

نشریه ادبیات پایداری

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال سوم، شماره پنجم، پاییز ۱۳۹۰

سال سوم، شماره ششم، بهار ۱۳۹۱

بررسی فضای موسیقایی قصیده سینه ابن ابر قضاعی و پیوند آن با موضوع مقاومت* (علمی - پژوهشی)

دکتر سید مهدی مسوق

استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی سینا - همدان

طیبه نوروزی سلطان

کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی سینا - همدان

محمد جواد عدلیبی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی سینا - همدان

چکیده

یکی از عوامل زیبایی شعر، موسیقی است که در صورتی که با موضوع تناسب داشته باشد نقش بسزایی در تأثیر گذاری شعر و انتقال معنا و عاطفه نهفته در آن به مخاطب دارد. «ابن ابر قضاعی» (۵۹۵-۵۶۵ ه.ق). ادیب، نویسنده و شاعر نامدار دوره موحدین در اندلس است که اشعار فراوانی در موضوعات گوناگون سروده است. او با سرودن اشعاری با موضوع مقاومت، به یاری مسلمانان اندلس شتافته و حمیت و غیرت آنان را در پاسداری از شهرهای اسلامی برانگیخته است؛ از جمله قصاید مشهور وی، سینه اوست که در آن، به مدح پادشاه تونس می پردازد و در ضمن آن، مصایب وارده بر مردمان بلنسیه، یکی از شهرهای اندلس که مورد تاراج صلیبیان قرار گرفت، را به تصویر می کشد و او را به یاری آنان فرا می خواند. ابن ابر با انتخاب بحر بسیط که بهترین بحر برای بیان حزن و اندوه و درخواست کمک و یاری است و همچنین با قافیه‌ای زیبا و ملایم و به کار گیری محسنات لفظی و معنوی همچون جناس، سجع، طباق، ارداد و سایر افزاینده‌های موسیقایی توانسته احساسات شاعرانه خود و فریاد کمک خواهی

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۱۰/۶ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۱/۴/۱۹

نشانی پست الکترونیک نویسنده: smm.basu@yahoo.com

ساکان بلنسیه را به پادشاه منتقل کند و او را تحت تاثیر قرار دهد و به یاری مسلمانان تشویق نماید.

کلید واژه ها: فضای موسیقایی، ابن ابار، قصیده سینه، مقاومت.

۱- مقدمه

اندلس به قسمتی از شبه جزیره ایبریا اطلاق می شود که در سال ۹۲ هجری، توسط مسلمانان فتح شد. مسلمانان حدود هشت قرن، یعنی تا سال ۸۹۷ هجری، بر این نواحی حکومت کردند. در این هشت قرن، شش حکومت بر سرکار آمدند که به ترتیب عبارتند از: والیان، امویان، ملوک الطوائف، مرابطین، موحدین و بنی احمر.

در مدت حضور مسلمانان در اندلس، درگیری ها و جنگ های بسیاری بین مسلمانان و مسیحیان برای باز پس گیری شهرها به وجود آمد. در جنگ هایی که مسلمانان شکست خوردند، شهرهای اندلس، یکی پس از دیگری، سقوط کرد و شاعران اندلس، وقتی شاهد ویرانی و خرابی شهرها و نابودی نشانه های اسلامی به دست مسیحیان بودند، همچون سایر مسلمانان، غم و اندوه بر آنان چیره می گشت و گاه با سرودن قصایدی با موضوع مقاومت، به یاری مسلمانان و برانگیختن حمیت و غیرت دینی در آنان می شتافتند و گاه نیز دراز دست رفتن سرزمین های اسلامی، مویه و زاری می کردند و مردم را به پایداری و استقامت فرا می خواندند؛ از همین رو، نوعی شعر در اندلس به وجود آمد که به آن، شعر استصراخ یا استنجد (یاری طلبی) گفته می شد. هدف از این نوع اشعار، برانگیختن غیرت پادشاهان غرب اسلامی و حمیت دینی مسلمانان در پایمردی در برابر مسیحیان و باز پس گیری شهرهای اندلس بود.

یکی از شهرهایی که توسط مسیحیان محاصره شد و در نهایت سقوط کرد، بلنسیه بود. «محاصره شهر بلنسیه در پنجم رمضان سال ۶۳۵ هجری، توسط مسیحیان آغاز شد. اهل بلنسیه در کنار حاکم شهر، ابو جمیل زیان بن مردنیش، با جانفشانی و پایمردی از مرزهای خود دفاع کردند. ابو جمیل هنگامی که شهر را

در آستانه سقوط دید، نمایندگان را برای یاری طلبی به ممالک اسلامی مجاور و از جمله تونس فرستاد و از پادشاه آنجا، ابوبکر زکریا بن عبد الواحد حفصی، کمک طلبید. (عنان، ۱۹۶۴: ۴۴۸/۴) در رأس این فرستاده‌ها، تاریخ نگار، وزیر و نویسنده دانشمندش، ابن ابار قضاعی، قرار داشت. ابن ابار فریاد یاری خواهی و کمک طلبی اهل بلنسیه را نزد پادشاه تونس برد و هنگامی که به حضور پادشاه شرف یاب شد، خواسته هموطنان خود را در قالب قصیده ای بیان داشت و قصیده را چنین آغاز نمود:

أَدْرِكَ بِخَيْلِكَ خَيْلَ اللَّهِ أَنْدَلُسًا إِنَّ السَّبِيلَ إِلَى مَنجاتِهَا دَرَسًا
(ابن ابار، ۱۹۹۹: ۴۰۸)

(ترجمه: با لشکریان خود که چون لشکریان الهی است، به یاری اندلس بشتاب که راه نجات آن، دشوار و تپاه گشته است.)

این قصیده با طنین غم انگیزش، ابوبکر بن زکریا را به شدت تحت تأثیر قرار داد و او تجهیزات نظامی فراوانی به کمک آنها فرستاد. ولی تلاش ها برای یاری شهر محاصره شده، با شکست مواجه شد و در نهایت، بلنسیه سقوط کرد. (عنان، ۱۹۶۴: ۴۴۸/۴) شاعر در این قصیده، با قلبی آکنده از غم و اندوه، مصیبت های وارده بر شهر بلنسیه و وضعیت ناگوار اهالی آن را به تصویر می کشد. او قصیده را با مدح خلیفه آغاز نموده و آن را مقدمه ای برای بیان موضوع اصلی که همان یاری طلبی برای نجات شهر بلنسیه و دعوت به مقاومت و پایداری است، قرار داده است. این قصیده دارای وزن و آهنگ زیبایی است و فضای غم انگیز آن، نمایانگر وضعیت ناگواری است که اندلسیان در آن روزگار داشتند.

بی تردید، «انواع متفاوت موسیقی شعر، یعنی وزن، قافیه و ردیف و واژه ها و لفظ، از جمله عناصری هستند که معنا، عاطفه و تخیل شاعر را به مخاطب منتقل می کنند و تنوع موسیقایی در این زمینه عامل مهمی در القای موضوع و احساسات شاعرانه به خواننده و شنونده است.» (فیاض منش، ۱۳۸۴: ۱۶۳)؛ لذا، پژوهش حاضر در پی آن است تا عوامل ایجاد زیبایی فضای موسیقایی این قصیده را در چهار رکن موسیقی شعر بررسی و تحلیل نماید و پیوند آن را با موضوع مقاومت و

پایداری بیان نماید تا از این رهگذر نشان دهد که چگونه شاعر توانسته با ایجاد پیوند میان موسیقی و موضوع، به هدف و غایت اصلی خود که همانا برانگیختن احساسات و غیرت دینی پادشاه تونس است، برسد.

