پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۴ (پی‌درپی ۳۰) زمستان ۱۳۹۶، صص ۱۴۴ - ۱۱۹

ویژگی‌های زبانی و سبکی قصیدهٔ لامیهٔ ابوالعلاء معری

مهری قادری بی‌باک،[۱] سید مهدی مسبوق[۲]

چکیده

ابوالعلاء معری در میان شاعران دوره‌های مختلف ادبیات عربی جایگاه ویژه‌ای دارد. او در دورهٔ شکوفایی علمی و ادبی می‌زیست و عصر او شاهد بروز و ظهور بزرگانی هم‌چون متنبی و شریف رضی بود. بی‌شک شاعری که توانسته در میان چنین شاعرانی رخ بنماید در خور این است که شعر او مورد نقد و بررسی قرار گیرد تا جلوه‌های زیبایی آن بازشناخته شود. پژوهش حاضر کوشیده با استفاده از ابزارهای زبانی و تکیه بر دانش زبان‌شناسی و نیز بهره‌گیری از نظریات سبک‌شناسان معاصر، قصیدهٔ لامیهٔ معری در دیوان سقط‌الزند را با روش توصیفی- تحلیلی مورد واکاوی قرار دهد. برآیند پژوهش نشان می‌دهد که معری توانسته با به‌کارگیری ظرفیت‌های وسیع زبان عربی شعر خود را به لحاظ آوایی از حیث موسیقی خارجی، داخلی، کناری و معنوی غنی سازد. هم‌چنین به لحاظ توجه به لایهٔ نحوی، از ویژگی‌های تعبیری جملات ماضی، مضارع، اسمیه و نیز جملات انشایی بهره گرفته و معانی مورد نظَر خود را به نظم کشیده که در این میان جملهٔ فعلیه جایگاه خاصی در مدایح وی داشته است. از نظر ادبی نیز معری توانسته با بهره‌گیری از تشبیه و استعاره تصویرهای زیبایی ترسیم نماید که در این میان تشخیص در مدایح او از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است.

کلیدواژه‌ها: ابوالعلاء معری، سبک‌شناسی، بلاغت، سقط‌الزند.

---

۱. دانش‌آموختهٔ دانشگاه بوعلی سینای همدان.
۲. دانشیار دانشگاه بوعلی سینای همدان. (نویسنده مسئول)

تاریخ وصول: ۹۶/۰۵/۱۷ تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۰/۰۲

مقدمه

ادبیات وسیله‌ای برای بیان دیدگاه‌ها و نظرات و ارتباط بین انسان‌ها به‌شمار می‌رود. در این بین شیوهٔ بیان افکار و چینش واژگان در کنار یک‌دیگر از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در واقع آنچه که منتقدان ادبی بدان اذعان نموده‌اند، این است که ادبیات چیزی نیست جز رستاخیز کلمات و جان‌بخشی به واژگان بی‌جان. چینش صحیح و زیبای واژگان در کنار یک‌دیگر باعث شده تا ادبیات نیز هم‌چون ساختمان دارای طرح و شکل باشد و این، شاعر یا نویسنده است که باید طرح اثر خود را به‌گونه‌ای زیبا و هماهنگ ارائه کند تا اثر ادبی مورد تحسین قرار گیرد.

دیوان سقط‌الزند سرودهٔ ابوالعلاء معری شاعر سدهٔ چهارم و پنجم هجری است که شاعر آن را در دوران جوانی و به تقلید از متنبی سروده و با وجودی که دارای ویژگی‌های زبانی و بیانی برجسته‌ای است؛ به اندازهٔ دیوان لزومیات او مورد توجه ادب‌پژوهان و منتقدان ادبی قرار نگرفته است. البته پژوهش‌های پرشماری در شرح و تحلیل دیوان سقط‌الزند صورت گرفته است. از جمله می‌توان به کتاب‌هایی هم‌چون کتاب «ضرام‌السقط» از صدر الافاضل خوارزمی ملقب به مجدالدین و کتاب «ایضاح سقط‌الزند» از خطیب تبریزی و کتاب «شرح فارسی دیوان سقط‌الزند» از محمود ابراهیمی اشاره نمود؛ لیکن هیچ یک از این کتاب‌ها جز در موارد اندک و به صورت اشاراتی گذرا، به بررسی ویژگی‌های زبانی و بلاغی این دیوان نپرداخته‌اند.

بیان مسئله

قصیدهٔ مورد نظر در این نوشتار در مدح یکی از امرا سروده شده و در شروح دیوان به نام ممدوح تصریح نشده است. اما مضمون ابیات نشان‌دهندهٔ این است که او یکی از امرای بنی حمدان است که به پیکار با رومیان رفته است. شاعر قصیده را با وصف سفر خود و بیان هدف و غرض خویش آغاز کرده است. بعد از ذکر مسیر خود و مخاطب قرار دادن شترش، به مدح امیر پرداخته و با استفاده از فن شاعری خود صفات متعددی برای او و لشکریان و توان جنگی وی برمی‌شمارد.

پژوهش پیش‌رو بر آن است که به بررسی سبک‌شناختی مدیحهٔ لامیهٔ دیوان سقط‌الزند

با هدف شناخت ویژگی‌های آن در دو سطح زبانی و ادبی بپردازد و از این رهگذر می‌کوشد که به پرسش‌های زیر پاسخ گوید:

۱. مهم‌ترین ویژگی‌های زبانی این لامیه چیست؟

۲. بارزترین ویژگی‌های بیانی این لامیه کدام‌اند؟

فرضیات پیش روی این پژوهش، گمانه‌های زیر را شامل می‌شود:

۱. معری در این قصیده توانسته با بیانی شیوا و بدون به‌کارگیری واژگان و تعابیر غریب و دور از ذهن به بیان مضمون شعری خود بپردازد.

۲. کاربرد فراوان استعاره و کنایه، بارزترین ویژگی‌های بیانی لامیهٔ معری در دیوان سقط‌الزند است.

شیوهٔ کار در این پژوهش به صورت توصیفی- تحلیلی است که ابتدا داده‌ها با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های اینترنتی گردآوری و سپس با تجزیه و تحلیل داده‌ها، فرضیات رد یا اثبات می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ ابوالعلاء معری پژوهش‌های پرشماری صورت گرفته است که بیشتر بر لزومیات و جهان‌بینی شاعر تمرکز داشته‌اند که از آن جمله است.

کتاب «الحیاه الانسانیه عند أبی العلاء» نوشتهٔ عایشه عبدالرحمن و کتاب «أبوالعلاء ناقد المجتمع» نوشتهٔ زکی المحاسنی و سایر پژوهش‌هایی که به نقد و بررسی اندیشه‌های ابوالعلاء معری در دیوان لزومیات پرداخته‌اند و ذکر همهٔ آن‌ها در این وجیزه نمی‌گنجد. به فارسی نیز پژوهش‌هایی در خصوص ابوالعلاء و تطبیق اندیشه‌های او با شعرای ادب فارسی صورت گرفته که از آن جمله است:

مقالهٔ (۱۳۸۸) «بررسی تطبیقی افکار و عقاید ابوالعلاء و خیام» نوشتهٔ لیلا امینی لاری و فضل‌الله میرقادری و منتشرشده در مجله بوستان ادب. و مقالهٔ «جلوه‌های جبر و اختیار در لزومیات معری و مثنوی مولوی» نوشتهٔ سید مهدی مسبوق و حدیثه فرزبود که در فصل‌نامهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی منتشر شده است.

لیکن دیوان سقط‌الزند او مورد بی‌مهری پژوهشگران قرار گرفته و تا آنجا که نگارندگان

این مقال جستجو نموده‌اند تاکنون اشعار این دیوان با رویکرد سبک‌شناختی مورد بررسی قرار نگرفته است.

بحث و بررسی

الف) لایه‌های زبانی و ادبی در سبک‌شناسی

پژوهش‌های سبک‌شناسی در مطالعهٔ آثار ادبی، رابطه‌ای بین موضوع زبان و سبک ادبی برقرار می‌کنند؛ بنابراین «سبک‌شناسی، توصیفی از متن ادبی است که بر اساس علم زبان‌شناسی پایه‌گذاری شده است» *(المسدی، ۱۹۷۷: ۴۴)*. این نظر نشان‌دهندهٔ آن است که متن ادبی در وهلهٔ نخست متنی زبانی است و بدون تحلیل روابط زبانی که متضمن آن است قابل سنجش و نقد نمی‌باشد؛ پس متن ادبی در درجهٔ اول یک نوآوری زبانی است و بررسی سبک‌شناسی، مهارت کنکاش در دنیای زبان است، که اختصاص به نوآوران دارد و این عمل برای شناختن تمایز آثارِ آن‌ها، به کار گرفته می‌شود تا بتوان زبان ادبی خاص هر ادیبی را – که به طور خودآگاه یا ناخودآگاه به کار گرفته می‌شود – کشف کرد *(زرقه، ۲۰۰۲: ۳۳۴)*.

