پژوهش‌های بلاغی و دستوری
سال ۱۰، شمارهٔ ۱۸، پاییز و زمستان ۱۳۹۹ (صص: ۲۲۱-۱۸۷)
Rhetoric and grammar studies
Vol. 10, Issue 18, Autumn & Winter 2020-2021 (pp.187-221)
doi:10.22091/jls.2020.5603.1235

بررسی کارکرد عناصر موسیقایی در شعر علوی معاصر

(با تکیه بر اشعار سیّد حمیدرضا برقعی، محمّدجواد غفورزاده و احمد علوی)

آرزو پوریزدانپناه کرمانی[1]
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه یزد، یزد، ایران
زینب شیخ حسینی[2]
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه حضرت نرجس رفسنجان، کرمان، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۳/۱۳ | تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۸/۲۱

چکیده

«شعر علوی» یکی از شاخه‌های اصلی شعر آیینی به‌شمار می‌آید که تاکنون مورد بررسی همه‌جانبه و علمی قرار نگرفته و در اندک پژوهش‌های انجام‌شده در این زمینه بیشتر به محتوا و درون‌مایهٔ آن پرداخته شده‌است. رسالت دینی و کارکرد مذهبی این اشعار در گرو تأثیرگذاری عمیق این اشعار در مخاطب است. موسیقی یکی از عناصر سازندهٔ شعر است که نقش مهمّی در زیباسازی کلام و تأثیر آن بر مخاطب دارد. در این جستار، سطوح چهارگانهٔ موسیقی (بیرونی، کناری، درونی و معنوی) با روش توصیفی ـ تحلیلی در ۳ مجموعه شعر علوی و در مجموع ۱۵۸ شعر بررسی‌شده‌است. بررسی عناصر موسیقایی در این اشعار، حکایت از ارتباطی دوسویه میان موسیقی و محتوای این اشعار دارد. موسیقی در این اشعار، کمک شایانی به القای مفاهیم و معانی مورد نظر شاعران کرده و در مقابل درون‌مایه و محتوای این اشعار به موسیقی آن جهت داده‌است. برجستگی و قوّت موسیقی در دو سطح بیرونی و کناری، بی‌فروغ بودن موسیقی درونی و معنوی و در حاشیه قرارگرفتن آن، استفاده از اوزان جویباری و شفّاف و توجّه به مضمون و محتوا در انتخاب وزن، گرایش به اوزان ساده و بی‌تکلّف، تنوّع وزنی، استفاده از قافیه‌ها و ردیف‌های مرتبط با موضوع و بهره‌گیری دو سویه از آن‌ها (کارکرد موسیقایی و انتقال معنا)، به کارگیری صنایع لفظی (تکرار، جناس و موازنه) و صنایع معنوی (تلمیح، مراعات‌النظیر و تضاد) از دیگر یافته‌های این پژوهش است.

واژه‌های کلیدی: شعر علوی، عناصر موسیقایی، موسیقی بیرونی، موسیقی درونی، موسیقی کناری، موسیقی معنوی.

[1] **Email**: pooryazdanpanah@yazd.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)
[2] **Email**: zsheikhhosseini@gmail.com

ISSN: 2476-4183

Rhetoric and grammar studies
Vol. 10, Issue 18, Autumn & Winter 2020-2021 (pp.187-221)
doi:10.22091/jls.2020.5603.1235

سال ۱۰، شمارهٔ ۱۸، پاییز و زمستان ۱۳۹۹ (صص: ۲۲۱-۱۸۷)

The Function of Musical Elements in Contemporary Alawi Poetry

(In poems by Seyyed Hamidreza Borghei, Muhammad Javad Ghafoorzadeh, and Ahmad Alavi)

Arezoo pooryazdanpanah Kermani [1]
Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Yazd, Yazd, Iran

Zeinab Sheikhhoseini [2]
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Narjes-e Rafsanjan, Kerman, Iran

Received: 02/06/2020 | Accepted: 11/11/2020

Abstract

"Alavi poetry" is one of the main branches of religious poetry that, disregarding scarce research on its content and context, has not been thoroughly studied yet. The religious mission and function of these poems depend on their profound influence on the audience. Given the vital significance of music in the structure of a poem and its influence, the present study is going to investigate the function of the musical elements in 4 external, lateral, inner, and spiritual levels using the descriptive-analytical method. To find out how the musical elements work in Alawi Poetry and how the Alawi poets use musical elements in their poems, three sets of Alawi poems containing 158 poems have been analyzed. The findings of the study suggest that the musical elements were more prominent, creative, and powerful in the two outer and lateral levels. However, Inner and spiritual levels are marginalized in these poems.

Keywords: Alawi poetry, musical elements, outer music, lateral music, inner music, spiritual music.

[1]. **Email**: pooryazdanpanah@yazd.ac.ir (Corresponding Author)
[2]. **Email**: zsheikhhosseini@gmail.com

ISSN: 2476-4183

۱. مقدّمه

سرودن شعر آیینی در ایران سابقه‌ای طولانی دارد و ظهور آن در ادب فارسی، مقارن با ظهور شعر فارسی است. از نخستین دوره‌های سرودن شعر فارسی، شعر آیینی مورد توجّه و اهتمام شاعران پارسی‌گوی بوده‌است. در اعصار متمادی، غالب سرایندگان اشعار فارسی در سروده‌های خود به موضوعات آیینی پرداخته‌اند. سیر سرودن اشعار دینی و آیینی در ادبیّات فارسی، بویژه در دوران معاصر، سیری صعودی است. ورود گستردهٔ نیروهای مذهبی به صحنهٔ مبارزهٔ سیاسی و فرهنگی در دههٔ چهل و پنجاه، منجر به پیدایش شعر جدید آیینی به عنوان رویدادی بدیع و مهم در شعر معاصر فارسی شد.

با پیروزی انقلاب اسلامی، شعر آیینی جایگاه ویژه‌ای در میان آثار ادبی پیدا کرد و از حیث مضمون و قالب دچار دگردیسی گردید. افزون بر آن، رویکرد شاعران نیز نسبت به این نوع شعر افزایش یافت و مجال گسترده شدنِ دایرهٔ ادبیّات آیینی از قالب‌های کلاسیک به قالب‌های دیگری چون: سپید، نیمایی و نو فراهم‌آمد. «شعر نو نیمایی تا این زمان، بیشتر مورد علاقهٔ روشن‌فکران متمایل به غرب بود و کمتر به انعکاس تمایلات و مضامین مذهبی می‌پرداخت، امّا در دههٔ چهل و پس از قیام ۱۵ خرداد، برخی از نوپردازان به قدرت اعتراضی برخی از مفاهیم مذهبی شیعه پی بردند و آن‌ها را در اشعار خود به کارگرفتند» (درستی، ۱۳۸۱: ۷۶). از طرف دیگر، نوعی نگاه عرفانی به موضوعات آیینی، جایگزین نگاه و زبان مرثیه‌سرایانه شد. محمّدعلی مجاهدی دراین باره می‌گوید: «بعد از پیروزی انقلاب اسلامی، شعر آیینی در مقایسه با ادوار گذشتهٔ تاریخی، از بالندگی چشمگیری برخوردار است و بسیاری از اهل سخن و سخن‌شناسان با من هم عقیده هستند که دههٔ اخیر را باید به عنوان دههٔ شعر آیینی نامگذاری کرد؛ چراکه در این دهه، شعر آیینی به لحاظ محتوایی اوج گرفته‌است» (مجاهدی، ۱۳۹۶: ۱۲).

در دوران معاصر بویژه پس از انقلاب اسلامی، شاعران نسل انقلاب با خلق آثار ادبی فاخر و مانا، نقش مؤثّری در غنابخشی به شعر آیینی داشته‌اند. تعداد قابل ملاحظه‌ای از این

شاعران، به عنوان شاعران آیینی‌سرای محض شناخته‌شده و برخی دیگر، اگرچه فقط به شعر آیینی نپرداخته‌اند، امّا اغلب نمونه‌هایی از شعر آیینی در سابقهٔ شعری خود ثبت کرده‌اند.

یکی از زیرمجموعه‌های شعر آیینی، شعر ولایی است که در میان اشعار آیینی از نظر مرتبه، جایگاه سوم را دارد و پس از شعر توحیدی و شعر نبوی قرارمی‌گیرد؛ امّا از نظر فراوانی بر اشعار توحیدی و نبوی برتری دارد (محدّثی خراسانی، ۱۳۸۸: ۲۶). شعر علوی پس از حکومت صفویان تا حدودی تحت‌الشعاع شعر عاشورایی قرار گرفت؛ امّا با شکل‌گیری انقلاب اسلامی، زمینهٔ پرداختن هرچه بیشتر به شعر علوی فراهم شد. سیّد حمیدرضا برقعی، محمّدجواد غفورزاده متخلّص به شفق و احمد حسین‌پور علوی معروف به احمد علوی از شاعرانی هستند که در عرصهٔ شعر آیینی بویژه شعر علوی فعّالیت دارند. این سه شاعر در زمینه‌های مختلف شعر آیینی بویژه شعر عاشورایی طبع‌آزمایی کرده‌اند؛ امّا آنچه سبب پرداختن به شعر آن‌ها در این جستار شده‌است، توجّه ویژهٔ این شاعران به شعر علوی و اختصاص یکی از مجموعه اشعار خود به طور خاص و ویژه به شعر علوی است. همچنین شفق و برقعی در مجموعه‌های «ستایشگران خورشید، از کعبه تا محراب، از ابتدا نور، خیمهٔ خورشید و سوختن آفتاب» به گردآوری اشعار ولایی دیگر شاعران اهتمام ورزیده‌اند که این امر حکایت از جایگاه ویژهٔ شعر ولایی و علوی در اندیشهٔ آن‌ها دارد.

۱ـ۱. بیان مسأله

یکی از شاخه‌های ادبیّات متعهّد اسلامی، شعر شیعی است که نقش مهمّی در بیان احساسات شاعران به مذهب شیعه دارد. در این میان، شعر علوی از جایگاه بارز و برجسته‌ای برخوردار است. شعر علوی با توجّه به رسالتی که دارد، باید طنین موسیقایی خاصّی داشته باشد تا نسبت به دیگر گونه‌های شعر تأثیرگذارتر باشد. ناقدان شعر در ادبیّات جهان از گذشته تاکنون به موسیقی شعر توجّه داشته‌اند؛ زیرا یکی از عناصر مهم درون‌متنی شعر، موسیقی است.