۲- پیشینه پژوهش

با وجودی که ابن ابار از جمله شاعران و ادیبان بنام ادب عربی است که پس از سقوط شهرهای اندلس، قصاید فراوانی در دعوت به جهاد و مقاومت در برابر مسیحیان اندلس و در سوگ تمدن به تاراج رفته مسلمانان سروده است، تاکنون پژوهش در خور و مستقلى در خصوص جلوه های مقاومت در شعر او صورت نگرفته است. تنها در کتاب هایی که در مورد زندگی نامه و ویژگی های شعری او یا درباره رثای شهرهای اندلس نوشته شده، اشاراتی به سوگ سروده های او شده است که از آن جمله است: کتاب «رثاء المدن فی الشعر الأندلسی»، نوشته «عبدالله محمد زیات» و «الشعر العربی فی رثاء الدول و الأمصار حتی نهاییه سقوط الأندلس»، نوشته «شاهر عوض کفاوین» که به مرثیه های شاعران اندلس درباره شهرهای ساقط شده اندلس پرداخته اند. در مورد موسیقی شعر و پیوند آن با مضمون نیز پژوهش هایی صورت گرفته که از آن جمله است: مقاله «نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه»، نوشته «پرنس فیاض منش» (دو فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۴، بهار و تابستان ۱۳۸۴) و «عناصر سبک ساز در موسیقی شعر فروغ فراخزاد»، نوشته حسین پور آلاشتی و پروانه دلاور (مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال ششم، بهار و تابستان ۱۳۸۷) اما در مورد جلوه های مقاومت در سینه ابن ابار و پیوند آن با موضوع مقاومت - تا آنجا که نویسندگان این مقاله می دانند - تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است.

۳- ابن ابار و روزگار او

ابو عبدالله محمد بن عبدالله بن ابی بکر قضاعی، مشهور به ابن ابار، شاعر، ادیب، مورخ، نحوی و فقیه اندلسی، در سال ۵۹۵ هجری در شهر بلنسیه، واقع در

اندلس به دنیا آمد و در زادگاهش، قرآن، حدیث، شعر، ادب و علوم متداول آن زمان را فرا گرفت. (کتبی، بی تا: ۴۰۴/۳)

ابن ابار از جمله شاعران و تاریخ نگاران بنام اندلس است که در زمینه های وصف، غزل، نسیب و اعتذار، اشعار زیبایی دارد. او در سروده هایش به رو ساخت شعر خود توجه زیادی دارد و برای تزیین اشعارش، از جناس و سایر محسنات بدیعی به وفور استفاده کرده است و بحرهای کوتاه و متوسط در شعرش کاربرد فراوانی دارد. از ابن ابار آثاری به جای مانده که از آن جمله می توان به «التکمله لکتاب الصله» (تکمله ای است بر کتاب صله ابن بشکوال)، «تحفه القادم» (کتابی است مشتمل بر شرح حال ۱۰۴ تن از شاعران اندلس در سده های چهارم و پنجم هجری)، «الحله السیراء فی أشعار الأمراء»، «أعتاب الکتاب» (کتابی است در زندگی نامه ۷۵ تن از منشیان و دبیران سرزمین های اسلامی)، «المعجم فی اصحاب القاضی الامام ابی علی الصفدی» و «ایماض البرق فی ادباء الشرق و معادن اللجین فی مرآة الحسین» اشاره کرد.

۴- اوضاع سیاسی اجتماعی در عصر موحدین^۱

مؤسس دولت موحدین، شخصی به نام «محمد بن تومرت» بود که پیروانش او را مهدی بن تومرت می نامیدند و معتقد بودند که نسل او به امام حسن (ع) بر می گردد. او مدتی به بغداد سفر کرد و در آنجا به یاران و پیروان غزالی پیوست و پس از دیدار از مشرق زمین به مغرب بازگشت و علیه مرابطین قیام کرد. (مراکشی، ۱۹۴۹: ۲۶۹) او سپاهی به فرماندهی یکی از یارانش، به جنگ با مرابطین فرستاد و در این میان، مهدی بن تومرت به طور ناگهانی در گذشت و جانشینان او توانستند حکومت قبایل مغرب و اندلس و شهرهایی را که تحت سیطره مرابطین و اسپانیایی ها بود، در دست بگیرند. (فروخ، ۲۰۰۸: ۳۵۹/۵)

اندلس در ابتدای عصر موحدین، شاهد درگیری های متعددی میان مسیحیان و مسلمانان بود؛ مسیحیانی که روز به روز، بر نیرو و قدرت آنها افزوده می شد و با کمک پاپ و کشورهای اروپایی، قدم های استواری برای تسلط بر

اندلس بر می داشتند. موحدین در ابتدا توانستند با ایستادگی و جان فشانی، جلوی پیشروی مسیحیان را بگیرند تا اینکه «محمد ناصر»، فرزند ابو یوسف یعقوب منصور، در سال ۵۹۵ هجری به حکومت رسید و از آنجا که وی شخصی ضعیف بود، مسیحیان از این فرصت استفاده کردند و بر حملات خود افزودند. (مؤنس، ۱۹۸۵: ۲۰) در سال ۵۹۱ هجری، گروه های بزرگی از مسیحیان به سمت مشرق روانه شدند و در سواحل اندلس اقامت گزیدند و با آلفونس هشتم، پادشاه قشقاله، در جنگ با مسلمانان اندلس شرکت کردند و کشت و کشتار و ویرانی شدت گرفت. (فروخ، ۲۰۰۸: ۳۶۰/۵) در نهایت، در جنگ عقاب (۶۰۹هـ) که طولانی ترین جنگ بین مسلمانان و مسیحیان اندلس به شمار می رود، درگیری ها و کشت و کشتارها به اوج خود رسید. موحدین با تمام توان برای دستیابی به پیروزی تلاش می کردند اما حکومت آنها درگیر مشکلات فراوانی بود چه از یک سو، قلمرو حکمرانی آنها، امپراطوری بزرگی را شامل می شد که گستره آن از طرابلس تا اقیانوس اطلس امتداد داشت و اداره کردن این سرزمین های گسترده کار ساده ای نبود و از سوی دیگر، اندلس از فتنه ها و نابسامانی های داخلی رنج می برد و در نتیجه، مسیحیان توانستند بر موحدین پیروز شوند. (مؤنس، ۱۹۸۵: ۲۰).

از لحاظ وضعیت اجتماعی نیز در ابتدای عصر موحدین، آسایش و رفاه بر جامعه حاکم بود و مردم احساس امنیت می کردند ولی بعد از جنگ عقاب، دولت موحدین از داخل دچار فتنه داخلی شد و بحران اقتصادی، جامعه را در بر گرفت و ناهنجاری ها و نابسامانی ها در جامعه افزایش یافت و مردم برای فرار از این اوضاع ناگوار، به کشورهای دیگر مهاجرت کردند. (محمد سعید، ۲۰۰۱: ۵۰)

۵- موسیقی و پیوند آن با شعر

میان شعر و موسیقی، ارتباط و پیوند تنگاتنگ و مهمی وجود دارد؛ به گونه ای که شعر بدون ریتم و موسیقی متصور نیست و این امر از دیر باز، مورد توجه ناقدان بوده و تعاریفی که از شعر ارائه داده اند، خود مؤید این مسئله است؛ چنان

که قدامه بن جعفر، شعر را سخن موزون و مقفایی دانسته که بر معنایی دلالت می‌کند. (قدامه، ۱۹۶۳: ۳) در حقیقت، موسیقی و شعر دو همزادند که در دامن دو دایره پرورش یافته‌اند؛ یکی به زبانی سخن می‌گوید که اصوات، عناصر سازنده آن است و دیگری به زبانی تکلم می‌کند که الفاظ، عناصر به وجود آورنده آن است. (ملاح، ۱۳۶۷: ۱)

باری، موسیقی در زیباسازی شعر از جایگاه والایی برخوردار است تا آنجا که استاد شفیعی کدکنی در مورد اهمیت آن می‌گوید: «شعر تجلی موسیقایی زبان است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۸۹) موسیقی مانند شعر و نقاشی و دیگر هنرهای زیبا نشان دهنده جلوه‌های مختلف زندگی، همچون غم‌ها و شادی‌ها، امیدها و ناکامی‌ها، عشق‌ها و محرومیت‌ها، شکست‌ها و پیروزی‌ها و... است؛ از این رو، موسیقی، زبان احساس و ترجمان دل است. (مراغی، ۱۳۵۶: ۱۳)

موسیقی شعر «نظم خاصی است که در محور افقی و عمودی شعر وجود دارد و به عبارت دیگر، هماهنگی میان واژه‌ها، صامت‌ها و مصوت‌ها و هرگونه آرایه‌زیبا شناختی و بدیعی که به سبب آن، معنا در بافت شعر شکل می‌گیرد و نظام می‌یابد.» (فیاض منش، ۱۳۸۴: ۱۶۵) موسیقی شعر را به چهار نوع تقسیم کرده‌اند: ۱- موسیقی بیرونی، ۲- موسیقی کناری، ۳- موسیقی درونی و ۴- موسیقی معنوی. در ادامه، به تعریف این چهار نوع موسیقی و نقش هر یک در زیبایی و تاثیر گذاری قصیده سینه ابن ابار می‌پردازیم.