الف–۱) لایهٔ زبانی

در لایهٔ زبانی، قصیده را از لحاظ آوایی و نحوی مورد بررسی قرار می‌دهیم. از جنبهٔ آوایی انواع موسیقی (بیرونی، درونی و کناری) مورد بررسی قرار می‌گیرد و از لحاظ نحوی ساختارهای مختلف جمله و کارکرد آن‌ها در این قصیده مطالعه می‌شود.

الف–۱–۱) سطح آوایی

از آن‌جا که سخن از صداها و آواها ساخته می‌شود، آهنگی که از طریق آن‌ها به گوش انسان می‌رسد باعث ایجاد تأثیر در فهم و درک معنای مورد نظر گوینده است و از این رهگذر انتخاب کلمات، متناسب با مقام و معنای مورد نظر، مهم به نظر می‌رسد. برای توضیح این امر می‌توان گفت که ممکن است در یک دایرهٔ معنایی، تعداد الفاظ مشترکی وجود داشته باشند که از لحاظ معنایی به یک‌دیگر نزدیک باشند؛ اما یک ادیب بر اساس

مقام کلام، دست به انتخاب الفاظی می‌زند که آهنگ و گوش‌نوازی آن‌ها متناسب با معنای مورد نظر اوست و از این جهت تأثیر بیشتری بر شنونده خود می‌گذارد. سبک‌شناسی آوایی به سه بخش تقسیم می‌شود: ۱. بررسی واج‌های مجرد ۲. بررسی آواها و تأثیر زیبایی آن‌ها در قصیده ۳. بررسی رابطهٔ بین واج و معنا *(خلیل، ۲۰۱۰: ۱۵۳)*.

در یک متن ادبی، آوایی که حروف و کلمات ایجاد می‌کنند ارتباط مستقیمی با احساس و روان نویسنده دارد *(بدیده، ۲۰۱۱: ۲۱)*. آنچه بدیهی است این است که هر «واجی دارای مخرج و صفات خاص خود است و این مخرج و صفات با معنا و دلالت کلمه دارای ارتباطی هنری و احساسی است» *(عبدالدایم، ۱۹۹۳: ۲۷)*.

ابراهیم انیس در کتاب موسیقی شعر بر این باور است که: «شعر نوعی از هنرهای زیبا مانند نقاشی، موسیقی و پیکره‌تراشی است و غالباً عاطفهٔ انسان را مخاطب قرار می‌دهد و احساسات انسان را به هیجان می‌آورد. هم‌چنین زیبایی آن در انتخاب الفاظ نهفته است و در پی هم آمدن اجزای آن بر زیبایی‌اش می‌افزاید تا جایی که به مانند موسیقی و آهنگی منظم گوش انسان را می‌نوازد» *(انیس، ۱۹۵۲: ۵)*. بنابر این موسیقی شعر باید به‌گونه‌ای باشد که با ساختار عمومی قصیده و نیز هدف و قصدی که شاعر از سرایش دنبال می‌کند، هماهنگ باشد. بنابراین هنگامی که شاعر به سرایش قصیده می‌پردازد ابتدا به انتخاب واج‌ها و آواها می‌پردازد و آن‌ها را به‌گونه‌ای انتخاب می‌کند که با معانی مورد نظرش هماهنگ باشد؛ به‌عنوان مثال صفاتی هم‌چون جهر، شدت، اطباق و استعلا مخصوص معانی شدید و قوی مانند فخر، خشم و احساس تألم است و صفاتی هم‌چون همس، رخاوت، انفتاح و استفال برای معانی ضعیف مانند اندوه، حسرت و اشتیاق به کار برده می‌شوند *(بدیده، ۲۰۱۱: ۲۱)*. برای مطالعهٔ آوای موجود در شعر، موسیقی را به سه بخش تقسیم نموده‌اند: موسیقی بیرونی، موسیقی کناری و موسیقی درونی.

الف-۱-۱-۱) موسیقی بیرونی

منظور از موسیقی بیرونی همان وزن شعر و ارکان تشکیل‌دهندهٔ بیت شعری است *(خلیل، ۲۰۱۴: ۳۲۱)*. این موضوع در ادب کلاسیک به‌شدت مورد توجه بود. «منظور از وزن این است که شعر دارای مقادیر معیّن و مرتب از حروف ساکن و متحرک باشد که

می‌توان آن را شکل ایقاعی یا موسیقایی کلام دانست. از این‌رو شاعر از اول تا آخر قصیده، آن‌ها را رعایت می‌کند و جز به‌ندرت و با دلیل از آن‌ها دوری نمی‌کند *(عاکوب، ۱۴۲۱: ۱۲)*. طبق تعریف کهن از شعر، وزن، جوهر شعر است و شعر بدون وزن، شعر به شمار نمی‌آید.

هر یک از اوزان شعری دارای موسیقی و حالت خاصی است. قدما در این مورد اشاره‌هایی دارند؛ از جمله ابن سینا می‌گوید: «وزن‌هایی هست سبک و وزن‌هایی سنگین و موقّر» *(ابن‌سینا، ۱۹۶۶: ۳۲)*. از طرفی هر شعری بسته به محتوا و حالت عاطفی‌اش، با وزن خاصی مطابقت دارد. به عبارت دیگر، «شاعر از میان اوزان شعر، وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگ باشد، بر می‌گزیند. این انتخاب بیشتر آگاهانه نیست ... بلکه محتوای شعر با وزنش به شاعر الهام می‌شود» *(وحیدیان کامیار، ۱۳۶۷: ۶۱)*.

قصیده مورد بحث در این نوشتار در بحر وافر سروده شده است، بحری که تقریباً یک چهارم اشعار معری در سقط‌الزند در قالب آن به نظم درآمده‌اند. این بحر از جمله بحور آهنگین و غنائی است که شعرای دوره‌های پیشین اقبال چندانی به آن نداشتند. در دورهٔ عباسی با انتشار موسیقی و ترانه‌سرایی، اشعاری در این بحر سروده شد که به جهت گوش‌نوازی و داشتن موسیقی و ریتم سریع مورد توجه شنونده قرار می‌گیرد. یکی از ویژگی‌های مهم آن کوتاه بودن مقطع‌های آن است.

ابوالعلاء قصیده را این‌چنین آغاز می‌کند:

أعــن وَخْــدِ القِــلاصِ كشَــفْتِ حــالا ومــن عِنــد الظّــلام طَلَبــتِ مــالا
ودُرّاً خِلْــتِ أنْجُمَــه عليــه فهــلاّ خِلْــتِهِنّ بــه ذُبــالا
وقُلْــتِ الشّــمْسُ بالبَيْــداءِ تِبْــرٌ ومِثْلُــكِ مــن تخَيّــلَ ثُــمّ خــالا

(معری، ۱۹۵۷: ۴۷)

ترجمه: آیا با دویدن شتران، حال خود نمایان ساختی و از شب تاریک، مال تقاضا نموده‌ای؟ / ستارگانِ آسمان را مروارید پنداشتی، چرا خیال نکردی که فتیله‌ای روشن هستند؟ / و گفتی که خورشید در صحرا طلاست، همانند تو کسانی هستند که اول خیال کردند و سپس مغرور شدند.

ساختار استفهام و خطاب در آغاز قصیده با کوتاه بودن مقطع‌ها متناسب است و به‌سان

تلنگری است که بر سر مخاطب خود (که در اینجا خود شاعر است) نواخته می‌شود. به طوری که از خود می‌پرسد چگونه حالت خود را برای سایرین آشکار کرده است و چگونه در راه رسیدن به جاه و مال، بیابان‌ها را در تاریکی شب طی کرده است. کما این‌که از خود می‌پرسد که آیا طمع تا آنجا او را پیش برده که ستارگان را مروارید شمرده و خورشید را طلا انگاشته است!؟

الف-۱-۱-۲) موسیقی کناری

این نوع موسیقی از بررسی قافیه و روی شناخته می‌شود. «قافیه از عوامل مهم موسیقی آفرین در شعر است، تا جایی که برخی برآنند که شعری که قافیه نداشته باشد، شعر نیست» *(ذوالفقاری،۱۳۸۰: ۵۰)*. قافیه عنصری در شعر است که نشان‌گر توانایی شاعر در سرایش و نظم شعر است. این‌که شاعری صرفاً الفاظی هم‌آهنگ را در آخر ابیات بیاورد، شعر محسوب نمی‌شود؛ بلکه باید این واژه‌ها علاوه بر هماهنگی موسیقایی که با هم دارند، پیوندی قوی در ارتباط با دیگر لغات شعر داشته باشند.