موسیقی شعر را در چهار سطح «بیرونی»، «درونی»، «کناری» و «معنوی» مورد بررسی

قرار می‌دهند. با بررسی این چهار سطح زیبایی و برجستگی موسیقایی شعر علوی نشان داده می‌شود. این امر نگارندگان این سطور را بر آن داشت تا در این جستار با روش توصیفی‌ـ تحلیلی به بررسی کارکرد عناصر موسیقایی در شعر آیینی با محوریت اشعار علویِ سیّد حمیدرضا برقعی، محمّدجواد غفورزاده و احمد علوی بپردازند و در پی پاسخگویی به سؤالات زیر برآیند:

ـ کارکرد عناصر موسیقایی در اشعار علوی سه شاعر مورد نظر چگونه است؟

ـ کدامیک از سطوح موسیقی شعر در اشعار علوی سه شاعر یادشده نمود برجسته‌تری دارد؟

۱ـ۲. پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ شعر علوی پژوهش‌های متعددی اعم از کتاب، مقاله و رساله انجام شده‌است. ابوالقاسم رادفر به جایگاه امام علی (ع) در شعر فارسی پرداخته و اشعار ۱۳۰ شاعر متقدّم و معاصر را در توصیف حضرت علی(ع) و ذکر فضایل و مناقب آن حضرت گردآورده است (رادفر، ۱۳۸۱: ۴۵۸). محمّد برفی به بررسی چهرهٔ حضرت علی(ع) در شعر شاعران اهل سنّت همچون: فرّخی سیستانی، مسعود سعد سلمان، سنایی، خاقانی و... پرداخته‌است (برفی، ۱۳۸۶: ۴۹۲).

کلیدری نگاهی به ویژگی‌های برجستهٔ شعر ولایی داشته و زبان ساده، واقع‌گرایی، صبغهٔ سیاسی ـ اعتراضی، بیان اعتقادات و باورها، بیان مناقب و مراثی را از شاخصه‌های برجستهٔ شعر ولایی دانسته است (کلیدری، ۱۳۸۷: ۵۹). رحمتی و رحیمی (۱۳۹۶) به مقایسهٔ مدایح علوی در شعر سنایی غزنوی و حیص بیص پرداخته‌اند و مضامینی چون: امامت حضرت علی(ع)، شجاعت، سخاوت، عدالت، تقوا، شهادت‌طلبی، کرامات و مقام و منزلت والای ایشان را از جمله مضامین مشترک مدایح علوی در دیوان دو شاعر ذکرکرده‌اند (رحمتی و رحیمی، ۱۳۹۶: ۷۹).

رضا بیات به بررسی اشعار ولایی از نظر بلاغی، محتوایی، جامعه‌شناختی و عاطفی پرداخته است (بیات، ۱۳۹۴: ۳۵۲). اسماعیل رحیمی به بررسی موسیقی اشعار عاشورایی با

هدف شناخت زیبایی‌های خاص انواع موسیقی و تأثیر آن بر شعر عاشورایی و مخاطبان آن پرداخته است (رحیمی، ۱۳۹۲: ۱۲۷). فیروزه کدخدایی، شهلا سنگ سفیدی و حسین جودی به معرّفی شاعران علوی‌سرا از آغاز شعر فارسی تا عصر قاجار پرداخته و سروده‌های علوی آن‌ها را از نظر موضوع و محتوا بررسی کرده‌اند (کدخدایی، ۱۳۷۴: ۱۵۹؛ سنگ سفیدی، ۱۳۷۵: ۲۹۳؛ جودی، ۱۳۹۵: ۲۲۵).

همان‌طور که مشاهده می‌شود، علی‌رغم اهمّیت شعر علوی به عنوان یکی از زیرمجموعه‌های شعر آیینی و موسیقی شعر به عنوان یکی از مهم‌ترین عوامل برجستگی کلام، هیچ‌گونه پژوهش مستقل و درخوری در مورد شعر علوی و کارکرد عناصر موسیقایی آن انجام نشده‌است. پژوهش حاضر به بررسی چهار سطح موسیقی بیرونی، درونی، کناری و معنوی در سروده‌های علوی سه شاعر مورد نظر (سیّدحمیدرضا برقعی، محمّدجواد غفورزاده و احمد علوی) می‌پردازد. پژوهش‌هایی که در زمینهٔ شعر علوی صورت گرفته‌است، بیشتر به جنبه‌های محتوایی این اشعار پرداخته و از میان زیر مجموعه‌های شعر آیینی، عناصر موسیقایی شعر فقط در اشعار عاشورایی بررسی‌شده‌است. تحقیق حاضر از این جهت که به بررسی عناصر موسیقایی شعر علوی می‌پردازد، با پژوهش‌های ذکرشده متفاوت است.

۲ . بحث

۲ـ۱. موسیقی بیرونی

در نخستین برخورد، چشم‌گیرترین عرصهٔ موسیقی اشعار علوی، در موسیقی بیرونی آن‌هاست. منظور از موسیقی بیرونی، وزن عروضی و قافیه است که از کوتاه و بلندی مصوّت‌ها و کشش هجاها و تکیه‌ها به وجود می‌آید. در تعریف موسیقی بیرونی شعر آمده‌است: «منظور از موسیقی بیرونی شعر، جانب عروضی وزن شعر است که بر همهٔ شعرهایی که در یک وزن سروده شده‌اند، قابل تطبیق است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۹۱). وزن را مهم‌ترین عامل سازندهٔ شعر برشمرده‌اند: «وزن از نظر تأثیرگذاری مهم‌ترین عامل و مؤثّرترین نیروها در ترکیب شعر است و تأثیر کلام موزون قابل مقایسه با کلام منثور نیست»

(میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۹۷). از آنجا که وزن «به کلمات خاص هر شعر، تأکید می‌بخشد و امتیازی از نظر کشش کلمات ایجاد می‌کند. این اصول است که باعث‌شده وزن به عنوان مهم‌ترین عامل شعر معرّفی شود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۹: ۴۹). بارزترین کارکردهای وزن در شعر، ایجاد تخیّل، برانگیختن عواطف و شکل‌دادن شالودهٔ شعر است.

در سه مجموعهٔ یادشده، شاعران از اوزان مختلفی استفاده‌کرده‌اند؛ اوزانی که مورد توجّه بزرگ‌ترین شاعران زبان فارسی بوده و سازگار و پیوندیافته با ذهن مخاطب شعرشناس ایرانی بوده‌است. در این اشعار، شاعران از ۲۵ وزن بهره‌برده که حکایت از تنوّع وزنی دارد. این اوزان به ترتیب بسامد در ۷ بحر هزج، رمل، مضارع، رجز، مجتث، خفیف و کامل جای می‌گیرند و برای جلوگیری از یکنواختی آهنگ شعر در بحرهایی که زیاد آن‌ها را به‌کاربرده‌اند، با انتخاب زحاف‌های گوناگونِ هریک از این وزن‌ها، جبران محدودیت و ایجاد تنوّع کرده‌اند. وزن‌های به‌کاررفته در اشعار علوی بیشتر وزن‌هایی است که شایستهٔ بیان سخن ساده و بی‌تکلّف بوده و نه چندان محدود بوده که موجب یکنواختی موسیقی این اشعار شود. در واقع وزن برای سه شاعر مورد نظر وسیله‌ای برای بیان هرچه بهتر اندیشه و درونیات آن‌ها بوده‌است.

تمامی اشعار مورد بررسی در قالب‌های کلاسیک سروده شده و از قالب‌های نیمایی و سپید استفاده نشده‌است. قالب‌های مورد استفاده به ترتیبِ بیشترین میزانِ فراوانی عبارتند از: رباعی، ترکیب‌بند، غزل، مثنوی‌غزل، قصیده، مثنوی، مسمّط، چهارپاره و ترجیع‌بند. بیشترین تنوّع وزنی و تکثّر قالب شعری را در شعر شفق و کمترین را در شعر برقعی می‌توان مشاهده‌کرد. البته علّت این امر به برگزیدن قالب مثنوی غزل توسط برقعی و همراه‌ساختن آن با ابتکار و نوآوری برمی‌گردد. قالب مثنوی یکی از پویاترین قالب‌های شعر انقلاب اسلامی بوده و شاعران پس از انقلاب، از آن به عنوان مناسب‌ترین و گسترده‌ترین عرصه برای بیان معتقدات و احساسات اسلامی و انسانی خود بهره‌برده‌اند (ر.ک: حقوقی، ۱۳۷۷، ج۲: ۴۳۲).

۲ـ۱ـ۱. اوزان خیزابی و جویباری

اوزان شعر فارسی را بر اساس موسیقی ملایم و روان یا موسیقی ایقاعی و تکرار

ارکان به اوزان «خیزابی و جویباری» تقسیم کرده‌اند (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۹۳). به وزن‌های تند و متحرّکی که اغلب، نظام ایقاعی افاعیل عروضی در آن‌ها به‌گونه‌ای است که در مقاطع خاصّی نوعی نیاز به تکرار را در ذهن شنونده ایجاد می‌کند و اغلب از رکن‌های سالم یا سالم و مزاحفی تشکیل شده که حالت ترجیع و دور در آن‌ها محسوس است، اوزان خیزابی گفته می‌شود. بر خلاف اوزان خیزابی، در اوزان جویباری رکن‌های عروضی به عینه تکرار نمی‌شوند (همان: ۳۹۵ ـ ۳۹۴).