۶- موسیقی بیرونی

منظور از موسیقی بیرونی، همان وزن عروضی است و وزن، عبارت از «نظم خاصی است که در یک مجموعه آوایی، به لحاظ کوتاه و بلندی مصوت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها وجود دارد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۹۱) ناتل خانلری، وزن را تناسب حاصل از ادراک وحدتی در میان متعدد می‌داند که در زمان واقع می‌شود. (خانلری، ۱۳۷۳: ۲۴) و برخی نیز بر این باورند که «وزن نه تنها شامل اوزان عروضی و نیمایی می‌شود بلکه هر تناسب و آهنگی را که ناشی

از شیوه ترکیب کلمات، انتخاب قافیه‌ها و ردیف‌ها، هماهنگی و همسانی صامت‌ها و مصوت‌ها و جز آن باشد نیز در برمی‌گیرد.» (دستغیب، ۱۳۴۸: ۳۴)

ابن ابار در قصیده سینه خود، از همان آغاز پادشاه تونس را مخاطب قرار داده و با الفاظی آرام و هجاهایی کشیده، خواندن قصیده را آغاز می‌کند. او مطلع قصیده خود را با لفظ و معنایی مطبوع و دلنشین و جذاب آغاز می‌نماید تا با ایجاد رغبت و نشاط در پادشاه، او را به شنیدن بقیه قصیده ترغیب کند. او در دو بیت اول، مقصود اصلی خود را که تقاضای کمک به بلنسیه و اهالی آن است، با الفاظی متناسب، چون (هب) و (خیل الله) و (عزیز النصر)، مطرح نموده و ابراز داشته که شهرش به دست دشمنان، در حال نابودی است و نشانه‌های اسلامی در آن کم کم از بین می‌رود؛ مساجد، مدارس و مزارع ویران می‌شود و اهالی شهر رانده می‌شوند. در اینجا است که غم و اندوه وجودش را فرا می‌گیرد و برای بیان این درد و غم، نیاز به بحری طولانی چون بسیط دارد که بتواند این درد و اندوه را به پادشاه منتقل کند. ابن ابار این قصیده را در بحر بسیط تام مخبون (مُسْتَفْعِلِن فَعْلِن مُسْتَفْعِلِن) سروده است و این ریتم آهنگ، به طور یکنواخت تا پایان ادامه می‌یابد. فقط گاهی شاعر به جای هجای بلند در (فاعلن)، از هجای کوتاه (فَعْلِن)، یا به اصطلاح از صورت مخبون شده آن استفاده می‌کند. در کل قصیده تفعیله آخر یا همان ضرب و به صورت مخبون (فَعْلِن) به کار رفته است. «این بحر در کاربرد و رونق، همانند بحر طویل است و شاعران از آن در معانی خشن و معانی نرم و رقیق بهره می‌گیرند.» (طیب، ۱۴۰۹: ۵۰۷/۱) علت تناسب بحر بسیط با دو موضوع متناقض، این است که «نغمه‌های آن، عاطفه‌ای قوی می‌طلبد که شاعر آن را به صورت اسلوب خطابی آشکار بیان می‌کند و در کنار آن دارای بزرگی و رفعت است.» (همان: ۵۳۷)

ابن ابار پس از بیان خواسته خود در مقدمه قصیده، برای جلب توجه «ابوبکر زکریا» و برانگیختن عواطف و احساسات او، مصیبت‌هایی را که بر شهرهای اندلس و به خصوص بلنسیه و قرطبه وارد شده و آنچه را صلیبان در حق این شهرها روا داشته‌اند و به تصویر می‌کشد. از ویرانی مساجد و مدارس، خرابی

مزرعه ها و درختان و آبادی ها و... سخن به میان می آورد و تا بیت ۲۳، از وقایع و حوادثی که در این شهر رخ داده است، سخن می گوید. موسیقی عروضی در این ابیات، به گونه ای است که نوعی غم و اندوه و حسرت با خود به همراه دارد و این غم و اندوه را به مخاطب نیز منتقل می کند. عامل این موسیقی حزن انگیز، علاوه بر وزن عروضی، اسلوب خطابی و کشش صوتی ناشی از هجاهای کشیده و روی مختوم به الف است که از حزن و اندوه شاعر حکایت دارد:

أدرک بحلیک خیل الله أندلساً إن السبیل إلى منجاتها درسا
 وحاش مما تعانیه حشاشتها فطالما ذأقت البلوی صباح مسأ
 یا للجزیره أضحی أهلها جزراً للحادثات وأمسى جدّها تعسا

(ترجمه: با لشکریان خود که چون لشکریان الهی است، به یاری اندلس بشتاب که راه نجات آن، دشوار و تباه گشته است. / و اندلس را از رنج ها و ناملایماتی که بدان گرفتار شده، نجات بده که دیر زمانی است، به این مصایب و مشکلات گرفتار شده است. / به فریاد جزیره اندلس برس که اهالی آن چون گوسفندان، قربانی شدند و بخت و اقبال آن به شقاوت و سیه روزی گرایید.)

در این ابیات، مصوت های بلند در کلمات (اندلسا، منجاتها، حشاشتها، طالما، بلوی، أضحی، أهلها، جزرا، حادثات، امسی و جدھا)، غم و اندوه شاعر را به گوش مخاطب می رساند و با به تصویر کشیدن این مصیبت ها، شاعر کم کم، بستر را برای طرح تقاضای خود آماده می کند.

در بیت ۲۴، دوباره تقاضای خود را با حالت خضوع و تضرع مطرح می کند و با استفاده از فعل طلبی (صل) و اسلوب ندا (ایها المولی) و هجاهای بلند (الف)، بانگ یاری طلبی بر می آورد تا عاطفه امیر را بر انگیزد:

صل جبهلاً أیها المولی الرحیم فما أبقى المراس لها جلاً ولا مرسا

(ترجمه: ای سرور مهربان، رشته گسسته بلنسیه را از نو پیوند بزن که جنگ و ناملایمات، رشته امنیت آن را از هم گسیخته است.)