از مهم‌ترین فواید قافیه و تأثیرات آن بر مخاطب می‌توان گفت «قافیه توجه شنونده را جلب و احساساتش را تحریک می‌کند و عامل وحدت مصراع با مصراع‌های دیگر است و باعث انسجام شعر می‌گردد و ارتباط ابیات را با یک‌دیگر مستحکم می‌نماید» *(عبدون، ۲۰۰۱: ۷)*. قافیه به دلیل تکرار در تمام شعر، موجب می‌شود تعبیری فراتر از آنچه گفته می‌شود به ذهن خواننده متبادر شود.

ابوالعلا معری در قصیدهٔ «وخد القلاص» قافیه را به صورت مطلق و مختوم به الف که در اصطلاح عروضیان وصل نامیده می‌شود، آورده است و این امر با حالت خطاب و استفهام تناسب دارد:

أعَــن وَخْــدِ القِــلاصِ كشَــفْتِ حــالا ومــن عِنــد الظّــلام طَلَبــتِ مــالا
ودُرّاً خِلْــتِ أنْجُمَــه عليــه فهــلاّ خِلْــتِهِنّ بــه ذُبــالا

(معری، ۱۹۵۷: ۴۷)

آمدن حرف الف و صدای کشیدهٔ آن در پایان هر بیت صدای فریاد را تداعی می‌کند. هم‌چنین چرخش صدا در دهان، به علت داشتن صدای اجوف (تهی)، تداعی‌کنندهٔ خالی

بودن صحرایی است که شاعر آن را برای رسیدن به ممدوح می‌پیماید. هماهنگی صدای پایانی قافیه در بیتی دیگر نیز نمود بارزی دارد:

مُوَاصَـــلَةً بهـــا رَحْلـــی کـــأنّی عـــنِ الـــدّنْیا أُریـــدُ بهـــا انْفِصَـــالا

(همان: ۴۸)

ترجمه: حرکت و سیر من مستمر است گویی که با این سفر می‌خواهم از دنیا جدا شوم.

انفصال و جدا شدن شاعر از زندگی و از جهان نیز با صدای کشیدهٔ الف هم‌خوانی دارد به‌خصوص اگر آن را چنین تصور کنیم که این فریادزننده، صدای خود را تا قطع شدن نفس ادامه دهد، گویی بدون این‌که نیاز به سخن باشد، انفصال و جدایی در ذهن شنونده تداعی می‌شود.

در این بین حرف لام که دارای صفت الصاق است *(عباس، ۱۹۹۸: ۷۸)* نیز به ادای این معنا کمک می‌کند. چسبیدن زبان به کام و جدا شدن نیز به افادهٔ معنای «انفصال» کمک می‌کند. این معنا را در ابیات متعدد دیگری می‌توان نشان داد؛ آنجا که به تشبیه پاشیدن عرق اسبان به جدا شدنِ پر عقاب می‌پردازد:

تَـــرَی أعْطَافَهـــا تَرمـــی حَمیمـــاً کأجْنِحَـــةِ البُـــزَاهِ رمـــت نِســـالا

(همان: ۴۸)

ترجمه: چنین می‌بینی که پهلوهای اسبان عرق می‌پاشد، همانند پرهایی که از بال‌های باز کنده می‌شود.

قافیه و رویّ انتخاب‌شده توسط شاعر در این قصیده، هم با مضمون شعری و هم با تصاویر ادبی مورد نظر شاعر هماهنگ بوده و به‌خوبی نمایان‌گر مقصود شاعر است. کلمات قافیه نیز متحرک هستند به طوری که دو حرف ما قبلِ روی مفتوح هستند و با حرف روی تناسب دارند و این امر بر پویایی قافیه افزوده است.

الف-۱-۱-۳) موسیقی درونی

موسیقی درونی عبارت است از «هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرف در مجاورت حرف دیگر» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۵۱)* موسیقی درونی تأثیر به‌سزایی در زیبایی شعر دارد و در کنار سایر اجزای تشکیل‌دهندهٔ آهنگ شعر، بر رونق سروده‌ها

می‌افزاید: «این قلمرو موسیقی شعر، مهم‌ترین قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی در همین نوع از موسیقی نهفته است» *(همان: ۳۹۲)*. ابراهیم خلیل در تفاوت موسیقی بیرونی و داخلی می‌گوید: «وزن در شعر امری اجباری است، در حالی که موسیقی داخلی امری اختیاری و از روی قریحه و ناخودآگاه است» *(خلیل، ۲۰۱۴: ۳۲۱)*. عوامل تشکیل‌دهندهٔ موسیقی درونی، مجموعه صنایع لفظی بدیعی متعددی هستند که در ادامه به مهم‌ترین موارد آن‌ها اشاره می‌کنیم.

الف-۱-۱-۳-۱) جناس

در تعریف جناس باید گفت: جناس به معنای تشابه لفظی دو کلمه است که در معنا با هم متفاوت باشند و بر دو قسم است، جناس تام و جناس ناقص *(تفتازانی، ۱۳۸۳: ۴۵۸-۴۶۱)*. شاعر با به کارگیری کلماتی که به جهت لفظی شبیه هم هستند به ایجاد نوعی موسیقی مبادرت می‌ورزد که شعر را از آهنگی زیبا و جذاب برخوردار می‌سازد. از این رو «جناس و دیگر محسنات لفظی به واژگان تعلق داشته و به لطایف شنیداری مخاطب می‌افزاید و موجب پسند و سرور وی می‌شود» *(ابن‌عاشور، بی‌تا: ۴۲)*.

ابوالعلاء معری در مدایح خود به‌کرات از جناس استفاده کرده است. در این‌جا به بررسی این صنعت بدیعی در مدیحهٔ مورد نظر وی می‌پردازیم.

وقُلْـــتِ الشّـــمْسُ بالبَیْـــداءِ تِبْـــرٌ ومِثْلُـــکِ مَـــنْ تَخَیَّـــلَ ثُـــمّ خـــالا

(معری، ۱۹۵۷: ۴۷)

در این بیت در کلمات «تخیّل و خالا» جناس ناقص وجود دارد که از نوع جناس شبه‌اشتقاق است زیرا «تخیل» از خال یخال مشتق شده است و به معنای گمان است، ولی «خالا» از خال یخول به معنای غرور و سرکشی است، بنابراین بین این دو شبه‌اشتقاق وجود دارد. برخی بر آن هستند که «شبه‌اشتقاق معمولاً زیباتر از اشتقاق است چون رابطه میان واژه‌ها بدیع است و تأمل برانگیز. به علاوه در عین وحدت لفظی، تفاوت معنایی وجود دارد که زیبایی آن را افزون می‌کند» *(وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۳۸)*.

علاوه بر این جناس، تکرار حرف لام نیز موسیقی خاصی به این بیت داده است.

تُـــذَكّرُكِ الثَّوِيَـــهَ مِـــنْ ثُـــدَيٍّ ضَـــلالٌ مـــا أرَدْتِ بـــه ضَـــلالا

(معری، ۱۹۵۷: ۴۸)

ترجمه: گردنه‌های منطقه «ثدی» تو را به عشقِ گمراه‌کننده‌ات انداخت، در حالی که خواستار این گمراهی نبوده‌ای.

در این بیت جناس تام در کلمات «ضلال و ضلالا» وجود دارد. ضلالِ اول مجاز از عشق است و ضلال دوم در معنای حقیقی به معنای گمراهی آمده است. آمدن این جناس باعث جلب توجه مخاطب به معنای مورد نظر شاعر می‌شود؛ چرا که در ابتدا با شنیدن «ضلال» اول گمراهی را برای خود اثبات می‌کند و با آمدن لفظ دوم این صفت را از خود سلب یا توجیه می‌کند.

فمـــا يَـــرْمِينَ بالآجـــالِ إجْـــلاً وَيَـــرمِينَ المَقَانِـــبَ والرِّعَـــالا

(همان: ۴۹)

ترجمه: این سوارکاران، مرگ را به جان گله‌های گاو وحشی نمی‌اندازند، بلکه گروه‌ها و گردان‌های دشمنان را می‌کشند.

بین «آجال» و «إجل» جناس ناقص از نوع اشتقاق وجود دارد. اولین چیزی که در این جناس نظر شنونده را جلب می‌کند نفی «آجال» از «إجل» و اثبات آن برای موارد دیگر است. از آن‌جا که شاعر در این‌جا از لفظ غریب «إجل» استفاده کرده است با درنگ فهمیده می‌شود که منظور از «إجل» گلهٔ گاو وحشی است.

