دو فصلنامهٔ ادبیّات شیعه
سال دوم، شماره چهارم
پاییز و زمستان ۹۳
صفحات ۱۹۵-۲۱۸

بررسی فضای موسیقایی قصیده ابن‌عرندس در رثای امام حسین (ع)*

عبدالوحید نویدی**
شهریار نیازی***

چکیده

نزد قدما شعر اهمیت فراوانی داشته است؛ چنان که بدان حلّه می‌گفته‌اند. تار و پود این حلّه از عناصری تشکیل یافته که موسیقی از مهم‌ترین آن‌هاست و با دیگر عناصر شعری، پیوندی تنگاتنگ دارد. اگر موسیقی شعر با موضوع تناسب داشته باشد، نقش بسزایی در تأثیرگذاری شعر، انتقال معنا و عاطفه‌ی نهفته در آن دارد. ابن‌عرندس از شعرای نامور شیعه در مدح، منقبت و سوگ ائمه اطهار به ویژه امام حسین قصائد فراوانی سروده است. از مشهورترین قصاید وی در این زمینه، رائیه‌ای است که در آن به مدح ائمه اطهار و به ویژه رثای امام حسین می‌پردازد. وی با انتخاب بحر طویل، حرف روی رای مضموم، حروف، الفاظ و هجاهای آهنگین و مناسب با مقتضای حال و صنایع لفظی و معنوی چون جناس، طباق و ایهام قصیده‌ی خود را آهنگین و ممتاز کرده است به طوری که موسیقی داخلی آن سبب می‌شود که خواننده خود را در درون فضای موسیقایی شعر بیابد. مقاله حاضر با روش توصیفی-تحلیلی به بررسی فضایی موسیقایی این قصیده می‌پردازد تا مشخص شود که شاعر تا چه اندازه توانسته است از عناصر موسیقایی در جهت انتقال معانی مورد نظر خود بهره گیرد.

کلیدواژه‌ها: امام حسین، ابن‌عرندس، رثا، فضای موسیقایی، قصیده‌ی رائیه.

---

* تاریخ دریافت: ۹۳/۰۲/۲۲ تاریخ پذیرش: ۹٤/۰٤/۲۳

** دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عرب دانشگاه تهران anavidi@ut.ac.ir
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه تهران shniazi@ac.ut.ir

۱- مقدّمه

از دیرباز تاکنون رابطه‌ی تنگاتنگی میان شعر و وزن از یک سو و وزن و موسیقی از سوی دیگر وجود داشته است. این عوامل باعث شده تا ارتباط شدیدی میان شعر و موسیقی به وجود آید به گونه‌ای که بعضی از ناقدان و نحله‌های مختلف ادبی از جمله رمزگرایان بر این باورند که «شعر پیش و بیش از هر چیزی، موسیقی است» (نصار، ۱۴۲۱ق: ۳۳) بنابراین موسیقی در شعر از جایگاه بسیار بالایی برخوردار است و از مهم‌ترین ارکانی است که شعر را از نثر متمایز می‌سازد به‌طوری که به کلامِ بدون موسیقی، شعر گفته نمی‌شود. موسیقی در شعر از طریق وزن، قافیه، موسیقی داخلی و توازن کلمات بوجود می‌آید و هر عاملی که بتواند سبب انسجام و انتظام شعر گردد، به عنوان عامل موسیقایی شناخته می‌شود که برخی از آنها در حوزه‌ی موسیقی بیرونی، بعضی در حوزه‌ی موسیقی درونی و برخی دیگر در حوزه‌ی موسیقی کناری و معنوی قرار دارند.

بنابراین با توجه به اهمیت موسیقی در شعر، شعرا همواره بر استفاده از آن حریص بوده و برای تحقق این امر به ابزارهای متعددی متوسل می‌شدند. در مقاله پیشرو تلاش شده است تا موسیقی درونی، بیرونی، کناری و معنوی قصیده‌ی ابن‌عرندس در رثای امام حسین مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد. پیش از ورود به بحث اصلی، لازم است به پیشینه‌ی پژوهش، تعریف، مفهوم و اهمیت موسیقی شعر پرداخته شود.

۲- پیشینه پژوهش

درباره‌ی این قصیده، مقاله‌ای تحت عنوان «تحليلٌ سيمائيٌّ لرائية ابن‌العرندس و مقارنتها مع أشعار معاصريه» توسط آفرین زارع و طاهره طوبایی نوشته شده است.

نویسندگان در این مقاله به تحلیل نشانه‌شناسی قصیده و صورت‌های معناگرایانـه آن پرداخته‌اند . اما پژوهش حاضر در پی آن است تا عوامل ایجاد زیبایی فضای موسـیقایی رائیه‌ی ابن عردنس را در چهار رکن موسیقی شعر بررسی و تحلیل نمایـد تـا مشـخص شود که شاعر چگونه توانسته با ایجاد پیوند میان موسیقی و موضوع، بـه هـدف اصـلی خود که همان برانگیختن احساسات و غیرت دینی مخاطبان است، نائل آید.

۳- موسیقی در لغت و اصطلاح

موسیقی مرکب از دو کلمه یونانی «مُوسی و قی» است. «موسی» در زبان ایشان بـه معنای نغمات و «قی» به معنای موزون ملذ است. پس موسـیقی عبـارت از نغمـات موزون و ملذ است. (بینش،۱۳۷۱ش:۹۶) موسیقی یعنی ترکیب اصوات به نحوی که به گوش خوشایند باشد. قدما موسیقی را چنین تعریف کرده‌اند: «معرفت الحان و آنچه التیام الحان بدان بود و بدان کامل شود. ارسطو موسـیقی را یکـی از شـعب ریاضـی دانسته و فیلسوفان اسلامی نیز این قول را پذیرفته‌اند ولی از آنجا که همـه‌ی قواعـد موسیقی مانند ریاضی نیست، بلکه ذوق و قریحه سازنده و نوازنده نیز در آن دخالت دارد، آن را هنر نیز محسوب می‌کنند». (معین، ۱۳۷۱ش:۴۴۳/۴) موسیقی شـعر، نظـم خاصی است که «در محور افقی و عمـودی شـعر وجـود دارد. بـه عبـارت دیگـر، هماهنگی میان واژه‌ها، صامت‌ها و مصوت‌ها و هر گونه آرایه زیباشناختی و بـدیعی که به سبب آن، معنا در بافت شعر شکل می‌گیرد و نظـام مـی‌یابـد». (فیـاض‌مـنش، ۱۳۸۴ش: ۱۶۵).

