۵/۲۴

1. davoodzarinpour@yahoo.com

2. zarpress@yahoo.com

پست الکترونیکی:

## ۱- مقدمه

از دیرباز تا کنون رابطه تنگاتنگی میان شعر و وزن از یک سو و وزن و موسیقی از سوی دیگر وجود داشته است. این عوامل باعث شده تا ارتباط جدایی ناپذیری میان شعر و موسیقی بوجود آید؛ به گونه‌ای که بعضی از ناقدان و نحله‌های مختلف ادبی مانند "رمزگرایان را بر آن داشته تا بگویند: شعر پیش و بیش از هر چیز موسیقی است" (نصار، ۱۴۲۱: ۳۳)؛ بنابراین موسیقی بخشی از شعر بوده و می‌توان آن را یکی از پایه‌های زیبایی‌شناسی در شعر به شمار آورد. عوامل زیادی در آهنگین شدن یک مصراع، یک بیت و یک قصیده نقش دارند. برخی از آن‌ها در حوزه موسیقی بیرونی، بعضی در حوزه موسیقی درونی و برخی دیگر در حوزه موسیقی کناری و معنوی می‌گنجند.

استقبال شعری (معارضه شعری) یکی از انواع ادبی است که شاعر می‌کوشد تا در وزن، قافیه و مضمون شعرِ شاعری دیگر قصیده‌ای بسراید. البته هماهنگی مضمون همواره مورد توجه نبوده و ضروری نیست (ابن حسین، ۱۹۸۰: ۳۰) با توجه به این تعریف می‌توان نقش موسیقی در استقبال شعری پر رنگ‌تر از هر عنصر دیگری است. انگیزه‌های معمول در سرودن استقبال شعری عبارتند از: اعجاب شاعر از سروده شاعر قبلی و تقلید از او، اظهار برتری، نمایاندن قدرت شاعری و ابداع شعری (البجاری، ۲۰۰۸: ۷۰-۶۳). چه انگیزه اعجاب باشد و تقلید یا اظهار برتری باشد و ابداع باید ادعای شاعر متأخر با سنگ محک نقد سنجیده شود؛ و پر واضح است با توجه به گرایش ظاهری و موسیقایی غالب در استقبال شعری، بررسی موسیقایی می‌تواند محکی مناسب برای این نوع ادبی باشد.

در میان اشعار ماندگار ادبیات عربی، لامیه العرب و لامیه العجم از اقبال فراوان شاعران برخوردار شده‌اند و بسیاری کوشیده‌اند تا با سرودن استقبال شعری علاقه و پسند خود را نسبت به این دو بیان کنند مانند لامیه ابن الوردی، لامیه القجر، تخمیس لامیه العجم و ... . شاعران ایرانی عربی سرا نیز در استقبال این قصاید، طبع آزمایی کرده‌اند که دو نفر آن‌ها یعنی محمد تقی حجت الاسلام و عبدالحمید سنندجی در عصر نهضت ادبیات عربی می‌زیسته‌اند که تقلید از گذشتگان ویژگی اصلی آن دوره است. در این پژوهش سعی بر آن است که با روش

توصیفی، تحلیلی این دو قصیده از لحاظ موسیقایی مورد بررسی قرار دهد و میزان توفیق هر یک نسبت به دیگری بیان گردد.

### ۱-۱- سؤالات تحقیق

سؤالاتی که این پژوهش در صدد یافتن پاسخی برای آنهاست عبارتند از:

- هنر سراینندگان لامیه التُّرک و لامیه الکرْد در باب موسیقی به معنای جامع آن اعم از موسیقی درونی، بیرونی، کناری و معنوی به چه صورت نمود یافته است؟
- تناسب محتوا با وزن، بسامد واژگان و افزایش موسیقایی در این آثار به چه صورت است؟

### ۲-۱- فرضیه‌ها

- با توجه به طولانی بودن لامیه التُّرک احتمالاً انواع موسیقایی چهارگانه بیشتر فرصت بروز و ظهور داشته‌اند.
- هر دو قصیده با توجه به اینکه در باب استقبال شعری سروده شده‌اند، به جنبه لفظی و موسیقایی و تناسب آن با معنا توجه شده است.

### ۳-۱- پیشینه تحقیق

تا آن جا که برای نگارندگان میسر بود پس از مراجعه به شماره‌های متعدد مجلات علمی - پژوهشی و پایگاه‌های علمی، مطلبی که با موضوع پژوهش همخوانی کامل داشته باشد یافت نشد؛ اما در زمینه موسیقی شعر آثاری وجود دارد که به برخی از آنها اشاره می‌شود:

«بررسی موسیقی شعر رودکی» نوشته دکتر حسین آقا حسینی و اسراء السادات احمدی، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، دوره جدید، شماره ۲، تابستان ۱۳۸۸. در این مقاله نگارندگان به بررسی دیوان رودکی از لحاظ موسیقی پرداخته‌اند و فقط به وزن و قافیه و ردیف توجه داشته‌اند.

«فضای موسیقایی معلقه امرؤالقیس» نوشته دکتر مرتضی قائمی، دکتر علی باقر طاهری نیا و مجید صمدی، مجله علمی و پژوهشی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، سال پنجم، شماره ۱۲، پائیز ۱۳۸۸. این مقاله بر اساس نظر دکتر شفیعی کدکنی در بحث موسیقی نوشته شده است و فقط به بررسی معلقه امرؤالقیس اختصاص دارد

«سمیح القاسم و موسیقی شعر عرب» نوشته دکتر حسین ابویسانی و دکتر علی اصغر باستانی، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. در این مقاله نگارنده بیشتر به بحث موسیقی بیرونی و اشکالاتی که شاعر با آن‌ها مواجه شده پرداخته است. در پژوهش سعی بر آن است که موسیقی از چهار بعد (درونی، بیرونی، کناری و معنوی) مورد بررسی قرار گیرد. در عین حال با شناساندن دو شاعر ایرانی عربی‌سرا، گوشه‌ای از نقش ایرانیان در ادبیات عربی نمایان می‌شود، به ویژه که این دو شاعر، از شاعران معاصر هستند و کمتر در عرصه ادبیات عربی نامی از آن‌ها برده شده است. از سوی دیگر این دو شاعر در استقبال از لامیه العجم، قصاید خود را سروده‌اند لذا بحث مقایسه نیز در این مقاله وجود دارد.

## ۲- تعاریف

در ابتدا ضروری است سراینده‌گان دو لامیه معرفی شوند و سپس زاویه دید نگارندگان در بحث نقد موسیقی تبیین گردد تا بتوان به اصل بحث ورود پیدا کرد:

### ۲-۱- محمدتقی حجت الاسلام

شیخ محمد تقی حجت الاسلام در دوازدهم جمادی الأولى سال ۱۲۴۸ هـ ق در شهر تبریز متولد شد (مقدمه دیوان، ۱۳۸۶: ۱۳). وی ترک زبان و دومین فرزند از خانواده حجت الاسلام بود و علوم اولیه را در محضر پدر خود ملاً محمد ممقانی مشهور به شیخ الاسلام فرا گرفت. پس از وفات پدر، برای ادامه تحصیل به عتبات عالیات سفر کرد و پس از اخذ درجه اجتهاد به زادگاهش بازگشت (همان: ۱۳).

وی توانایی سرودن شعر به سه زبان عربی، ترکی و فارسی را داشت و در دیوان معروف وی، اشعاری به هر سه زبان وجود دارد. از جمله آثار وی می‌توان به این موارد اشاره نمود: مثنوی آتشکده، در رثای سید الشهداء (ع)، لالی منظومه، دیوان غزلیات، مثنوی در خوشاب و... وی نهایتاً در سال ۱۳۱۲ هـ ق در تبریز وفات نمود و بنا به وصیتش در وادی السلام نجف به خاک سپرده شد (همان: ۱۶-۱۴).

یکی از مشهورترین قصائد عربی وی، قصیده موسوم به الندبه فی مدح الحجة (ع) می‌باشد که در آن به مدح امیر مؤمنان علی (ع) و حضرت مهدی (عج) پرداخته است. وی این قصیده

را بر وزن و قافیۀ لامیه العجم و لامیه العرب سروده که به لامیه التُّرک مشهور شده است. تعداد ابیات این قصیده ۱۵۸ بیت است. مطلع قصیده لامیه حجت الاسلام این بیت است:

عَجَّ لِلْمَسِيرِ وَسِرْفِ الْبَيْدِ وَالْقَلْلِ      إِنَّ الْعُلَى فِي مُتَوْنِ الْأَيْنِقِ الذُّلِّ  
(دیوان نیر، ۱۳۸۶: ۲۵۰)

## ۲-۲- عبدالحمید سنندجی

شیخ عبدالحمید سنندجی در دهم رمضان ۱۲۷۳ هـ ق در شهر سنندج به دنیا آمد. وی کُرد زبان و فرزند شیخ عبدالکریم از مشایخ خاندان کانیمشکانی قُصیران بود. تحصیلات ابتدایی را نزد پدر و برادرش حاج شیخ معتمد الاسلام آموخت؛ سپس به پینجویین و پس از آن به بغداد رفت و در محضر علمای این دیار کسب علم نمود و از علامه حسین صبری مدرس اعظمیه بغداد اجازه تدریس دریافت نمود. وی در سال ۱۳۰۶ هـ ق به زادگاهش باز می‌گردد و در آنجا به تدریس علوم دینی می‌پردازد. وی در اثنای جنگ جهانی اول، به علت حملات پیاپی روس‌ها به سنندج مجبور می‌شود به یکی از روستاهای اورامان به نام رژاو نقل مکان کند و نهایتاً در ۲۶ شعبان ۱۳۳۴ هـ ق به علت بیماری وفات می‌یابد (حیرت سجادی، ۱۳۹۱: ۹۲).

وی فقیه و ادیبی توانمند بود که به زبان‌های عربی، فارسی و کردی شعر می‌سرود. در امر سوارکاری و تیراندازی نیز مهارت کامل داشت و به عبارتی «رب السیف و القلم» که لقب محمود سامی البارودی است برازنده قامت وی نیز می‌باشد. وی آثار و تألیفات بی‌شماری داشته است که متأسفانه جز اندکی باقی نمانده است (روحانی، ۱۳۶۶، ج ۲: ۱۳۲-۱۳۱). یکی از مشهورترین سروده‌های وی لامیه الکرْد است.

در سال‌های ۱۳۱۳ و ۱۳۱۴ کردستان غرق در آشوب شد. دولت برای آرام کردن سنندج از حسنعلی خان که آگاه به منطقه کردستان بود و پیش از آن نیز حکومت آن را به عهده داشت استفاده کرد و او توانست در زمانی اندک نظم و آرامش را در آنجا حکمفرما سازد. از این رو شیخ عبدالحمید سنندجی لامیه الکرْد را در مدح حسنعلی خان امیر نظام گروسی سرود (حمدی، ۱۳۸۸: ۶۲). این قصیده بر وزن و قافیۀ لامیه العجم و لامیه العرب سروده شده است، ۳۵ بیت دارد و مطلع آن بیت زیر است:

أَهْلًا بِرَبْعِ سَفَاهِ الْوَابِلِ الْهَطْلُ      وَخَلْفَ جَدْبِ تَرَوَى السَّهْلُ وَالْجَبَلُ  
(همان: ۶۴)

در این نوشته سعی بر آن است که با بررسی فضای موسیقایی دو قصیده به این نکته دست یافت که میرزا محمدتقی حجت الاسلام و شیخ عبدالحمید سنندجی تا چه اندازه توانسته‌اند از ظرفیت موسیقایی زبان عربی در لامیه خود استفاده نمایند و این جنبه چه مقدار شاعران را در رساندن پیام مورد نظر به مخاطب یاری کرده است.