يُغـــادِرْنَ الكَواعِـــبَ حاسِـــرَاتٍ يُـــنِلْنَ مِـــن العُـــداةِ مـــن اسْـــتَنالا

(همان‌جا)

ترجمه: سواران، دختران را بی‌روبند رها می‌کنند در حالی که هر چه سربازانِ دشمن از آن‌ها بخواهند دریغ نمی‌کنند.

در دو واژهٔ «ینلن» و «استنالا» جناس از نوع اشتقاق وجود دارد، زیرا هر دو از یک ریشه هستند.

الف-۱-۱-۳-۲) تکرار

تکرار یکی از پدیده‌های کهن در شعر عربی بوده است و ناقدان در گذشته به نقش مهم آن در ارتباط اجزای کلام اشاره کرده‌اند؛ هم‌چنین برای تکرار، معانی متعددی بیان کرده‌اند

که با اغراض شاعر مرتبط است لذا تکرار «باعث بارز شدن و برجسته شدن معنا بوده یا این‌که شاعر برای تأکید و تفصیل و در ادامه ساخته و پرداخته کردن و متبلور کردن معانی خود به آن روی می‌آورد *(شعلال، ۱۹۹۳: ۲۵۲)*.

تکرار در شعر به چند شکل بروز می‌یابد؛ گاهی تکرار در حروف مشاهده می‌شود و گاهی در کلمات و گاهی در عبارات و جملات. شاعر برای تأثیرگذاری بر مخاطب خود از حروف، کلمات و عبارات مکرر استفاده می‌کند. «در مورد انگیزه‌های هنری تکرار گفته می‌شود که این امر باعث یک توازن موسیقی در اثر ادبی می‌شود و این باعث می‌شود آهنگ، توانایی بیشتری در انگیزش مخاطب و تأثیرگذاری بر روان او داشته باشد» *(حسین قاسم، ۲۰۰۱: ۲۱۹)*.

ابوالعلا معری در شعر خود از تکرار بهره‌های فراوان برده است غالب تکرارهای موجود در مدایح او از قبیل تکرار حرف و کلمه بوده است.

- تکرار آوایی ناقص (واج)

حروف در ساختار کلمه و تعیین معنای آن، به‌خصوص در زبان عربی اهمیت شایانی دارند و به همین جهت تکرار یک حرف در کلمه و یا جمله می‌تواند نشان از تأکید شاعر روی معنای خاصی باشد یا حالت خاص روانی شاعر به هنگام سرایش را بیان کند؛ چنانچه گفته می‌شود: «تکرار حرف گرچه منظم نباشد در کلام عاطفی و زیبایی‌آفرین، زیباست به شرط آن‌که میان حروف در حدی باشد که ذهن، تکرار را دریابد» *(وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۲۸)*. شعرِ ابوالعلا از این نقطه‌نظر تهی نبوده و با درنگ در این قصیده می‌توان نمونه‌های متعددی از این قبیل یافت؛ چنان که در بیت زیر شاعر هفت مرتبه حرف لام را تکرار می‌کند:

أعَــن وَخْــدِ القِــلاصِ كشَــفْتِ حــالا ومــن عِنــد الظّــلام طَلَبــتِ مــالا

(معری، ۱۹۵۷: ۴۷)

ترجمه: آیا با دویدن شتران، حال خود نمایان ساختی و از شب تاریک، مال تقاضا نموده‌ای؟

آوای حرف لام، آمیخته‌ای از نرمی و انعطاف و قوام و الصاق است *(حسن، ۱۹۹۸: ۷۸)*.

با توجه به این‌که سخن شاعر در بیان گله و ملامت است، شاعر باید به گونه‌ای سخن بگوید که همراه با نرمی و انعطاف باشد و هم‌زمان باید تا حدی جدی باشد تا تأثیر خود را بگذارد. با توجه به این توضیح و خصوصیات حرف لام درمی‌یابیم که شاعر به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه از ویژگی‌های این حرف متناسب با معنای مورد نظرش استفاده کرده است. در بیت دیگری نیز به طور مکرر از این حرف استفاده می‌کند:

رَمَـــاکِ اللّـــهُ مِـــنْ نُـــوقٍ بِـــرُوقٍ مـــن السّـــنَواتِ تُنْکِلُـــکِ الإفـــالا

(معری، ۱۹۵۷: ۴۷)

ترجمه: ای ناقه‌های بلنددندان! خدا تو را دچار قحطی‌ای کند که شتربچه‌هایت را بکشد.

این بیت در معرض شِکوه و نفرین است و از آنجا که بر ناقه‌ها نفرین می‌کند، از خاصیت الصاق حرف لام استفاده می‌کند؛ بدین‌معنا که می‌خواهد این خواسته را بر وجود ناقه‌ها بچسباند.

تکرار حرف نون نیز در مدایح معری جایگاه ویژه‌ای دارد. «این حرف از جهت تعبیری، برای بیان باطن و صمیم اشیاست؛ کما این‌که صدای آن به صورت هیجانی از درون خارج می‌شود و برای بیان احساسات عمیق استفاده می‌شود» *(حسن، ۱۹۹۸: ۱۵۸)*.

در بیت زیر حرف نون شش مرتبه تکرار می‌شود:

یُغـــــادِرْنَ الکَواعِـــــبَ حاسِـــــرَاتٍ یُـــنِلْنَ مِـــن العُـــداهِ مـــن اسْـــتَنالا

(معری، ۱۹۵۷: ۴۷)

ترجمه: سواران، دختران را بی‌روبند رها می‌کنند در حالی که هر چه سربازانِ دشمن از آن‌ها بخواهند دریغ نمی‌کنند.

به نظر می‌رسد علت تکرار حرف نون در این بیت برای تعبیر از حالت تألم و ذلتی است که زنانِ دشمن احساس می‌کنند. زیرا «آوای آن که از بینی خارج می‌شود بهترین صدا برای بیان احساسات درد و خشوع است» *(حسن، ۱۹۹۸: ۱۵۸)*.

از آنجا که شاعر به طور ناخودآگاه حروف را متناسب با معانی به کار می‌گیرد، می‌توان با توجه به مثال‌های فوق به این نکته رسید که معری به جهت مطبوع بودن شعر وی و دوری از تکلف، توانسته است به چنین تناسبی در انتخاب حروف و معانی دست یابد.

- تکرار آوایی کامل (واژه)

تکرار کلمات در این مدیحهٔ معری، نشان از رویکرد تعبیری و تأکید شاعر بر برخی معانی خاص است. وی به کرات از تکرار استفاده می‌کند، به‌طوری که در ابیات اولیه می‌گوید:

ودُرّاً خِلْـــــتِ أنْجُمَـــــه علیـــــه فهـــــلاّ خِلْـــــتِهِنّ بـــــه ذُبـــــالا

(معری، ۱۹۵۷: ۴۷)

ترجمه: ستارگانِ آسمان را مروارید گمان بردی، چرا خیال نکردی که فتیله‌ای روشن هستند؟

در این بیت فعل «خال» تکرار شده است و این نشان از شدت تخیّل و توهّم مخاطب شاعر دارد؛ زیرا او به امید دهش و بخشش ممدوح، راه سپرده است.

در بیت دیگری فعل «رمی» را برای اسبان به کار برده است:

فمـــا یَـــرْمِینَ بالآجـــالِ إجْـــلاً وَیَـــرمِینَ المَقَانِـــبَ والرِّعَـــالا

(معری، ۱۹۵۷: ۴۹)

ترجمه: این سوارکاران، مرگ را به جان گله‌های گاو وحشی نمی‌اندازند، بلکه گروه‌ها و گردان‌های دشمنان را می‌کشند.

تکرار این فعل و نسبت دادن آن برای اسبان که در واقع به جنگجویی سپاهیان ممدوح اشاره دارد، نشان از آن است که این اسبان همواره در میدان کارزار هستند و تنها برای مبارزه با دشمن سوار می‌شوند نه برای شکار.

الف-۲) سطح نحوی

سطح نحوی یا سبک‌شناسی جمله، از دیگر سطوح زبانی است که در آن متن از لحاظ ساختار جملات، مورد بررسی قرار می‌گیرد و به مواردی هم‌چون آشنازدایی در ساختار جمله، کوتاه و بلندبودن جملات، نوع جملات از لحاظ فعلیه یا اسمیه بودن، تقدیم و تأخیر و ... پرداخته می‌شود *(خلیل، ۲۰۱۴: ۳۲۸)*.