به هر حال گروه‌ی موسیقایی، مجموعه عواملی است که زبـان ادبـی را از زبـان هنجار به کمک آهنگ و توازن متمایز می‌سازد. فرمالیست‌ها موسیقی زبان را جـزء

جدایی‌ناپذیر شعر می‌دانند که پیوند ذاتی با شعر دارد، آنها بر موسیقی و عناصر آوایی در شعر تأکید ویژه‌ای دارند. «موسیقی در زبان شعر از موسیقی کلمه آغاز می‌گردد گاه موسیقی شعر از هم‌نشینی و مجاورت حروف خاصّی ایجاد می‌شود. نظم و توالی صوت یا اصوات در کلمه و بافت جمله، طنین و آهنگی را به وجود می‌آورد که نغمه حروف خوانده می‌شود و غالباً القاگر و تداعی کننده مفهوم و حالات عاطفی خاصّی است» (علی‌پور، ۱۳۷۸ش: ۵۳)

٤- مفهوم موسیقی شعر

علما مفهوم موسیقی شعر را بسیار مورد بحث و مناقشه قرار داده‌اند. شاید برجسته‌ترین آن‌ها در این زمینه ابراهیم انیس باشد. وی می‌گوید: «جنبه‌های جمال‌شناسانه شعر بسیارند، مهم‌ترین آن‌ها طنین و آهنگ واژگان، انسجام موجود در توالی مقاطع و تکرار برخی از آن‌ها با فاصله مشخصی از یکدیگر است که از همه‌ی این‌ها به موسیقی شعر تعبیر می‌شود. (انیس،۲۰۱۰م:۱۰). الیزابت درو (Elezabeth Dru) می‌گوید: «منظور از کلمه‌ی موسیقی، حلاوت و شیرینی صوت است. زیرا صوت در شعر چیزی جز معنا خلق نمی‌کند» (درو،۱۹۶۱م:۴۹). بنابراین می‌توان گفت که موسیقی شعر در صوت الفاظ، توالی مقاطع کلام، تکرار قافیه و توالی مسافت‌های زمانی متساوی، آن هم بر اساس یک نظام خاص و بافت معین ظاهر می‌شود که همه‌ی این عوامل، نوع خاصی از موسیقی را به متن اعطا می‌کند که جان‌ها را به شدت تحت تأثیر قرار می‌دهد.

٥- اهمیت موسیقی شعر

موسیقی از مهم‌ترین عناصر شعری و یکی از ابزارهای ضروری و هنری آن به شمار می‌آید. (النوش،۱۴۱۲ق:۴۸۴) موسیقی در بردارنده مضمون شعر است و به وسیله‌ی

آن غایت شعر که همان تاثیر و انگیزش عواطف و انفعالات است، محقق می‌شود. بنابرین مهم‌ترین ابزار استفاده از صوت‌ها در ادبیات، بدون شک موسیقی است. (ابر کرومبی، ۱۹۸۶م:۴۲) به همین دلیل است که برخی از پژوهشگران «موسیقی را مهم‌ترین رکن شعر برشمرده‌اند». (خفاجی،۱۴۱۴ق:۶۴) زیرا موسیقی همان نیروی اساسی شعر است که قابل شرح و تفسیر نیست. (غاتشف،۱۹۹۰م:۶۴) برخی از پژوهشگران معاصر معتقدند که یک اثر هنری قبل از هر چیزی، زنجیرهایی از اصوات است که معنا از آن‌ها بوجود می‌آید و سرچشمه می‌گیرد. لذا در بسیاری از آثار هنری چه نثر و چه شعر، طبقه‌ی اصوات توجه‌ی خوانندگان و مخاطبان را به سوی خود جلب می‌کند و از این راه، اجزائی را به وجود می‌آورد که بیگانه با تاثیرات زیباشناسانه نیست. بنابراین شاید عجیب نباشد که ابراهیم انیس شعر را این‌گونه تعریف می‌کند: «در حقیقت شعر، چیزی جز یک کلام موسیقایی نیست؛ کلامی که جان‌ها و دل‌ها، تحت تاثیر موسیقی آن قرار می‌گیرند». (انیس،۲۰۱۰م:۲۲) البته ابراهیم انیس در تعریف شعر به یک کلام موسیقایی، اغراق کرده است. زیرا یک اثر شعری، مجموعه‌ی متکاملی از عناصر مختلف از جمله افکار، الفاظ، عواطف، خیال و موسیقی است و نمی‌توان یکی از این عناصر را نادیده گرفت. بنابراین شعر علاوه بر عنصر موسیقی، باید دارای معنا و الفاظ نیکویی باشد و احساسات شاعر و تخیل وی در آن موج بزند.

٦- اقسام موسیقی شعر و بررسی آنها در قصیده ابن‌عرندس

موسیقی شعر به چهار نوع قابل تقسیم است:۱- موسیقی درونی (تکرار، جناس، هم‌خوانی مصوت‌ها و صامت‌ها)۲- موسیقی بیرونی (عروض)۳- موسیقی کناری

(قافیه و ردیف) ۴- موسیقی معنوی (انواع هماهنگی‌های معنوی درونی یک یا چند مصراع مانند طباق، ایهام (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۶ش:۲۷۱)

٦-١ موسیقی درونی

ابراهیم عبدالرحمن‌محمد موسیقی درونی را این گونه تعریف کرده که عبارت است از «هماهنگی‌های صوتی و درونی که از انسجام موسیقی بین کلمات و دلالات‌های آن‌ها یا بعضی از کلمات با بعضی دیگر پدید می‌آید». (محمد،۱۹۸۱م:۳) این نوع از موسیقی «تناسب‌های صوتی و آوایی میان مجموعه‌ای از حرکات و سکنات است که وظیفه‌ی صوتی و شنوایی خود را انجام و شنوندگان را تحت تاثیر قرار می‌دهد. موسیقی داخلی ابتدا از هماهنگی حروف و سپس هماهنگی الفاظ ناشی می‌شود». (العالم،۱۴۰۷ق:۳۶۴) و با تاثیرات عاطفی و احساسی شاعر در ارتباط است. زیرا صوت در کشف احساسات و انفعالات شاعر نقش بسیار مهمی را بر عهده دارد. «موسیقی درونی مهم‌ترین قلمرو موسیقی به حساب می‌آید و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی در همین نوع از موسیقی نهفته است». (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۶ش:۳۹۲). در زیر به دو نمونه از عوامل ایجاد موسیقی درونی در قصیده‌ی ابن عرندس اشاره خواهیم کرد.

٦-٢ تکرار

تکرار نقش بسیار مهمی در برانگیختن موسیقی درونی شعر عهده‌دار است. شاعر یا ادیب برای بیان و تأکید عواطف خود از تکرار استفاده می‌کند. تکرار در حقیقت، اصرار بر جنبه‌ی مهمی از سخن است که شاعر به آن توجه خاصی دارد. با تکرار،

نقطه‌ی حساس سخن برجستگی و بروز ویژه‌ای مـی یابـد. (رجـایی، ۱۳۷۸ش:۱۱۰) یکی از مهم‌ترین ابزارهای که ابن‌عرندس برای ایجاد موسیقی به کار گرفتـه، تکـرار است که خود بر دو نوع قابل تقسیم است. اول: تکرار حروف، دوم: تکرار کلمات.