به لحاظ عروضی، آنچه موج اصلی اشعار علوی را تشکیل می‌دهد، همان وزن‌های جویباری و ملایم است که به هنگام خواندن و شنیدن، عاطفهٔ سرایندگان را در تمام این اشعار می‌توان احساس کرد. در سرایش اشعار علوی بیشتر از اوزان جویباری و ملایم استفاده‌شده‌است و اوزان جویباری (۱۳۴ مورد) نسبت به اوزان خیزابی (۲۴ مورد) از بسامد بیشتری برخوردار هستند. لازم به ذکر است از میان اوزان جویباری دو وزن «فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعْ لن» و «مفعول مفاعلن مفاعیل فعول» بیشتر مورد استفادهٔ شاعران مذکور قرار گرفته‌است که به‌عقیدهٔ فرشیدورد از پُر استعمال‌ترین و زیباترین اوزان شعر فارسی به‌شمارمی‌آیند (۱۳۷۸: ۵۷۵)؛ مانند:

آن چه را کاشت علی، فتنه هدر کرد آخر تیر نامرئی نیرنگ اثر کرد آخر
(برقعی، ۱۳۹۷: ۶۳)

آبرومندتر از نام علی نامی نیست چه کسی گفته که در نام تو ایهامی نیست
(علوی، ۱۳۹۴: ۵۷)

در چشم من، آیینه علی، آب علی است مهتاب علی، مهر جهانتاب علی است
(غفورزاده، ۱۳۹۳: ۲۵۴)

این ابیات همچون دیگر نمونه‌های شعر علوی، همه در اوزان جویباری‌اند و خصلت تکرارپذیری در آن‌ها چشم‌گیر نیست و در بعضی از آن‌ها تکرار تقریباً وجود ندارد.

نمونه‌ای از اوزان خیزابی را می‌توان در ابیات زیر مشاهده کرد. برای سرایش این اشعار وزن‌هایی چون «مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن»، «مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن»، «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن» به کارگرفته شده است:

ای جَلَـوات ذات تـو، جلـوهٔ کبریـا علـی ای بـه نگـین معرفـت، خـاتم اولیـا علـی
(همان: ۱۲۵)

دعـای دلشکسـتگان مگـر اثـر نداشـته کسـی بـه نالـه هـای او مگـر نظـر نداشـته
(علوی، ۱۳۹۴: ۴۱)

خدا می‌خواست تا تقدیر عالم این چنین باشد کسی که صاحب عرش است، مهمان زمین باشد
(همان: ۱۱)

در میان سه شاعر مورد نظر، بیشترین استفاده از اوزان خیزابی را مـی‌تـوان در شـعر احمـد علوی مشاهده کرد و محمّدجواد غفورزاده بیشتر از اوزان جویباری استفاده کرد است. نکتهٔ قابل توجّه در شعر هر سه شاعر مورد نظر این است که هرگاه به توصیف ویژگی‌هـا و خصـلت‌هـای بارز حضرت علی(ع)، رشادت‌ها و جنگاوری ایشان پرداخته‌اند، به سـراغ اوزان خیزابـی آمـده و در مقابل برای بیان حق پایمال‌شدهٔ آن حضرت و مظلومیـت ایشـان و نیـز اظهـار ارادت و بـروز احساسات و عواطف درونی خود به حضرت علی(ع) از اوزان جویباری استفاده کرده‌اند.

۲ـ۱ـ۲. اوزان شفّاف و کدر

وزن‌هایی که در نخستین برخورد، نظام ایقاعی آن‌ها بر شنونده یا قرائت‌کننده به روشـنی احساس شود، وزن‌های شفّاف نامیده شده‌اند. در مقابل وزن‌هایی کـه بـه دشـواری بتـوان نظـام ایقاعی آن‌ها را دریافت، اوزان کدر نام‌گرفته‌اند (ر.ک: شفیعی‌کـدکنی، ۱۳۹۱: ۳۹۷). در ۱۵۸ شعر مورد بررسی، از اوزان عروضی متفاوتی استفاده شده‌است که از این میان اوزان شفّاف سهم بیشتری را به خـود اختصـاص داده‌انـد. نمونـهٔ زیـر مطلـع غزلـی اسـت بـا وزن شـفّاف «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فع لن» در بحر «رمل مثمن مخبون اصلم»:

به خدا خون خـدا در شـریان داشـت علـی مثل خون در رگ هستی جریان داشت علـی
(غفورزاده، ۱۳۹۳: ۱)

احمد علوی نیز وزن شفّاف «مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاع» برای سرودن شـعر زیـر انتخاب کرده است:

در سـینهٔ امـواج حـس جـزر و مـد نیسـت موجی که ما را راهی سـاحل کنـد نیسـت
(علوی، ۱۳۹۴: ۳۲).

با توجّه به رسالت این اشعار، یعنی بیان فضایل حضرت علی(ع) و زندگی ایشان، شاعران چندان به سراغ استفاده از اوزان کدر نیامده و به ندرت از آن‌ها استفاده کرده‌اند. نمونه‌ای از به‌کارگیری وزن کدر «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» را در بیت زیر می‌توان مشاهده کرد:

در بین آن جماعت لات و هبل شناس عمری غریب بوده شه لم‌یزل شناس

(همان: ۳۰)

به‌کارگیری اوزان شفّاف بیشترین نمود را در شعر احمد علوی داشته‌است. با بررسی سه مجموعهٔ مورد نظر، مشخّص‌شد انتخاب و گزینش نوع قالب شعر در به‌کارگیری اوزان شفّاف و کدر مؤثّر است؛ از این‌رو در مجموعهٔ «تحیّر» حتّی یک مورد وزن کدر به چشم نمی‌خورد و در مقابل در مجموعهٔ «خورشید کعبه» به دلیل استفادهٔ شاعر از قالب رباعی استفاده از وزن کدر به چشم می‌خورد.

۲ـ۱ـ۳. وزن و محتوا

وزن شعر و محتوای آن، دو مقولهٔ توأمان و موازی یکدیگر به شمار می‌آیند. محتوا و حالت عاطفی شعر است که به آن وزنی سبک یا شاد و سنگین یا غم‌انگیز می‌بخشد. بررسی وزن‌های شعر فارسی با توجّه به درون‌مایه‌های آن‌ها حکایت از ارتباط ناگزیر محتوای اشعار موفّق با وزن آن‌ها دارد. اغلب برای بیان مضامین غم‌انگیز از وزن‌های سنگین و برای بیان مضامین مفرّح و شاد از اوزان ضربی و سبک استفاده می‌شود (ر.ک: ناتل خانلری، ۱۳۴۷: ۲۵۷).

با بررسی اوزان اشعار علوی و محتوای آن‌ها مشخّص شد که سه شاعر مورد نظر، هماهنگی میان مضمون و موسیقی را رعایت کرده و از انتخاب بحر متناسب با مضمون غافل‌نمانده‌اند؛ هرگاه که از ولادت حضرت علی(ع)، عید غدیر، ازدواج ایشان با حضرت زهرا(س) سخن به میان آورده، از اوزان سبک و شاد استفاده کرده‌اند و در مقابل آنگاه که مظلومیت، تنهایی و ضربت خوردن و شهادت آن حضرت را به تصویر کشیده‌اند، به سراغ اوزان سنگین آمده‌اند. مصداق بارز و برجستهٔ این موضوع را می‌توان در مجموعهٔ «تحیّر» و در شعر «صیقل» مشاهده کرد؛ ۸ مثنوی غزلِ پیش از آن در وزن «فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع

لن» و در بحر «رمل مثمن مخبون اصلم» سروده شده‌اند. برقعی در این ۸ مثنوی غزل به روایتِ ولادت حضرت علی(ع)، لیلة المبیت، شجاعت و جنگاوری آن حضرت در نبرد احد و خیبر و ازدواج ایشان با حضرت زهرا(س) می‌پردازد؛ امّا مخاطب با رسیدن به شعر «صیقل»، با تغییر ناگهانی وزن به «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لن» بحر مجتث مثمن مخبون اصلم مواجه می‌شود. این وزن در شمار اوزان نرم و سنگین جای گرفته‌است و برای بیان معانی‌ای همچون: مرثیه، هجران، درد، حسرت و گله به کار می‌رود (ر.ک: وحیدیان کامیار، ۱۳۷۴: ۷۲). علّت این تغییر ناگهانی وزن در شعر «صیقل» را باید در تغییر موضوع شعر جست. در این شعر به سکوت ۲۵ سالهٔ حضرت علی(ع) در مقابل تاراج و چپاول مقام خلافت و جانشینی آن حضرت اشاره شده‌است:

سکوت عین سکوت است، بی‌همانند است که پیشوند ندارد، بدون پسوند است

(برقعی، ۱۳۹۷: ۴۷)

لازم به ذکر است اشعار علوی از نظر محتوا به دو دستهٔ مدایح و منقبت‌ها و مراثی تقسیم می‌شوند. هرچند مراثی در شعر علوی از بسامد کمتری برخوردار است، امّا مصادف شدن ایّام شهادت حضرت علی(ع) با شب‌های قدر در ماه رمضان و پیوند مرثیه‌های علوی با رمضانیه‌ها سبب‌شده‌است تا در این اشعار غلبه با اوزان سنگین باشد. از سوی دیگر مظلومیت و غربت حضرت علی(ع) در زمان حیاتشان باعث روی‌آوردن دوچندان شاعران علوی به اوزان سنگین شده‌است؛ از این‌رو در سه مجموعهٔ مورد بررسی غلبه با اوزان جویباری است:

مردم کوچه‌های خواب‌آلود، چشم بیدار را نفهمیدند مرد شب گریه‌های نخلستان، مرد پیکار را نفهمیدند

(علوی، ۱۳۹۴: ۱۷)

احمد علوی در این شعر با به‌کارگیری وزن «فاعلاتن مفاعلن فع لان فاعلاتن مفاعلن فع لان» و مضاعف کردن ارکان هر مصراع و به کارگیری ۱۴ هجای بلند در مقابل ۶ هجای کوتاه در هر مصراع ضرباهنگی سنگین و غم‌انگیز به کلام بخشیده و سعی‌داشته‌است تا حس سنگین غربت امام علی(ع) در میان مردم زمانه‌اش و مهجوریت آن حضرت را به مخاطب القا کند.

از مصادیق به کارگیری اوزان شاد و سبک می‌توان به اشعاری اشاره‌کرد که در آن‌ها به شکافته شدن دیوار کعبه و ولادت آن حضرت پرداخته‌شده‌است. از میان سه شاعر مورد نظر، محمّدجواد غفورزاده بیش از دو شاعر دیگر به استفاده از اوزان شاد و سبک مایل بوده است و این گونه از اوزان بیشتر در مجموعهٔ «خورشید کعبه» به کار گرفته شده‌اند. لازم به ذکر است اگرچه سه شاعر موردنظر از وزن‌های سنّتی بهره‌برده‌اند امّا چون معنا در شعر آن‌ها روند از پیش ساخته‌ای ندارد، اوزان یکسان انتخاب‌نشده و تنوّع وزنی به چشم می‌خورد.