### ۲-۳- موسیقی شعر

گفتار، ابزاری است که مردم به وسیله آن با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند که به دو بخش نظم و نثر تقسیم می‌شود و هر یک از آوا و آهنگی برخوردار است. در گفتار مردم می‌توان آهنگ‌های مختلفی را دریافت اما هیچ کس مدعی نیست که تمام کلمات موزون برآمده از گفتار عادی مردم شعر است (جاحظ، بی تا، ج ۱: ۲۸۹-۲۸۸). از این روست که گفتار از یک منظر به دو سطح عمومی و خصوصی تقسیم می‌شود. سطح عمومی، حاکی از تجربه و دریافت عمومی است مانند زبان گفتاری عادی و زبان علوم مختلف که در تمام دنیا دریافت واحدی را تداعی می‌کنند اما سطح خاص، تجربه شخصی ادیبان و شاعران است که منحصر به سراینده و آفریننده متن ادبی است (اسماعیل، ۱۹۷۴: ۳۵۰)

از دیرباز در تعریف شعر عناصری مورد توجه بوده‌اند مانند وزن و قافیه که ارکان یکی از شایع‌ترین تعاریف برای شعر در نقد قدیم بوده که قرطاجنی ارائه داده است (نصار، ۱۴۲۱: ۳۳). این تعریف قطعاً دقیق نیست؛ از این جهت برخی دیگر از ناقدان متقدم شعر را متشکل از پنج رکن قصد، لفظ، وزن، معنی و قافیه می‌دانند (قیروانی، ۱۹۸۱، ج ۱: ۱۱۹) اما بعضی در توجیه تعریف قرطاجنی گفته‌اند: هدف، تعریف شعر به وسیله بارزترین ویژگی‌های آن است (مطلوب: ۶۸-۶۹). به طور کل موسیقی از نگاه متقدمین نوعی هنجارگریزی است که مختص به کیفیت ترتیب اصوات در متن است از این رو شعر را کلام موزون و مقفی به شمار می‌آورند.

شکی نیست که موسیقی حاوی اصواتی منظم در چهارچوبی مشخص است، اما همه اشعاری که وزن و قافیه یکسان دارند، موسیقی یکسانی ندارند زیرا موسیقی در شعر منحصر به

مظاهر خارجی آن نیست؛ اگر اینگونه بود ارزش اشعار تمام افرادی که استقبال شعری سروده‌اند در حد و اندازه قصیده اصلی بود حال آنکه عقاد، سینیۀ امیرشعرای عرب، احمد شوقی، در استقبال از سینیۀ بحتری را به بوته نقد می‌کشد و معتقد است اصلاً در حد و اندازه سینیۀ بحتری نیست (عقاد، ۱۹۶۵: ۱۶۹)؛ این امر نشان از تفاوت ارزش شعری هر یک از آنهاست. موسیقی امری است که دائماً در حال تحول است، در حقیقت هیچ عنصری از موسیقی تکرار نمی‌شود، موسیقی و معنا با نفس‌ها و تپش قلب تغییر می‌یابد (یوسف سلوم، ۱۹۹۶: ۱۱) وزن و قافیه در اصل، مظاهر و مبادی و اصول عمومی شعر هستند، اما موسیقی از این مظاهر می‌گذرد و به اسراری منتهی می‌شود که میان نفس و کلمه و بین انسان و حیات جریان دارند (آدونیس، ۱۹۸۳: ۹۴). موسیقی شعر بر حس شنوایی عرضه می‌شود و از این رهگذر بر روح و روان شنونده نفوذ می‌کند و بر قوای ذهنی و تخیلی وی تأثیر می‌گذارد و همه این‌ها از خلال چهارچوبی برمی‌آید که متشکل از حروف، الفاظ و ترکیب‌هایی است که بر اساس هندسه صوتی معینی انتظام یافته و شاعر به کمک آن‌ها و ظرفیت موسیقایی علم بدیع به آفرینش شعر دست می‌زند. از این روست که نزار قبانی می‌گوید: شعر هندسه حروف و اصواتی است که ما به کمک آن‌ها دنیایی در ذهن دیگران بنا می‌کنیم که شبیه دنیای درونی ماست. شاعران مهندسانی هستند که هر یک سبک خاص خود در استفاده از حروف و کلمات را دارد (قبانی، ۱۹۶۴: ۳۹)

نقد جدید، موسیقی را از چهارچوب تنگ گذشتگان می‌رهاند و عروض و قافیه را فقط بخشی از هارمونی موسیقایی یک شعر به شمار می‌آورد. وزن و موسیقی دو مفهوم متفاوتند. وزن از تفعلیه‌هایی بوجود می‌آید که حرکات و سکانات به صورت قاعده‌مند پدید می‌آورند اما موسیقی مفهومی به مراتب گسترده‌تر از وزن دارد به گونه‌ای که وزن بخشی از آن را تشکیل می‌دهد و علاوه بر آن بعضی از ظواهر صرفی و بلاغی از قبیل ترصیع، تجنیس، مقابله، مطابقه و... را نیز دربرمی‌گیرد (موافی، ۲۰۰۴: ۱۱۸).

عناصر موسیقایی شعر در نقد جدید عبارتند از: موسیقی بیرونی، درونی، کناری و معنوی:

- موسیقی بیرونی در وزن عروضی شعر نمود می‌یابد. این جنبه موسیقایی شعر که در زمان خلیل بن احمد فراهیدی تدوین یافت، پیش از آن نزد عرب معروف بود (ابن

فارس، ۱۹۹۳: ۴۲-۴۱) و می‌توان گفت برجسته‌ترین مشخصه شعر است و از تفعیله‌های متکرر یا مختلف شکل می‌گیرد.

- موسیقی داخلی از قبیل: تکرار در ابعاد مختلف آن، جناس، اشتقاق و تصریح. به وسیله این بخش از موسیقی می‌توان کیفیت ضرب آهنگ و توالی حروف موجود در کلمات را دریافت و سپس به ضرب آهنگ کلی کلمات در ابیات را دریافت و اینگونه کمیت زیادی از ظرفیت تنظیم شکلی و دلالتی موسیقی شعر نمایان می‌گردد (عبید، ۲۰۰۱: ۶۱).

- موسیقی کناری شامل: قافیه، ردیف و عیوب احتمالی آن‌ها. قافیه از تکرار تعدادی از اصوات در انتهای ابیات پدید می‌آید و نقش مهمی در موسیقی شعر دارد و به منزله‌ی فواصل موسیقایی است که شنونده انتظار تکرار آن را می‌کشد (أنیس، ۱۹۵۲: ۲۴۴).

- موسیقی معنوی هماهنگی‌های معنوی درونی یک یا چند مصراع است از قبیل: طباق، مراعات نظیر تنسیق الصفات و... این بعد از موسیقی در آثار ناقدان عرب نمودی ندارد تا جایی که شفیع کدکنی را بر آن داشت که به پیروی از علیخان شیرازی که اصطلاح جناس معنوی را پدید آورد، اصطلاح موسیقی معنوی را پیشنهاد دهد که شامل هر نوع تشابه و تناظر و تقارن معنوی در شعر است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۹۷-۲۹۶).

ابن سینا موسیقی را از شاخه‌های ریاضیات می‌داند که به تقارن و تناظر اصوات می‌پردازد (ابن سینا، ۱۹۵۶: ۹) بنابراین در بررسی موسیقی بیشتر به جنبه فراوانی و درصد استفاده از افزاینده‌های موسیقی پرداخته می‌شود و هر جا که مجال باشد به ارتباط معنایی و ائتلاف لفظ و معنا نیز گریزی زده می‌شود. در ادامه بر مبنای نقد جدید که ناظر بر عناصر چهارگانه موسیقی است، دو لامیه محمد تقی حجت الاسلام و عبدالحمید سندجی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

### ۳- بررسی موسیقی لامیه الکرد و لامیه الترتک

بر اساس آنچه بیان شد در راستای نقد موسیقایی دو لامیه مورد نظر باید چهار بعد موسیقایی قصاید اعم از موسیقی بیرونی، درونی، کناری و معنوی مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد:



## ۳-۱- نقد موسیقی بیرونی دو لامیه

## ۳-۱-۱- قصیده محمدتقی حجت الاسلام

حجت الاسلام قصیده خود را در بحر بسیط سروده است. این بحر از دو تفعیله مختلف «مستفعلن» و «فاعلن» به ترتیب زیر تشکیل یافته است (عباچی، ۱۳۸۹: ۴۵):

مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن      مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن

بحر بسیط به همراه بحر کامل، پس از بحر طویل که یک سوم قصاید عربی را به خود اختصاص داده است، شایع بوده و در رتبه دوم قرار دارد (انیس، ۱۹۵۲: ۱۹۰-۱۸۹) اما از لحاظ نرمی و روانی سخن برتر از طویل است از این رو استفاده از آن در قصاید جاهلی کمتر دیده می شود ولی در اشعار مولدین و شاعران پس از آن‌ها کاربرد زیادی دارد. همچنین به واسطه‌ی طولانی بودن ابیات گنجایش اغراض و معانی گوناگونی را دارد (فاخوری، ۱۹۹۶: ۶۵) از قبیل مدح، فخر، عتاب و احساسات متناقض از قبیل عشق و نفرت و ... .

عُجِ لِلْمَسِيرِ وَسِرِّ فِي الْبَيْدِ وَالْقَلْبِ      إِنَّ الْعَلَىٰ فِي مُتَوْنِ الْأَيْنِقِ الذُّكُلِ  
(دیوان نیر، ۱۳۸۶: ۲۵۰)

عُجِ لِ / مَ سِي / رِ / وَ سِرِّ / فِ لِ بِي / دِ / وَ كِ / قُ لَ لِ  
إِنْ نَلَّعُ / لَا / فِي مُ / تَو / نِلْ أَى / نُ قَدْ / ذُ لَ لِ  
— U U / — U — — / — U U / — U — —  
— U U / — U — — / — U — / — U — —

از میان انواع مختلف بحر بسیط، این قصیده بر وزن بسیط تام مخبون است به این معنا که عروض و ضرب آن، مخبون (فَعْلُنْ U U —) هستند؛ این زحاف جاری مجرای علت شده و در تمام قصیده لحاظ گردیده است. در حشو این بیت زحاف خبن بر فاعلن عارض شده است به این صورت که حرف دوم که ساکن است حذف شده (عباچی، ۱۳۸۹: ۴۶-۴۵) و «فاعلن» به «فَعْلُنْ» تبدیل شده است و «مُسْتَفْعَلُنْ» تبدیل به «مَفَاعِلُنْ».

خُضِّ فِي الْفَلَا وَاصْحَبِ الْأَسَادَ فِي أَجْمٍ      وَاتْرُكْ مَغَازِلَهُ الْغَزْلَانَ لِلْغَزَلِ  
(دیوان نیر، ۱۳۸۶: ۲۵۰)

خُضِّ فِ لِ فَا لِ / وَصَحَّ بِلِ / آ سَا دَ فِ لِ / أَ جَ مِ  
وَت رُكُّ مٌ غَا / زَلَّ لَ تَل / عَزَّ لَانِ لَلِ / غَزَّ زَلِ لِ  
— U U / — U — — / — U — / U — —  
— U U / — U — — / — U U / — U — —

این بیت که دومین بیت قصیده می‌باشد نیز مانند بیت پیشین است.

زحاف دیگری که در این قصیده وجود دارد، زحاف طی است که در آن حرف چهارم که ساکن است از تفعیله حذف می‌شود، لذا «مستفعلن — U —» تبدیل به «مفتعلن — U U —» می‌شود. این زحاف در بیت ۷، مصرع دوم، تفعیله سوم و همچنین در بیت ۱۴۷، مصرع دوم، تفعیله سوم مورد استفاده قرار گرفته است.