۶-۲-۱ تکرار حروف

تکرار حروف نقش مهمی در موسیقی لفظی دارد. برخی از کلمات در یـک یـا چنـد حرف مشترک هستند. این اشتراک دارای فائـده‌ی موسـیقی عظـیم و ارزش آوایـی فراوانی است که منجر به افزایش ارتباط الفاظ با مضامین شعری می‌شود.

فعینـایَ کالخنسـاءُ تَجـرِی دُمُوعُهـا و قلبـی شـدیدٌ فِـی مَحَبَّتِکُـم صَـخرُ
وَسَـالتْ عَلَیهـا مِـنْ دُمُـوعی سَـحَائِبُ إلَـی أنْ تُـرَوِّی البـانَ بالـدَّمعِ و السَّـدرُ
و قَـدْأقْلَعَت عَنهـا السِّـحابُ ولـمْ یجُـدْ و لا دَرَّ مِـن بعـدِ الحُسَـینِ لهـا دَرُّ
سَـأنْدُبُکُم یـا عُـدَّتِی عِنـدَ شِـدَّتِی و أنْـدُبُکُم حُزنـاً إذا أقْبَـلَ العُـشْرُ

ترجمه: اشک چشمانم بسان اشک چشمان خنساء جاری و روان و دلم در محبت شـما ماننـد سنگ، استوار و پایدار است.

ابرهایی از اشک‌های من بر آن خانه باریدن گرفت تا اینکه درختان بان و سدر را سیراب کرد.

ابرها از فراز آن خانه دور شدند و بر آن نباریدند. الهی! که بعد از حسین هیچ ابری بر آنجا نبارد.

ای زاد و توشه من! به هنگام سختی و گرفتاری‌ام، بـر شـما مویـه مـی کـنم و آن زمـان کـه گروه‌های فراوان به طرف من بیایند، به خاطر غم و اندوه بر شما می‌گریم.

همان‌طور که می‌بینیم در این ابیات حرف «دال» به فراوانی (۱۶بار) تکرار شـده است؛ حرفی که دارای صوتی شدید و انفجاری است. از تکـرار ایـن حـرف، نـوعی موسیقی بلند، کوبنده و پر سرو صدا ایجاد شده که در راستای معنای مورد نظر شاعر یعنی عظمت کشته شدن امام حسین است. آمدن کلماتی چون شدید، صخر و شدّت،

با معنای سختی، و آمدن کلماتی چون سحائب، بان، سدر و سحاب با معنای بلنـدی متناسب است.

در دو بیت زیر تکرار هفت بار حرف «سین» توجه مخاطب و خواننده را به خود جلب می‌کند.

سَـرَی سِـرُّهُم فـی الکائِنـاتِ وفَضـلُهُم وَ کُـلُّ نَبـیٍّ فیـهِ مِـنْ سِـرِّهِمْ سِـرُّ
وهُـمْ سِرُّمُوسَـی والعَصـاعِندَما عَصَـی أوامـرَهُ فِرعَـونُ وَالْتُقِـفَ السِّـحرُ

ترجمه: برتری و رازشان در میان مخلوقات شیوع پیدا کرد و راز آنها در هر پیامبری به ودیعه گذاشته شد.

آنان راز موسی و عصای وی بودند آن زمان که فرعون از دستورات او سرپیچی کرد و جادو و سحرشان بلعیده و باطل شد.

در ابیات فوق تکواژه «سین » که حرفی مهموس و بی‌واک است، فضای سکوت را بر ابیات طنین انداز نموده است. بدین ترتیب مفهـوم سـرّ و پنهـان مانـدن را بـه مخاطب و خواننده انتقال می‌دهد. از طرف دیگـر تکـرار دو کلمـه عصـا و عصـی، زیبایی موسیقی را دو چندان کرده است. اگر به تکرار حرف «راء» توجـه کنـیم کـه دارای معنای انتقال، حرکت و جابه‌جایی است، بسامد بالای آن (هشت بار)، کاملا با معنا و مفعوم دو بیت همخوانی دارد.

ابن عرندس در قصیده‌ی خود، برای ایجاد موسیقی از حروف مد به فراوانی کمک می‌گیرد. اهمیت موسیقایی این حروف، به این دلیل است کـه زمینـه را بـرای تنـوع نغمه‌های موسیقایی برای یک کلمـه یـا یـک جملـه فـراهم مـی‌کننـد، و دلیـل آن، گستردگی امکانات صوتی، انعطاف‌پذیری و کشدار بودنشان است، به طور کلی شاید آشکاری و بلندی این اصوات، مهم‌ترین عاملی باشد که بر توانـایی ایـن صـداها در انتظام موسیقایی می‌افزاید.

هیمنه حروف مدّی واو، یاء و به ویژه الف که اخف حروف است، بر کل ابیات قصیده آشکار است. شاعر به وسیله تکرار حروف مدی «الف، یاء و واو» بر زیبایی نغمه‌های موسیقایی قصیده افزوده است. این حروف متناسب با استمرار دردها و اندوه‌هایی است که در اثر مصیبت‌های اهل بیت بر قلب شاعر فرود آمده است. تکرار حروف مدی، احساس غم و اندوهی را به کل ابیات قصیده بخشیده است؛ امری که نشان می‌دهد یکی از ابزارهای مهم شعرا، برای انتقال احساسات و عواطف خود، موسیقی لفظی است.

۶-۲-۲ تکرار کلمات

تکرار کلمات را می‌توان دو قسم تکرار اسم و تکرار فعل تقسیم کرد.

۶-۲-۳ تکرار اسم

تکرار اسم، یکی از گونه‌های تکرار است که به هارمونی آهنگین متن شعری می‌انجامد. این نوع از تکرار، که کارکردی همانند گونه‌ی حرفی خود دارد، نقش برجسته‌ای در شکل دادن به ایقاع قصیده دارد. با این توضیح که در تکرار حرفی، ایقاع موجود در متن شعری از نوع ایقاع پوشیده است که با ژرفنگری و کنکاش در لابه‌لای ساختارهای مختلف شعری تحقق می‌یابد. حال آنکه ایقاع برخاسته از تکرار واحدهای اسمی در نمایی برجسته‌تر حضور داشته و به راحتی قابل فهم است. نمونه بارز این نوع از تکرار را می‌توان در ابیات زیر مشاهده نمود.

إمامُ الهُدَی سِبطُ النَّبُوَّةِ والدُ الـ ـأَئِمَّةِ رَبُّ النَّهْیِ مَولیً لهُ الأمرُ
إمامٌ أَبُوهُ المُرتَضی عَلَمُ الهُدی وَصِیُّ رَسُولِ اللهِ و الصِنوُ و الصَهرُ

إمـــامٌ بَكَتْـــهُ الإنـــسُ و الجـــنُّ و السَّـــما وَ وَحْـشُ الفَـلا و الطيـرُ و البـرُّ و البحـرُ

ترجمه: امام حسین، پیشوای هدایت، نوه پیامبر، پدر امامان، بازدارنده از زشتی‌هـا و سـروری است که حکم و فرمان، از او صادر می‌شود.