۲ـ۱ـ٤. وزن‌های جدید

یکی از شاخصه‌های شعر معاصر به کارگیری وزن‌های جدید در آن است. شاعران معاصر با حفظ ارزش‌های موسیقایی عروض سنّتی و در چارچوب تناسب کمّی و کیفی هجاها که جوهر اصلی وزن شعر فارسی است، به ایجاد اوزانی کاملاً نو دست زده‌اند و با ابداع وزن‌های تازه سبب شده‌اند تا شعر معاصر پذیرای فضاهای معنایی تازه شود (ر.ک: حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۱۶۵).

در شعر علوی نیز گرایش به وزن‌های جدید به چشم می‌خورد. سیّد حمیدرضا برقعی استفاده از وزن جدید را با برگزیدن قالبِ جدید مثنوی غزل همراه کرده‌است. وی مجموعهٔ «تحیّر» را در قالب مثنوی غزل و در وزن «فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع لن» سروده است:

مصرع ناقص من کاش که کامل می‌شد شعر در وصف تو از سوی تو نازل می‌شد

(برقعی، ۱۳۹۷: ۹)

این وزن یکی از اوزان طولانی و جدید در حوزهٔ مثنوی‌سرایی است که شاعران معاصر آن را برای سرایش مثنوی برگزیده‌اند. در ۱۵۸ شعر مورد بررسی، ۴۸ مثنوی در این وزن سروده شده‌اند و این وزن، از بالاترین بسامد در میان وزن‌های به کارگرفته شده، برخوردار است. یکی از وزن‌های جدید و طولانی دیگر که در اشعار علوی به کارگرفته شده، وزن «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» و زیرمجموعه‌های آن است (ر.ک: وحیدیان کامیار، ۱۳۷۴: ۷۵):

ای آسمان غم‌زده امشب شب علی است مطلوب عارفان به خدا مطلب علی است
(غفورزاده، ۱۳۹۳: ۱۴۸)

گاه شاعران ارکان هر مصراع را تا ۶ رکن افزایش داده و مصراع‌هایی با ۲۲ هجا ساخته‌اند که در شعر فارسی سابقه نداشته است؛ مانند شعر زیر که بر وزن «مفعول فاعلات مفاعیلان مفعول فاعلات مفاعیلان» سروده شده‌است:

خورشید پر فروغ دلش می‌خواست آینهٔ جمال علی باشد می‌خواست تا که ذرّهٔ ناچیزی از چشمهٔ زلال علی باشد
(علوی، ۱۳۹۴: ۳۹)

۲ـ۲. موسیقی کناری

بُعد دیگری از موسیقی شعر که در بالابردن جنبهٔ موسیقایی شعر و برانگیختن عواطف و احساسات خواننده نقش بسزایی دارد، موسیقی کناری است. «منظور از موسیقی کناری، عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است، ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۹۱). در واقع موسیقی کناری حاصل تکرار واژگان شعری در پایان هر بیت است (ر.ک: فیّاض‌منش، ۱۳۸۴: ۱۶۹) که در قافیه و ردیف نمود پیدا می‌کند.

۲ـ۲ـ۱. قافیه

قافیه نقش سازنده‌ای در موسیقی شعر دارد. پیشینیان قافیه را به همراه دو عنصر وزن و تخیّل، یکی از عناصر اصلی شعر برشمرده‌اند. همچنین قدما و معاصران به اتّفاق قافیه را جزئی از وزن و یکی از عناصر آن دانسته‌اند (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۲). قافیه از نظر ایجاد موسیقی در مرتبه‌ای پس از وزن قرار دارد و بخش قابل ملاحظه‌ای از موسیقی شعر را تأمین می‌کند؛ از این‌رو ابن رشیق قیروانی «قافیه را شریک وزن می‌داند» (۱۹۸۱م: ۱۵۱).

جایگاه قافیه نقطه‌ای حسّاس و تعیین‌کننده در شعر است و کلمه‌ای که شاعر در آنجا به کارمی‌برد، در سرنوشت شعر نقشی بیش از دیگر کلمات آن دارد. به عقیدهٔ عمران‌پور «اگر شاعر از عنصر قافیه به شیوهٔ درست بهره‌برداری کند، می‌تواند هماهنگی و انسجام شعر را تقویت کند» (۱۳۸۸: ۱۷۹). برخلاف وزن که به‌طورکامل آوایی است و ماهیّتی

موسیقایی دارد، قافیه ماهیّتی دوگانه دارد. از این‌رو، کارکرد مهم قافیه، توانایی آن در توجّه دادن خواننده به ماهیّت دوگانهٔ زبان (آوایی ـ معنایی) است. در اشعار علوی بیشترین کارکرد قافیه را، در قافیه‌های مرتبط با موضوع می‌توان مشاهده کرد.

۲ـ۲ـ۱ـ۱. قافیه‌های مرتبط با موضوع

هماهنگی قافیه با سایر اجزای شعر بویژه معنا از اهمّیت بسزایی برخوردار است؛ زیرا زیبایی شعر در گرو هماهنگی تمامی اجزای آن است و قافیه در ایجاد این هماهنگی و تناسب نقش قابل توجّهی ایفا می‌کند. قافیه علاوه بر غنی‌کردن جنبه‌های موسیقایی شعر، در القای معنی و مفهوم نیز مؤثّر است و یکی از اساسی‌ترین کارکردهای قافیه را کمک به تداعی معانی و القای مفهوم باید دانست. چهره‌های شاخص و برجستهٔ شعر از این ویژگیِ قافیه برای تداعی معانی مورد نظر خود بهره‌برده‌اند. منتقدان غربی نیز هر یک به نقش و اهمّیت قافیه در انتقال مفاهیم مورد نظر شاعر اشاره کرده‌اند. «الکساندر پوپ قافیه‌ها را سکّان‌های ابیات شمرده که آن‌ها نیز مانند کشتی‌ها بدان وسیله جریان مضامین را هدایت می‌کنند» (پوپ به نقل از یوسفی، ۱۳۷۰: ۹۲). هماهنگی قافیه و محتوا در واقع بخشی از هارمونی شعر و هماهنگی اجزای آن است. قافیه اگر نقشی در انتقال مفهوم نداشته باشد، بیهوده است: «اگر صوت قافیه به نوعی با معنی و مفهوم بیت همکاری و همگامی نداشته باشد، قافیه به هدر رفته است و شاعری که تعداد زیادی از کلمات نامهم را در محلّ قافیه بنشاند، برخی از فرصت‌ها را از دست داده است» (Priminger, 1976: 707).

در اشعار علوی بررسی‌شده، شاعران رویکرد قابل توجّهی به قافیه‌هایی دارند که با این موضوع ارتباط تنگاتنگ و نزدیکی دارند. در این اشعار، قوی‌ترین مفاهیم بیت اغلب در کلمهٔ قافیه جای‌گرفته‌است و شاعران مورد نظر برای تأکید روی کلمات مورد نظر خود، آن‌ها را در موضع قافیه قرارداده و بعضی از مفاهیم و کلمات بنیادین ذهن خود را همچون: علی، ولی، حیدر، مولی الموالی، امیرالمؤمنین، مرتضی، لافتی، ذوالفقار، جمل، عبد ود، ساقی کوثر، مولا، بعلی، قنبر، عقیل، نان و نمک، باغ فدک، فاطمه بنت اسد، قائد البرره، قاتل الکفره، غدیر خم، نادعلی، ایوان نجف، کمیل، نخلستان‌ها و محراب قافیه کرده‌اند.

واژه‌های «علی» و «ولی» بیشترین بسامد را در میان قافیه‌های مرتبط با موضوع دارند. قافیه در اشعار مورد بررسی تنها موسیقی‌آفرین نیست بلکه القاکنندهٔ مضمون و محتوا نیز هست؛ زیرا سه شاعر مورد نظر اغلب از آهنگ و صوت کلمات برای قدرت بخشیدن به معنی سود برده و مفاهیم و کلمات مهم منظومهٔ فکری خویش را در جایگاه قافیه آورده‌اند.

این شاعران بدون اینکه به پیکرهٔ کلام خود آسیبی وارد سازند، کلمات و مفاهیم اصلی و مورد نظر خود را که در این اشعار از اهمّیت بیشتری برخوردار هستند، در جایگاه قافیه و ردیف به کار برده‌اند. به عقیدهٔ غلامحسین یوسفی یکی از بهترین شیوه‌های تأکید و تکیه، قراردادن آن در قافیه است و صنعت «توسیم» در بدیع را که در آن شاعر، کلمهٔ مورد نظر خود را در قافیه می‌نشاند و بقیهٔ شعر، حول این واژه شکل می‌گیرد، نمودار اهمّیتی می‌داند که کلمهٔ قافیه از نظر آهنگ سخن می‌تواند داشته باشد (ر.ک: یوسفی، ۱۳۶۳: ۱۰۷). قافیه‌ها در اشعار علوی با سیر روایی شعر و حرکت ذهنی سه شاعر مورد نظر، در بیان اندیشه‌های مذهبی و آیینی در تناسب کامل بوده و نقشی بسزا و تأثیرگذار دارند. از سوی دیگر به کارگیری قافیه‌های مرتبط با موضوع، نمایانگر گستردگی و وسعت دایرهٔ واژگان ذهنی هر سه شاعر است و بسامد بالای این نوع قافیه در اشعار آن‌ها حکایت از توان بالای این شاعران دارد:

در شب قدر به آوای جلی می‌گوید بعلیٍ بعلیٍ بعلی می‌گوید

(علوی، ۱۳۹۴: ۳۷)

نوبت یک تنه در معرکه لشکر شدن است بهراسید که هنگامهٔ حیدر شدن است

(برقعی، ۱۳۹۷: ۵۵)

در ابیات فوق، برجستگی کلمات قافیه نسبت به دیگر کلمات مشخّص است. تأکیدی که هنگام خواندن شعر روی این کلمات ایجاد می‌شود، ارزش صوتی آن‌ها را به درستی نشان می‌دهد. واژه‌های: جلی، علی، حیدر، خیبر و لشکر، همگی از درخشندگی لازم جهت احراز مقام قافیه برخوردار هستند. در این کلمات و دیگر نمونه‌های یادشدهٔ قافیه‌های مرتبط با موضوع، صوت و معنی به‌طورکامل در توافق با یکدیگر است و هم از نظر صوتی

تشخّص و برجستگی دارند و هم از نظر معنا متمایزند. برقعی و علوی با استفاده از کلمات یادشده، در جایگاه قافیه توانسته‌اند به خوبی مضمون مورد نظر خود را به مخاطبان شعر خود منتقل کنند و این امر حکایت از پیوند قوی اندیشهٔ شاعران مورد نظر با روح کلمات دارد. قافیه‌های مرتبط با موضوع با توجّه به حجم بیشتر اشعار غفورزاده، در شعر وی بیشتر از اشعار برقعی و احمد علوی نمود داشته است.