مَا إِنْ لَقِيَتْ أَخَابُؤْسٍ بِمَسْغَبَةٍ      فَاعْطِفْ عَلَيْهِ وَكُنْ مِنْهُ عَلَى وَجَلٍ  
(دیوان نیر، ۱۳۸۶: ۲۵۰)

مَا إِنْ لَ قِ / تَ أ خَا / بُوَسْنِ بِ مَسْ / غَبَتِنِ  
فَعَدَ طِفْ عَ لَيْ / هِ وَ كُنْ / مِنْ هُ عَ لَا / وَ جَ لِي  
— U U / — U — — / — U U / — U — —  
— U U / — U U — / — U U / — U — —

در این تفعیله به خاطر سکون ما قبل هاء ضمیر نمی‌توان آن را به صورت اشباع تلفظ کرد (عباجی، ۱۳۸۹: ۳۵). لذا زحاف طی نیز بر قصیده عارض گردیده است.

این قصیده در بحث عروض، دو عیب هم دارد که هر دو ذیل عنوان عیب «تحرید» می‌گنجند. عیب تحرید به اختلاف ضروب در شعر اطلاق می‌شود (خطیب تبریزی، ۱۹۸۶: ۲۲۵). مثال این عیب در حشو و ضرب بیت ۱۳۲ مشاهده می‌شود:

إِصْلَاحَ مَا ضَيَّعُوا فِي السَّيْفِ مِنْ لَبَنِ      لَوْ اجْتَنَى بَرْقَ مَا سَالَ مِنْ عَسَلِ  
(دیوان نیر، ۱۳۸۶: ۲۵۶)

إِصْ لَاحَ / مَاضِيَّيْ / عُو / فِيسِ سَيِّفِ / مِّنْ لَّ / بَ نِي  
 كَ وَجِ تَ نَا / بَرَقَ مَ / سَا لَ مِّنْ عَ / سَ لِي  
 - U U / - U - - / - U - / - U - -  
 - U / U - U - / - U U / - U - -

در این بیت شاعر یک سبب خفیف (-) را کم آورده است و به همین دلیل دو تفعیلۀ پایانی بیت دچار عیب شده‌اند. با بررسی و تطبیق نسخه‌های مختلف این قصیده، معلوم شد که اشتباه در نگارش رخ نداده و این بیت را شاعر دقیقاً به همین شکل انشاد کرده است. با توجه به بیت بعد از شاهد مثال:

هَيْهَاتَ لِلْقَيْدِ مَا قَدْ فَاتَ مِنْ قَرَاءٍ      هَيْهَاتَ لِلْقَوْسِ مَا قَدْ ذَلَّ مِنْ أَسَلٍ  
 (دیوان نیر، ۱۳۸۶: ۲۵۰)

اگر واژه «قد» که یک سبب خفیف است به تفعیلۀ سوم مصرع دوم اضافه شود این عیب برطرف می‌شود و تناسب میان ابیات هم برقرار می‌گردد. این عیب در ضرب بیت ۱۰۹ و همچنین در حشو بیت ۷۸ (مصرع اول، تفعیلۀ اول) نیز مشاهده می‌شود.

### ۳-۱-۲- موسیقی بیرونی قصیده عبدالحمید سنندجی

عبدالحمید سنندجی نیز مانند محمدتقی حجت الاسلام بحر بسیط تام مخبون را برای لامیه خود برگزیده است.

أَهْلًا بِرَبِّعِ سَقَاهُ الْوَابِلُ الْهَطْلُ      وَخَلْفَ جَدْبِ تَرَوَى السَّهْلُ وَالْجَبَلُ  
 (حمدی، ۱۳۸۸: ۶۴)

أَهْ لَنْ بَرَبِّ / عَنِ سَقَا / هَلْ وَابِلُ / هَطْلُ / هَطْلُ  
 وَ خَلْفَ جَدْبِ / بِن تَرَوَى / وَسَّ سَهْلُ / وَكَلْ / جَبَلُ  
 - U U / - U - - / - U - / - U - -  
 - U U / - U - - / - U - / - U - U

بیت دوم این قصیده نیز به سان بیت اول است و در آن زحاف خبن در هر دو تفعیله مکرر (مستفعلن) و (فاعلن) مشاهده می‌شود به این شکل که اول تبدیل به «مَفَاعِلُنْ U \_ U \_» شده است و دومی تبدیل به «فَعْلُنْ U U \_»

سَحَائِبُ الْخَيْرِ أَغْشَتْ كُلَّ مُتَجَجِعٍ      مِنْ طَلَّهَا ابْتَلَّ دِمْنُ الْحَيِّ وَالطَّلُّ  
(همان)

س ح ا ئ ب ل خ ی ر ا غ / ش ت ک ل ل م ن / ت ج ع ن  
م ن ط ل ل ه ب / ت ل ل د م / ن ل ح ی ی و ط / ط ل ل ل ی  
\_ U U / \_ U \_ \_ / \_ U \_ / \_ U \_ U  
\_ U U / \_ U \_ \_ / \_ U \_ / \_ U \_ \_

در این قصیده نیز در ۳ بیت، چهار مرتبه «عیب تحرید» نمایان شده است. عروض بیت هفتم، بیت چهاردهم، مصرع دوم، تفعیله دوم و بیت بیست و پنجم تفعیله دوم از مصرع اول و دوم. در اینجا به مورد آخر اشاره می‌شود:

مِنْ عَيْنِ عِلْمِهِ رَسَطَالِيسُ مُعْتَرِفٌ      مِنْ حَاءِ حِلْمِهِ حَرْفُ الْقَافِ مُنْعَزِلٌ  
(همان: ۷۳)

م ن ع ی ن ع ل م ه ی ر س / ط ا ل ی س مُ ع / ت ر ف ن  
م ن ح ا ء ح ل م ه ی ح ر / ف ل ق ا ف م ن د / ع ز ل و  
\_ U U / \_ U \_ \_ / \_ \_ U / \_ U \_ \_  
\_ U U / \_ U \_ \_ / \_ \_ U / \_ U \_ \_

ابراهیم انیس ضمن تحلیل روانشناسانه‌ای نسبت به اوزان عربی معتقد است: مدح غرضی نیست که در شنونده انفعالی ایجاد کند و قلب وی را به تکاپو وا دارد بنابراین لازم است این غرض در قصائد طولانی و بحری با مقاطع بسیار گنجانده شود (انیس، ۱۹۵۲: ۱۷۶). هر دو قصیده لامیه در بحر بسیط سروده شده‌اند که گنجایش اغراض گوناگون را دارد. لامیه التبرک به مدح امیرالمؤمنین علی (ع) و امام زمان (ع) اختصاص دارد و لامیه الکرده نیز در مدح

حسنعلی خان امیر نظام گروسی سروده شده است. بحر بسیط ۸ تفعیله دارد که بیشترین میزان در قصائد عربی است لذا مقاطع گسترده که لازمه یک مدح موفق است تحقق یافته ولی در باره طول قصیده، لامیه التُّرک با ۱۵۸ بیت موفق تر از قصیده ۳۵ بیتی لامیه الکرْد است. ضمن اینکه عیب تحریر در قصیده لامیه الکرْد بیشتر از لامیه التُّرک رخ داده است.

لامیه الکرْد	لامیه التُّرک	موسیقی بیرونی
بسیط تام مخبون	بسیط تام مخبون	بحر قصیده
خبین	خبین و طی	زحاف مورد استفاده
تحریر (۴ مورد) [۱,۴۲٪ کل تفعیله‌های قصیده]	تحریر (۲ مورد) [۰,۱۵٪ کل تفعیله‌های قصیده]	عیب عروضی

### ۳-۲- نقد موسیقی داخلی دو لامیه

#### ۳-۲-۱- قصیده محمدتقی حجت الاسلام

موسیقی داخلی در لامیه التُّرک نقشی به سزا دارد و به بهترین نحو در خدمت هنر شاعری این شاعر پارسی زبان عربی سرا قرار گرفته است. در این بخش فضای موسیقایی که به تبع تکرار، جناس، اشتقاق و تصریح به وجود می‌آید مورد بررسی قرار می‌گیرد.

#### الف) تکرار

تکرار که یکی از صنایع بدیعی است به معنای کاربرد مجدد یک واژه در یک عبارت است از ریشه «کررَ تکریراً» به معنای تکرار کرد و دوباره ذکر کرد. وزن فَعْلَال که تکرار بر آن بنا شده است دلالت بر مبالغه و تکثیر دارد (سجلماسی، ۱۹۸۰: ۴۷۶). از رهگذر استقراء تکرار واژگان می‌توان دریافت که این صنعت در واقع انگشت گذاشتن بر روی نکته خاص و مهمی است که شاعر قصد دارد آن را بیان کند. اگر دو کلمه در لفظ و معنا یکسان باشند فایده آن اثبات، تأکید و تقریر معناست اما اگر لفظ یکسان و معنا متفاوت باشد، فایده آن در تداعی دو معنای گوناگون است (ابن قیم الجوزی، ۱۳۲۷: ۱۱۱).

مبحث تکرار از جنبه‌های مختلف مورد بررسی قرار می‌گیرد که ما در این نوشته به سه بخش تکرار اسلوب، الفاظ و حروفی که بسامد بالایی دارند می‌پردازیم و تأثیر موسیقایی آن‌ها را بیان خواهیم کرد.

### تکرار اسلوب

تکرار جمله و اسلوب بسیار تأثیرگذارتر از دیگر انواع تکرار است زیرا در قالب تکرار عبارت نشان از پیوستگی قصیده و وحدت ساختار آن دارد و آنگاه که در فحوای قصیده ظهور می‌یابد زیباتر از حضور آن در ابتدای کلام است. در ارتباط با تکرار اسلوب دو عنصر اساسی مورد بررسی قرار می‌گیرد: یا میان جملات متشابه فاصله است و یا به هم نزدیک هستند. دوری عبارات، نشان می‌دهد علامت اسلوبی در هندسه متن هستند و نزدیکی آن‌ها نشانه انباشت دلالتی و تأکید بر مضمون مورد اشاره است که از موسیقی روانی بسیار نیز بهره‌مند است (مستیری، ۲۰۱۲: ۱۶۴). در لامیه التکر اسلوب شرط، کم خبریه، نفی و امر، ۶ بار مورد استفاده قرار گرفته است. کم خبریه یک بار در ابیات ۵۱ و ۵۲ و بار دیگر در دو بیت ۱۲۳ و ۱۲۴ استفاده شده است؛ اسلوب نفی نیز ۳ مرتبه در ۲ بیت آمده است. فعل امر نیز ۳۳ بار در ۱۸ بیت به کار رفته است، مخصوصاً در دو بیت اول شاهد ۶ فعل امر هستیم. به عنوان نمونه به یک مورد از بسامد فعل امر در یک بیت اشاره می‌شود:

انزِلْ عَلَيَّ هَدًوَةً وَاهْتَفِ لِقَاطِنِهَا      وَانْدُبْهُ عَنْهُ وَقُلْ يَا كَعْبَةَ الْأَمَلِ

(دیوان نیر، ۱۳۸۶: ۲۵۷)

شرط در این قصیده اوج موسیقی تکرار اسلوب را رقم زده است به این صورت که ۸ بیت به صورت پیاپی در ابیات ۵۶ تا ۶۴ و با دو ادات «لو» و «إن» به کار رفته‌اند و با توجه به تناسب جواب شرط در ابیات مورد نظر، زیبایی موسیقایی تکرار اسلوب دوچندان شده است. با توجه به نزدیکی تکرار عبارات در این قصیده، مشخص می‌شود متوجه ساختن خواننده به مفهوم مورد تأکید در شرط مراد شاعر بوده است. در این قسمت دو بیت دارای اسلوب شرط به عنوان نمونه ذکر می‌شود:

فَلَوْ وَرَى الْبُؤْسُ مَا قَد فَاتَهُ لِحَكِّي      تَحْتَ الْبُحُورِ لِأَصْفَارِي مَدَى الدُّوَلِ

وَلَو دَرَى الْجُودُ مَا قَد نَابَهُ لَبَكِي مَرَّ الدُّهُورِ لِأَعْوَزِي بِلا تَكَل  
(همان: ۲۵۲)

### تکرار واژگان

تکرار کلمات در اثنای کلام نیز به نوبه خود همیشه جذابیت و زیبایی خاصی به بیت می‌بخشد. شاعر علاوه بر بهره مندی از ذوق سلیم، با استفاده آگاهانه از این صنعت همواره بر غنای ایقاع قصاید خود افزوده است و سحر کلامش را با زیبایی تمام به خواننده القا نموده است. این نوع تکرار نیز در لامیه التُّرک بسامد بالایی دارد به گونه‌ای که ۶۲ مورد تکرار در ۴۵ بیت این قصیده یافت می‌شود که به عنوان نمونه به دو بیت آن اشاره می‌کنیم:

هَيْهَاتَ (۱) لِلْقَيْدِ مَا (۲) قَد (۳) فَاتَ مِنْ (۴) قَرَاءٍ هَيْهَاتَ (۱) لِلْقَوْسِ مَا (۲) قَد (۳) ذَلَّ مِنْ (۴) أَسَلٍ  
(همان: ۲۵۶)

الأُرُوعُ البَطْلُ (۱) بِنُ (۲) الأُرُوعِ البَطْلِ (۱) بِنُ (۲) الأُرُوعِ البَطْلِ (۱)  
(همان: ۲۵۳)

در این مثال‌ها مشاهده می‌شود که شاعر در بیت اول ۴ واژه را تکرار کرده است و بیت دوم نیز سراسر تکرار است.