وی پیشوایی است که پدرش علی مرتضی پرچم هدایت، جانشین، برادر و داماد پیامبر(ص) است.

امام حسین پیشوایی است که انس، جن، آسمان، حیوانات وحشی بیابان‌ها، پرندگان، خشـکی و دریا بر او گریستند.

با بازخوانی این ابیات، بخشی از آن نظام فکری و موسیقایی که شاعر در پی بیان آن است، بر ما هویدا می‌گردد. شاعر در این ابیات، سروده‌ی خود را متوجه‌ی ائمه‌ی اهل بیت می‌کند و به حقانیتِ امامت امام حسین و مظلومیت وی صـحه مـی‌گـذارد. وی به منظور رسیدن به این مهم، به بازآفرینی پربسامد واژه‌ی «امام» روی می‌آورد. این امر به نوبه‌ی خود، به حضور متناوب یک واژه با دستگاه‌های آوایی همسـان در فاصله‌های زمانی مشخصی می‌انجامـد؛ امـری کـه در نهایـت، سـمفونی موسـیقایی منحصربه‌فردی را می‌آفرینند. با اندک تأملی در واژه «إمام» و تکرار فراوان مصـوت «آ»، می‌توان به ظرافت کار شاعر پی برد. امتداد زمانی و مکانی که مصـوت «آ» در این ابیات به مخاطب القا می‌کند، تداعی‌گر دو نوع معنا و مفهوم به مخاطـب اسـت. یکی عظمت و بزرگی امام و دوم احساس غم و اندوه‌ی شاعر و حالت‌های همراه با ناراحتی و حسرت. حالت کشیدگی حرف الف، نشان از حقیقتی غمـین و انـدوه‌بـار دارد و آن، بدبختی و مصیبتی است که امام حسین و اهل بیت بزرگوار او به آن دچار شده‌اند. بنابراین، با تأملی در تکرار واژه «امام»، بخشی از موسیقی گسـترده‌ی ایـن قصیده بر ما آشکار می‌گردد؛ موسیقی‌ای که در سـایه‌ی آن، سـاختارهای آوایـی و معنایی متن شعری، در نظر گرفته شده و رابطه دوسویه‌ی این دو، مورد بررسی قـرار

می‌گیرد. علاوه بر این، برجستگی حضور واژه‌ی امام نیز، نشان می‌دهد که شاعر بیش از آنکه متوجه خود باشد، مجذوب امام گردیده و این باعث شده تا هویت شاعر در مقابل امام کم رنگ شود.

۶-۲-۴ تکرار فعل

وجود پدیده‌ی تکرار، با بازآفرینی و تداعی یک واژه، ایقاع آوایی و معنایی خاصی به متن شعری می‌بخشد؛ امری که در نهایت، به کلیت موسیقایی آن می‌انجامد. ولی هنگامی که بحث تکرار، در حوزه‌ی عنصرهای فعلی مطرح می‌شود، پدیده‌ی مذکور، حرکت و جنبش خاصی به قصیده می‌دهد و در سایه آن، تجربه شعری شاعر در مسیر خاصی به حرکت در می‌آید. بدون شک، شاعر در پی این حرکت، فکری را دنبال می‌کند که در حقیقت همان نقطه‌ی عطف قصیده بشمار می‌آید. در قصیده‌ی مذکور، ابن‌عرندس این امر را در قالب آفرینش دو فعل «أَنْدُبُکُم و أَبکِیکُم» که دارای معنای تقریبا واحدی هستند، تحقق می‌بخشد.

سَأَنْدُبُکُم یا عُدَّتِی عِندَ شِدَّتِی و أَنْدُبُکُم حُزناً إذا أَقْبَلَ العُشْرُ
وَ أَبکِیکُمُ مَادُمْتُ حَیّاً فَإنْ أَمُتْ سَتَبکِیکُمُ بَعدِی مَراثِیَّ و الشِّعرُ

ترجمه: ای زاد و توشه من! به هنگام سختی و گرفتاری‌ام، بر شما مویه می‌کنم و آن زمان که گروه‌های فراوان به طرف من بیایند، به خاطر غم و اندوه بر شما می‌گریم.

تا زنده‌ام بر شما می‌گریم و اگر بمیرم بعد از من مرثیه‌ها و سروده‌هایم بر شما خواهند گریست.

در ابیات فوق، فکری که شاعر در پی ارائه‌ی آن به مخاطب است، این است که احساس حسرت و اندوه خود را، در قبال آنچه که بر سر اهل بیت پیامبر گذشته، به مخاطب و خواننده انتقال دهد. از این‌رو برای رسیدن به این امر به تکرار دو فعل

«أَنْدُبُکُم و أَبکِیکُم» که تداعی‌گر غم و اندوه است و ایقاع غمینی را به مخاطب منتقل می‌کند، روی آورده است.

٦-٣ جناس

یکی از انواع صنایع بلاغی که در سطح آوایی و واژگانی قابل بررسی است، استفاده از جناس است که از یک سو، به واسطه‌ی تجانس حروف از نظر موسیقایی در کلام مؤثر است و از سوی دیگر، به عنوان نوعی تکرار ناقص واژگانی محسوب می‌شود. (انصاری، ۱۳۸۹ش:۴۸۰). جناس یعنی تشابه لفظی بین دو کلمه که به دو قسم تام و ناقص قابل تقسیم است. جناس «از یک سو باعث توافق، انسجام و هارمونی کلام می‌شود و از سوی دیگر، به خاطر همگونی کلمات متجانس، باعث ایجاد موسیقی‌ای می‌شود که گوش از شنیدن آن لذت می‌برد» (جندی،۱۹۵۴م:۲۹)

۶-۳-۱ جناس تام

جناس یکی از انحرافات صوتی است که در دایره نشانه‌شناسی شنیداری قرار دارد و بر نضج و پختگی معنایی متن تأثیر می‌گذارد. (زارع،۱۴۳۳ق:۱۶) به بیت زیر از قصیده‌ی ابن‌عرندس بنگرید:

تَشْکو إلی العَلیِّ و صوتُها عَلِیٌّ و مولانا عَلیٌّ لها ظهرُ

ترجمه: وی با صدای بلند خویش، شکایت نزد خدای بلند مرتبه می‌برد در حالی که مولایمان علی، یار و یاور اوست.