به همین ترتیب نغمه غمگینش را ادامه می دهد و از بیت ۲۵، به مدح پادشاه می پردازد و اندکی از فضای حزن و اندوه کاسته می شود. شاعر با واژگانی نرم و

ملايم، از او می خواهد که نشانه های اسلام را که توسط دشمنان نابود شده، احیا کند و در ادامه، او را با صفاتی چون عدل، احسان و شجاعت وصف می کند. در انتها، بار دیگر با استفاده از اسلوب ندا (یا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْأَمِيرُ)، پادشاه را به کمک و یاری تشویق می کند و از او می خواهد که سپاهیانش را به یاری اهالی بلنسیه بفرستد و آن سرزمین را از لوٹ وجود مشرکان پاک کند:

يا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْمَنْصُورُ أَنْتَ لَهَا عَلِيَاءُ تُوسِعُ أَعْدَاءَ الْهُدَى تَعَسَا
وَقَدْ تَوَاتَرَتِ الْأَنْبَاءُ أَنَّكَ مَنْ يُحْيِي بِقَتْلِ مُلُوكِ الصُّفْرِ أُنْدَلَسَا
طَهَّرَ بِلَادَكَ مِنْهُمْ إِنَّهُمْ نَجِسٌ وَلَا لَطَهَارَةَ مَا لَمْ تَغْسِلِ النَّجَسَا

(ترجمه: ای پادشاه پیروز، تو برای بلنسیه به منزله قله بلندی هستی که دشمنان دین را به شقاوت و سیه روزی می نشانی. / اخبار متواتر حاکی از آن است که تو تنها کسی هستی که با کشتن پادشاهان روم، به اندلس حیات دوباره می بخشی. / سرزمین را از لوٹ وجود آنان پاک کن که تا این پلیدی و نجاست از بین نرود، طهارت و پاکی حاصل نمی شود.)

به این ترتیب، شاعر پیوندی را که میان موسیقی بیرونی با مضمون شعر وجود دارد، حفظ کرده و توانسته است مقصود خود را به خوبی به مخاطب منتقل کند.

۷- موسیقی کناری

در ایجاد موسیقی کناری، قافیه و ردیف نقش دارند. قافیه باعث «زیبایی معنوی یا تنوع در عین وحدت، تنظیم فکر و احساس، استحکام شعر، کمک به تداعی معانی، توجه دادن به زیبایی ذاتی کلمات، تناسب و قرینه سازی، ایجاد قالب مشخص و حفظ وحدت و نیز القاء مفهوم از راه آهنگ کلمات می شود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۶۲) قافیه، همچون وزن، باید در جایگاه خود قرار گیرد و با مضمون شعر تناسب داشته باشد «چرا که قافیه و ردیف، معنای بیت را کامل می کنند. پس هر اندازه طنین آنها بیشتر باشد و متناسب با معنا، تداعی درون مایه و درک آن برای خواننده آسانتر است.» (فیاض منش، ۱۳۸۴: ۱۷۷) انتخاب قافیه مناسب برای شعر، از انتخاب بحر دشوارتر است چرا که تعداد حروف از تعداد

بحرها بیشتر است و هر قافیه‌ای، برای مفهومی خاص استفاده می‌شود. (عبدالرؤف، ۱۹۷۷: ۹۵)

ردیف در شعر عربی کاربرد ندارد؛ لذا قصیده حاضر از ردیف تهی است و قافیه‌های آن، گاه به صورت فعل ماضی و گاه به صورت اسم مفرد و جمع و اسم فاعل دیده می‌شود و قافیه تکراری به جز دو مورد که آن هم بعد از فاصله‌ای طولانی است، در آن دیده نمی‌شود. رکن اصلی قافیه، حرف روی است که در سرتاسر بیت تکرار می‌شود. حرف روی این قصیده، سین مفتوح مختموم به الف و از نوع مطلقه (متحرک) است که به این الف بعد از روی، در اصطلاح عروض، «حرف وصل» گفته می‌شود. این الف به شاعر کمک می‌کند تا در حالی که فریاد کمک خواهی برمی‌آورد، صدایش را بکشد و آنچه از غم و اندوه در سینه دارد، به مخاطب منتقل کند؛ به این ترتیب، کشش هجایی آن، هماهنگ با فضای غم انگیز و تأسف بار قصیده است.

باری، ابن ابار در جایگاه یک انسان غمگین و نگران قرار گرفته که به خاطر مصیبت‌هایی که بر سرزمینش وارد آمده است، دست کمک و یاری به سوی پادشاه تونس دراز می‌کند و می‌کوشد تا غیرت و عاطفه دینی او را برانگیزد؛ از این روی، از الفاظ و واژگانی نرم و ملایم و دارای صبغه دینی استفاده می‌کند و از آنجا که «حرف (سین)، احساس نرمی و لطافت ایجاد می‌کند» (عباس، ۱۹۹۸: ۱۱۰)، شاعر به خوبی توانسته احساسات پادشاه را برانگیزد چه تکرار حرف سین که از حروف لثوی و دندانی است، طنین بیشتری ایجاد کرده است.

یکی دیگر از عواملی که باعث زیبایی قوافی این قصیده شده، صنعت ارضاد است که باعث شده است تا مخاطب قبل از رسیدن به کلمه قافیه، آن را حدس بزند؛ به عنوان مثال، در ابیات زیر مخاطب قبل از شنیدن کلمات (النفسا، مرّسا، أسا، جَلّسا)، کلمه قافیه را حدس می‌زند که این علاوه بر ایجاد موسیقی معنوی، سبب غنای بیشتر موسیقی کناری شده است:

و فِی بَلَنَسِیْهِ مِنْهَا وَ قُرْطُبِیْهِ مَا یَنْسِفُ النَّفْسَ أَوْ مَا یَنْزِفُ النَّفْسَا
صَلَّ حَبَلَهَا أَيْهَا الْمَوْلَى الرَّحِیمُ فَمَّا أَبْقَى الْمِرَاسَ لَهَا حَبْلًا وَ لَا مَرَّسَا

تَدْبِيرُهُ وَسِعَ الدُّنْيَا وَمَا وَسَعَتْ وَ عَرَفُ مَعْرُوفِهِ وَاسَى الْوَرَى وَ أَسَا
مُبَارَكُهُ هَدِيَّتُهُ بِأَد سَكِيَّتُهُ مَا قَامَ إِلَّا إِلَى الْحُسْنَى وَلَا جَلَسَا

(ترجمه: در شهرهای بلنسیه و قرطبه، حوادثی رخ داده که روح و روان آدمی را تباه می سازد و نفس او را می ستاند. / ای سرور مهربان، رشته گسسته بلنسیه را از نو پیوند بزن که جنگ و ناملايمات، رشته امنیت آن را از هم گسیخته است. / تدبیر و خرد او چنان گسترده است که دنیا نیز گنجایش آن را ندارد و نیکی و احسانش، یار و تیماردار جهانیان است. / راه و روش او، خجسته و میمون است و آرامش بر او هویداست و نشست و برخاستش، جز از برای نیکی نیست.)
نکته دیگری که در موسیقی کناری این قصیده، در خور توجه است، ارتباط موسیقایی قافیه‌ها با برخی کلمات ابیات است؛ مثلاً بعضی قافیه‌ها در حالت جناس یا ترادف و یا طباق با سایر الفاظ قرار گرفته‌اند که این، علاوه بر تقویت موسیقی درونی، بر ارزش موسیقی کناری (قافیه) افزوده است؛ به عنوان نمونه، شاعر در ابیات زیر، با استفاده از انواع رد العجز علی الصدر و ایجاد تجانس بین عروض و ضرب (آخرین واژه هر مصرع)، بر ضرب آهنگ قصیده و فضای موسیقایی آن افزوده است:

مَدَانٌ حَلَّهَا الْإِشْرَاقُ مُتَبَسِّمًا جَذَلَانٌ وَارْتَحَلَ الْإِيمَانُ مُتَبَسِّسًا
أَيَّامَ صَرْتٍ لِنَصْرِ الْحَقِّ مُسْتَبِقًا وَبَتْ مِنْ نُورِ ذَاكَ الْهَدَى مَقْتَبِسًا
مِنْ كُلِّ عَادٍ عَلَى يُمْنَاهُ مُسْتَلِمًا وَكُلِّ صَادٍ إِلَى نِعْمَاهُ مُلْتَمِسًا

(ترجمه: شهرهایی که شرک، خوشحال و خندان در آن منزل گزید و ایمان، غمین و اندوهگین از آن کوچ نمود. / چه روزگاران که در یاری حق پیشی می گرفتند و از نور هدایت بهره مند می شدی. / از هر کوی و برزن، به بوسیدن دستان او روی می آوردند و هر نیازمندی کمک و بخشش او را طلب می کند.)