### تکرار حروف

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: هم حرفی (تکرار یک صامت با بسامد زیاد در جمله) و هم صدایی (تکرار یا توزیع مصوت در کلمات) شناخته می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۳: ۷۹-۸۰).

گاهی نوع چینش حروف و خاصیت صوتی و معنایی آن‌ها به تنهایی نمایان‌گر احساس درونی گوینده و بیان‌گر فضای متن می‌باشد. به عنوان مثال هنگامی که خداوند متعال به تصویرگری وقایع قیامت می‌پردازد نقش حروف در ترسیم فضای آن هنگامه هولناک بیش از پیش نمود می‌یابد. مثلاً در سوره مبارکه زلزال «اِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا» (زلزال: ۱) صامت «ز»

اضطراب، شدت و تکانه‌های رانش زمین را در ذهن تداعی می‌کند و در سوره مبارکه قارعه «القارعة ما القارعة و ما أدراك ما القارعة» (قارعه: ۳-۱) صامت «ق» کوبندگی و سنگینی آن هنگامه را به تصویر می‌کشد.

با احصاء و بررسی لامیه التکرک، حروفی که از بسامد بالای در قصیده وی برخوردارند عبارتند از: لام، میم و نون که در ادامه به ذکر نمونه‌هایی از هر یک از حروف مزبور می‌پردازیم:

#### تکرار مصوت «لام»

فَخَامِلٌ جَهْلُهُ بَيْنَ الْوَرَى مَثَلٌ يُزْرِي مَقَالَةً أَفْلَاطُونَ فِي السَّمَلِ

(دیوان نیر، ۱۳۸۶: ۲۵۰)

الْحُجَّةُ الْقَائِمُ بْنُ الْعَسْكَرِيِّ الْحَسَنِ آلِ — هَادِي سُلَالَةُ طَه نَاسِخُ السَّمَلِ

(همان: ۲۵۳)

در هر یک از ابیات فوق حرف لام به ترتیب ۸ و ۹ بار تکرار شده است؛ در بیت ۷۲ این قصیده، حرف مورد نظر ۱۲ بار و در بیت اول ۱۱ مرتبه به کار رفته است؛ و در کل قصیده ۹۳۱ بار فرصت ظهور یافته است.

#### تکرار صامت «میم»

يَوْمًا بِسَامِرَةٍ أَكْرِمَ بِهَا سَكَنًا تُحْيِي الْعِظَامَ بِهَا مِنْ رِقَّةِ الشَّمَلِ

(همان: ۲۵۱)

كَمْ مِنْ لَيْالٍ بِهِ ضَحِيَاءٌ مُقْمِرَةٌ نُذِيرُ كَأْسَ الْمُئْتَى فِيهَا بِلا دَعْلٍ

(همان)

حرف میم در این دو بیت ۶ و ۵ بار به کار رفته است و در کل قصیده ۴۴۷ مرتبه در کلمات، مورد استفاده قرار گرفته است.

#### تکرار صامت «نون»

بَيْنَ الْجَوَانِحِ مَنِّي مَا يُحَلِّأُنِي مِنْ أَنْ يَكُونَ لِيذِي فَضْلٍ يَدُّ قَبْلِي



(همان: ۲۵۲)

إِنْ كُنْتَ جَنَّةً فِرْدَوْسٍ فَطُوبَىٰ نُزُلًا      فَقَدْ وَهَبْتُكَ مَالِي فَيْكَ مِنْ نُزُلٍ

(همان: ۲۵۱)

در این دو بیت حرف نون اعم از مکتوب و ملفوظ (تنوین)، به ترتیب ۱۰ و ۹ مرتبه تکرار شده است. در سراسر قصیده بسامد این حرف ۳۹۳ بار است.

خاصیت صوتی و معنایی حروف پر بسامد این قصیده عبارتند از:

صامت «لام»: نرمی، انعطاف، همبستگی، پیوستگی (عباس، ۱۹۹۸: ۷۹).

صامت «میم»: نرمی، همبستگی، امتداد، انفتاح (همان: ۷۴-۷۲)

صامت «نون»: صمیمیت و انسانیت، نرمی، شکوه، درون، فروتنی (همان: ۱۶۰).

بی شک بسامد بالای حرف در یک عبارت حس آمیزی زیبایی را ایجاد می کند و به کلمه و کلام آهنگ مناسبی می بخشد اما تقارب معنایی حروف ذکر شده نیز هماهنگی و پیوستگی معنایی را بیشتر نشان می دهد. معنای حروف پر بسامد در این قصیده فروتنی شاعر در برابر عظمت امام علی (ع) و ولی عصر (عج) را تداعی می کند، فروتنی آمیخته با صمیمیت و همبستگی که در کلامی نرم و فاخر متجلی شده است. در ادامه نسبت حروف مجهوره به مهموسه در این قصیده بیان شده است:

حروف	فراوانی	درصد
مجهوره	۵۱۸۹	[۷۷,۵۴٪]
مهموسه	۱۵۰۳	[۲۲,۴۶٪]
کل	۶۶۹۲	[۱۰۰٪]

در این محاسبه آماری کاملاً واضح است که حروف مجهوره بیشتر از حروف مهموسه به کار رفته اند. تأثیر معنایی این تفاوت کاربرد میان حروف در این است که شاعر با افتخار تمام به ابراز صفات و مسائل مربوط به ممدوح خود که در اینجا حضرت علی (ع) و حضرت مهدی (عج) است می پردازد و معتقد است باید مناقب این بزرگواران به گوش همه و با صدای بلند رسانیده شود لذا از حروف مجهوره ای استفاده می کند که جهر را در ذات خود دارند.

## ب) جناس

جناس یکی از صنایع بدیعی است به معنای تکرار کلماتی از جنس هم با دو شرط تفاوت در معنا و تشابه در حروف است (سلطان، ۱۹۸۶: ۶۳). در مباحث تجدید بلاغت جناس نوعی از تنويع موسیقایی به شمار می‌آید (جوینی، ۱۹۸۵: ۱۹۶)، که یا در قالب جناس ناقص نیاز به موسیقی متباین را و در قالب جناس تام نیاز به موسیقی متکرر را برطرف می‌کند (سلطان، ۱۹۸۶: ۸۲). علی جندی زیبایی جناس را در سه امر می‌داند: ۱- تناسب الفاظ در شکل به طور کلی یا جزئی که ذوق را آرامش می‌بخشد. ۲- همنوایی موسیقایی برآمده از تماثل کلمات به صورت کامل یا جزئی، که گوش را می‌نوازد و تارهای دل را به لرزه می‌اندازد. ۳- بازی جذاب با کلمات که دلرباست (مطلوب، ۱۹۹۹: ۴۵۶).

این صنعت ۲۷ بار ذیل ۸ نوع مختلف جناس، در ابیات لامیه التکرر نمود یافته است و به نوبه خود بر زیبایی موسیقایی قصیده وی افزوده است.

نوع جناس	تام مماثل	محرّف	مضارع	لاحق	مردوف	مکتنف	مذیل	مطلق
تعداد	۱	۳	۱۰	۸	۱	۲	۱	۱
کاربرد								

عنوان نمونه به یک مورد آن اشاره می‌شود. بیشترین کاربرد جناس در لامیه التکرر ذیل عنوان جناس مضارع است که در تعریف آن آورده‌اند: "جناسی را گویند که یکی از حروف آن متفاوت با حروف طرف مقابل باشد و آن دو حرف هم مخرج یا قریب المخرج باشند" (عکاوی، ۱۹۹۶: ۵۰۹)؛ مانند این حجت الاسلام:

ولا استدارت لها شمسٌ على قمرٍ      ولا استنارت دراری تلکُم الشُّعَلِ

(دیوان نیر، ۱۳۸۶: ۲۵۳)

در این بیت جناس در دو کلمه «استدارت» و «استنارت» واقع شده است. تفاوت میان این دو در حروف «دال» و «نون» است. حرف «دال» در کنار «تاء و طاء» مجموعه حروف نطعی را تشکیل می‌دهند و حرف «نون» با «لام و راء» حروف ذولقی نام دارند (بن عبدالوهاب، ۲۰۰۵: ۲۲-۲۳) هر دو مجموعه با اندکی تفاوت از نوک زبان تلفظ می‌شوند و قریب المخرج هستند

لذا ذیل جناس مضارع می‌گنجند. در کنار تفاوت اندک میان دو کلمه، شباهت دیگر حروف آن‌ها موسیقی و همچنین قرب مخرج این دو واژه، به زیبایی موسیقی بیت افزوده است.

فخامل جهله بین الوری مَثَلٌ یَـزُری مقالۀ اَفلاطونَ فی المَثَلِ (دیوان نیر، ۱۳۸۶: ۲۵۳)

در این بیت، دو واژه پایانی مصراع‌ها، دارای حروفی یکسان هستند و با توجه به تفاوت حرکات، جناس محرف رقم زده‌اند، در عین حال نقش دیگری که دو واژه مورد نظر، در این بیت بازی کرده‌اند تصریح است که در کنار تشابه صوتی، تکرار واژگان را بوجود آورده که بر تفاوت حرکات غالب است و در زیباتر شدن موسیقی بیت مؤثر واقع شده‌اند.

### ج) تصریح

پدیده تصریح در صورتی اتفاق می‌افتد که "عروض و ضرب یک بیت بر یک وزن و روی بنا نهاده شده به گونه‌ای که عروض بیت به خاطر هماهنگی با ضرب آن، با تغییری به صورت کاهش یا افزایش رو به رو شده باشد" (غره، ۱۴۱۵: ۴۴).

تصریح در عربی معمولاً در ابتدای قصاید مورد استفاده قرار می‌گیرد که البته گاهی در میان قصائد نیز این صنعت به نحو احسن به کار برده می‌شود. شاعران معمولاً در ابتدای کلام خود از تصریح استفاده می‌کنند تا به شنوندگان اعلام کنند که قصد سرودن شعر دارند اما به کار بردن این صنعت در میان قصیده از نظر علت یابی بر دو نوع است:

تصریح معلل: که معمولاً شاعر در ورای استفاده از آن، منظور خاصی از قبیل تغییر دادن بحث، پرداختن به وصفی دیگر، تغییر حالت و یا موضوع را دنبال می‌کند.