در این بیت، کلمات العَلیّ- صفت پروردگار- و عَلیٌّ- خبر صوتها- که برای استعلا آمده و عَلِیٌّ که منظور امام علی است، هر چند از لحاظ ظاهری شبیه به هم هستند، اما از لحاظ معنایی متفاوتند. تکرار سه حرف (ع، ل، ی) علاوه بر ایجاد

وحدت، بر زیبایی بیت افزوده است. شاعر در بیت زیر به خوبی از جناس تام بهره برده و می‌گوید:

فَـرَاق فـراقُ الـروحِ لـی بعـدَ بُعـدِکم و دارَ برسـم الـدارِ فـی خـاطری الفکـرُ

ترجمه: بعد از دوری و هجران شما، جدایی روح از تنم گوار می‌نمود و اندیشه درونم، بر خرابه‌های خانه‌ی یار در گردش بود.

فَرَاقَ اولی از«فَ + رَاقَ»: حرف + فعل تشکیل شده که باعث ایجاد وحدت صوتی سطحی شده است و فراقُ دومی، اسم و به معنای دوری است و باعث ایجاد وحدت معرفتی عمیق شده است. در بیت زیر، شاعر با زیبایی هرچه تمام‌تر، کلمات را به بازی گرفته و از این رهگذر، آهنگی زیبا، دلنشین و مؤثر بر بیت افزوده است:

سـنانُ سـنانٍ طـارقٌ مِنـه فـی الحشـا و صـارمُ شـمرٍ فِـی الورِیـد لـه شـمرُ

ترجمه: سرنیزه سنان، به وسیله او در دل امام حسین فرو رفت و شمشیر شمر با شتاب رگ امام را برید.

در مصراع اول، سنان اولی به معنای سرنیز، و سنان دومی، اسم علم است و در مصراع دوم، شمر اولی اسم علم و شمر دومی به معنای سرعت است. شاعر در مصراع اول از معنای عام (سرنیزه) به معنای خاص (اسم علم) و در مصراع دوم از معنای خاص (اسم علم) به معنای عام (سرعت و شتاب) منتقل شده است. همانطور که می‌بینیم هیچ گونه خلل و نقصی در قصیده ایجاد نشده و فهم معنا نیز، بر خواننده دشوار نگشته بلکه برعکس بر زیبایی و جمال بیت افزوده شده است. زیرا این جناس به موقع بکار رفته و شاعر در آوردن آن خود را به زحمت و تکلف نیانداخته است.

۶-۳-۲ جناس ناقص

از آنجا که هم شکل آوردن دو یا چند کلمه در شعر، وحدت ایجاد می‌کند، بنـابراین، جناس می تواند از تقویت کننده‌های موسیقی شعر به شمار آید. ابن‌عرندس در شـعر خود به فراوانی، از جناس ناقص استفاده کرده است که در زیر به نمونـه‌هـایی از آن اشاره می‌کنیم:

فـذلی بکـم عـز وفقـری بکـم غنـی و عسری بکم یسر و کسری بکـم جبـر

ترجمه: خواری و ذلت من در راه، شما عین عـزت، و تنگدسـتی‌ام، عـین تـوانگری، و درد و رنجم، عین آسانی، و شکستگی‌ام، عین اصلاح است.

در مصراع دوم، بین کلمات «عسر، یسر و کسر» جناس اختلافی وجود دارد، به ایـن نوع جناس، جناس لاحق گفته می‌شود و آن جناسی است «که دو لفظ در یـک حـرف که قریب المخرج نیستند، دارای اختلاف باشد» (الصـعیدی، ۱۹۹۹م:۴/ ۷۴) همـانطور کـه می‌بینیم تکرار دو حرف «سین و راء» بر غنای موسیقایی بیت افزوده است.

و جـال بطـرف فـی المجـال کأنّـه دجـی اللیـل فـی لالاء غرتـه الفجـر

ترجمه: در میدان جنگ، آنچنان چشم خود را به این سو و آن سو می‌چرخاند که گویی بسـان تاریکی شب است که در آغاز آن، سپیده دم بامدادی قرار دارد.

در مصراع اول، میان دو کلمه « جال و مجال» جناس افزایشی وجود دارد، به ایـن نوع جناس، جناس مردوف مـی‌گوینـد و آن «افـزودن حرفـی اسـت در اول کلمـه» (الهاشمی،۲۰۱۰م: ۳۵۷) تکرار حروف «جیم، الف و لام» بر زیبایی بیت افزورده است.

استفاده از جناس ناقص در قصیده، نه تنها فهم معنا را بر خواننده دشوار نکـرده، بلکه بر زیبای شعر افزورده است. زیرا از جناس در این قصیده به موقع استفاده شده

و شاعر برای آوردن آن، خود را به تکلف و زحمت نیانداخته است. مگر در بیت زیر که نشانه‌های تصنع و تکلف را می‌توان مشاهد نمود:

فـذاک الغنـا فـی البعـث تصـحیفُهُ العنـا وتصـحیفُ ذاک الخمـرِ فـی قلبـه الجمـرُ

ترجمه: آن‌غنا در روز رستاخیر، به عنا و رنج، و آن خمر در دل او، به شراره آتش تبدیل می‌شود.

در این بیت شاعر از جناس تصحیف استفاده کرده است و آن «تشابه‌ی خطی بین دو یا چند کلمه است که اگر نقطه‌ی یکی از آنها از بین برود یا تغییر کند، عینا شـبیه کلمه‌ی دیگر می‌شود» (الهاشمی،۲۰۱۰م: ۳۶۳). گویا شاعر در این بیت، قصـد داشـته میان دو کلمه‌ی «الغنا و العنا» و «الخمر و الجمر» صنعت جناس برقـرار کنـد، ولـی چون نتوانست به آن معنای که چنین استعمالی را ممکن می‌سازد، دست یابد، خود را به تکلف انداخته و گفته «عنا تصحیف غنا و جمر تصحیف خمر» است. بـه عبـارت دیگر، شاعر برای اینکه بتواند میان کلمات «عنا و غنا» و «جمـر و خمـر» جنـاس برقـرار کنـد، چـاره را در آوردن واژه تصـحیف دیـده اسـت. در برخـی از ابیـات، ابن‌عرندس برای انتقال معنا و مفهوم مورد نظر خود، به استعمال اصطلاحات نحـوی روی می‌آورد، بدون اینکه دچار تکلف و ظاهر سازی شود. به بیت زیر از وی که در وصف سپاه دشمن است، بنگریم:

لرایـــاتِهِم نَصـــبٌ و أســـیافِهِم جَـــزمٌ وللنقـــع رَفـــعٌ و الرِّمـــاحِ لهـــا جَـــرُّ

ترجمه: درفش‌هاشان، برافراشته و شمشیرهاشان، برنـده اسـت. گـرد و غبـار میـدان جنـگ، برخاسته و نیزه‌ها بلند و کشیده شده‌اند.

شاعر بدون اینکه خود را به تکلف و زحمت بیاندازد، از واژه‌های «نصـب، جـزم، رفع و جرّ» استفاده نموده است. موسیقی برخاسته از تناسب وزن عروضی میان کلمات «نصب، جزم، رفع و جرّ» و تکرار حروف «لام» و «راء» بر کسی پوشیده نیست.