در بیت زیر نیز علاوه بر تصدیر، کلمه قافیه (نجسا) در حالت طباق با کلمه (طهاره) قرار گرفته و بر زیبایی موسیقی کناری بیت افزوده است.

طَهَّرَ بِلَادَكَ مِنْهُمْ إِنَّهُمْ نَجِسٌ وَلَا طَهَّارَةَ مَا لَمْ تَغْسِلِ النَّجَسَا

(ترجمه: سرزمینت را از لوث وجود آنان پاک کن که تا این پلیدی و نجاست از بین نرود، طهارت و پاکی حاصل نمی شود.)
بیت فوق دارای رابطه بینامتنی با آیه ۲۸ سوره توبه است که می فرماید: «یا ایُّهَا الَّذِینَ آمَنُوا إِنَّمَا الْمُشْرِكُونَ نَجَسٌ فَلَا یَقْرَبُوا الْمَسْجِدَ الْحَرَامَ بَعْدَ عَامِهِمْ هَذَا». در واقع، شاعر با توصیف دشمنان به پلیدی و ناپاکی، انگیزه ای قوی در وجود پادشاه بر می انگیزد تا برای از بین بردن این پلیدی و ناپاکی شتاب کند.

۸- موسیقی درونی

استواری و مبانی زیبایی بسیاری از شاهکارهای ادبی، در این نوع موسیقی نهفته است و مهم ترین قلمرو موسیقی به حساب می آید و آن، عبارت از «مجموعه هماهنگی هایی است که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت ها و مصوت ها در کلمات یک شعر پدید می آید.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۹۲)
آنچه باعث ایجاد موسیقی درونی در این قصیده شده است، تکرار واژگان، تکرار صامت ها و مصوت ها، جناس، سجع، لزوم ما لا یلزم و تصدیر است که به تحلیل نمونه هایی از آن می پردازیم.

۸-۱- تکرار

یکی از گونه های برجسته سازی در موسیقی درونی، تکرار است که خود به دو دسته تکرار آوایی کامل (واژه) و تکرار آوایی ناقص (واج) تقسیم می شود.

۸-۱-۱- تکرار آوایی کامل (واژه)

هدف اصلی از تکرار واژه، تأکید و تقریر معناست که «شاعر برای تقویت عاطفه، تعجب، دلنگی و غربت از آن بهره می گیرد.» (طیب، ۱۴۰۹: ۵۹/۲)
ابن ابار در بیت اول، واژه خیل (لشکر) را تکرار نموده و با نسبت دادن آن به خداوند، لشکریان پادشاه را چون لشکریان خدا دانسته و از این رهگذر، آنها را به دفاع از سرزمین مسلمین تشویق نموده است:

أَدْرِکْ بِخَیْلِکَ خَیْلَ اللَّهِ أَنْدُلَسَا إِنَّ السَّیْلَ إِلَىٰ مَنْجَاتِهَا دَرَسَا

گذشته از این، تکرار صامت‌های (ل، س) که قدرت متوسط دارند و معنایی آمیخته با نرمی و لطافت را القامی کنند (عباس، ۱۹۸۸: ۱۱۰)، موسیقی دلنشین و ملایمی ایجاد کرده است.

در بیت دوم، تکرار واژه (نصر)، در کنار جناس اشتقاق بین الفاظ (عز و عزیز) و تکرار صامت‌های (سین) و (ز) و رد العجز علی الصدر، به غنای فضای موسیقایی قصیده افزوده است:

وَهَبْ لَهَا مِنْ عَزِيزِ النَّصْرِ مَا التَّمَسَّتْ فَلَمْ يَزَلْ مِنْكَ عَزَّ النَّصْرِ مُلْتَمَسًا

(ترجمه: یاری و نصرت گراندرد خود را به اندلس ببخشای که ملتمسانه، آن را از تو درخواست می‌کند.)

نمونه‌ی زیبای دیگری از تکرار در بیت ۱۹ آمده است. شاعر در این بیت، با تکرار واژگان (این) و (جنیناه) که معنای حسرت و اندوه را می‌رسانند، همنوایی زیبایی بین دو مصرع ایجاد کرده و باعث ایجاد لذت موسیقایی در خواننده شده و احساس حسرت و غم و اندوه فزاینده را در او برانگیخته است.

فَأَيْنَ عَيْشٌ جَنِينَاهُ بِهَا خَضِرًا وَأَيْنَ غُصْنٌ جَنِينَاهُ بِهَا سَلْسًا

(ترجمه: کجاست زندگی خوش و آرامی که داشتیم و کجاست شاخه‌ی نرم و لطیفی که خوشبختی و سعادت از آن می‌چیدیم؟)

افزون بر این، شاعر با ایجاد توازن بین واژگان دو مصرع، یعنی (عیش، غصن) و (جنیناه، جنیناه) و (خضراء، سلسا)، بر ضرب آهنگ بیت و به تبع آن، تأثیرگذاری و احساس نوستالژیک کلام خود افزوده است.

۸-۱-۲- تکرار آوایی ناقص (واج)

تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها در بیشتر ابیات این قصیده دیده می‌شود و از آنجا که نغمه‌ی حروف، معنای نهفته در کلام را نمایان می‌سازد، این امر در غنای فضای موسیقایی قصیده تأثیر چشم‌گیری دارد؛ به عنوان مثال، «نرمی و ملایم‌تری که صامت‌های سایشی، مانند (ش، س)، و ترکیبات متشکل از این صامت‌ها دارند، در صامت‌های غنه‌ای (م، ن) یا انفجاری (گ، ت، پ) مشاهده نمی‌شود.»

(فیاض منش، ۱۳۸۴: ۱۸۰) بیشتر حروفی که در قصیده ابن ابار تکرار شده اند، جزء حروف نرم و ملایم هستند که با مفهوم شعر تناسب دارد.

در بیت ۴، تکرار صامت های (حاء) و (ها) و مصوت (الف)، از اندوه عمیق شاعر به خاطر مصیبت های وارده بر اهالی بلنسیه خبر می دهد:

يَا لِلْجَزِيرَةِ أَضْحَىٰ أَهْلِهَا جَزْرًا لِلْحَادِثَاتِ وَأَمْسَىٰ جَدُّهَا تَعْسًا

(ترجمه: به فریاد جزیره اندلس برس که اهالی آن چون گوسفندان قربانی شدند و بخت و اقبال آن، به شقاوت و سیه روزی گرایید.)

شاعر در بیت ۱۲، با تکرار مصوت بلند (الف) و تکرار صامت (عین)، اندوه خود را از این که مساجد تبدیل به کلیسا شده اند و طنین ناقوس ها، جای ندای گلدسته ها را گرفته است، بیان می کند و با به کار گیری ندای استغاثه، طلب یاری می کند:

يَا لِلْمَسَاجِدِ عَادَتِ لِلْعَدَىٰ يَبِيعًا وَاللِّدَاءِ غَدًا أَثْنَاءَ هَا جَرَسًا

(ترجمه: دریغ از مساجدی که عبادتگاه دشمنان گشته و دریغ از نوای اذانی که به صدای ناقوس مبدل شده است.)

در بیت ۱۳ نیز ترکیب صوتی (سین، صاد، ثاء)، نهایت حسرت شاعر را در از دست رفتن مدارس طنین افکن می کند؛ با توجه به واژه (لهفی)، حسرت و دلتنگی شاعر کاملاً محسوس است:

لَهْفِي عَلَيْهَا إِلَىٰ اسْتِرْجَاعِ فَائِتِهَا مَدَارِسًا لِلْمَتَانِي أَصْبَحَتْ دُرُسًا

(ترجمه: آه و افسوس بر مدارسی باد که روزگاری، در آنها قرآن آموزش داده می شد.)