۲ـ۲ـ۱ـ۲. قافیهٔ بدیعی

هرگاه در میان کلمات قافیه رابطه‌ای بدیعی برقرار باشد، بدین معنا که یکی از صنایع بدیعی در موضع قافیه به کار رفته باشد، بدان اطلاق قافیهٔ بدیعی کنند. رد القافیه، قافیهٔ میانی، قافیهٔ متجانس، قافیهٔ معمولـه، ذوقافیتین، اعنات و... از انواع قافیهٔ بدیعی به شمار می‌آیند.

با بررسی اشعار علوی، نمونه‌هایی از قافیهٔ بدیعی در آن‌ها یافت شد. سه شاعر مورد نظر در به‌کارگیری قافیه‌های بدیعی خلاّقانه عمل کرده‌اند. آگاهی آن‌ها نسبت به واژگان زبان، هماهنگی‌های لفظی و معنوی، تأثیر موسیقایی صامت‌ها و مصوّت‌ها و نیز تأثیرات روحی و احساسی صامت‌ها و مصوّت‌ها به طورکامل مشهود است.

۲ـ۲ـ۱ـ۲ـ۱. رد القافیه

منظور از آن تکرار قافیهٔ مصراع اوّل مطلع قصیده یا غزل، در آخر بیت دوم است، به طوری که موجب زیبایی کلام شود (ر.ک: همایی، ۱۳۸۴: ۷۲). در اشعار علوی نمونه‌هایی از رد القافیه به چشم می‌خورد. محمّدجواد غفورزاده بیش از دو شاعر دیگر از جنبهٔ موسیقایی رد القافیه بهره برده‌است:

ای افتخار حلّ و حرم، یا علی مدد! ای چشمهٔ زلال کرم، یا علی مدد!
ای کعبه زادگاه تو، مولی الموحدین ای محو جلوهٔ تو حرم یا علی مدد
(غفورزاده، ۱۳۹۳: ۱۱۸)

غفورزاده با بهره‌گیری از رد القافیه، استفاده از قافیهٔ متجانس در بیت نخست و همراه ساختن آن با ردیف طولانی «یا علی مدد» هم‌آوایی شعر خود را دو چندان کرده‌است.

۲ـ۲ـ۱ـ۲ـ۲. قافیهٔ میانی

در اوزانی که هر مصرع آن به دو بخش مساوی تقسیم می‌شود، پایان نیم مصرع اوّل بیت می‌تواند قافیه‌دار باشد؛ این نوع قافیه را قافیهٔ میانی می‌نامند (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۹). احمد علوی در تمامی ابیات یکی از غزل‌هایش از قافیهٔ میانی بهره برده و بر تأثیر موسیقایی شعر خود افزوده است:

سیصد بهار دید ولی سلمان، در فصل پر حرارت تابستان
می‌خواست گوشه گوشهٔ نخلستان مبهوت حسّ و حال علی باشد
(علوی، ۱۳۹۴: ۳۹)

شفق نیز در بسیاری از اشعار خود از قافیهٔ میانی بهره برده‌است؛ مانند:

به عاشقان ولایت، گل از کرم دادی به تشنگان هدایت، برات بخشیدی
(غفورزاده، ۱۳۹۳: ۸۹)

به کارگیری قافیهٔ میانی در مجموعهٔ «تحیّر» کمرنگ است و نمود چندانی ندارد؛ امّا غفورزاده و علوی نسبت به برقعی بیشتر از تأثیر موسیقایی قافیهٔ میانی بهره‌برده‌اند. آن‌ها با تبدیل کردن مصراع‌ها به نیم مصراع و استفاده از قافیهٔ میانی که سریع‌تر ظاهر می‌شود، فرصت کمتری در اختیار مخاطب قرارداده تا مسحور توالی قافیه و موسیقی آن شود و آنچه برای او لذّت بیشتری به همراه می‌آورد، آهنگ کلام باشد. این لذّت بیشتر «در اثر بازگشت قافیه‌هاست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۵) که در نیم‌مصراع‌ها زودتر صورت می‌گیرد. علوی و غفورزاده علاوه بر آوردن قافیهٔ میانی در پایان نیم‌مصراع‌ها، در اغلب این نوع قافیه‌ها از ردیف برای افزایش موسیقی شعر خود بهره برده‌اند.

۲ـ۲ـ۱ـ۲ـ۳. قافیهٔ متجانس

در این نوع قافیه، در دو کلمهٔ هم‌قافیه نوعی از جناس ناقص اختلافی به چشم می‌خورد (ر.ک: فضیلت، ۱۳۷۸: ۱۰۸)؛ مانند:

همه رفتند غمی نیست علی می‌ماند جای سالم به تنش نیست ولی می‌ماند
(برقعی، ۱۳۹۷: ۳۰)

به خدا خون خدا در شریان داشت علی مثل خون در رگ هستی جریان داشت علی
(غفورزاده، ۱۳۹۳: ۱۳۳)

در کویری که به دریای کرم نزدیک است عاشقت هستم و قلبم به حرم نزدیک است
(علوی، ۱۳۹۴: ۳۶).

واژه‌های «علی و ولی»، «شریان و جریان»، «کرم و حرم» همگی در موضع قافیه قرارگرفته‌اند و جناس ناقص در تمامی آن‌ها مشهود است. از آنجا که میزان اشتراک واج‌های قافیه با افزایش بار موسیقایی رابطهٔ مستقیم دارد، در نتیجه کمال موسیقی از کمال اشتراک واج‌های قافیه حاصل‌می‌شود. سه شاعر مورد نظر با توجّه به این موضوع، برای هرچه بیشتر آهنگین ساختن شعر خود از قافیه‌های متجانس استفاده‌کرده و آن‌ها را با ردیف نیز همراه کرده‌اند. همسانی واج‌ها و تکرار حروف نوعی تکرار را در پی‌داشته و باعث هم‌آوایی هرچه بیشتر اشعار آن‌ها شده‌است.

۲ـ۲ـ۱ـ۲ـ٤. قافیه‌های معیوب

در اشعار علوی مواردی از عیوب قافیه نیز به چشم می‌خورد. می‌توان گفت شایع‌ترین عیب در این اشعار، عیب اکفا است. «اکفا اختلاف حرف روی و تبدیل آن به حرفی قریب المخرج است» (ماهیار، ۱۳۸۲: ۲۸۸). البته امروزه از به کاربردن چنین قافیه‌هایی در شعر با عنوان هنجارشکنی یاد می‌شود و در بین سه شاعر مورد بررسی، برقعی عامدانه و آگاهانه اقدام به این کار کرده‌است. برقعی به کرّات واژه‌های: «روح و انبوه»، «عبرت و مسلّط»، «ابلیس و احادیث»، «باغ و اطراق»، «روح و اندوه» و... را هم‌قافیه ساخته است:

نه فقط جسم علی روح محمّد باشد یک تنه لشکر انبوه محمّد باشد
(برقعی، ۱۳۹۷: ۳۵)

توجیه اینکه قافیه کلمه است و کلمه نیز واحد شنیداری موسیقی آفرین است. کلمه بیش و پیش از آنکه از لحاظ کتابت و دیداری مهم باشد، از نظر شنیداری درخور توجّه است. در شعر بیش از هرچیز، شکل ملفوظ کلمه مطرح است. بنابراین، تفاوت جزئی شکل مکتوب کلمات قافیه را در اشعار برقعی می‌توان نادیده گرفت.

گاه در قافیه‌های اشعار علوی عیب شایگان نیز به چشم می‌خورد. «هر حرف و یا

حروف زائد و ملحقی که با حروف اصلی، قافیه کرده شود، شایگان نامیده می‌شود» (ماهیار، ۱۳۸۲: ۲۹۰). مانند هم‌قافیه شدن واژه‌های: «جهات»، «نجات» و «کائنات»:

سرنوشت من و غزل بی‌تو از جمیع جهات روشن نیست

السلام علیک یا منهاج! بی‌تو راه نجات روشن نیست

در شب قدر رفتنت قدری، آسمان‌ها شبیه چشم تو شد

کهکشان هم به‌این نتیجه‌رسید بی‌علی کائنات روشن نیست

(علوی، ۱۳۹۴: ۲۲ ـ۲۱)

برخی از واقفان به علم قافیه، شایگان را قافیه‌کردن علامات جمع مانند: «ان»، «ها»، «ین» و «ات» با کلماتی که حرف زاید ندارند، می‌دانند (ر.ک: ماهیار، ۱۳۸۲: ۲۹۰). بر این اساس هم‌قافیه‌شدن «جا» و «خون‌ها» عیب شایگان دارد:

خالی است در این عید اگر جای شهیدان این عید بود شاهد خون‌های شهیدان

(غفورزاده، ۱۳۹۳: ۷۳)

در پاره‌ای از موارد، حروف الحاقی به کلمهٔ قافیه را «روی» یا حرف قافیه قلمداد کرده‌اند و این کار در علم قافیه‌شناسی قدیم عیب قافیه به شمار می‌آمده است؛ مانند هم‌قافیه شدن دو کلمهٔ «دشمن» و «نجنگیدن» که در نجنگیدن حرف الحاقی و علامت مصدر برای هم‌قافیه‌شدن این دو واژه در جایگاه روی قرارگرفته است:

آه برگرد که پشت سر تو دشمن تو است و جهاد تو در این لحظه نجنگیدن تو است

(برقعی، ۱۳۹۷: ۵۹)

تقابل روی ساکن و متحرّک (عیب غلو) نیز در مواردی به چشم می‌خورد. هم‌قافیه شدن پسوند، سوگند، تابنده، کوبنده و لبخند از این گونه است:

زبان رسمی اهل طریقت است سکوت سکوت حرف کمی نیست، عین سوگند است

زمین یخ‌زده را گرم می‌کند آرام سکوت، معجزهٔ آفتاب تابنده است

(همان: ۴۷)

۲ـ۲ـ۲. ردیف

همواره از ردیف در کنار قافیه یاد شده‌است و آن نیز مانند قافیه، جزئی از موسیقی کناری به‌شمار می‌آید و نقش برجسته‌ای در ایجاد موسیقی شعر دارد. ردیف در حقیقت برای تکمیل قافیه به کار می‌رود؛ از این‌رو شعری که به این ویژگی آراسته باشد، دل‌انگیزتر است.