الف-۲-۱) ساختار جملهٔ فعلیه

معری در استفاده از انواع جمله‌ها به نیکی درنگ می‌کند و در هر موضعی متناسب با آن معنا و غایت، جمله‌ای را اختیار می‌کند تا مخاطب خود را اقناع کند. وقتی جملات اسمیهٔ شاعر را در نظر می‌گیریم، متوجه می‌شویم شاعر هنگامی که در معرض توصیف شایستگی‌های ممدوح سخن می‌گوید و از آماده بودن اسبان و سواران دم می‌زند از جملات فعلیه با افعال ماضی استفاده می‌کند:

نَشَـــأنَ مـــع النَّعَـــامِ بکُـــلّ دَوٍّ فقَـــدْ أَلِفَـــتْ نتائِجُهـــا الرِّئـــالا
ولمّـــا لـــم یُســـابِقْهُنّ شَـــیءٌ مِـــنَ الحَیَـــوانِ ســـابَقْنَ الظّـــلالا
وقـــد ذابَـــتْ بنـــارِ الحِقْـــدِ منهـــا شَـــکائِمُها فمازَجَـــتِ الـــرُّوَالا

(معری، ۱۹۵۷: ۴۸-۴۹)

ترجمه: در صحراها با شترمرغان، بزرگ شده‌اند، لذا کره‌های آن‌ها با بچه شترمرغ‌ها خو گرفته‌اند / و چون حیوانی نیافتند که یارای مسابقه دادن با آن‌ها را داشته باشد، با سایهٔ خود مسابقه دادند. / از آتش حقد و کینه‌ای که در وجودشان هست، دهان‌بندشان ذوب شد و با آب دهانشان ممزوج گشت.

در این ابیات شاعر با استفاده از افعال ماضی «نشأن، ألفت، سابقنَ، ذابت، مازجت» معانی مورد نظر خود را بیان کرده است. فعل ماضی دلالت بر حدوث در زمان گذشته دارد و در این‌جا بیانگر این است که این‌ها صفات و ویژگی‌هایی است که از گذشته در اسبان ممدوح وجود داشته است و چیز تازه‌ای نیست و سلحشوری در وجود وی، سواران و اسبانش نهادینه شده است.

بنابراین اسبان ممدوح مرکب‌های تند و تیز بوده‌اند که با شترمرغان دونده، بزرگ شده‌اند و حیوانات دیگر یارای مسابقه با آن‌ها را نداشته و با سایهٔ خود مسابقه داده‌اند. آتش کینه از سربازان به آن‌ها منتقل شده است و شاعر در تعبیری اغراق‌آمیز، لگام را ذوب‌شده و درآمیخته با آب دهان اسبان به تصویر می‌کشد.

در ادامهٔ همین ابیات، شاعر برای بیان اثری که لشکر بر دشمن باقی می‌گذارد از افعال مضارع استفاده می‌کند:

يُـــذِقْنَ بَنـــي العُصَـــاةِ اليُـــتْمَ صِـــرْفاً ويَتْـــــرُكْنَ الجَـــــآذِرَ والسِّـــــخَالا
فمـــــا يَـــــرْمِينَ بالآجـــــالِ إجْـــــلاً وَيَـــــرمِينَ المَقَانِـــــبَ والرِّعَـــــالا
يُغـــــادِرْنَ الكَواعِـــــبَ حاسِـــــرَاتٍ يُـــنِلْنَ مِـــن العُـــداةِ مـــن اسْـــتَنالا

(همان: ۴۹)

ترجمه: سواران ممدوح هم‌چون ساقیانی هستند که یتیم شدن را به مانند شرابی خالص در کام فرزندان دشمنان فرومی‌ریزند و در این شکارگاه، گوساله‌ها و بزهای وحشی را رها می‌کنند. / این سوارکاران، مرگ را به جان گله‌های گاو وحشی نمی‌اندازند، بلکه گروه‌ها و گردان‌های دشمنان را می‌کشند. / سواران، دختران را بی‌روبند رها می‌کنند، در حالی که هر چه سربازانِ دشمن از آن‌ها بخواهند دریغ نمی‌کنند.

در این ابیات، شاعر جملات خود را با افعال مضارع «یذقن، یترکن، یرمین، یغادرن، ینلن» می‌سازد. فعل مضارع بر تکرار وقوع امری دلالت می‌کند، بنابراین برای این‌که نشان دهد وقایعی که لشکریان ممدوح بر دشمنان وارد می‌آورند، همیشگی و به صورت مکرر صورت می‌پذیرد، مضارع بودن افعال بیشترین کمک را به او می‌کنند.

بنابراین معنای ثانوی این ابیات این است که اسبان به صورت همیشگی مرگ را برای خانواده‌های دشمنان به ارمغان می‌آورند و همواره به گردان‌های دشمن به جای شکارهای متعارف، هجوم می‌آورند و زنانِ دشمنان را ماتم‌زده باقی می‌گذارند.

الف-۲-۲) ساختار جملهٔ اسمیه

غالب جملات در مدایح معری از نوع فعلیه است و جز در مواردی معدود از جملهٔ اسمیه استفاده ننموده است و این نشان‌دهندهٔ ویژگی پویایی، تحرک و اهمیت دادن به زمان جملات در این قصیده است. لذا در این‌جا به مواردی که از کاربرد جملهٔ اسمیه اشاره می‌شود.

جملهٔ اسمیه بر ثبوت دلالت می‌کند. در مدایح معری نیز شاهد این موضوع هستیم که وی در برخی جاها از این جمله استفاده کرده است؛ به‌عنوان مثال وی به هنگام معرفی ممدوح چنین می‌گوید:

ســـــأَلْنَ فقلْـــــت مَقْصِـــــدُنا ســـــعيدٌ فكـــــانَ اسْـــــمُ الأمِيـــــرِ لهُـــــنّ فـــــالا

مُكَلَّـــفُ خَيْلِـــهِ قَـــنَصَ الأعَـــادی وجاعِـــلُ غابِـــهِ الأسَـــلَ الطِّـــوَالا
(همان: ۴۸)

ترجمه: از ما پرسش نمودند و گفتیم مقصد ما سعید است، پس نام امیر، مایهٔ اقبال و شگونِ آن‌ها بود. / کسی که اسبانش را ملزم کرده تا دشمنان را شکار کند و جنگل آن‌ها را از نیزه‌های بلند ساخته است.

شاعر برای معرفی شخصیت ممدوح خود از جملات اسمیه «مقصدنا سعیدٌ»، «اسم الامیر لهن فال»، «مکلف خیله قنص الأعادی» و«جاعل غابه الاسل الطوالا» استفاده کرده است. همان‌گونه که گفته شده، از آن‌جا که جمله اسمیه دلالت بر ثبوت دارد، صفاتی که با این ساختار بیایند به‌زعم نویسنده، ثابت و ماندگار هستند؛ لذا وقتی می‌گوید «مقصدنا سعیدٌ» به معنای این است که همواره چنین قصدی داریم و راه ما به سوی خوشبختی در بارگاه اوست. هم‌چنین خوش یُمن بودن ممدوح نیز شامل این ثبوت می‌شود.

در بیت دوم مبتدا «هو» حذف و تنها به خبر اکتفا شده است؛ زیرا کلام در مقام مدح است و مبتدا ناگفته پیداست. بنابراین صفت جنگاوری و فرماندهی برای ممدوح ثابت بوده و همیشه لشکریانش بر دشمن پیروز شده‌اند.

در بیت دیگر درباره شجاعت او می‌گوید:

ذكـــيُّ القَلْـــبِ يَخْضِـــبُها نَجِيعـــاً بمـــا جَعَـــلَ الحَرِيـــرَ لهـــا جِـــلالا
(همان: ۴۹)

ترجمه: او دارای قلبی شجاع است، اسبان را در جنگ با خون می‌پوشانَد همان‌طوری که در صلح با حریر می‌پوشانْد.

در این بیت نیز با جملهٔ «[هو] ذکی القلب» با استفاده از جملهٔ اسمیه، صفت شجاعت را برای ممدوح ثابت کرده است.

الف-۳) سطح ادبی

در سطح ادبی به ویژگی‌هایی پرداخته می‌شود که علم بیان تعریف کرده است و شیوه‌های تعبیری مختلف مورد تحلیل قرار می‌گیرد. در ادامه این قصیده را از جهت تشبیه و انواع مجاز مورد بررسی قرار می‌دهیم.

الف-۳-۱) تشبیه

تشبیه به‌عنوان رکن اصلی خیال، نقش به‌سزایی در خلق انواع تصاویر شاعرانه ایفا می‌کند. شاعرانه بودن تشبیه به این است که مخاطب را از چیزی به چیز دیگری منتقل می‌کند که جالب‌تر و دل‌انگیزتر است و هر قدر این انتقال از لحاظ خیال دوردست‌تر و نیازمند به تلاش ذهنی بیشتری باشد، تشبیه زیباتر و جذاب‌تر بوده و نزد مخاطب از پذیرش بیشتری برخوردار است *(بوحوش، ۲۰۰۰: ۱۵۳)*. این واکنش برای مخاطب با نوعی شگفتی همراه است که التذاذ و اقناع وی را در پی دارد؛ بنابراین «تشبیه برای رساندن مشارکت دو چیز نمی‌باشد، بلکه برای آن است که چیزی را بهتر جلوه بدهیم یا بدتر» *(فروزانفر، ۱۳۷۶: ۱۰)*.