۸-۲- جناس

جناس از جمله مصادیق تکرار است که نقش بارزی در موسیقی کلام دارد و آن، عبارت است از آوردن دو کلمه که در تمام یا اکثریت حروف مشابه هستند و در معنا مختلف. «جناس از یک سو، باعث توافق، انسجام و هارمونی کلام می شود و از سوی دیگر، به خاطر همگونی کلمات متجانس، باعث ایجاد موسیقی ای می شود که گوش از شنیدن آن لذت می برد.» (جندی، ۱۹۵۴: ۲۹) ابن ابار در این قصیده،

از گونه‌های مختلف جناس زائد، ناقص و شبه اشتقاق بهره برده و از این رهگذر، بر وحدت و انسجام فضای موسیقایی آن افزوده است.

در بیت زیر تجانس دو کلمه (تقاسم و مقاسم) و تکرار صامت های (میم و سین)، بر موسیقی درونی بیت افزوده و نغمه ای دو چندان ایجاد نموده است:

تَقَاسَمَ الرُّومُ لَا نَأَلَتْ مَقَاسِمُهُمْ إِلَّا عَقَانِلَهَا الْمَحْجُوبَةَ الْأُنْسَا

(ترجمه: رومیان بعد از جنگ، همه چیز را به غنیمت بردند و بین خود تقسیم نمودند، - الهی که از آن بهره نبرند! - به جز زنان که کشته شدند و چیزی از آنان، نصیبشان نشد.)

در بیت زیر نیز از یک سو، تجانس کلمات (کنائس و کنس) و تکرار مصوت (الف) و صامت های (نون، سین، کاف)، باعث ایجاد موسیقی درونی شده و از سوی دیگر، مصرع بودن (هم وزن و هم روی بودن عروض و ضرب) و توازن سایر کلمات دو مصرع، بر غنای موسیقایی آن افزوده است:

فَمِنْ دَسَاكِرٍ كَانَتْ دُونَهَا حَرَسَا وَ مِنْ كِنَائِسٍ كَانَتْ قَبْلَهَا كُنْسَا

{چه بسیار قصرهایی که نگهبانانی از آنها حفاظت می کردند(واکنون ویرانه گشته) و چه بسیار معبدهایی که پیش از این، خانه شریف زادگان بود.}

در ابیات زیر نیز تجانس صوتی و لفظی بین واژگان (حدائق، أحداق) و (مستبقا، مقتبسا) و (مستلما، ملتمسًا) بر زیبایی کلام افزوده است:

كَانَتْ حَدَائِقُ لِلْأَحْدَاقِ مُؤَنَّفَةً فَصَوَّحَ النَّضْرُ مِنْ أَدْوَاهِهَا وَعَسَا
أَيَّامَ صَرَتْ لِنَصْرِ الْحَقِّ مُسْتَبَقَا وَبَتْ مِنْ نَوْرِ ذَاكَ الْهَدَى مُقْتَبَسَا
مِنْ كُلِّ غَادٍ عَلَى يُمْنَاهُ مُسْتَلْمَا وَكَلَّ صَادٍ إِلَى نُعْمَاهُ مُلْتَمَسَا

(ترجمه: زیبایی باغ ها و بوستان های آن، چشم بیننده را خیره می کرد و اکنون، از این سرسبزی ها و زیبایی ها، اثری بر جای نمانده است. / چه روزگاران که در یاری حق پیشی می گرفتی و از نور هدایت بهره مند می شدی. / از هر کوی و برزن، به بوسیدن دستان او روی می آورند و هر نیازمندی، کمک و بخشش او را طلب می کند.)

سجع از دیگر عوامل ایجاد موسیقی در شعر و نثر است که باعث زیبایی و انسجام سخن می شود. سجع در شعر، شامل قافیه میانی، مماثله و تصریح می شود. «زیبایی سجع در این است که واژگان سجع دار، در عین اختلاف، با هم وحدت دارند و انسان همیشه از دریافت و ایجاد وحدت در عین کثرت لذت می برد.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۵: ۳۷)

در این قصیده، تصریح و قافیه درونی به چشم می خورد؛ به عنوان نمونه، کلمات (شارقه، بائقه) و (غاربه، نائبه) و (جاریه، راجیه) در ابیات زیر، قافیه درونی دارند و طباق بین واژگان (مأتم، عرس) و (أمان، حذار) و (سرور، آسی) نیز موسیقی معنوی ایجاد کرده و آهنگ زیبایی به این ابیات بخشیده است. از سوی دیگر، شاعر با نکره آوردن «بائقه و نائبه» که هر دو به معنای مصیبت است، سنگینی مصیبت را یادآور می شود که هر صبح و شام ادامه دارد:

فِي كُلِّ شَارِقَةٍ إِمَامٌ بَائِقُهُ يَعُودُ مَا تَمَّهَا عِنْدَ الْعَدَى عُرْسًا
وَكُلِّ غَارِبَةٍ إِجْحَافٌ نَائِبُهُ تَنْبِي الْأَمَانَ حَذَارًا وَالسُّرُورَ أَسَى
وَأَفْتَكَّ جَارِيَةً بِالنُّجْحِ رَاجِيَهُ مِنْكَ الْأَمِيرَ الرُّضَى وَالسَّيِّدَ النَّدْسَا

(ترجمه: هر بامداد، با مصیبتی روبرو می شویم که غم و اندوه آن برای دشمنان، مایه شادی و سرور است. / هر روز، هنگام غروب خورشید، شاهد مصیبت‌هایی هستیم که امنیت را به ترس و شادمانی را به غم و اندوه مبدل می کند. / ای امیر رحمت و سرور هوشمند، کشتی ما به امید کمک و کامیابی به نزد تو آمده است.)

مماثله، نوع دیگری از سجع است که در شعر و نثر، مشترک است و در تعریف آن گفته‌اند که عبارت است «از هم وزن بودن تمام یا بیشتر کلمات دو فقره یا دو مصرع». (هنداوی هلال، بی تا: ۱۳۹) ابیات زیر، دارای سجع مماثله است به گونه ای که تمام کلمات مصرع های هر بیت، در وزن یکسان‌اند و این امر، نقش بسزایی در ایجاد وحدت، انسجام و غنای فضای موسیقایی قصیده دارد:

فَأَيْنَ عَيْشٌ جَنِينَاهُ بِهَا خَضِرَا وَ أَيْنَ غُصْنٌ جَنِينَاهُ بِهَا سَلَسَا
وَرُبَّ أَصِيدٍ لَا تَلْفَى بِهِ صَيْدًا وَرُبَّ أَشْوَسٍ لَا تَلْفَى لَهُ شَوْسَا

فَظَلَّ يُوطِنُ مِنْ أَرْجَائِهَا حَرَمًا وَبَاتَ يُوقِدُ مِنْ أَضْوَائِهَا قَبَسًا
(ترجمه: کجاست زندگی خوش و آرامی که - در گذشته - داشتیم؟
کجاست شاخه نرم و لطیفی که می چیدیم؟ / چه بسا پادشاهی (چون تو) که در او،
تکبر و خود پسندی نمی بینی و چه بسا جنگاوری (چون تو) که در او، ضعف و
سستی نمی یابی. / در سراسر این سرزمین، امنیت برقرار نمود و به آن نور و
روشنایی بخشید.)

۸-۴- لزوم ما لایلزم

یکی دیگر از افزایشده های موسیقی درونی، آرایه لزوم ما لایلزم است و آن،
عبارت از این است که شاعر پیش از حرف روی، در قوافی ابیات، حرفی یا
حرکتی را التزام کند؛ یعنی تکرار آن را در آخر ابیات، بر خود ملزم نماید در
حالی که آوردن آن واجب نباشد و بدون آن، قافیه تمام شود.
در این قصیده، ابن ابار در بیشتر قافیه‌ها، حرکت فتحه را قبل از حرف روی
التزام نموده؛ مثلاً در قافیه بیت زیر، قبل از حرف روی که سین مفتوح است، فتحه
را التزام کرده است:

أَدْرِكُ بِحَيْلِكَ خَيْلَ اللَّهِ أَنْدَلُسًا إِنَّ السَّبِيلَ إِلَى مَنَاجِتِهَا دَرَسًا
این التزام در ۴۲ بیت از ۶۷ بیت دیده می شود و باعث تقویت کشش صوتی
حرف روی و به تبع آن، تقویت موسیقی درونی شده است.