۲- تصریح غیر معلل: در این نوع تصریح علت خاصی یافت نشده است (خلیفه شوشتری، ۱۳۸۷: ۱۰۲-۱۰۱).

در لامیه التُّرک این صنعت (تصریح میانی) دو بار فرصت ظهور داشته است یک بار در بیت:

مَا أَوْحَشَ الدَّارَ لَوْلَا فَرَحُهُ الحَوْلِ مَا أَنْكَدَ العَیْشَ لَوْلَا سُرْعَةُ الأَجْلِ

(دیوان نیر، ۱۳۸۶: ۲۵۱)

که تصریح معلل است، به این صورت که در ابتدا شاعر قصیده خود را با استمداد از اسلوب امر آغاز کرده و ۱۶ بار از این اسلوب استفاده می‌کند و با پیروی از گذشتگان از اطلال و دمن سخن می‌گوید و به وصف محبوبان خود و برخی خصال آن‌ها می‌پردازد ولی زمانی که به این بیت مصرع می‌رسد درباره خود و منش خود سخن می‌گوید و سپس به بحث درباره اصل موضوع که مدح حضرت علی (ع) و حضرت مهدی (عج) و همچنین مباحث مربوط به این بزرگواران می‌پردازد و بار دیگر در بیت ۸۵ مصرع دیگری می‌آفریند:

شَمْسٌ غَدَّتْ مِنْ سَحَابِ الْقُدْسِ فِي كَلْبٍ      لَوْ أَنَّهَا كُشِفَتْ يَوْمًا لِدِي بَخَلٍ  
(همان: ۲۵۴)

که این مورد تصریح غیر معلل است؛ زیرا مبحث پیش از این بیت که مدح امام علی (ع) و امام زمان (عج) است در ابیات پس از این بیت مصرع نیز تداوم یافته و تغییری در مضمون قصیده و سبک گفتار شاعر ایجاد نشده است. لذا تصریح دوم غیر معلل است.

#### د) اشتقاق

صنعت اشتقاق که در واقع کاربرد صیغه‌های گوناگون یک ریشه را به نمایش می‌گذارد به نوبه خود ایقاع شعری قصاید را می‌افزاید. در لامیه الترتک ۲۰ مورد اشتقاق در ۲۰ بیت مشاهده می‌شود؛ مانند:

وَرَأَيْتِي خِيْمٌ حِلْمٍ قَدْ جُبِلَتْ بِهَا      لَوْ زَالَتِ الرَّاصِيَاتُ الصَّلْدُ لَمْ أَزَلِ  
(همان: ۲۵۲)

وَكَمْ مَلَكَتُ كُنُوزًا شَدَمًا جَهْدَتِ      فِي نَيْلِهَا طَالِبُ الْعُلِيَاءِ لَمْ تَنْبَلِ  
(همان)

#### ۳-۲-۲- موسیقی داخلی قصیده عبدالحمید سندجی

در این قسمت موسیقی لامیه الکرد از رهگذر تکرار، جناس و اشتقاق مورد بررسی قرار می‌گیرد.

## الف) تکرار

در بررسی موسیقی داخلی این قصیده منظور از تکرار، تکرار اسلوب، واژگان، بسامد حروف، بررسی تأثیر موسیقایی آن و همچنین بررسی همخوانی و هماهنگی حروف پر بسامد با معنا و فضای کلی قصیده می‌باشد.

## تکرار اسلوب

عبدالحمید سنندجی از تکرار دو اسلوب در ابیات پیاپی برای آهنگین‌تر کردن موسیقی قصیده خود استفاده کرده است. اولین اسلوب، «کم خبریه» است که در ابتدای ۴ بیت نوزدهم تا بیست و دوم مشاهده می‌شود. در ادامه دو مورد از آن را ذکر می‌کنیم:

كَمْ أَصْلَحَ التُّلْمَ اللَّاتِي تُوَاظِبُهَا      أَيَدِي اللَّئَامِ وَنَارُ الْبُؤْسِ تَشْتَعِلُ  
كَمْ خُرِبَتْ مِنْهُ عُمَرَانُ الْفَوَاحِشِ وَالـ      فَفَحْشًا كَذَا عُمَرَ الْأَدِيَانُ وَالْمَلَلُ  
(حمدی، ۱۳۸۸: ۷۲-۷۱)

مورد دوم «اسلوب دعا» است که در ۴ بیت پایانی قصیده یعنی بیت سی و دوم تا سی و پنجم، ۵ مرتبه مورد استفاده قرار گرفته است:

دُمْ يَا عَزِيزُ بِمَصْرِ الْعِزِّ وَأَسْتَقِم      إِلَيْكَ تُرْفَعُ حَاجَاتُ لَهَا تُقَلُّ  
بَعْدًا لِعَادِيكَ وَالْمَشْوَى لَهُ جَدَثٌ      تَبَّأُ لَشَانِيكَ وَالرَّمْسُ لَهُ نُزْلُ  
(همان: ۷۶)

تکرار اسلوب در لامیه الکرْد نیز از نوع تکرارهای متقارب است که حاکی از تأکید شاعر بر یک مفهوم خاص است و نشان می‌دهد وی قصد دارد توجه خواننده را به آن مفهوم متوجه سازد.

## تکرار واژگان

پس از تکرار اسلوب و جمله، در درجه پائین‌تر، تکرار واژگان قرار دارد. این صنعت ۷ مرتبه در ۶ بیت به کار رفته در ادامه دو مورد از کاربرد این صنعت ذکر شده است:

وَالنَّاسُ فِي رَاحَةٍ مِنْ بَسْطِ رَاحَتِهِ      آيَاتُ بَرَمَكٍ مِنْ آيَاتِهِ خَطْلُ  
(همان: ۷۴)

أَوْجَبَتْ شُكْرًا عَلَيَّ نَعْمَاكَ إِذْ تَرَبَّيْتُ      يَدُ الْأَنْبِيَاءِ فَمَا زَالُوا إِذْ اشْتَعَلُوا

(همان: ۷۵)

### تکرار حروف

با بررسی ابیات قصیده، حروف و صداهایی که از بسامد بیشتری برخوردارند به قرار ذیل می‌باشند: لام، میم و باء که در ابتدا به ذکر مواردی از هر یک از آن‌ها پرداخته و سپس به تحلیل آن می‌پردازیم:

#### تکرار مصوت «لام»

هُوَ الْأَمِيرُ نَظَامُ الْعَدْلِ لِلْمَلِكِ      رَكِبُ الْكِرَامِ لِنَادِي عِزِّهِ ارْتَحَلُوا

(همان: ۶۸)

يَا كَعْبَةَ الْحَاجِّ وَالْأَمَالِ وَالْأَرْبِ      فِنَاءَ بَابِكَ رَكِبُ الْكَمَلِ نَزَلُوا

(همان: ۷۵)

سهم هر بیت به ترتیب ۹ و ۷ بیت از تکرار لام است و در کل قصیده این رقم به ۲۰۵

مورد می‌رسد

#### تکرار صامت «میم»

الِدِّينِ مُنْتَلِمٌ وَالصَّبْرُ مُنْصَرِّمٌ      وَالْقَلْبُ مُضْطَرِبٌ وَالِدَمْعُ مُنْهَمِلٌ

(همان: ۶۶)

تُزَاوِلُ الْفِتْنَةَ الدَّهْوَاءَ مِنْ هَمِّمْ      طَوَّأَهَا مِثْلُ إِبْهَامِ الْقَطَا مِثْلُ

(همان: ۶۵)

حرفمیم به ترتیب ۸ و ۶ بار در دو بیت فوق و ۱۰۵ مرتبه در کل قصیده تکرار شده است.

#### تکرار صامت «باء»

مِلْمَةٌ هِيَّجَتْ يَا بَيْسَمَا حَدَّتْ      وَفِتْنَةٌ أَحْجَبَتْ نَارًا بِهَا تَكَلُّ

(همان: ۶۶)

بِحَسْبِهِ حُبُّهُ الْأَخْيَارَ وَالْعُلَمَاءَ أَجْرًا كَبُغْضِهِمُ الْأَجْلَافُ وَالسَّافِلُ  
(همان: ۷۴)

در بیت اول حرف باء ۳ مرتبه تکرار شده است و سهم بیت دوم ۴ مرتبه است. این حرف در کل قصیده ۷۵ بار به گوش می‌رسد. در علم بدیع هماهنگی حروف با معانی با عنوان ائتلاف لفظ با معنا شناخته می‌شود (هاشمی، ۲۰۰۶ م: ۳۳۲). به اعتقاد حسن عباس و یژگی حروف مورد نظر ما از این قرار است:

صامت «لام»: نرمی، انعطاف، همبستگی، پیوستگی (عباس، ۱۹۹۸: ۷۹).

صامت «میم»: نرمی، همبستگی، امتداد، انفتاح (همان: ۷۴-۷۲)

صامت «باء»: گستردگی، روانی بیان، ظهور، درهم کوبندگی و نابود کردن، گشایش و شکوفایی (همان: ۱۰۲-۱۰۰).

درایت و عزم ممدوح در راستای نابودکردن و در هم کوبیدن آشوبگران و ایجاد آرامش باعث ستایش شاعر شده است و برخورد نرم ممدوح و اکرام عالمان از جانب او سبب همبستگی شاعر با وی و همچنین روانی بیان او گردیده است که همه این موارد نشان از تناسب لفظ و معنا در لامیه الکرْد دارد. نسبت حروف مجهوره به مهموسه در لامیه الکرْد، در جدول زیر مشخص شده است:

حروف	فراوانی	درصد
مجهوره	۱۱۲۵	[۷۶,۶۳٪]
مهموسه	۳۴۳	[۲۳,۳۷٪]
کل	۱۴۶۸	[۱۰۰٪]

این قصیده نیز به سان لامیه التُّرک در باب مدح است، مدح حاکمی با فراست که توانست به فتنه کردستان خاتمه دهد و فضا را آرام نماید. پس باید در این فضای امن از خوبی‌های او سرود و با همه این صفات و دلاوری‌ها را بشنوند و قدر عافیت بدانند. لذا شاعر حروف مجهوره را برمی‌گزیند. برخلاف فضایی که در قصیده سعدی شیرازی در رثای بغداد وجود دارد. در آنجا حروف قصیده غالباً مهموسه هستند و بیانگر خفقان شدید دوران مغول در

سرزمین‌های اسلامی. آنجا هم وصف نیکی گذشتگان بود ولی ترس از خشم مغول شیخ اجل را بر آن داشت تا با حروف مهموسه در گوش شنونده نجوا کند (سرباز و زرین‌پور، ۱۳۹۰: ۱۱۲)

### ب) جناس

ناقدان متقدم در کتب خود به مبحث جناس به عنوان یکی از صنایع ادبی پرداخته‌اند اما چیزی که بیش از دیگر مطالب این مبحث نمود دارد، تحذیر از تکلف در این باب است تا جایی که جمال جناس را در نقش معنایی آن می‌دانند. عبدالقاهر جرجانی در این باره می‌نویسد: «تجانس میان دو واژه را زیبا نمی‌یابی مگر اینکه از لحاظ معنایی جایگاهی زیبا داشته باشد» (جرجانی، ۱۹۹۱: ۷)؛ و حتی فراتر از این کسی را که بسیار از این صنعت استفاده می‌کرد را ناتوان از خلق معانی می‌پنداشتند (جوینی، ۱۹۸۵: ۱۸۹) و شاید غفلت از بار موسیقایی شگرف این صنعت و انحصار موسیقی شعر در عروض و قافیه باعث اینگونه نقد بوده است. البته شکی نیست که تصنع، جمال‌آفرین نیست اما استفاده زیاد از این صنعت نیز دال بر ضعف شاعر نیست. در لامیه الکرد صنعت جناس ۱۲ بار در ۱۱ بیت و ذیل ۱۰ نوع جناس به کار رفته است. فراوانی جناس در ابیات مختلف به ترتیب ذیل است:

نوع جناس	تام مماثل	محرف	مضارع	لاحق	مردوف	مکتنف	مذیل	مطلق	مشوش	مزدوج
تعداد کاربرد	۲	۱	۱	۱	۱	۱	۱	۲	۱	۱

در تعریف جناس مشوش آمده است که «هر گاه جناس محرف و مصحف با هم در دو طرف جناس پدیدار گردند جناس مشوش بوجود می‌آید» (جوینی، ۱۹۸۵: ۱۹۲). این نوع جناس در بیت سوم لامیه الکرد وجود دارد که از میان انواع مختلف جناس به عنوان نمونه به آن اشاره می‌شود:

كَادَتْ تُدَاوِلُهُ أَيْدِي النَّوَائِبِ مِنْ سَعْلَاءَ يَبِيدُ هَوَاهَا الْخَتْلُ وَالْخَبَلُ

(حمدی، ۱۳۸۸: ۶۵)



در این بیت علاوه بر جناس مشوش، جناس مزدوج نیز رخ داده است. جناس مزدوج که مکرر و مردد هم نامیده می‌شود آن است که دو طرف جناس پشت سر هم بیایند (چونکه الميدانی، ۱۹۹۶، ج ۲: ۴۹۶) دو حرف تاء و باء نیز از لحاظ مخرج دور از هم هستند چرا که «تاء» از موضع زبان تلفظ می‌شود و «باء» از موضع لب، از لحاظ صفات نیز این دو حرف متفاوت هستند؛ تاء از حروف مهموسه است ولی باء از حروف مجهوره و انفجاری. از این رو تناسب میان این دو واژه و معنای آن‌ها نیز مشهود است چه اینکه نیرنگ پنهانی است و پوشیده اما وقتی اجرایی شود، تباهی و فساد آشکار می‌شود. تباهی نیز نتیجه نیرنگ است و از جنس آن همانطور که دو لفظ «ختل» و «خبل» نیز از یک جنس هستند و فقط در یک حرف متفاوتند.

### ج) اشتقاق

عده‌ای از علما اشتقاق را نوعی جناس به شمار می‌آورند؛ اما این نظر مورد اعتراض قرار گرفته شده با این عنوان که اصل در جناس اختلاف دو رکن از لحاظ معنایی است در حالی که در اشتقاق این امر مفقود است (جوینی، ۱۹۸۵: ۱۸۹). به هر تقدیر، این صنعت نیز کمک شایانی به موسیقی داخلی قصاید می‌کند. در لامیه الکرْد ۶ مورد اشتقاق در ۴ بیت دیده می‌شود که به عنوان نمونه به دو مورد آن اشاره می‌شود:

عَلِيَاءُ فَوْقَ مَا يَرْقِي لَه لَسِنٌ      وَبِذْلُهُ ضِعْفُ مَا يَهْوَاهُ مَبْتَذِلٌ

(حمدی، ۱۳۸۸: ۷۳)

عَادَ الْأَمِيرُ بِيَأْسٍ لَا مَرَدَّ لَهُ      كَعَوِدِ مُوسَى عَلَى قَوْمِ لَهُمْ زَجَلٌ

(همان: ۶۷)

موسیقی داخلی	فراوانی در لامیه التُّرک	درصد	فراوانی در لامیه الکرْد	درصد
تکرار	اسلوب	۵ مورد در ۳۲ بیت	۲ مورد در ۸ بیت	۲۲,۸۵٪
	واژگان	۶۲ مورد در ۴۵ بیت	۷ مورد در ۶ بیت	۱۷,۱۴٪
	حروف	غالب بودن حروف مجهوره	غالب بودن حروف مجهوره	
جناس	۲۷ مورد ذیل ۸ نوع	۱۷,۰۸٪	۱۲ مورد ذیل ۱۰ نوع	۳۴,۲۸٪
تصریح	معلل	۱ مورد	-----	----
	غیرمعلل	۱ مورد	-----	۰,۶۳٪
اشتقاق	۲۰ مورد در ۲۰ بیت	۱۲,۶۵٪	۶ مورد در ۴ بیت	۱۱,۴۲٪

## ۳-۳- نقد موسیقی کناری دو لامیه

## ۳-۳-۱- قصیده محمدتقی حجت الاسلام

در مبحث موسیقی کناری، آن چه بیش تر مورد بررسی قرار می گیرد، مقوله قافیه است. در تعریف قافیه آورده اند که: "قافیه از جمله واژگانی است که منقول از عموم به خصوص هستند و در لغت به معنای پیروی و تابع است. در اصطلاح اما تعاریف گوناگون و متفاوتی در باب قافیه ارائه شده است مانند این که قافیه مجموعه ای است از چند صامت و متحرک که در آخرین کلمه مصراع ها و یا ابیات تکرار می شود (عبدارثوف: ۳-۱)

قافیه لامیه التکرک از جمله قوافی مطلق مجرد است و از میان حروف و حرکات قافیه که بالغ بر نه حرف و شش حرکت اند دو مورد آن را در خود گنجانده است:

- حرف روی: "آن است که قصیده با آن ساخته شود و در پایان تمام ابیات تکرار گردد" (علی، ۱۳۸۳: ۲۵۵).

- حرف وصل: "حرف مد است که از اشباع حرکت حرف روی در قافیه های مطلق ناشی می شود" (همان: ۲۵۶)

عُجِ لِلْمَسِيرِ وَسِرِّ فِي الْبَيْدِ وَالْقَلْبِ      إِنَّ الْعَلَىٰ فِي مُتَوْنِ الْأَيْنِقِ الذُّكُلِ  
(دیوان نیر، ۱۳۸۶: ۲۵۰)

این قصیده همانطور که از اسمش پیداست بر حرف روی «لام» بنا نهاده شده و حرف وصل آن نیز «یاء» برآمده از اشباع حرکت کسره است. در این قصیده دو عیب از عیوب قافیه وجود دارد. یکی از این عیوب این قصیده در اصطلاح علم قوافی با عنوان «عیب تضمین» شناخته می شود. عیب تضمین "حاکمی از تعلق قافیه بیت اول به بیت دوم است" (خطیب تبریزی، ۱۹۸۶: ۲۲۳) یعنی اینکه بیت دوم معنای بیت اول را تکمیل می کند. این عیب دو بار در قصیده بروز یافته است: یک بار در ابیات ۵۶ و ۵۷ و بار دیگر در ابیات ۸۵ و ۸۶ که به عنوان نمونه به یکی از این دو اشاره می شود:

لَوْ كُنْتُ أُسْتَأْتَرُ الدُّنْيَا وَزَهْرَتَهَا      حَرِصًا عَلَى سَعَةِ فِي اللَّبْسِ وَالْأَكْلِ  
لَكَانَ يَحْجِرُنِي عَنْ طَعْمِهَا جَشَبٌ      وَمِنْ مَلَابِسِهَا طِمٌّ مِنَ الْجِلِّ

(دیوان نیر، ۱۳۸۶: ۲۵۲)

همانطور که ملاحظه می‌شود در بیت اول لو شرطیه آمده است اما جواب شرط در این بیت ارائه نشده و در ابتدای بیت دوم ذکر شده است. خطیب تبریزی تضمین را به دو نوع تقسیم کرده است یکی به عنوان عیب قافیه و دیگری آن است که بیت اول از لحاظ معنایی قائم بنفسه است اما جملاتش غیر مفسره‌اند، و در بیت دوم تفسیر آن جمله‌ها ارائه می‌شود. این مورد از نگاه وی عیب به شمار نمی‌آید (خطیب تبریزی، ۱۹۸۶: ۲۲۴-۲۲۳). لذا ابیات موقوف المعانی همیشه عیب نیستند و بحث نحو در تشخیص این عیب تعیین کننده است.

دومین عیب موجود در قوافی این قصیده که یک بار رخ داده، عیب اقوا است که ناظر بر اختلاف حرکت حرف روی می‌باشد. مثل اینکه حرف روی مجرور باشد ولی در بیتی دیگر به صورت مرفوع بیاید (همان: ۲۱۵). این عیب در بیت ۷۹ قصیده پیش آمده است:

جَلَّ جَلُّ لَوْدَعِي حَجْفَلٌ بَدِخٌ      سَمِيوعٌ أَرِيحِي أُسَجَعٌ بَدَلٌ  
(دیوان نیر، ۱۳۸۶: ۲۵۳)

این بیت حاوی ۸ صفت پیاپی است که مرفوع هستند. همانطور که بررسی شد حرکت حرف روی این قصیده کسره است ولی در این بیت مرفوع شده است.

### ۳-۲-۳- موسیقی کناری قصیده عبدالحمید سنندجی

به علت طولانی بودن ابیات شعر عربی، قافیه دارای نقش و اهمیت بسزایی است به گونه‌ای که ابیات عربی - که به عنوان مثال در بحر کامل، گاه سی مقطع صوتی را در برمی‌گیرد در حالی که طولانی‌ترین اوزان پیشین و معاصر اروپایی نهایتاً در بردارنده دوازده مقطع صوتی است، - مستلزم وجود قافیه واحدی است که به ابیات یک قصیده نظم و ترتیب می‌بخشد (نصار، ۱۴۲۱: ۳۶).

دکتر ابراهیم انیس درباره قافیه می‌گوید: "قافیه چیزی نیست جز تعدادی اصوات که در اواخر مصراع‌ها یا ابیات قصیده تکرار می‌شوند، اما این تکرار بخش مهمی از موسیقی شعری را می‌آفریند که به مثابه فواصل موسیقایی است که شنونده انتظار تکرار آن را می‌کشد و از این تکرار لذت می‌برد و این همان چیزی است که گوش‌ها را در مقاطع زمانی منظم نوازش می‌دهد" (همان: ۳۵-۳۴).

حروف قافیه در لامیه الکرد دقیقاً همان‌هایی است که در لامیه التبرک اشاره شد با این تفاوت که حرف وصل در این قصیده واو اشباع شده از ضمه حرف روی است.

أَهْلًا بِرَبِّعِ سَقَاهُ الْوَابِلُ الْهَطْلُ      وَخَلْفَ جَدْبٍ تَرَوَى السَّهْلُ وَالْجَبَلُ  
(حمدی، ۱۳۸۸: ۶۴)

حرف روی لام که قصیده نیز به آن مشهور است حاوی ضمه است که در هنگام خواندن قصیده تبدیل به ضمه می‌شود و از آن به عنوان حرف وصل یاد می‌شود. این قصیده هیچ یک از انواع عیوب را ندارد و قوافی ابیات با دقت انتخاب شده‌اند.

شرح فراوانی در لامیه الکرد	فراوانی	شرح فراوانی در لامیه التبرک	فراوانی	موسیقی کناری
حرف روی (لام)	۲ حرف	حرف روی (لام)	۲ حرف	حروف و حرکات قافیه
حرف وصل (ضمه اشباع شده روی روی)		حرف وصل (کسره اشباع شده روی روی)		
_____	_____	تضمین	۲ مورد	عیوب قافیه
		اقوا		

### ۳-۴- نقد موسیقی معنوی

#### ۳-۴-۱- قصیده محمدتقی حجت الاسلام

وقتی بحث از موسیقی معنوی به میان می‌آید تقارن، شباهت و تضاد مد نظر است؛ چرا که ارتباط پنهان عناصر موجود در یک مصراع یا بیت، اجزای موسیقی معنوی آن را رقم می‌زنند. در این قسمت به بررسی نمونه‌هایی از این تقارن، شباهت و تضادها می‌پردازیم.