با بررسی اشعار علوی مشخّص شد که در این اشعار ردیف از بسامد بالایی برخوردار است و اکثر این اشعار مردّفند. ردیف را در شعر علوی از چند منظر می‌توان مورد بررسی قرارداد:

۲ـ۲ـ۲ـ۱. ردیف‌های ایستا و پویا

با توجّه به پویایی و تحرّک یا سکون واژه‌ها، برای ردیف دو زیرمجموعهٔ «ردیف پویا» و «ردیف ایستا» قائل شده‌اند. به طور کلّی پویایی و تحرّک را می‌توان در فعل‌هایی مشاهده‌کرد که دلالت بر عملی دارند؛ همچون: می‌رود، می‌بخشد، بگذرد. هرگاه واژه‌هایی از این قبیل به عنوان ردیف در شعر به کاررونـد، ردیف پویا نامیده می‌شوند. اسم‌ها، حروف و فعل‌هایی مانند «است»، واژه‌های ساکن و بدون تحرّک به‌شمار می‌آیند. قرارگرفتن آن‌ها در موضع قافیه ردیف‌های ایستا را در پی دارد.

با توجّه به اینکه اشعار علوی در قالب‌های گوناگونی بویژه مثنوی، مثنوی غزل، ترکیب‌بند و... سروده شده است، فراوانی استفاده از ردیف‌های پویا و ایستا براساس تعداد ابیات محاسبه شده است:

انواع ردیف در شعر علوی

ردیف فعلی	ردیف جمله (کامل، ناقص، شبه جمله)	ردیف اسمی	ردیف حرفی	مجموع
۴۳۲	۱۶۶	۶۹	۲۰	۶۸۷

همان‌طور که مشاهده می‌شود، بیشترین فراوانی به ردیف‌های فعلی و کمترین به ردیف‌های حرفی و اسمی تعلّق دارد. ردیف‌های اسمی و حرفی را سبب ایستایی شعر دانسته‌اند (ر.ک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۱۲). در اشعار علوی غلبه با ردیف‌های فعلی و جمله است که از خاصیّت تحرّک و پویایی برخوردارند؛ مانند:

خبر این است خبر؛ صبر علی سر آمد دهل جنگ بکوبید که حیدر آمد
(برقعی، ۱۳۹۷: ۶۵)

به نجف رفت و نگاهی به فراسو انداخت دست در موی پریشان شدهٔ او انداخت
(علوی، ۱۳۹۴: ۹۷)

در بیت نخست، استفاده از ردیف فعلی «آمد» و وزن خیزابی، تکرار واج «ر» و نمود هجای بلند «آ» در ردیف، به افزایش موسیقی بیت کمک کرده‌است. برقعی، غفورزاده و علوی بیشترِ ردیف‌های شعریشان را از میان افعال برگزیده‌اند که در این میان با تفاوتی فاحش، سهم افعال خاص با معانی متحرّک بسیار بیشتر از افعال ربطی با معانی ایستا است.

اینکه بیشترین حجم اشعار مردّف علوی را ردیف‌های پویا تشکیل می‌دهند، حکایت از آگاهی شاعران آیینی از اهمّیت و تأثیر ردیف‌های فعلی دارد. به کارگیری ردیف‌های پویا بیشتر در اشعار علوی با اوزان خیزابی و درون‌مایه‌هایی چون: ولایت حضرت علی(ع)، عید غدیر، بیان رشادت‌ها و روحیهٔ جنگاوری ایشان، ترسیم چهرهٔ عدالتخواه آن حضرت و... همراه شده است؛ امّا آنگاه که شاعران از ضربت خوردن و شهادت آن حضرت، پایمال شدن حق خلافت ایشان و بی‌وفایی و عهدشکنی مردم کوفه سخن می‌گویند، به سراغ ردیف‌های ایستا و اوزان جویباری می‌آیند:

کوفه شهری که پُر از وسوسهٔ خنّاس است دست‌پروردهٔ سعد بن ابی وقّاص است
(برقعی، ۱۳۹۷: ۷۱)

این جماعت همه اشباه رجالند همه گاه پیکار ملولند و ملالند همه
(همان: ۷۱)

۲ـ۲ـ۲ـ۲. ردیف و پیوند آن با موضوع

بخش قابل توجّهی از اشعار مردّف علوی را ردیف‌هایی تشکیل می‌دهند که با مفهوم و محتوای این اشعار ارتباط تنگاتنگی دارند. به دلیل اظهار ارادت شاعران به پیشگاه آن حضرت و با توجّه به رسالت و کارکرد دینی این اشعار به وفور با ردیف‌هایی چون: علی، مولا، یا علی، غدیر خم، نجف و... مواجه می‌شویم؛ امّا استفاده از ردیف‌های طولانی در

این زمینه نمود برجسته و بارزی در این اشعار دارد. ردیف‌هایی طولانی که بیشتر، فعلی هستند. به کارگیری این ردیف‌های طولانی قدرت کم‌نظیر شاعران مورد نظر را بر رموز و دقایق دستور زبان و وقوف بر عناصر و عوامل زیبایی‌شناختی شعر به نمایش می‌گذارد. یکی از این ردیف‌های طولانی «فزت و رب الکعبه» که به طور مکرّر در این اشعار از آن به عنوان ردیف استفاده شده و علاوه بر تأثیر موسیقایی آن به جنبهٔ زیبایی‌بخشی آن به کلام نیز توجّه شده‌است:

عرش محراب شد از فزت و رب الکعبه کعبه بی‌تاب شد از فزت و رب الکعبه
(برقعی، ۱۳۹۷: ۸۳)

جلوه‌گر شد بار دیگر طور سینا در غدیر ریخت از خمّ ولایت، می به مینا در غدیر
(غفورزاده، ۱۳۹۳: ۹۵)

باز در حلقهٔ ذکر تو نشستیم علی ما مسلمان شدهٔ روی تو هستیم علی
(علوی، ۱۳۹۴: ۶۳)

سه شاعر مورد نظر کوشیده‌اند که از ردیف در کنار قافیه به عنوان عاملی معناساز استفاده‌کرده و بسیاری از اهداف معنایی و مفهومی شعر را با ردیف‌های به‌کارگرفته، ایجادکرده‌اند. استفاده از ردیف‌های مرتبط با موضوع در این اشعار، علاوه بر گسترش و بسط معنایی شعر، افزایش موسیقی را درپی‌داشته‌است.

۲ـ۳. موسیقی درونی

موسیقی درونی مهم‌ترین قلمرو موسیقی شعر است که استواری، انسجام و مبانی زیبایی‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی از آن نشأت می‌گیرد. موسیقی درونی عبارت است از مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر تشابه و تفاوت صامت‌ها و مصوّت‌ها پدید می‌آید. در واقع موسیقی درونی برخورداری شعر از صنایع لفظی است؛ زیرا «در بدیعِ لفظی هدف این است که گاهی انسجام کلام ادبی بر اثر روابط آوایی و موسیقایی به وجود بیاید؛ یعنی آن رشتهٔ نامرئی که کلمات را به هم گره می‌زند و بافت ادبی را به وجود می‌آورد، ماهیّت آوایی و موسیقایی داشته باشد» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۲). به طور کلّی عمل صنایع لفظی

در مقابل هم قرار دادن کلماتی است که بین صامت و مصوّت آن‌ها، همسانی کامل یا نسبی است و بدین وسیله موسیقی اثر ادبی افزایش می‌یابد.

۲ـ۳ـ۱. تکرار

یکی از عوامل تأثیرگذار در ایجاد موسیقی شعر و افزایش آن، تکرار است. به کارگیری درست تکرار در شعر علاوه بر ایجاد انسجام در شعر، زیبایی‌آفرینی را نیز با خود به همراه دارد. تکرار در شعر به صورت‌های متفاوتی نمود پیدا می‌کند؛ از جمله: هم‌حروفی (واج‌آرایی)، هم‌صدایی و تکرار واژه.

بسامد بالای تکرار در اشعار علوی قابل توجّه است. از میان انواع تکرار، واج‌آرایی در شعر علوی جایگاه ویژه‌ای دارد. واج‌آرایی از مهم‌ترین شگردها برای ایجاد موسیقی شعر در میان اجزا و عناصر موسیقی‌آفرین در حوزهٔ موسیقی درونی است. سه شاعر مورد نظر برای آهنگین‌ساختن شعر خود و افزایش تأثیر موسیقایی آن به واج‌آرایی تمایل ویژه‌ای داشته‌اند. کاربرد وسیع این نوع تکرارها در شعر علوی بیانگر آشنایی و اشراف شاعران علوی‌سرا بر زیبایی پنهان تکرار صامت‌ها و مصوّت‌ها و نظام صوتی است؛ بویژه با تأمّل در ابیاتی که واج‌آرایی در تناسب با ساحت معنایی قرار گرفته، بهتر می‌توان هنرمندی این شاعران را دریافت؛ مانند:

ما همه مست غدیر خم دستت هستیم مستی از دست تو یک مستی بی‌اندازه است
(علوی، ۱۳۹۴: ۴۷)

در این بیت، احمد علوی با بهره‌گیری از عواملی متعدد همچون: تکرار واج‌های «م، س، ت»، تکرار کلمات دست و مست، استفاده از جناس و تلمیح، همراه ساختن قافیه با ردیف، قراردادن واژگانی با حروف مشترک متعدد در موضع قافیه و به کارگیری وزن خیزابی ابعاد مختلف موسیقی شعر خود را قوّت بخشیده است.