۹- موسیقی معنوی

همان گونه که تقارن ها و تضادها و شباهت ها در حوزه آواهای زبان،
موسیقی اصوات را پدید می آورد، همین تقارن ها و شباهت ها و تضادها در حوزه
امور معنایی و ذهنی، موسیقی معنوی را سامان می بخشد؛ بنابراین، همه ارتباط های
پنهانی عناصر یک بیت یا یک مصراع و از سوی دیگر، همه عناصر معنوی یک
واحد هنری (مثلاً یک غزل یا قصیده و یا...)، اجزای موسیقی معنوی آن اثرند. از
جلوه های شناخته شده این گونه موسیقی می توان به انواع صنایع بدیعی، از قبیل:
تضاد، طباق، ایهام، مراعات نظیر و ... اشاره کرد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۹۳)

ابن ابار در این قصیده، از آرایه های طباق، مقابله و ترادف برای ایجاد موسیقی معنوی بهره برده است که به ذکر نمونه هایی از آن بسنده می کنیم.

۹-۱- طباق

یکی از صور وحدت، طباق است چرا که معانی و مفاهیم، در دو حالت دارای تناسب و انسجام هستند؛ یکی، زمانی که شباهت و نزدیکی دارند و دیگری، هنگامی که متضادند. (غریب، ۱۳۷۸: ۱۴۳) از نظر نقش موسیقایی، فرق طباق با جناس در این است که جناس، وحدت موسیقایی کلام را تقویت می کند و طباق، این وحدت را تنوع می بخشد (طیب، ۱۴۰۹: ۳۰۱/۲)

در بیت زیر، شاعر برای بیان شدت مصایبی که از دیر باز بر اهل اندلس وارد آمده و همچنان ادامه دارد، دو واژه متضاد (صبح و مساء) را در کنار هم آورده است:

وَ حَاشٍ مِمَّا تُعَانِيهِ حُشَاشَتُهَا فَطَالَمَا ذَاقَتْ الْبَلْوَى صَبَاحَ مَسَاءٍ

او برای بیان جنایات صلیبیان در این شهر، واژگان (ماتم، حذار، آسی، تثلیث) را در مقابل (عرس، امان، سرور، توحید) قرار داده است و نهایت اندوه و حسرت خود را از جایگزینی غم و مصیبت و ترس و کفر به جای شادی، عروسی، امنیت و توحید به تصویر می کشد و با مشاهده این تضادها و تناقض ها، حسرت و اندوه وجودش را فرا می گیرد:

فِي كُلِّ شَارِقَةٍ إِمَامٌ بَانِقَةٌ يَعُودُ مَا تَمُّهَا عِنْدَ الْعَدَى عُرْسًا
وَ كُلِّ غَارِبَةٍ إِجْحَافٌ نَائِبَةٌ تَنْثِي الْأَمَانَ حَذَارًا وَ السُّرُورَ أَسَى
وَ أَكْثَرَ الزَّعْمِ بِالتَّثْلِيثِ مُنْفَرِدًا وَ لَوْ رَأَى رَأْيَةَ التَّوْحِيدِ مَا نَبَسَا

یکی دیگر از جلوه های موسیقی معنوی، بیت زیر است که در آن، شاعر افسوس می خورد که مساجد، تبدیل به کلیسا شده و صدای ناقوس، جای اذان را گرفته است. او برای برانگیختن احساسات پادشاه، ندای استغاثه را به کار گرفته است و از او می خواهد که به یاری دین خدا بشتابد:

يَا لِلْمَسَاجِدِ عَادَتْ لِلْعَدَى بَيْعًا وَ لِلنِّدَاءِ غَدَا أُنْتَاءَ هَا جَرَسًا

۹-۲- مقابله

مقابله نیز نوعی از طباق است و آن، عبارت است از «ذکر دو یا چند کلمه غیر متضاد با هم و سپس، ذکر کلمات متضاد آنها، به ترتیبی که اول آمده است.» (امین شیرازی، ۱۳۸۰: ۴۵/۴)

ابن ابار برای ترسیم جایگزینی شرک به جای توحید و ایمان، از این صنعت استفاده کرده و با قرینه سازی بین اجزای دو مصرع، انسجام و وحدت بین آنها را دوچندان نموده و از این رهگذر، بر زیبایی و فضای موسیقایی شعر خود افزوده است:

مَدَائِنُ حَلَّهَا الْإِشْرَاقُ مُتَبَسِّمًا جَذَلَانٌ وَارْتَحَلَ الْإِيمَانُ مُبْتَسِّسًا
۹-۳- ترادف

ترادف نیز از جمله افزاینده های موسیقی کلام است. در ابیات زیر، ترادف بین کلمات (ما نام، لانعسا)، (صوح، وعس)، (عاث، کبس)، (غشی، لبس)، (ما جال، لاهجس)، (واسی، آسی) و (غاص، انغمس)، باعث ایجاد موسیقی معنوی سخن شاعر شده است.

مَحَا مَحَاسِنَهَا طَاغُ أُتِيحَ لَهَا مَا نَامَ عَنِ هَضْمِهَا حِينًا وَلَا نَعَسَا
(ترجمه: دشمنی طغیانگر، زیبایی های آن را از میان برده و در ویرانی آن، لحظه ای درنگ نکرده است.)

كَانَتْ حَدَائِقَ لِلْأَحْدَاقِ مُؤَنِقَةً فَصَوَّحَ النَّضْرُ مِنْ أَدْوَا حِهَا وَعَسَا
(ترجمه: زیبایی باغ ها و بوستان های آن، چشم بیننده را خیره می کرد و اکنون، از این سرسبزی ها و زیبایی ها، اثری بر جای نمانده است.)

سُرْعَانَ مَا عَاثَ جَيْشُ الْكُفْرِ وَآخِرَبَا عَيْثُ الدَّبِّي فِي مَعَانِيهَا أَلَّتِي كَبَسَا
(ترجمه: لشکریان کفر به سرعت در این مناطق خرابی به بار آوردند؛ فریاد از جنگی که چنین خرابی ها بی به جای گذاشت.)

مَلَكٌ تَقَلَّدَتْ الْأَمْلَاقُ طَاعَتَهُ دِينًا وَدُنْيَا فَغَشَّاهَا الرُّضَى لَبَسَا
(ترجمه: «ابوبکر بن زکریا»، پادشاهی است که همه ممالک، تحت فرمانروایی اوست و همگی از حکمرانی او راضی و خرسندند.)

تَاللَّهِ إِنَّ الْأَدَى تُرَجَّى السُّعُودُ لَهُ مَا جَالَ فِي خَلْدِ يَوْمًا وَلَا هَجَسَا

(ترجمه: به خدا قسم، او کسی است که خوشبختی و طالعی نیک و تصور ناپذیر برای او آرزو می شود.)

تَدْبِيرُهُ وَسِعَ الدُّنْيَا وَمَا وَسِعَتْ وَعُرْفُ مَعْرُوفِهِ وَاسِي الْوَرَى وَاسَا

(ترجمه: تدبیر و درایت او، همه دنیا را فراگرفته و بخشش ها و کارهای نیکش، مردمان را شفا بخشیده است.)

وَقَبْلَ الْجُودِ طَفَاحًا غَوَارِيَهُ مِنْ رَاحَةِ غَاصٍ فِيهَا الْبَحْرُ فَانْعَمَسَا

(ترجمه: کسی که آهنگ او کند، بر امواج خروشان جود و بخشش بوسه زده و به دست بخشنده ای روی آورده است که دریا در آن غرق می شود.)