#### الف) مراعات نظیر

مراعات نظیر از جمله "صناعی است که ژرف ساخت آن‌ها تناسب معنایی بین اجزای کلام است" (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۱۵) و زمانی رخ می‌دهد که "دو یا چند امر متناسب با هم در کنار یکدیگر قرا گیرند. البته این تناسب نباید از جهت تضاد باشد" (هاشمی، ۲۰۰۶: ۳۲۱). مراعات نظیر در این قصیده ۱۳ بار در ۱۳ بیت به کار رفته است؛ مانند:

يَا نُقْطَةً قَصُرَتْ عَنْ حَلِّ مَعْجَمِهَا مَفَاتِحُ صُورَتِ مِنْ أَحْرَفِ الْجَمَلِ

(دیوان نیر، ۱۳۸۶: ۲۵۴)

در این بیت همانطور که مشخص شده است بین «نقطه»، «معجم»، «أحرف» و «جمل» که مربوط به نوشتار هستند تناسب وجود دارد.

فَشَبَّ نَارُ الْوَعْيِ بَيْنَ الْكُمَاهِ مِنْ الْـ حَزْبَيْنِ وَأَنْهَلْتُ الْأَنْبَالَ كَالْوَبَلِ

(همان: ۲۵۵)

این بیت نیز مانند بیت فوق در بردارنده تناسب میان کلمات مشخص شده که مربوط به کارزار است شکل گرفته است.

#### ب) تضاد

این صنعت هنگامی به وجود می‌آید که "دو واژه که از نظر معنایی مقابل هم هستند در کنار هم قرار بگیرند" (هاشمی، ۲۰۰۶: ۳۱۹). این صنعت، در ساختار جمله رخ می‌نماید و در راستای کشف روابط دلالتی عبارت از طریق سازوکار حدس فنی و استدلالی ایفای نقش می‌کند؛ زیرا اشیاء و معانی با اضداد خود بهتر شناخته می‌شوند و زیبایی آن بیشتر نمود می‌یابد (حسن محمد، ۲۰۱۳: ۵۵).

در لامیه الکرْد ۱۱ مورد تضاد در ۱۱ بیت پدید آمده است؛ مانند بیت:

ثُمَّ انْتَضَوْا سَيْفَ بَغْيٍ غَمْدُوهُ عَلَيَّ أَمِيرِهِمْ يَا لَهَا مِنْ نَكْثٍ مُعْتَزِلِ

(دیوان نیر، ۱۳۸۶: ۲۵۶)

در این بیت تضاد میان دو فعل «انتضوا» به معنای از نیام برکشیدن و «غمدوا» به معنی غلاف کردن، پدید آمده است. در این بیت مضاف الیه «سيف»، واژه «بغی» است و شاعر می‌خواهد بگوید ستم و جنایت و پیمان شکنی با مولای برحق، به همان میزانی ویرانگر و نابودکننده است که برکشیدن شمشیر در نیام می‌تواند نامبارک و نامیمون باشد.

وَالْأَرْضُ قَدْ أَشْرَقَتْ مِنْ نُورِ فَاطِرِهَا وَظَلَمَةُ اللَّيْلِ قَدْ وَاغَتْ وَكَمْ تُوَلِّ

(همان)

در این بیت نیز دو اسم «نور» و «ظلمت» صنعت تضاد را به وجود آورده‌اند. نور و ظلمت در طول تاریخ ادبیات نمادهایی برای خیر و شر بوده‌اند و با آمدن خیر و خوبی، نور و روشنایی و شادی بوجود آمده است. در این قصیده نیز میلاد موعود عامل پرتو افشانی و روشنی شده است آن هم روشنی پایداری که تاریکی را برای همیشه به کنج عزلت و قعر فراموشی رهنمون شد. نوری که نشان از هدایت است و تاریکی که از جهل و گمراهی پرده برمی‌دارد. زیبایی ظهور منجی نیز با استفاده از صنعت تضاد به بهترین شکل نمایان شده است.

### ج) تنسیق صفات

تنسیق به معنای ترتیب، توالی و تابع و چیدمان بر اساس نظامی واحد است. این صنعت بلاغی به این معناست که نویسنده یا شاعر چیزی را با تعدادی اسم یا صفت پیاپی ذکر کند (مطلوب ۱۹۸۶، ج ۲: ۳۶۷) ابن ابی الاصبع در کتاب تحریر التحییر پس از تعریف این صنعت می‌نویسد: زیبایی این صنعت در این است که هر بیت از لحاظ ساختار و معنی قائم بنفسه باشد و اگر بیت پس از آن تکمیل کننده آن باشد هر دو با هم در حکم یک بیت هستند (عکاوی، ۱۹۹۶: ۴۳۶).

این صنعت سه بار در لامیه الترك نمود یافته و مجموعاً ۱۲ صفت را ذکر کرده است و با زیبایی تمام گوش‌ها را می‌نوازد و موسیقی دلکشی را بوجود آورده است.

وَجْهَ الْمُهَيْمِنِ (۱) فِيمَا بَيْنَ أَظْهُرِنَا      وَصَفْوَةَ الرُّسُلِ (۲) الْهَادِينَ لِلْسُّبُلِ  
جَلَّ جِلُّ (۳) لَوْذَعِي (۴) حَجْفَلُ (۵) بَذِخُ (۶)      سَمِيوعُ (۷) أُرِيحِي (۸) أَسْجَعُ (۹) بَدَلُ (۱۰)  
(دیوان نیر، ۱۳۸۶: ۲۵۳)

در این دو بیت مجموعاً ۱۰ صفت پیاپی ذکر شده است که با شماره مشخص شده‌اند.

### ۳-۲- موسیقی معنوی قصیده عبدالحمید سنندجی

تقارن، تشابه و تضاد در موسیقی لامیه الکرد نیز مؤثر بوده است. در ادامه با توجه به توضیحاتی که در بخش پیشین ارائه شد به بحث آماری این موارد و ذکر نمونه‌هایی از آن‌ها می‌پردازیم:

## الف) مراعات نظیر

موسیقی حاصل از مراعات نظیر در ۹ بیت لامیه الکرْد طنین انداز شده است. به عنوان مثال در بیت زیر، تناسب میان کلماتی است که تداعی کننده حروف الفبا هستند:

مِن عَیْنِ عِلْمِهِ رَسْطَالِيسُ مُعْتَرِفٌ      مِنْ حَاءِ حِلْمِهِ حَرَفُ الْقَافِ مُنْعَزِلٌ

(حمدی، ۱۳۸۸: ۷۳)

البته در این بیت توریه یا ایهام نیز در کلمه «عین» با دو معنای حرف عین و چشمه، «حرف» به معنای حرف و نوک و قله و «قاف» به معنای حرف قاف و کوه قاف وجود دارد که خود این صنعت نیز در موسیقی معنایی مؤثر است. شاعر در بیت بعد به ایجاد تناسب بین واژگانی که دون صفتان را معرفی می‌کند پرداخته است:

فَسَكَنَّ الْفِتْنَةَ الْبَلَاءَ ذَاتَ لَطْفِي      أثارَهَا الْعَمْرُ وَالْجَهَّالُ وَالسَّافِلُ

(همان: ۶۹)

## ب) تضاد

این صنعت ۸ مرتبه در ۷ بیت قصیده لامیه الکرْد یافت می‌شود و باعث دلکش‌تر شدن موسیقی معنوی قصیده شده است.

فَأَحْدَثَ اللَّهُ يُسْرًا (۱) بَعْدَمَا عُسِرَ (۱)      وَآمَنَ (۲) النَّاسَ مِنْ خَوْفِ (۲) إِذَا وَجَلُّوا (۲)

(همان: ۶۷)

در بیت فوق تناسب از نوع تضاد در پنج واژه رخ داده است. در ابتدا میان آسانی و سختی و سپس میان امنیت و ترس و هراس. این تعدد معانی که از اسلوب تضاد در این بیت به ذهن می‌رسد نشان از مقایسه دو برهه زمانی دارد، زمانه نا امنی و سیطره اشرار بر سنج‌دج که عرصه را بر مردم تنگ کرده بودند و دوره آرامشی که آسایش و آرامش روانی را به ارمغان آورد. استفاده از اسلوب شاعر در تقریر و تثبیت شرایط اوضاع مؤثر بوده و در باب کشف معنا به واسطه حدس و استدلال که ویژگی زیبایی این صنعت است کارگر واقع شده است. در بیت بعد دو اسم «حب» و «بغض» اسلوب تضاد را به وجود آورده‌اند:

بِحَسَبِهِ حُبُّهُ الْأَخْيَارَ وَالْعُلَمَاءَ أَجْرًا كَبُغْضِهِمُ الْأَجْلَافُ وَالسَّفَلُ  
(همان: ۷۴)

تضاد در نگاه افراد، تنوع و تضاد در عکس العمل را در بردارد. برگزیدگان و عالمان مورد لطف و محبت و علاقه امیرند و انسان‌های دون و فرومایه از این طیف افراد ناخشنودند و کینه در دل دارند. چرا که هر فرد با همجنس و همفکر خود خو می‌گیرد و از تفکر مقابل خود گریزان است. نیکویی منش و نگاه امیر در قالب این تضاد به بهترین شکل رقم خورده و در عین حال زیبایی کوشش برای کشف طرف دیگر تضاد بر موسیقی معنوی بیت افزوده است.

### ج) تنسيق الصفات

این صنعت در قصیده لامیه الکرد نمود بیشتری نسبت به لامیه التکر داشته است. ۵ بیت در این قصیده حاوی صفات پیاپی هستند و در مجموع ۱۸ صفت را در خود گنجانده‌اند. به عنوان نمونه به یک بیت حاوی این صنعت اشاره می‌شود:

وَجْهٌ الْوُجُوهِ (۱) وَسَيْفٌ الْمَلِكِ (۲) وَابْنٌ جَلَا (۳) صَدْرُ الصُّدُورِ (۴) إِلَيْهِ يَنْتَهِي الْأَمَلُ (۵)

(همان: ۶۸)

این بیت حاوی ۵ صفت پیاپی از ممدوح شاعر است که با شماره به آن‌ها اشاره شده است.

موسیقی معنوی	فراوانی در لامیه التکر	درصد	فراوانی در لامیه الکرد	درصد
مراعات نظیر	۱۳ مورد در ۱۳ بیت	۸,۲۲٪	۹ مورد در ۹ بیت	۲۵,۷۱٪
تضاد	۱۱ مورد در ۱۱ بیت	۶,۹۶٪	۸ مورد در ۷ بیت	۲۰٪
تنسيق الصفات	۱۲ صفت در ۳ بیت	۱,۸۹٪	۱۸ صفت در ۵ بیت	۱۴,۲۸٪

### ۴- نتیجه گیری

با نقد و بررسی فضای موسیقایی لامیه التکر و لامیه الکرد بر اساس مبانی نقد موسیقایی جدید و طبق الگوی شفیعی کدکنی نتایج زیر به دست آمد:

- موسیقی بیرونی هر دو قصیده بر وزن بسیط تام مخبون بنا نهاده شده است. این بحر قالب مناسبی برای اغراض گوناگون است اما اگر بخواهد برای غرض مدح به کار رود و



در شنونده انگیزش و شور ایجاد کند باید تعداد ابیات بیشماری داشته باشد. لامیه التُّرک با ۱۵۸ بیت شرط طولانی بودن را با خود دارد ولی لامیه الکرْد ۳۵ بیت دارد و بسیار کوتاه‌تر از آن است. از این رو لامیه التُّرک برتری مشهودی نسبت به لامیه التُّرک دارد. زحاف خبن در هر دو قصیده وجود دارد؛ در لامیه التُّرک علاوه بر خبن، زحاف طی نیز استفاده شده است. هر دو لامیه با عیب تحرید مواجه شده‌اند که سهم لامیه التُّرک ۲ مورد و لامیه الکرْد ۴ مورد است که در این زمینه هم لامیه التُّرک برتر از قصیدهٔ عبدالحمید سندنجدی است.