در همه‌ی مثال‌هایی که برای جناس ذکر شده، تکرار آواهـا در کـلام و موسـیقی حاصل از آن‌ها، گوش را می‌نوازد و مخاطب از آنها لذت می‌برد. مسلما بکـارگیری این اسلوب در کلام نیازمند مهارت و تبحر است و به قول ابراهیم انیس «ادیبی قادر به انجام آن خواهد بود که دارای حواسی حساس در درک موسیقی واژگان باشـد». (انیس،۲۰۱۰م: ۴۵)

۷- موسیقی بیرونی رائیه ابن‌عرندس

منظور از موسیقی بیرونی شعر، جانب عروضی وزن شعر است که بر همه‌ی شعرهایی که در یک وزن سروده شده‌اند، قابـل تطبیـق اسـت. (شـفیعی‌کـدکنی،۱۳۸۶ش: ۳۹۱) منظور از وزن، این است که شعر دارای مقادیر معـین و مرتـب از حـروف سـاکن و متحرک باشد که می‌توان آن را، شکل ایقاعی یا روش‌هایی که شاعر از اول تا آخـر قصیده، آنها را رعایت می‌کند و جز به ندرت و با دلیل از آنها دوری نمی‌کند، نامید. (العاکوب،۱۴۲۱ق: ۱۲) ناتل خانلری وزن را، تناسـب حاصـل از ادراک وحـدتی در میان متعدد می‌داند که در زمان واقع می‌شود. (ناتل خانلری،۱۳۷۳ش:۲۴)

ابن‌عرندس، قصیده‌ی خود را در بحر طویل سروده است. «فعولن مفاعلین فعولن مفاعیلن». در میان بحرهای عربی، هیچ بحری از نظر میزان شیوع و رواج، هم پایـه با بحر طویل نیست. (انیس،۲۰۱۰م:۵۸) تعداد تفعیله‌هـای هشـتگانه آن، بـه چهـل و هشت حرف می‌رسد. برخی از نقادان آن را بر دیگر بحور ترجیح داده‌اند؛ زیرا ایقاع و موسیقی آن زیبا و محکم است (معروف،۱۳۷۸ش:۹۶) مهم‌تر آنکه شـعرا در حالـت حزن و اندوه، وزن‌های طولانی با مقاطع بسیار انتخاب و اندوه خود را در قالـب آن بیان می‌کنند. (انیس،۲۰۱۰م:۱۶۶) ابراهیم انیس درباره‌ی این بحر می‌گوید: «تفعلـه‌ی

مفاعیلن در داخل بیت به ندرت تغییر می‌کند و باید از بکارگیری تفعله‌ی «مفاعلن» در داخل بیت پرهیز کرد. زیرا علی‌رغم پذیرش این شکل توسط اهل عروض، موسیقی آن برای گوش‌ها ناخوشایند است. اما زمانی که تفعله‌ی مفاعیلن در پایان بیت قرار گیرد، یکی از سه حالت «مفاعلن، مفاعی و مفاعیلن» را به خود می‌گیرد که همگی جایز و مقبول هستند، هر چند از نظر میزان شیوع در شعر عربی متفاوت است». (همان:۵۸ تا ۶۰)

با بررسی تفعله‌های قصیده‌ی مورد بحث مشخص می‌گردید که همه‌ی تفعله‌های پایانی این قصیده، به طور کامل به صورت «مفاعیلن» به کار رفته است. هرچند تفعله‌ی چهارم مصراع‌های اول گاهی به صورت مفاعیلن و گاهی به صورت مفاعلن به کار گرفته شده است. از سوی دیگر تفعله‌ی داخلی ابیات نیز به طور کامل به صورت مفاعیلن به کار رفته و از تفعله‌ی مفاعلن در داخل ابیات قصیده استفاده نشده است.

۷-۱ موسیقی کناری

منظور از موسیقی کناری، عواملی هستند که در نظام موسیقایی شعر دارای اهمیتند. ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست. جلوه‌های موسیقی کناری، بسیار است و آشکارترین نمونه‌ی آن قافیه و ردیف است. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶ش:۳۹۱)

قافیه در لغت، «به قسمت انتهایی گردن اطلاق می‌شود، و در اصطلاح، اسمی است متشکل از مجموعه‌ای از حروف و حرکات، که شاعر در انتهای ابیات قصیده آن را به کار می‌بندد». (العاکوب،۱۴۲۱ق:۱۷۹) باید خاطرنشان کرد که مهم‌ترین حرف

در قافیه، حرف روی است. زیرا قصیده بر آن بنا می‌شود و با تکرار قافیه، تکرار می‌گردد و قصیده به آن منسوب می‌شود. حرف روی به دلیل نقطه ثقل بودن بیت و عامل اتحاد لفظی و گاه معنایی، مهم‌ترین حرف بیت است؛ چرا که در بین مصراع‌های مجموع قصیده، به وسیله‌ی کثرت خود وحدت می‌آفریند. شاید همین اهمیت حرف روی است که باعث شده، قصیده‌ها را در زبان عربی با آن نامگذاری کنند.

قافیه این قصیده، بر حرف رویّ «راء» مضموم بنا شده است. حرکت ضمه به صورت اوی کشیده خوانده می‌شود تا خواننده، برای انشاد زیباتر و تاثیر آن در مخاطب بتواند به راحتی از این کشش صوتی استفاده نماید. با بررسی اشعار قدیم و جدید عربی مشخص گردید که بیشتر حروف هجا می‌توانند رویّ قرار بگیرند. اما این حروف هجا، در میزان انتشار متفاوت هستند. در اشعار عربی حرف «راء» به عنوان رویّ رواج زیادی دارد. البته این موضوع بنا به گفته ابراهیم انیس بیش از آنکه مربوط به سنگینی یا سبک بودن حروف باشد، متأثر از میزان ذکر آنها در آخر کلمات عربی است. (انیس،۲۰۱۰م:۲۳۵)

۸- موسیقی معنوی

همان‌گونه که تقارن‌ها، تضادها و تشابهات در حوزه آواهای زبان، موسیقی اصوات را پدید می‌آورد، همین تقارن‌ها، تشابهات و تضادها، در حوزه‌ی امور معنایی و ذهنی، موسیقی معنوی را سامان می‌بخشد، بنابراین همه‌ی ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا یک مصراع و همه‌ی عناصر معنوی یک واحد هنری، اجزای موسیقی معنوی آن اثر هستند. مبنای جمال‌شناسی و نیز انسجام غالب شاهکارهای شعری، در همین جلوه‌های بی‌نام موسیقی معنوی است. (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۶ش:۲۹۲) وقتی

که گفته می‌شود وحدت، عامل موسیقایی شعر یا هر مجموعه‌ی منظم دیگری است، پس به راحتی می‌توان تمام عناصر وحدت برانگیز معنایی را در حوزه‌ی موسیقی معنوی به شمار آورد؛ مانند ایهام، لف و نشر، تلمیح، تاکید المدح بما یشبه الذم، تنسیق صفات، رد العجز علی الصدر، تشابه الأطراف، مراعات النظیر، طباق. نمونه‌هایی عالی و زیبا از برخی از این عوامل موسیقی معنوی، در قصیده‌ی ابن-عرندس قابل مشاهده است که به دو نمونه از آنها اشاره خواهیم کرد.