به این ترتیب، ملاحظه می شود که این محسنات لفظی و معنوی در کنار یکدیگر، ضمن ایجاد وحدت و انسجام، موسیقی زیبایی را به وجود آورده اند.

نتیجه

- هدف ابن ابار از سرودن این قصیده، بر انگیختن غیرت و حمیت دینی پادشاه تونس برای یاری رساندن به مسلمانان بلنسیه و ایستادگی در برابر صلیبیان است و لیکن بنا بر عادت معهود شعرا، مدح را مقدمه و وسیله ای برای بیان درخواست خود قرار داده است.

- از آنجا که موسیقی یکی از عناصر اصلی در تاثیر گذاری و القای معانی نهفته در شعر است، شاعر از هر چهار نوع موسیقی بیرونی، درونی، کناری و معنوی، به خوبی در راستای مضمون شعر خود بهره برده است.

- از آنجا که هنگام حضور شاعر نزد پادشاه، قسمت اعظم شهر بلنسیه به دست صلیبیان افتاده و ویران گشته بود، شاعر با حالتی غمین و اندوهگین، نزد پادشاه حاضر شده و برای بیان مصایب وارده بر شهر اندلس و طلب یاری از پادشاه، بحر بسیط را که بحری متناسب برای بیان حالت های درونی و انتقال حزن و اندوه است، انتخاب نموده و غم و اندوه خود را با الفاظی رقیق بیان کرده و در کنار بیان افکار و اندیشه خود در قالب شعر، موسیقی زیبا و دلنشینی عرضه کرده و به هدف خود که استمداد و دعوت به مقاومت بوده، رسیده است.

- موسیقی درونی در این قصیده، نقش عمده ای در تناسب و پیوند موسیقی شعر با مضمون قصیده ایفا نموده است چه شاعر به خاطر محدودیت قالب قصیده خود، نتوانسته است بنا به مضمون قصیده که به دو بخش مدح و یاری طلبی و دعوت به مقاومت تقسیم می شود، وزن را تغییر دهد؛ لذا سعی نموده با به کارگیری سایر افزاینده های موسیقایی، چون گونه های مختلف صامت ها و مصوت ها و صنایع لفظی و معنوی، پیوند میان مضمون و موسیقی شعر را حفظ کند و با استفاده از نغمه حروف، معانی نهفته در شعر را به بهترین وجه به مخاطب منتقل کند؛ لذا ابیاتی که در مورد بیان مصایب وارده بر شهر بلنسیه است، موسیقی حزن انگیز و آرام دارد و عاطفه حزن و اندوه شاعر را در از دست دادن آبادی ها و نشانه های اسلامی شهر اندلس به تصویر می کشد ولی ریتم وزن در ابیاتی که شاعر در مدح پادشاه سروده است، اندکی با قسمت های قبل تفاوت دارد. شاعر در این ابیات، از الفاظی رقیق و آرام برای تشویق پادشاه برای کمک بهره برده و سعی کرده است تا با به کارگیری تعابیر و مفاهیم دینی و مقایسه وضعیت کنونی و گذشته مسلمانان، غیرت و حمیت پادشاه را جهت ایستادگی در برابر دشمنان برانگیزد.

- موسیقی کناری و انتخاب حرف روی (سین) مختوم به (الف)، به قصیده شکل ملایمی بخشیده و با معنای نهفته در شعر، سازگاری یافته است و التزام حرکت فتحه در بیشتر قافیه های آن نیز بر فضای موسیقایی قصیده افزوده است.

- موسیقی درونی این قصیده، در تکرار، جناس، سجع، تصدیر و موسیقی معنوی آن، در طباق، مقابله، ارداد و ترادف تجلی یافته است.

یادداشت ها

۱- سبب نامگذاری این سلسله به موحدین، این بود که آنها اولین کسانی بودند که در مغرب زمین، در مورد مسئله توحید و وحدانیت سخن گفتند؛ از این رو، حکومت موحدین بر ایدئولوژی مذهبی پایه ریزی شده بود و در منازعات سیاسی خود، شعارهای دینی سر می دادند و مبانی فکریشان به اشعریان نزدیک بود. (نک: مراکشی، ۱۹۴۹: ۲۶۹ به بعد)

منابع

۱. قرآن کریم.

۲. ابن اَبار قضاعی، ۱۹۹۹، **دیوان**، تعلیق عبد السلام الهراس، المملکه المغربیه: وزاره الأوقاف و الشؤون الإسلامیه.
۳. امین شیرازی، احمد، ۱۳۸۰، **آیین بلاغت**، قم: دفتر انتشارات اسلامی.
۴. الجندی، علی، ۱۹۵۴، **فن الجناس**، القاهره: دار الفكر العربی.
۵. خانلری، پرویز، ۱۳۷۳، **وزن شعر فارسی**، چاپ ششم، تهران: توس.
۶. دستغیب، عبد العلی، ۱۳۴۸، **سایه روشن شعر نو فارسی**، تهران: فرهنگ.
۷. شفیعی کدکنی، محمد رضا، ۱۳۷۰، **موسیقی شعر**، چاپ سوم، تهران: آگاه.
۸. طیب، عبدالله، ۱۴۰۹، **المرشد الی فهم اشعار العرب و صناعتها**، الطبعة الثالثة، بیروت: دار الکتب العلمی.
۹. عباس، حسن، ۱۹۹۸، **خصائص الحروف العربیه و معانیها**، دمشق: اتحاد الکتب العرب.
۱۰. عبدالرؤف، محمد عونى، ۱۹۷۷، **القافیه و الأصوات اللغویه**، القاهره: مکتبه الخانجی.
۱۱. عنان، محمد عبدالله، ۱۹۶۴، **عصر المرابطين و الموحدین فی المغرب و الأندلس**. المجلد الرابع، القاهره: لجنه التألیف و الترجمة و النشر.
۱۲. غریب، رز، ۱۳۷۸، **نقد بر مینای زیبای شناسی و تأثیر آن در نقد عربی**، ترجمه نجمه رجایی، مشهد: دانشگاه فردوسی.
۱۳. فروخ، عمر، ۲۰۰۸، **تاریخ الادب العربی الادب فی المغرب و الأندلس**، الجزئین الخامس و السادس، بیروت: دار العلم للملایین.
۱۴. فیاض منش، پرنده، ۱۳۸۴، «**نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه**»، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۴، بهار و تابستان، صص ۱۸۴-۱۶۳.
۱۵. قدامه بن جعفر، ابو الفرج، ۱۹۶۳، **نقد الشعر**، تحقیق کامل مصطفی، بغداد: مکتبه المثنی.
۱۶. کتبی، محمد بن شاکر، بی تا، **فوات الوفیات**، تحقیق احسان عباس، الجزء الثالث، بیروت: دار صادر.
۱۷. محمد سعید، محمد، ۲۰۰۱، **دراسات فی الأدب الأندلسی**، لیبی: جامعه سبها.
۱۸. مراغی، عبد القادر، ۱۳۵۶، **مقاصد الألحان**، به اهتمام تقی بینش، چاپ دوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۱۹. مراکشى، عبد الواحد، ۱۹۴۹، **المعجب فی أخبار المغرب**، تحقیق محمد سعید العریان و محمد العربی العلمی، القاهره: مطبعة الاستقامة.
۲۰. ملاح، حسین علی، ۱۳۶۷، **پیوند موسیقی و شعر**، تهران: فضا.
۲۱. مؤنس، حسین، ۱۹۸۵، **فجر الأندلس**، بیروت: الشرکه العربیه للطباعه و النشر.

۴۷۶ / بررسی فضای موسیقایی...

۲۲. وحیدیان کامیار، تقی، ۱۳۸۵، بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی، تهران: سمت.
۲۳. هندای هلال، احمد، بی تا، فنون بدیعیه تحلیل و تطبیق، القاهره: مکتبه وهبه.

Archive of SID