- موسیقی داخلی این دو قصیده به این صورت است که در هر دو تکرار، جناس و اشتقاق نقش آفرینی کرده‌اند. لامیه التُّرک علاوه بر موارد ذکر شده، از تصریح نیز بهره‌مند است ولی لامیه الکرْد از این صنعت محروم است. هر چند تنوع انواع موسیقی داخلی در لامیه التُّرک بیشتر است ولی با توجه به بررسی آماری، لامیه الکرْد بیش از لامیه التُّرک از این نوع موسیقی سود برده است. در بخش تکرار، شباهت زیادی میان دو قصیده در حروف پر بسامد و نسبت حروف مجهوره به مهموسه وجود دارد که با مضمون قصاید که مدح است تناسب دارد. در هر دو قصیده روانی بیان و احساس صمیمیت نسبت به ممدوح موج می‌زند. محمد تقی حجت الاسلام با استفاده از حروف مجهوره، با کمال افتخار مدح امام علی (ع) و امام زمان (عج) را فریاد می‌زند، عبدالحمید سندنجدی نیز پس از پشت سر گذاشتن خفقان حاکم بر سندنجد و استقرار امنیت به واسطه تلاش‌های حسنعلی خان امیر نظام گروسی می‌تواند در فضای آرام منطقه از خوبی‌های ممدوحش سخن بگوید.

- موسیقی کناری قصاید نیز در داشتن حرف روی و وصل یکسان هستند به این شکل که حرف روی در هر دو قصیده «لام» است و هر یک از این قصاید از فراوانی حروف و حرکات قافیه در کنار حرف روی فقط از حرف وصل استفاده کرده‌اند؛ در لامیه التُّرک حرف وصل از اشباع کسره پدید آمده که دلالت بر رقت و نرمی مضمون و سیر گفتمان دارد و در لامیه الکرْد از اشباع ضمه که منجر به امتداد حرف روی «لام» شده است. در باب عیوب عارض بر قافیه، بر خلاف لامیه الکرْد که عاری از هر گونه عیب در قافیه

است است، لامیه الترك به دو عیب تضمین و اقوا دچار شده است که نشان از برتری لامیه الکرد دارد.

• افزاینده‌های موسیقی معنوی: مراعات نظیر، تضاد و تنسيق الصفات هستند این صنایع در پی تأکید و تقریر معانی در ذهن و جان مخاطب هستند و علاوه بر تزیین لفظ و تحسین نظم، در صدد ارائه توضیح بیشتر معنای مورد نظر شاعر هستند و زیبایی این صنایع بر اثر تلاش ذهنی خواننده و کشف ارتباط معنایی میان واژگان با استفاده از ساز و کار حدس فنی و استدلالی پدید می‌آید. با توجه به تعداد ابیات هر قصیده و آمار تفصیلی ارائه شده، لامیه الکرد در این زمینه برتری محسوسی دارد.

#### کتابنامه

۱. قرآن کریم.
۲. ابن حسین، محمد. (۱۹۸۰م). المعارضات فی الشعر العربی، الرياض، النادی الأدبی.
۳. ابن سینا، الشفا. (۱۹۵۶م). تحقیق زکریا یوسف، القاهرة: نشر وزارة التربية والتعليم - المطبعة الأميریة.
۴. ابن عبدالوهاب، اسامه. (۲۰۰۵). الدرر البهیة شرح المقدمة الجزریة فی علم التجوید، مکتبه الإیمان، الطبعة الثانية.
۵. ابن قیم الجوزی، أبو عبدالله محمد. (۱۳۲۷ق). الفوائد المشوق إلى علوم القرآن و علم البدیع، تصحیح محمد بدرالدین النعسانی، قاهره، مکتبه الخانجی، الطبعة الأولى.
۶. أدونیس. (۱۹۸۳ م) مقدمة للشعر العربی، بیروت، دارالعودة، الطبعة الرابعة.
۷. أنیس، إبراهیم. (۱۹۵۲). موسیقی الشعر، مصر، مکتبه أنجلو، الطبعة الثانية.
۸. البجاری، یونس ترکی سلوم. (۲۰۰۸م). المعارضات فی الشعر الأندلسی، بیروت، دارالکتب العلمیة، الطبعة الأولى.
۹. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. (د.ت). البیان والتبیین، تحقیق عبدالسلام هارون، قاهره: مؤسسه الخانجی.
۱۰. الجرجانی، عبدالقاهر. (۱۹۹۱م). أسرار البلاغة، تعليق محمود محمد شاکر، جدة، دارالمدنی.
۱۱. الجوینی، مصطفی الصاوی. (۱۹۸۵م). البلاغة العربیة تأویل و تجدید، مصر، منشأة المعارف.
۱۲. حبنکه الميدانی، عبدالحمین حسن. (۱۹۹۶م). البلاغة العربیة، دمشق، دارالقلم، الطبعة الأولى.

۱۳. حجت الاسلام، میرزا محمد تقی، (۱۳۸۶ش). دیوان نیر، تحصحیح مؤسسه فرهنگی مطالعاتی شمس الشموس، تهران، مؤسسه فرهنگی مطالعاتی شمس الشموس. چاپ اول.
۱۴. حسن محمد، هادی. (۲۰۱۳م). ظاهره التضاد فی سورة الأعراف وأثرها فی إيصال المعنی، مجله مرکز دراسات الكوفة، العدد الحادی والثلاثون.
۱۵. حمدي، برهان الدين. (۱۳۸۸). قصائد سه گانه، سنندج، پرتو بیان. چاپ اول.
۱۶. حیرت سجادی، عبدالحمید. (۱۳۹۱). علما و دانشمندان کردستان در دوستان سال اخیر، سنندج، آراس. چاپ اول.
۱۷. الخطیب التبریزی، (۱۹۸۶م). الوافی فی العروض والقوافی، تحقیق فخرالدین قباوة، دمشق، دارالفکر، الطبعة الرابعة.
۱۸. خلیفه شوشتری، محمد إبراهيم، (۱۳۸۷ش). الجامع فی العروض العربی بین النظریة و التطبيق، طهران، سمت، الطبعة الأولى.
۱۹. روحانی، بابا مردوخ، (۱۳۶۶). تاریخ مشاهیر کرد، تهران، سروش. چاپ اول.
۲۰. السجلماسی، أبو محمد القاسم، (۱۹۸۰م). المنزع البديع فی تجنیس أسالیب البديع، تحقیق علال الغازی، رباط: مكتبة المعارف، الطبعة الأولى.
۲۱. سرباز، حسن، زرین پور، داود. (۱۳۹۰). بررسی تطبیقی فضای موسیقایی قصیده سعدي شیرازی و شمس الدین کوفی در رثای بغداد، مجله پژوهش های زبان و ادبیات تطبیقی دانشگاه تربیت مدرس، دوره دوم، شماره دوم، تابستان.
۲۲. سلطان، منیر، (۱۹۸۶). البديع تأصيل وتجديد، الاسكندرية، المعارف.
۲۳. شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۷۳). موسیقی شعر، تهران، آگاه، چاپ چهارم.
۲۴. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). نگاهی تازه به بديع، تهران، انتشارات فردوس، چاپ چهاردهم.
۲۵. عباچی، أباذر. (۱۳۸۹). علوم البلاغة فی البديع والعروض والقافية، تهران، سمت، الطبعة الثالثة.
۲۶. عباس، حسن. (۱۹۹۸). خصائص الحروف العربية ومعانيها، دمشق، منشورات اتحاد كتاب العرب.
۲۷. عبدالرئوف، محمد عوني، (د.ت). القافية والأصوات اللغوية، مصر، مكتبة الخانجي.
۲۸. العقاد، مصطفى محمود. (۱۹۶۵). ساعات بين الكتب، بيروت: دارالكتاب العربي، الطبعة الثانية.

٢٩. عكاوى، انعام فوال. (١٩٩٦). المعجم المفصل فى علوم البلاغة، بيروت، دارالكتب العلمیة، الطبعة الثانية، ١٩٩٦ م.
٣٠. على، عبدالرضا،. (١٣٨٣). موسیقی شعر عربی سنتی و نو، ترجمه حسین یوسفی، مازندران، دانشگاه مازندران، چاپ اول.
٣١. غره، محمد هیثم. (١٤١٥/٩٩٥م). المستشار فى العروض و موسیقا الشعر، دمشق و بیروت، دار ابن کثیر و دار الکلم الطیب، الطبعة الأولى.
٣٢. فاخوری، محمود. (١٩٩٦م). موسیقا الشعر العربی، سوريا، منشورات جامعة حلب، الطبعة الأولى.
٣٣. قبانی، نزار. (١٩٦٤م). الشعر قنديل أخضر، بیروت، منشورات المكتب التجارى، الطبعة الثانية.
٣٤. مستیری، إلیاس. (٢٠١٢م). التکرار ودلالته فى دیوان الموت فى الحیاة لعبدالوهاب البیاتی، سکره، مجلة كلية الآداب واللغات بجامعة محمد خضیر، العددان العاشر والحادی عشر.
٣٥. مطلوب، أحمد. (١٩٨٦م). معجم المصطلحات البلاغیة وتطورها، بغداد، منشورات المجمع العلمی العراقی.
٣٦. مطلوب، احمد. (١٩٩٩م). حسن البصیر، کامل، البلاغة والتطبیق، العراق، وزارة التعليم العالی والبحث العلمی، الطبعة الثانية.
٣٧. موافی، عبدالعزیز. (٢٠٠٤م). قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعیة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى..
٣٨. نصار، حسین. (١٤٢١م). القافیة فى العروض و الأدب، مكتبة الثقافة الدینیة، الطبعة الأولى.
٣٩. هاشمی، أحمد. (٢٠٠٦م). جواهر البلاغة فى المعانی و البیان و البدیع، بیروت، مؤسسه الكتب الثقافیة.
٤٠. یوسف سلوم، تامر سلوم. (١٩٩٦م). من أسرار الإیقاع فى الشعر العربی، حولیة كلية الإنسانیات والعلوم الاجتماعیة، جامعة قطر، العدد التاسع عشر.

داوود زرين بور<sup>١</sup> (طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة إصفهان، إصفهان، إيران، الكاتب المسئول)  
الدكتور سيدرضا سليمانزاده نجفي (أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة إصفهان، إصفهان، إيران)

## دراسة نقدية للإيقاع في لامية الترك ولامية الكُرد

### الملخص

شاعت اللاميات منذ العصر الجاهلي بظهور لامية العرب الشهيرة وامتدت صيتها بلامية العجم في العصر العباسي. فاعتنى الشعراء بما حتى عارضها شاعران من إيران، هما الشيخ محمد تقي التريزي وعبد الحميد السندي. فأنشد الأول لامية الترك و مدح فيها الإمام علي(عليه السلام) والثاني لامية الكُرد حيث تعرض فيها إلى مدح حسنعلي خان أمير سنندج. تعد دراسة الإيقاع الشعري من مناهج نقد أعمال الشعراء الشعرية حيث اتسعت مدلولها و مفهومها في الدراسات الحديثة بالنسبة لمحاولات الأقدمين. فقد اتجه هذا البحث نحو دراسة الإيقاع في مجالاته الأربعة من الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي والإيقاع الجاني والإيقاع المعنوي مجيباً عن أسئلة محددة: ما هو دور الإيقاع الشعري في قصيدة كل من الشاعرين؟ هل هناك توافق بين اللفظ والمعنى؟ وكيف استخدم الشاعران المقومات الإيقاعية في عملهما الشعري؟ من نتائج البحث أنّ الشاعرين قد سبكا معانيهما في البحر البسيط التام المخبون الذي يعد من أحسن البحور وأجدرها لغرض المدح حيث يتمتع بكثرة المقاطع؛ وقد طرأ عيب التحريد في عروض القصيدتين وعبيا التضمين والإقواء في قافيتيها. ونجح صاحب لامية الكُرد في استخدامه الموسيقي المعنوية أكثر من صاحب لامية الترك.

**الكلمات الرئيسية:** المعارضة الشعرية، الإيقاع، لامية الترك، لامية الكُرد