زمزم از زمزمهٔ نام علی شد شیرین ناودان زمزمه‌گر شد شب میلاد علی
(غفورزاده، ۱۳۹۳: ۶۱)

غفورزاده نیز با تکرار واج‌های «ز، م، ش»، به کارگیری جناس اشتقاق، استفاده از

ردیف طولانی و مرتبط با موضوع «شد شب میلاد علی» و وزن خیزابی، هم‌آوایی بیشتری را در شعر خود ایجادکرده‌است.

خطبه می‌خواند و سماوات پر از در می‌شد خالق از خلقت او غرق تفاخر می‌شد

(برقعی، ۱۳۹۷: ۷۶)

برقعی با تکرار واج‌های «خ، ر، ق» و مصوّت بلند «آ» بر زیبایی و موسیقی درونی شعر خود افزوده‌است.

هم‌صدایی یا توزیع مصوّت در واژگان مصداق دیگر تکرار است. سه شاعر مورد نظر در مواردی با تکرار مصوّت‌های کوتاه و بلند موسیقی درونی شعر خود را دوچندان ساخته‌اند:

در جامِ جانِ منتظرانِ فرج ببین غم ریخته است بر سر غم، یا علی مدد

(غفورزاده، ۱۳۹۳: ۱۱۹)

در مصراع اوّل بیت یادشده با استفاده از تتابع اضافات یعنی پشت سرهم آوردن چند مضاف‌الیه، این تکرار مصوّت ـِ باعث آهنگین‌شدن بیشتر کلام شده است. همچنین تکرار مصوّت بلند «آ» به همراه تکرار واج‌های «ب» و «ز» نیز بر تأثیر موسیقایی بیت زیر افزوده است:

تا زمین باز هم آباد شود باز بیا ای بزنگاه ازل تا به ابد باز بیا

(برقعی، ۱۳۹۷: ۸۸)

تکرار واژه یا عبارت شیوهٔ دیگری از تکرار است که شاعران علوی‌سرا از آن در کنار هم‌حروفی و هم‌صدایی برای آهنگین ساختن شعر خود بهره‌برده‌اند. با توجّه به موضوع و بُعد دینی این اشعار هر سه شاعر در بسیاری از اشعار و ابیات خود به تکرار واژهٔ «علی» پرداخته‌اند؛ مانند:

گفتی علی و کُلّ جهان گفت یا علی مولا علی، امیر علی مرتضی علی

(علوی، ۱۳۹۴: ۲۴)

گاهی این تکرارها خود را به صنعت التزام نزدیک ساخته و گویی شاعر خود را به تکرار یک واژه در ابتدا یا انتهای هر مصراع یا هر بیت ملزم‌ساخته‌است؛ قصیدهٔ «غدیر دید

که یکصد هزار دل لرزید» نمونهٔ برجستهٔ این امر است که شاعر در تمامی ابیات این قصیده یکبار یا بیشتر واژهٔ غدیر را به‌کار برده است و در اکثر موارد این تکرار در ابتدای ابیات صورت گرفته است (غفورزاده، ۱۳۹۳: ۱۱۱ ـ ۱۰۹).

۲ـ۳ـ۲. جناس

یکی دیگر از صنایع لفظی پرکاربرد در اشعار علوی، جناس است که از نظر کارکرد علاوه بر اینکه افزایندهٔ موسیقی درونی است، زیبایی‌آفرین نیز هست. به آوردن کلمات هم‌جنس در کلام که در ظاهر به یکدیگر شبیه و در معنی مختلف باشند، جناس گویند (ر.ک: همایی، ۱۳۸۴: ۴۸). انواع جناس را به وفور می‌توان در این اشعار مشاهده‌کرد؛ مانند:

جز علی از هرچه در دنیاست بر بستیم رخت

سال و فال و حال و مال و اصل و نسل و تخت و بخت

(علوی، ۱۳۹۴: ۲۷)

در بیت یادشده، علوی با استفاده از جناس خط یا مصحّف میان کلمه‌های «تخت و بخت» و جناس لاحق میان کلمات «سال، فال، حال، مال و...»، تکرار واج‌های «ت، ل، و»، به همراه تکرار مصوت بلند «آ» موسیقی درونی بیت را پرورانده‌است.

در شب سیزدهم فیض نخستین دیدار قسمت حِجر و حَجَر شد، شب میلاد علی

(غفورزاده، ۱۳۹۳: ۶۱)

جناس ناقص میان «حِجر و حَجَر» در این بیت، ایجادکنندهٔ موسیقی درونی است که به همراه موسیقی کناری ناشی از ردیف «شب میلاد علی» طنین خاصّی به بیت بخشیده‌است.

آن‌که انگیزه‌اش از جنگ غنیمت باشد با خبر نیست که طاعت به اطاعت باشد

(برقعی، ۱۳۹۷: ۲۹)

برقعی با بهره‌مندی از جناس زائد میان طاعت و اطاعت و افزودن واج «ا» در آغاز واژهٔ طاعت با خلاّقیت و به زیبایی به خلق معنا همراه با ایجاد موسیقی درونی دست زده‌است که یافتن همین واجِ افزون و تأمّل در آن مخاطب را در درک بهتر پیام یاری می‌کند.

۲ـ۳ـ۳. موازنه

در تعریف موازنه آمده است: «نوعی از سجع متوازن است که در قرینه‌های نظم و نثر، از اوّل تا آخر، کلماتی بیاورند که هرکدام با قرینهٔ خود در وزن یکی، و در حرف روی مختلف باشند» (همایی، ۱۳۸۴: ۴۴). تأثیر موسیقایی موازنه در میان صنایعی لفظی به خاطر سجع و آهنگ میان اکثر کلمات، قابل توجّه است. به کاربردن این صنعت، غنای موسیقایی شعر را درپی‌دارد. این امر از نظر شاعران علوی‌سرا دور نمانده‌است. لازم به ذکر است موازنه از بسامد بسیار کمتری نسبت به تکرار و جناس در شعر سه شاعر مورد نظر برخوردار است و آن‌ها برای موسیقایی‌تر کردن شعر خود بیشتر به دو صنعت تکرار و جناس متمایل بوده‌اند. نمونه‌هایی از موازنه را در ابیات زیر می‌توان مشاهده کرد:

آنچه این طایفه خواندند بگو قرآن نیست آنچه بر نیزه نشاندند بگو قرآن نیست
(برقعی، ۱۳۹۷: ۶۰)

که قوتِ خسته‌دلان را به شانه‌اش برده است غمِ شکسته‌دلان را به خانه‌اش برده است
(غفورزاده، ۱۳۹۳: ۸۸)

برقعی بیش از دو شاعر دیگر از موازنه برای زیبایی و گیرایی شعر خود بهره‌برده‌است. همان‌طور که در بیت نخست نمایان است، سجع میان اکثر کلمات دو مصراع، باعث ایجاد صنعت موازنه و موسیقی درونی بیت شده‌است. همچنین به کارگیری قافیه‌هایی با ۵ حرف مشترک، قراردادن جملهٔ «بگو قرآن نیست» در جایگاه ردیف و وزن خیزابی بر موسیقی بیت افزوده‌است.

۲ـ٤. موسیقی معنوی

اساس موسیقی معنوی مبتنی بر عناصر موسیقی‌آفرینی است که معیار و محور گزینش آن‌ها، معنای واژگان است. در موسیقی معنوی آرایه‌های معنوی که تأثیر موسیقایی دارند، مورد بررسی قرار می‌گیرند. شفیعی‌کدکنی در این باره می‌نویسد: «همان‌گونه که تقارن‌ها و تضادها و تشابهات در حوزهٔ آواهای زبان، موسیقی اصوات را پدید می‌آورد، همین تقارن‌ها و تشابهات و تضادها در حوزهٔ امور معنایی و ذهنی، موسیقی معنوی را سامان

می‌بخشد» (۱۳۹۱: ۳۹۳). به عبارتی توازن‌ها، اشتراکات و تضادهای معنایی، اساس موسیقی معنوی است؛ چراکه به واسطهٔ عناصر و واژگان متضاد یا متشابه، نوعی تداعی صورت می‌بندد که در ساختار موسیقایی نیز دخیل می‌گردد. از جملهٔ این آرایه‌ها می‌توان به تناسب (مراعات النظیر)، تضاد، طباق، ایهام و... اشاره کرد. هرچند همهٔ آرایه‌های معنوی از این خاصیّت موسیقایی برخوردار نیستند.

موسیقی معنوی چندان در اشعار علویِ مورد بررسی پر رنگ نیست و صنایع بدیع معنوی در این اشعار کاربرد چندانی ندارند. البته این امر نشان دهندهٔ دوری از تکلّف و تصنّع در این اشعار است؛ زیرا کارکرد و رسالت مذهبی شعر علوی شاعران این عرصه را بر آن داشته است تا شعر خود را تا جایی که ممکن است از تکلّف و تصنّع دور نگه داشته و به جای موسیقی معنوی، دیگر جنبه‌های موسیقایی شعر خود را ارتقا بخشند. از میان عناصر مرتبط با موسیقی معنوی، تلمیح، تضاد و تناسب در اشعار علوی بیشتر مورد توجّه قرارگرفته‌است.

۲ـ٤ـ۱. تلمیح

در علم بدیع، اشاره به قصّه، شعر و مثل را به شرط اینکه آن اشاره تمام داستان و مثل را دربرنگیرد، تلمیح نامیده‌اند (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۱: ۵۶). در تلمیح با ذکر یک یا چند واژه یا اشاره‌ای کوتاه، ذهن انسان با گستره‌ای از معلومات درگیر می‌شود که یادآوری آن‌ها برای انسان لذّت بخش و تداعی‌گر نوعی موسیقی معنوی است؛ زیرا «وقتی بتوان مفهوم موسیقی را به حوزهٔ هر نوع تناظر، تقارن و نسبت فاضلی گسترش داد، در چنین چشم‌اندازی امور ذهنی و تداعی خاطره‌ها نیز می‌توانند از موسیقی برخوردار باشند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۹۶ و ۳۱۰).