ابوالعلا در جاهای متعدد از این مدیحه از تشبیه استفاده کرده و از آن به‌عنوان شگردی برای تعبیر معانی خود بهره برده است. معری قصیده‌ای را که در مدح یکی از امرا سروده است، با گِله از نفسِ خود آغاز کرده است که چرا اشتران را بیهوده، روز و شب در بیابان می‌دواند و حدیث نفس خود را این‌گونه با تشبیه بیان می‌کند:

ودُرّاً خِلْـــتِ أنْجُمَـــه علیـــه فهـــلاّ خِلْـــتِهِنّ بـــه ذُبـــالا
وقُلْـــتِ الشّـــمْسُ بالبَیْـــداءِ تِبْـــرٌ ومِثْلُـــکِ مَـــنْ تَخَیَّـــلَ ثُـــمّ خـــالا

(معری، ۱۹۵۷: ۴۷)

ترجمه: ستارگانِ آسمان را مروارید پنداشتی، چرا خیال نکردی که فتیله‌ای روشن هستند؟/ و گفتی که خورشید در صحرا طلاست، همانند تو کسانی هستند که اول خیال کردند و سپس مغرور شدند.

معری در بیت اول، ستارگان آسمان را به مروارید تشبیه می‌کند. این تشبیه در صدد آن آمده که نفس او به او وعده می‌دهد که از پسِ طیِ این مسیر، به مال خواهد رسید، لذا حالت روانی و قصدی که سوارکار به دنبال آن است، چنین به او القا می‌کند که آنچه در مسیر وی واقع می‌شود متناسب با هدف اوست، لذا ستارگان را به مروارید تشبیه کرده است. در این‌جا با وجود ذکر ادات تشبیه (خلتِ) وجه‌شبه حذف شده است تا با تشبیه مجمل، مخاطب خود به وجه‌شبه بیاندیشد.

از آن‌جا که شاعر با ملامت و ناامیدی از مفید بودن سفر، سخن آغاز کرده است، به

نفس خود می‌گوید: شایسته‌تر آن است که ستارگان آسمان را فتیله‌ای شعله‌ورشده تصور می‌کردی. گویا بر آن است که تشبیه ستارگان در پهنهٔ سیاه‌رنگ آسمان باید به دور از خواسته‌های نفس به چیزی دیگر تشبیه شود.

این تشبیه نیز در ادامهٔ بیت قبلی بوده و بیان‌گر گرایش‌های نفس است که پرتو طلایی در صحرا را طلا می‌انگارد.

در جایی دیگر در توصیف اسبان می‌گوید:

وأیْقَـــظَ بالصّـــهیلِ الرّکـــبَ حتـــی ظَنَنْـــتُ صَـــهیلَهُ قِـــیلاً وقـــالا

(همان:۵۱)

ترجمه: با شیههٔ خود، کاروانیان را بیدار کرد، تا این‌که گمان بردم شیههٔ او قیل و قال مردمان است.

در این بیت معری مشبه و مشبهٌبه را ذکر نموده و برای تشبیه از ادات تشبیهِ «ظن» استفاده کرده است که در این‌جا بیان‌گر شباهت بسیار زیاد شیهه و همهمهٔ اسب، به گفتگو و هیاهوی انسان‌هاست.

در میان تشبیهاتی که ابوالعلا بیان می‌کند، تشبیه بلیغ در تعداد اندکی از ابیات وی به کار رفته است. تشبیه بلیغ با حذف ادات تشبیه و وجه شبه عمق بیشتری به این فن می‌دهد و ادعای همانندی و یکسانی را بیان می‌کند. در جای دیگری از این قصیده از تشبیه بلیغ استفاده کرده است:

وقـــد ذابَـــتْ بنـــارِ الحِقْـــدِ منهـــا شَـــکائِمُها فمازَجَـــتِ الـــرُّوالا

(همان: ۴۸)

ترجمه: از آتش حقد و کینه‌ای که در وجودشان هست، دهان‌بندشان ذوب شد و با آب دهانشان ممزوج گشت.

در این بیت شاعر، با استفاده از ترکیب اضافی، کینه را به آتش تشبیه کرده است. وی در این ترکیب با از یاد بردن ادات تشبیه و وجه شبه، به یکسانی حرارت آتش و اثر کینه، اشاره نموده و با اضافه کردن آتش به کینه، بلاغت این تعبیر را به اوج رسانده است؛ چرا که حرارت این آتش باعث شده لگامی که در دهان اسب قرار دارد از شدت آن، ذوب شود و این امر نشان‌دهندهٔ استفاده شاعر از غلو است.

در بیت دیگر شاعر، به توصیف درخشندگی شمشیر ممدوح می‌پردازد و می‌گوید:

إذا بُصِـــرَ الأميـــرُ وقـــد نَضَـــاهُ بـــأعْلى الجَـــوّ ظُـــنّ عليـــه آلا
(همان‌جا)

ترجمه: اگر امیر در حالت برکشیدن آن، بر فراز آسمان دیده شود، گمان می‌رود که روی آسمان سراب دیده شده است.

شاعر در بیت قبل، شمشیر را به‌سان برکهٔ آب و زبانه‌ای از آتش می‌داند و در این تشبیه حالتی را بیان می‌کند که امیر این شمشیر را در دست برافراشته است، این حالت به‌مانند ظاهر شدن سرابی در آسمان است، حال آن‌که جای سراب بر زمین است. در این تشبیه شاعر از قوهٔ تخیّل خود بهره گرفته و چندین تصویر را با هم در آمیخته است.

الف-۳-۲) مجاز

مجاز یکی از ابزارهای مهم شاعر برای تصویرسازی است. مجاز در لغت به معنای «گذشتن و عبور کردن است» *(فراهیدی، ۱۴۱۴: ۳۲۰/۱)* و در اصطلاح «لفظی است که در غیر آنچه در اصطلاح تخاطب برای آن وضع شده استعمال می‌شود که این استعمال به جهت پیوند و مناسبتی است که بین معنای حقیقی و مجازی وجود دارد و در کنار آن قرینه‌ای می‌آید که مانع اراده معنای وضعی آن می‌شود» *(هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۰۵)*.

الف-۳-۲-۱) مجاز مرسل

معری از مجاز بارها استفاده کرده است و از این جهت به غنای شعر خویش افزوده است. در مطلع یکی از مدایح خود چنین می‌سراید:

تُـــذَكّرُكِ الثَّوِيَـــةَ مِـــنْ ثُـــدَيٍّ ضَـــلالٌ مـــا أرَدْتِ بـــه ضَـــلالا
(معری، ۱۹۵۷: ۴۷)

ترجمه: گردنه‌های منطقه «ثدی» تو را به عشقِ گمراه‌کننده‌ات انداخت، در حالی که خواستار این گمراهی نبوده‌ای.

لفظِ ضلال اول، مجاز از عشق است؛ زیرا شاعر نام سرزمینی را می‌آورد که مخاطب را به یاد معشوقهٔ خویش می‌اندازد. در این‌جا علاقه بین عشق و ضلال، مسببیه است زیرا گمراهی، معلول عشق است که در پی آن، انسان سرگشته و گمراه می‌شود، اما شاعر در

ادامه دلیلی اقامه می‌کند که این عشق نه از روی قصد صورت گرفته است بلکه وی بدون اراده و بدون قصد گمراهی، دچار آن شده است. در واقع جملهٔ آخر، قرینهٔ معنای عشق است تا ذهن را از معنای منفی برگرداند.

وَمَـــنْ صَـــحِبَ اللّیـــالی عَلّمَتْـــهُ خِـــداعَ الإلْـــفِ والقیـــلَ المُحـــالا

(معری، ۱۹۵۷: ۵۱)

ترجمه: هرکس با شب‌ها همراه شد، شب‌ها فریب دوست و سخنان محال را به او می‌آموزند.

«لیالی» در این بیت، مجاز از تجاربی است که انسان در روزها و شب‌های زندگی خود می‌بیند و او را نسبت به دگرگونی‌های دوستان و حوادث ناگواری که در ذهن انسان نمی‌گنجد، آشنا می‌کند. قرینه در این‌جا نسبت دادن «تعلیم» به شب‌هاست، در حالی که چنین چیزی را نمی‌توان به شب نسبت داد؛ جز این‌که تجاربی که در این شب‌ها رخ می‌دهد آموزنده هستند؛ بنابراین علاقهٔ موجود بین مجاز و حقیقت در این بیت علاقهٔ زمانی است. در واقع می‌توان گفت لیالی، مجاز از زمانی است که تجارب در آن‌ها کسب شده است، بنابراین به جهت این‌که شب‌ها جزیی از زمان است، مجاز به علاقهٔ جزئیه است.