۸-۱ طباق یا مطابقه

ابوهلال عسکری در تعریف مطابقه می‌گوید: «همه‌ی مردم متفقند که مطابقه در کلام، جمع کردن دو چیز متضاد در رساله، خطبه و بیتی از ابیات قصیده می‌باشد مانند سفیدی و سیاهی، شب و روز، و گرما و سرما». (العسکری، بی‌تا،۲۰) و تفاوتی ندارد که طباق بین دو اسم، یا دو فعل، یا دو حرف باشد و یا اینکه از نظر اقسام کلمه متفاوت باشد. سرّ بلاغت مطابقه «در تداعی معانی است، چرا که ضد یا مقابل خود را، به ذهن می‌آورد». (القلقلیه،۱۹۹۲م: ۲۹۹)

اما طباق چگونه می‌تواند در موسیقی شعر مؤثر واقع شود؛ وقتی در بیت دو یا چند کلمه متضاد دیده می‌شود، نوعی تکرار معنوی به وجود می‌آید و قرینه کلمه را در برابر آن قرار می‌دهد و وحدتی معنوی در شعر ایجاد می‌گردد که در موسیقی معنوی بیت موثر واقع می‌شود. به ابیات زیر از قصیده ابن‌عرندس بنگرید:

إمامٌ بَکَتْهُ الإنسُ و الجنُّ و السَّما وَ وَحْشُ الفَلا و الطیرُ و البرُّ و البحرُ
و جال بطرفه فی المجال کأنه دجی اللیل فی لألاء غرّته الفجر

ترجمه: امام حسین پیشوایی است که انس و جن و آسمان و حیوانات وحشی بیابان‌ها و پرندگان و خشکی و دریا بر او گریستند.

در این دو بیت شاعر به خوبی از مسأله‌ی زمان و مکـان اسـتفاده کـرده اسـت؛ کلماتی که دلالت بر زمان دارند عبارتند از: « اللیل و الفجر» و کلماتی که بر مکـان دلالت دارند عبارتند از: « السماء، الفلا، البرّ و البحر ». این دو عنصـر دارای نـوعی طباق هستند.

سَبـــایا بـــأکوارِ المَطایـــا حَواسِـــراً یـــلاحِظُهُنَّ العَبـدُ فِـی النَّـاسِ و الحُـرُّ
فُـذُلِّی بِکُـم عِـزٌّ وَفَقـرِی بکـم غِنـیً وعُسرِی بکـم یسـرٌ وکَسـرِی بکـم جَبـرُ

ترجمه: اسیر و بدون پوشش بر پشت شتران سوار شده و در میان مردم، بنده و آزاده آنها را می‌دیدند.

در این دو بیت نیز شاعر به خوبی توانسته است از صنعت طبـاق اسـتفاده کنـد. منظور شاعر از دو واژه متضاد «العبد و الحر»، همه‌ی مردم است. هنگامی که شـاعر از ذلت و خواری سخن می‌گوید در مقابل آن از عزت نیز سخن به میـان مـی‌آورد. همچنان که فقر او در اثر طباق به غنی، و سختی او به آسـانی، و شکسـتگی‌اش بـه اصلاح تبدیل می‌شود. آری شاعر به خوبی توانسـته اسـت بـین (وحـوش بیابـان و پرندگان آسمان)، (خشکی و دریا)، (سیاهی شب و سپیده دم فجـر)، (بنـده و آزاده)، (ذلت و عزت)، (فقر و غنا)، و (عسر و یسر) تضاد برقرار کند. هر یک از این الفـاظ متضاد، مجموعه‌ای از وحدت‌های معناگرایانه‌ی مشترک را تشکیل دادند. به عبـارت دیگر این الفاظ متضاد دارای دو نوع وحدت هسـتند. اول: وحـدت‌هـای منفـی کـه عبارتند از «العبد، الفقر، الذل، العسر و الکسر». دوم: وحدت‌های مثبت که عبارتند از «الحر، الغنی، العز، الیسر و الجبر»

این نوع از بکارگیری طباق توسط شاعر، دربردارنده‌ی زنجیـره‌ای از مترادفـات پوشیده و پنهان است. عبد، فقیر می‌شود و فقر سبب ذلت می‌گردد و این دو، باعـث سختی و مشقت می‌گردند. این سه با هم، سبب شکست و احساس ضعف (کسـر) در

شخصیت انسان می‌گردد. از سوی دیگر، حر، سبب غنا می‌شود و غنا، سبب عزت و این دو، باعث آسانی و آرامش فرد می‌گردد و یسر، منجر به اصلاح می‌گردد و اندوه افراد را به شادی و سرور تبدیل می‌کند. (زارع، ۱۴۳۳ق:۱۵)

۸-۲ ایهام

وقتی کلمه یا عبارتی، به گونه‌ای باشد که ذهن بر سر دو راهی قرار گیرد و نتواند در یک لحظه، یکی از آن دو را انتخاب کند، با ایهام روبه‌رو هستیم. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶ش: ۳۰۷) نظیر آن را در بیت زیر از ابن‌عرندس می‌توان مشاهده کرد.

فعینایَ کالخنساءُ تَجرِی دُمُوعُها و قلبی شدیدٌ فِی مَحَبَّتِکُم صَخرُ

ترجمه: اشک چشمانم بسان چشمان خنساء جاری است و دلم در محبت شما مانند سنگ، استواراست.

در این بیت صخر دو معنا دارد، یکی نام برادر خنساء و دیگری به معنای سنگ سخت. در اینجا با توجه به کلمه‌ی خنساء، اولین معنایی که به ذهن مخاطب می‌رسد، علم بودن صخر است، ولی با کمی دقت درمی‌یابیم که صخر، در معنای دومی به کار رفته است.

نتیجه

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

تنوع موسیقایی در این قصیده، عامل بسیار مهمی در القای موضوع و احساسات شاعرانه به خوانندگان و شنوندگان است. شاعر با رعایت تناسب و پیوندی که میان

شعر با عناصر دیگر وجود دارد، تلاش نموده تا به هدف و غایت اصلی شعر که همانا بیان مفاهیم و محتوای درونی شعر است، نزدیک گردد.

واژگان قصیده، واضح، سلیس و روان است که دلیل این سادگی و روانی واژگان، جنبه عاطفی و احساسی حاکم بر روح و روان شاعر است.