الف-۳-۲-۲) مجاز عقلی

مجاز عقلی (یا اسناد مجازی، اسناد حکمی و مجاز در اسناد) عبارت است از نسبت دادن فعل (یا آنچه در معنای فعل است) به چیزی که برای آن وضع نشده است. در این بین لازم است قرینه‌ای وجود داشته باشد تا ذهن را از معنی اصلی منصرف سازد و رابطه‌ای (علاقه) بین دو طرف اسناد وجود داشته باشد *(هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۱۵)*.

ابوالعلا در این مدیحهٔ خود به‌کرات از مجاز عقلی استفاده کرده است؛ هنگامی که شاعر به مدح جنگاوری ممدوح می‌پردازد، این‌چنین از اسبانِ سربازانش یاد می‌کند:

یُـــذِقْنَ بَنـــی العُصَـــاةِ الیُـــتْمَ صِـــرْفاً ویَتْـــــرُکْنَ الجَـــــآذِرَ والسِّـــــخَالا

(معری، ۱۹۵۷: ۴۹)

ترجمه: اسبان ممدوح هم‌چون ساقیانی هستند که یتیم‌شدن را به‌مانند شرابی خالص در کام فرزندان دشمنان فرومی‌ریزند و در این شکارگاه، گوساله‌ها و بزهای وحشی را رها

می‌کنند.

در این بیت، صفت ساقی بودن را به اسبان نسبت می‌دهد در حالی‌که این سربازان هستند که به این عمل اقدام می‌کنند، بنابراین در این‌جا علاقهٔ راکب و مرکوب است که ذهن را از معنای لفظی منصرف می‌کند و معنای مجازی را به ذهن متبادر می‌سازد. در این تصویر استعارهٔ تبعیه، در تشبیه کشتن به نوشاندن جام، وجود دارد که بر زیبایی تصویر افزوده است. هم‌چنین می‌توان گفت یتیمی را به شرابی تشبیه نموده که نوشانده می‌شود؛ بنابراین در آن استعاره مکنیه هم وجود دارد.

در بیت دیگری نیز در بیان شجاعت ممدوح، ترس را به ستارگان نسبت می‌دهد:

إذا خَفَقَتْ لمَغْرِبِها الثّريّا تَوَقّتْ من أسِنّتِهِ اغْتِيالا

(همان: ۵۲)

ترجمه: اگر ثریا به سمت مغرب متمایل شود، بیم آن دارد که تیرهای وی به صورت ناگهانی او را بکشد.

از آنجا که این سخن –همان‌گونه که در ادامه توضیح خواهیم داد– یک تعبیر کنایی و مشتمل بر توریه است؛ اما مجاز عقلی در آن، نسبت دادن ترسِ از ستارگان به ثریاست. در این‌جا تناسبی که بین فعل مسند و مسندالیه وجود دارد این است که دشمنان ممدوح (مصریان و مغربیان) در جهت غرب دیار او هستند؛ بنابراین علاقه در این مجاز، جهت سرزمین دشمنان است.

در جای دیگری شاعر در وصف شجاعت ممدوح و برّندگی شمشیر وی می‌گوید:

فإنْ عَشِقَتْ صَوارِمُکَ الهَوادی فلا عَدِمَتْ بمنْ تَهَوی اتّصَالا

(همان: ۵۳)

ترجمه: اگر شمشیرهایت عاشق گردن‌های دشمنانت باشد، الهی که از اتصال بدانچه مایل است، ناکام نماند.

در این بیت «عشق» به شمشیر نسبت داده شده است و این عشق در بریدن گردن دشمنان ممدوح، نهفته است و شاعر برای این شمشیرها دعا کرده است تا این خواستهٔ آن‌ها برآوده شود. این در حالی است که سربازان ممدوح، عاشق کشتن دشمنان هستند؛ لذا اسناد این فعل به شمشیرها به علاقهٔ آلیه است؛ زیرا شمشیرها ابزار سربازان برای بریدن گردن دشمن هستند.

در بیتی دیگر تقدیر حوادث را بر ابرها حمل می‌کند و می‌گوید:

حَفظْـــتَ المُسْـــلِمِينَ وقَـــدْ تَوالَـــتْ سَـــحائِبُ تَحْمِـــلُ النُّـــوَبَ الثِّقـــالا

(همان‌جا)

ترجمه: مسلمانان را در حالی حفظ کردی که ابرهایی در پی هم می‌آمد که حوادثی گران به همراه داشتند.

قرینهٔ مجاز عقلی در این بیت، نسبت دادنِ تقدیر و سرنوشت به ابرهاست؛ در حالی که آنچه معروف است، سرنوشت مردمان در آسمان است نه بر روی ابرها و از آنجا که ابرها در آسمان هستند در این بیت علاقهٔ مجاز، مکانیه است.

الف-۳-۳) استعاره

«استعاره به کار بردن لفظی است در غیر آنچه برای آن وضع شده است به جهت علاقه مشابهتی که بین معنای حقیقی و معنای مجازی وجود دارد، همراه با قرینهٔ بازدارنده از ارادهٔ معنی اصلی آن» *(هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۳۹)*.

اصل استعاره بر تشبیه استوار است و به دلیل این‌که در استعاره فقط یک رکن از تشبیه ذکر می‌شود و خواننده را به تلاش ذهنی بیشتری وامی‌دارد، از تشبیه رساتر، زیباتر و خیال‌انگیزتر است. هر قدر استعاره غریب‌تر و نامأنوس‌تر باشد، آشنازدایی در آن بیشتر و عنصر غافل‌گیری در آن قوی‌تر است *(ویس، ۲۰۰۲: ۱۳۲-۱۳۹)*. استعاره، در واقع تأکید، ایجاز و برجستگی تصاویر شاعرانه را افزایش می‌دهد و به دلیل ابهام و پیچیدگی نهفته در آن، میزان التذاذ هنری را دو چندان می‌کند. با شناسایی استعاره‌های مختلفِ هر شاعر می‌توان به میزان موفقیت یا ضعف وی در شعر پی برد؛ بررسی استعاره‌های تکراری و مبتذل یا بدیع و تازه، استعاره‌های طبیعی یا بعید و دور از ذهن، میزان استفاده از استعاره، توجه بیشتر به یکی از انواع استعاره و مواردی از این قبیل می‌تواند میزان توفیق شاعر و نیز جهت فکری او را مشخص سازد.

معری در این سرودهٔ خود استعاره‌های لطیفی می‌آفریند که نشان‌دهندهٔ ذوق و تخیّل اوست. وی در توصیف شمشیر می‌گوید:

مُحَلّـــى البُـــرْدِ تَحْسَـــبُهُ تَـــرَدَّى نُجُـــومَ اللّيْـــلِ وانْتَعَـــلَ الهِـــلالا

(معری، ۱۹۵۷: ۵۳)

ترجمه: نیام آن تزیین شده است، گویی ستارگان شب را بر تن کرده و ماه را به مانند نعلی به پا کرده است.

در «تردَّی نجوم اللیل و انتعَلَ الهلال» استعاره مصرحه وجود دارد. یعنی نقش و نگار شمشیر به ستارگان و خمیدگی آن به هلال مانند شده و مشبه یا همان مستعارٌله حذف شده است.

نتیجه

از آنچه در این نوشتار آمد نتایج زیر به دست می‌آید:

۱. ابوالعلا معری را می‌توان از شاعران صاحب سبک در ادبیات عربی دانست. وی علاوه بر این‌که اصرار بر به‌کارگیری فنون بدیعی داشت، اما این امر باعث نشد که شعر او به ورطهٔ رکاکت فرو رود و توانسته است با بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبانی و ادبی در شعر خود به آن‌ها غنا بخشد.

۲. ابوالعلاء معری از جهت آوایی، شعر خویش را بسیار غنی ساخته است و موسیقی شعر خود را از تمام جهات یعنی موسیقی خارجی، کناری، درونی و معنوی سرشار ساخته و این جنبه‌ها را متناسب با مضمون شعری خود، اختیار کرده است.

۳. بحری که شاعر در سرایش لامیهٔ خود به‌کار گرفته بحر وافر است. معری از خاصیت آهنگین و نشاط موجود در این بحر نیز بهره می‌برد و شادی و سرزندگی را در مدح خود نمایان می‌سازد.

۴. در مورد موسیقی کناری این قصیده، که مورد تحلیل قرار گرفت، شاعر از قافیهٔ مطلق با حرف وصل «الف» استفاده کرده است. شاعر قصیده را در موضوع سفر صحرایی خود به سوی ممدوح، می‌سراید. آمدن حرف الف و صدای ممدود آن در پایان هر بیت، صدای فریاد را تداعی می‌کند. هم‌چنین چرخش صدا در دهان، به علت داشتن صدای اجوف (تهی)، تداعی‌کنندهٔ خالی بودن صحرایی است که شاعر در حال طی کردن آن است.

۵. ابوالعلاء در مدح خود، از موسیقی درونی بهره‌های فراوان برده است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان گفت بیشترین نمود را در لامیهٔ وی دارد. معری با به‌کارگیری کلماتی که به جهت لفظی شبیه هم هستند به ایجاد نوعی موسیقی مبادرت می‌ورزد که شعر را از آهنگی زیبا و

جذاب برخوردار می‌سازد و بیشترین نمود آن در جناس مشاهده می‌شود.

۶. شاعر در شعر خود از تکرار، بهره‌های فراوان برده است، غالب تکرارهای موجود در مدح او از قبیل تکرار حرف و کلمه بوده است.

۷. هنگامی‌که سخن شاعر در بیان گله و ملامت همراه است، شاعر باید به گونه‌ای سخن بگوید که همراه با نرمی و انعطاف باشد و همزمان باید تا حدی جدی باشد تا تأثیر خود را بگذارد؛ در چنین جایی شاعر از خصوصیات حرف «لام» و تکرار آن استفاده می‌کند و به طور خودآگاه یا ناخودآگاه از ویژگی‌های این حرف، متناسب با معنای مورد نظرش استفاده می‌کند.

۸. تکرار کلمه و آوای آن در موارد متعددی که در مدایح معری دیده می‌شود، برای دلالت بر تأکید و قصد خاص شاعر می‌باشد تا معنا را در ذهن مخاطب جای دهد.

۹. معری به طور مکرر از ساختار نحوی عام خارج شده و به استثناها روی آورده است، این عدول از اصل، وابسته به اسباب و عللی است که با درنگ در برخی مثال‌ها می‌توان به آن‌ها دست یافت.

۱۰. معری به طور کلی بیش از آن‌که از جملات مضارع استفاده کند، از افعال ماضی استفاده کرده است.

۱۱. ساختار جملهٔ اسمیه به میزان اندکی، در قصیدهٔ مورد بررسی به کار رفته است و بیشتر برای معرفی شخصیت ممدوح خود از این جملات استفاده نموده است. از آنجا که جملهٔ اسمیه بر ثبوت دلالت دارد، صفاتی که با این ساختار بیایند، ثابت و ماندگار هستند.

۱۲. از لحاظ ساختار ترکیبی جملات، معری کم‌تر از جملات انشایی استفاده کرده است، اما با این اوصاف جملات اندکی که در این ساختارها بیان داشته، دارای معانی نغزی است که مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

۱۳. جنبهٔ بیانی اشعار معری جولان‌گاه تشبیه، استعاره و مجاز است. شاعر با استفاده از قدرت تخیّل خود در سراسر قصیدهٔ «وخد القلاص»، تصاویری زیبا می‌آفریند و معانی خود را در دایره‌ای از تشبیهات و استعارات زیبا ارائه می‌دهد. یکی از مهم‌ترین جنبه‌های بیانی بارز در شعر معری، استعارهٔ مکنیه و استفاده از فن تشخیص است که در ارتباط با خود و ممدوح بیان می‌کند.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. ابن سینا، حسین بن عبد الله. (۱۹۶۶). **فن الشعر من الشفاء لابن سینا**، تحقیق عبدالرحمن بدوی، القاهره: مکتبه النهضه المصریه.

۲. ابن عاشور، محمد الطاهر. (بی‌تا). **موجز البلاغه**، الطبعه الاولی، تونس: المطبعه التونسیه.

۳. ابوحمدان، سمیر. (۱۹۹۱). **الإبلاغیه فی البلاغه العربیه**، الطبعه الأولی، بیروت: منشورات عویدات الدولیه.

۴. انیس، ابراهیم. (۱۹۵۲). **موسیقی الشعر**، الطبعه الثانیه، القاهره: مکتبه الأنجلو المصریه.

۵. البریسم، قاسم. (۲۰۰۰). **منهج النقد الصوتی فی تحلیل الخطاب الشعری**، الطبعه الاولی، بیروت: دار الکنوز الأدبیه.

۶. بوحوش، رابح. (۲۰۰۰). **اللسانیات و تطبیقاتها علی الخطاب الشعری**، الجزائر، عنابه: دار العلوم.

۷. تفتازانی، سعد الدین. (۱۳۸۳). **مختصر المعانی**، بیروت: دار الفکر.

۸. الجرجانی، عبد القاهر. (۱۹۸۷). **الإشارات و التنبیهات**، تحقیق عبد القادر حسین، القاهره: دارنهضه مصر.

۹. حسین قاسم، عدنان. (۲۰۰۱). **الاتجاه الأسلوبی البنیوی فی نقد الشعر العربی**، القاهره: الدار العربیه للنشر و التوزیع.

۱۰. خلیل، ابراهیم محمود. (۲۰۱۰). **النقد الأدبی الحدیث**، الطبعه الثالثه، عمّان: دار المسیره للنشر التوزیع و الطباعه.

۱۱. ــــــــــــــ . (۲۰۱۴). **مدخل لدراسه الشعر العربی الحدیث**، الطبعه السادسه، عمّان: دار المسیره للنشر التوزیع والطباعه.

۱۲. ذوالفقاری، محسن. (۱۳۸۰). **فرهنگ موسیقی شعر**. اراک: نجبا.

۱۳. شفیعی‌کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۴). **موسیقی شعر**، چ ۸، تهران: آگاه.

۱۴. العاکوب، عیسی علی. (۱۴۲۱). **موسیقا الشعر العربی**، الطبعه الثانیه، دمشق: دار الفکر.

۱۵. عباس، حسن. (۱۹۹۸). **خصائص الحروف العربیه و معانیها**، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

۱۶. عبد الدایم، صابر. (۱۹۹۳). **موسیقی الشعر العربی بین الثبات و التطور**، الطبعه الثانیه، القاهره: مکتبه الخانجی.

۱۷. عبدون، عبدالحکیم. (۲۰۰۱). **الموسیقی الشافیه للبحور الصافیه**، الطبعه الأولی، القاهره: دار العربی.

۱۸. العسکری، أبوهلال. (۱۹۸۴). **الصناعتین**، تحقیق مفید قمحه، بیروت: دار الکتب العلمیه.

۱۹. الفراهیدی، خلیل بن احمد. (۱۴۱۴). **العین**. تهران: اسوه.

۲۰. قزوینی، جلال الدین الخطیب. (۲۰۰۳). **الإیضاح فی علوم البلاغه**، الطبعه الاولی، بیروت: دار الکتب العلمیه.

۲۱. محبتی، مهدی. (۱۳۸۰). **بدیعِ نو هنر ساخت و آرایش سخن**، تهران: سخن.

۲۲. المعری، أبو العلاء. (۱۹۵۷). **سقط الزند**، بیروت: دار صادر.

۲۳. ناشر، عبدالحسین. (۱۳۷۹). **درر الأدب**. چ ۴، تهران: طبع کتاب و معرفت شیراز.

۲۴. نصار، حسین. (۱۹۹۲). **شرح اللزومیات**، القاهره: الهیئه المصریه للکتاب.

۲۵. هاشمی، احمد. (۱۳۸۹). **جواهر البلاغه**، ترجمه و شرح حسن عرفان، چ ۱۰، قم: چاپ قدس.

۲۶. وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۶۷). **وزن و قافیه شعر فارسی**، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۲۷. ــــــــــــــــ .(۱۳۷۹). **بدیع از دیدگاه زیباشناسی**، تهران: دوستان.

۲۸. ویس، محمد احمد. (۲۰۰۲). **الانزیاح فی التراث النقدی و البلاغی**، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

ب) مقالات

۲۹. زرقه، یوسف. (۲۰۰۲). "**مقاربه أسلوبیه لشعر عزالدین المناصره**". مجله الجامعه الإسلامیه، المجلد العاشر، العدد الثانی.

۳۰. فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۷۶). "**معانی و بیان**"، در مجله فرهنگستان زبان، شماره ۳.

۳۱. المسدی، عبد السلام. (۱۹۷۷). "**محاولات فی الأسلوبیه الهیکلیه**"، مجله الموقف الأدبی، اتحاد الکتاب العرب، دمشق: سوریا، آذار.

۳۲. بدیده، رشید. (۲۰۱۱). "**البنیات الأسلوبیه فی قصیده بلقیس لنزار قبانی**"، رساله الماجستیر، جامعه النجاح الوطنیه، فلسطین.