موسیقی کناری و انتخاب حرف روی «راء» مضموم، به قصیده شکل ملایمی بخشیده و با معنای نهفته در شعر متناسب است و التزام حرکت ضمه در قافیه‌های قصیده، بر فضای موسیقایی قصیده افزورده است.

ساختار واژگانی و کلمات محوری قصیده، به خوبی در خدمت اندیشه و عاطفه شاعر قرار گرفته است و در تعامل با یکدیگر و دیگر عناصر ساختاری زبان شعری و با هم نشینی و آرایش مناسب، علاوه بر برانگیختن خشم و تنفر در وجود مخاطب، بیانگر غم و اندوه شاعر نیز می باشد.

پی‌نوشت

۱- صالح بن عبد الوهاب بن عرندس حلی، معروف به ابن‌عرندس، در حله متولد شد و در سال ۸۴۰ ق. در همان‌جا وفات یافت. وی یکی از برجستگان و بزرگان شیعه در زمینه فقه و اصول به شمار می‌رود و اشعار فراوانی در مدح و رثای اهل بیت دارد که در همه‌ی آنها از جانسپاری خود در راه اهل بیت و کینه‌توزی نسبت دشمنانشان سخن رانده است. شخصیت‌های بزرگی چون علامه سماوی و یعقوبی، او را به دانایی، پرهیزگاری، خداپرستی و دست داشتن در علوم توصیف نمودند (امینی، ۱۴۱۰ق: ۱۳/۷). ابن‌عرندس در سروده‌هایش جناس‌های بسیاری به کار می‌برد و در این راه از استاد علاءالدین شفهینی پیروی می‌کرد، ولی در استواری و نیرومندی سخن، از او برتر بود و در زبان و واژه‌های تازی مهارت ویژه‌ای داشت. اگر استفاده فراوان وی از جناس‌ها نبود، هرآینه سروده‌هایش، از شیوایی و بلاغت بیشتری برخوردار بود.(همان:۱۴/۷)

****

کتابنامه

- ابرکرومبی، لاسل، (۱۹۸۶م)، **قواعد النقد الادبی**، ترجمه محمد عوض محمد، الطبعة الثانیة، بغداد، دار الشؤون الثقافیة العامة و الإعلام.
- الأمینی النجفی، عبد الحسین أحمد،(۱۴۱۰ق)، **الغدیر فی الکتاب و السنة و الادب**، الطبعة الرابعة، طهران، دار الکتب الاسلامیة.
- انصاری، نرگس، (۱۳۸۹ش)، **عاشورا در آیینه شعر معاصر**، بررسی و تحلیل شعرهای عاشورایی، چاپ اول، تهران، مجتمع فرهنگی عاشورا.
- انیس، ابراهیم، (۲۰۱۰م)، **موسیقی الشعر**، قاهره، مکتبة الانجلو المصریة.
- بینش، تقی، (۱۳۷۱ش)، **سه رساله فارسی در موسیقی(موسیقی دانشنامه علایی و موسیقی رسائل اخوان الصفا و کنز التحف)**، چاپ اول، مرکز نشر دانشگاهی.
- الجندی، علی، (۱۹۵۴م)، **فن الجناس**، القاهرة، دار الفکر العربی.
- خفاجی، محمد عبدالمنعم، (۱۴۱۴ق)، **القصیدة العربیة بین التطور و التجدید**، الطبعة الاولی، بیروت، دار الجبل.
- درو، الیزابت، (۱۹۶۱م)، **الشعر کیف نفهمه و نتذوقه**، ترجمه محمد ابراهیم الشوش، بیروت، مکتبة میمنة.
- رجایی، نجمه، (۱۳۷۸ش)، **آشنایی با نقد معاصر عربی**، چاپ اول، مشهد، دانشگاه فردوسی.
- زارع، آفرین و طاهره طوبی، ربیع و صیف(۱۴۳۳ق)، «تحلیل سیمائی لرائیة ابن العرندس و مقارنتها مع أشعار معاصریة»، اللغة العربیه و آدابها، العدد الرابع، السنة الثامنة.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۶ش)، **موسیقی شعر**، تهران، آگاه، چاپ دهم.
- الصعیدی، عبدالمتعال، (۱۹۹۹م)، **بغیة الإیضاح لتلخیص المفتاح فی علوم البلاغة**، قاهرة، مکتبة الآداب
- العاکوب، عیسی علی، (۱۴۲۱ق)، **موسیقا الشعر العربی**، چاپ دوم، دمشق، دار الفکر.

- العالم، إسماعیل أحمد شحادة، (۱۴۰۷ق)، **وصف الطبیعة فی الشعر الاموی**، الطبعة الاولی، بیروت، دار عمار.
- العسکری، ابوهلال، د.ت، **الصناعتین الکتابة و الشعر**، الطبعة الثالثة، القاهرة، مکتبة صبیح.
- علی‌پور، مصطفی، (۱۳۷۸ش)، **ساختار زبان شعر امروز**، تهران، فردوس.
- غاتشف، غیورغی، (۱۹۹۰م)، **الوعی و الفن**، ترجمه نوفل نیّوف، کویت، المجلس الوطنی للثقافة و الفنون و الآداب.
- فیاض‌منش، پرند،(۱۳۸۴ش)، «نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه»، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره۴، بهار و تابستان، صص۱۸۴-۱۶۳.
- قائمی، مرتضی، علی‌باقر طاهری‌نیا و مجید صمدی، پاییز (۱۳۸۸ش)، «فضای موسیقایی معلقة امرؤ القیس»، مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ۱۲.
- القلقلیة، عبده عبدالعزیز، (۱۹۹۲م)، **البلاغة الإصطلاحیة**، چاپ دوم، قاهره، دارالفکر العربی.
- محمد، ابراهیم عبدالرحمن،(۱۹۸۱م)، **قضایا الشعر فی النقد العربی**، الطبعة الثانیة، بیروت، دارالعودة.
- معروف، یحیی، (۱۳۷۸ش)، **العروض العربی البسیط**، چاپ اول، تهران، سمت.
- معین، محمد،(۱۳۷۱ش)، **فرهنگ معین**، چاپ چهارم، تهران، امیر کبیر.
- ناتل خانلری، پرویز،(۱۳۷۳ش)، **وزن شعر فارسی**، چاپ ششم، تهران، توش.
- نصار، حسین، (۱۴۲۱ق)، **القافیة فی العروض و الادب**، بی‌جا، مکتبة الثقافة الدینیة.
- النوش، حسن احمد، (۱۴۱۲ق)، **التصویر الفنی للحیاة الاجتماعیة فی الشعر الاندلسی**، الطبعة الاولی، بیروت، دار الجبل.
- الهاشمی، احمد، (۲۰۱۰م)، **جواهر البلاغة**، تحقیق سلیمان الصالح، الطبعة الثالثة، بیروت، دار المعرفة.