شاعران علوی‌سرا به این صنعت التفات ویژه‌ای نشان داده‌اند و از این راه بر جلوهٔ موسیقایی شعر خود افزوده‌اند. تلمیح در اشعار علوی بیشترین حضور و بسامد را دارد و به ندرت می‌توان بیتی را یافت که در آن این صنعت به چشم نخورد؛ مانند:

کعبه وقتی که در آغوش خودش یوسف دید خود زلیخا شد و خود پیرهن صبر درید

(برقعی، ۱۳۹۷: ۱۰)

برقعی برای ایجاد موسیقی معنوی در این بیت، با گنجاندن واژه‌های یوسف، زلیخا و دریدن پیراهن صنعت تلمیح را پایه‌ریزی کرده‌است. وی همچنین با بهره‌گیری از موسیقی درونی به‌وسیلهٔ تکرار واج «د» و به کارگیری جناس میان کلمات «دید» و «درید»، بر زیبایی و ارزش موسیقایی شعر خود افزوده‌است.

تو آدم را فراخواندی به علم «علَّم الاسما» تو را در کشتی نوح پیمبر ناخدا دیدم
(غفورزاده، ۱۳۹۳: ۴۱)

غفورزاده با دست‌مایه قراردادن داستان حضرت آدم و فراگیری علم اسما و داستان طوفان نوح و پیوند میان شعر خود و متن قرآن، به خوبی توانسته‌است در هر مصراع از یک صنعت تلمیح بهره‌گیرد.

بارها نادعلی خواند و تو را واسطه کرد حضرت یونس اگر زنده به ساحل برگشت
(علوی، ۱۳۹۴: ۷۸)

احمد علوی با استفاده از صنعت تلمیح و اشاره به داستان حضرت یونس و نجات وی از شکم ماهی به‌واسطهٔ تمسک به حضرت علی(ع) توانسته‌است با خلق موسیقی معنوی در بیت یادشده به خوبی معنای مورد نظر خود، اشاره به مقام والای امیرالمؤمنین(ع)، را به مخاطب منتقل سازد.

۲ـ٤ـ۲. تناسب (مراعات النظیر)

یکی از مؤثّرترین آرایه‌های ادبی که شاعران با انتخاب واژگان متناسب به خلق آن می‌پردازند، مراعات النظیر است. تناسب میان واژگان یا به علّت هم‌جنسی است یا تشابه و یا ملازمت با یکدیگر (ر.ک: فشارکی، ۱۳۷۹: ۷۰). کنار هم قرارگرفتن واژه‌هایی که با یکدیگر در فرهنگ ادبی همزیستی دیرینه دارند، اگر ذوقی و بدون تکلّف باشد از آنجا که ذهن را در ارتباط میان اشیا یا مفاهیم درگیر می‌کند، منجر به تداعی موسیقایی و انسجام معنایی می‌شود.

شاعران علوی‌سرا از مراعات‌النظیر نیز برای افزودن بر تأثیر موسیقایی شعر خود بهره‌برده و برای دوچندان ساختن جنبهٔ ادبی و تداعی‌گری آن، این صنعت را با تخیّل

شاعران و صنعت‌های دیگر همراه کرده‌اند؛ مانند بیت زیر که تناسب میان واژه‌های «کوه، دریا و درخت» با تضاد میان «آسان و سخت» و جناس میان «یاعلی و با علی» همراه شده است:

ذکر او را گفته حتی کوه و دریا و درخت یا علی گفتن چه آسان! با علی بودن چه سخت
(علوی، ۱۳۹۴: ۲۷)

کارزارش تهی از نیزه و تیر و سپر است بهراسید که این معرکه خون‌ریزتر است
(برقعی، ۱۳۹۷: ۳۴)

برقعی با گنجاندن واژه‌های «نیزه، تیر، سپر» در کنار «کارزار و معرکه» به کمک تناسب میان آن‌ها اقدام به ایجاد موسیقی معنوی کرده‌است.

۲ـ٤ـ۳. تضاد

یکی از مؤلّفه‌های مهم زبان و پیوندهای معنایی میان کلمات، تضاد است. در تضاد، معنایِ واژگان معیار است نه ساختار آوایی آن‌ها؛ از این‌رو تضاد یکی از اسلوب‌های مهم بیانی به‌شمار می‌آید؛ زیرا مقابلهٔ اضداد و مقایسهٔ آن‌ها با هم باعث آشکار شدن بهتر معنا می‌شود و ذهن با ذکر یکی، آمادهٔ تصوّر دیگری می‌گردد. به کارگیری کلمات متباین و متضاد باعث ایجاد نوعی نظم و تناسب در شعر و پدیدار شدن پیوندی مستحکم در بافت سخن می‌شود. علاوه بر این کلمات متضاد، فارغ از ساختشان از نظر آوایی، به دلیل تضاد معنایی خود، تداعی‌گر نوعی موسیقی نیز هستند.

سه شاعر مورد نظر با بهره‌گیری از آرایهٔ تضاد، موسیقی کلام را در اشعار خود ارتقا بخشیده‌اند. گاه آوردن بیش از یک تضاد و آمیخته شدن آن با دیگر عناصر موسیقایی مانند تکرار به این اشعار جلوه‌ای خاص بخشیده است:

از ازل از ابد از خاک بپرسید از من آری از خلقت افلاک بپرسید از من
(همان: ۷۶).

گفتند که پیش از عدم آمد به وجود آن صدرنشین مسند غیب و شهود
(غفورزاده، ۱۳۹۳: ۲۵۲).

ذکر او را گفته حتی کوه و دریا و درخت یا علی گفتن چه آسان! با علی بودن چه سخت

(علوی، ۱۳۹۴: ۲۷)

همان‌طور که ملاحظه می‌شود تضاد میان «ازل و ابد»، «خاک و افلاک»، «عدم و وجود»، «غیب و شهود» و «آسان و سخت» تأثیر معنایی و موسیقایی بیت را دو چندان کرده است. از دیگر سو، موسیقی کناری حاصل از ردیف «بپرسید از من»، تکرار «از» و واج‌آرایی در بیت نخست و به کارگیری مراعات النظیر در بیت سوم به موسیقی معنایی کمک‌کرده و بر زیبایی و تأثیر معنایی بیت افزوده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه

شاعران فارسی‌زبان از دیرباز به شعر آیینی توجّه فراوانی داشته‌اند. در دوران معاصر، بویژه پس از انقلاب اسلامی، شعر آیینی سیری صعودی پیداکرد و از نظر قالب و محتوا دچار دگردیسی شد. یکی از زیر شاخه‌های شعر آیینی، شعر علوی است که پس از انقلاب اسلامی، شاعران رویکرد قابل ملاحظه‌ای به آن داشته‌اند. هرچند موسیقی این اشعار در رسالت آن‌ها تأثیری بسزا دارد، امّا همواره محتوا و درون‌مایهٔ این اشعار مورد توجّه قرارگرفته‌است.

پس از بررسی چهار سطح موسیقی در سروده‌های علویِ سیّد حمیدرضا برقعی، محمّدجواد غفورزاده و احمد علوی، مشخّص‌شد این شاعران در سطح موسیقی بیرونی بیشتر به سراغ اوزان جویباری و شفّاف آمده و در استفاده از این اوزان به مضمون و محتوای شعر توجّه داشته‌اند. گرایش این شاعران به قالب‌های کلاسیک و بیشتر به وزن‌های ساده و بی‌تکلّف بوده، امّا از تنوّع وزنی غافل نبوده‌اند.

نکتهٔ قابل تأمّل در شعر این شاعران، همسویی و هماهنگی موسیقی شعر با محتوا و مضامین اشعار بوده است. در سطح موسیقی کناری استفاده از قافیه‌ها و ردیف‌های مرتبط با موضوع نقش بسزایی هم در شکل‌گیری موسیقی شعر آن‌ها و هم در انتقال مفاهیم به مخاطب داشته‌است.

این شاعران از میان صنایع لفظی، بیش از همه از تکرار، جناس و موازنه برای ایجاد موسیقی درونی بهره‌گرفته و با تلمیح، مراعات‌النظیر و تضاد به خلق موسیقی معنوی پرداخته‌اند. استفاده از عناصر موسیقی‌ساز در شعر سه شاعر مورد نظر با فراز و فرودهایی همراه بوده‌است، امّا هر سه شاعر در دو سطح موسیقی معنوی و درونی یکسان عمل کرده‌اند.

دو سطح موسیقی بیرونی و کناری در شعر این شاعران از قوّت و قدرت بیشتری برخوردار است و موسیقی معنوی در شعر هر سه شاعر بسیار کمرنگ و بی‌رونق است. این

امر در پرهیز شاعران مورد نظر از تکلّف و تصنّع در کلام و تلاش حداکثری آن‌ها برای انتقال هرچه بیشتر معنا ریشه‌دارد. به طور کلّی می‌توان گفت در اشعار علوی، موسیقی تحت تأثیر محتوا قرار دارد و مضمون این اشعار در جهت‌دهی موسیقی شعر آن‌ها نقشی بسزا داشته‌است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

ابن‌رشیق قیروانی، ابوعلی‌حسن.(۱۹۸۱م). **العمده**. تحقیق و تصحیح محمّد محیی‌الدین عبدالحمید. چاپ پنجم. بیروت: دارالجیل.

برقعی، سیّد حمیدرضا.(۱۳۹۷). **تحیّر**. تهران: فصل پنجم.

حق‌شناس، علی‌محمّد.(۱۳۶۰). «پرداختن به قافیه باختن». **نشر دانش**. شمارهٔ ۸. صص: ۳۵ ـ ۱۸.

حقوقی، محمّد.(۱۳۷۷). **مروری بر تاریخ ادب و ادبیّات امروز ایران**. جلد۲. تهران: قطره.

خانلری، پرویز. (۱۳۴۷). «زبان شعر». **مجلّهٔ سخن**. دوره هجدهم. شمارهٔ ۵. صص: ۲۶۳-۲۵۱.

درستی، احمد.(۱۳۸۱). **شعر سیاسی در دورهٔ پهلوی دوم**. تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.

شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا.(۱۳۷۹). **صورخیال در شعر فارسی**. چاپ دوم. تهران: آگاه.

ـــــــــــــــــ .(۱۳۹۱). **موسیقی شعر**. چاپ سیزدهم. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس.(۱۳۸۱). **نگاهی تازه به بدیع**. چاپ چهاردهم. تهران: فردوس.

علوی، احمد.(۱۳۹۴). **علوی‌ها**. تهران: جمهوری.

عمران‌پور، محمّدرضا.(۱۳۸۸). «جنبه‌های زیبایی‌شناختی هماهنگی در شعر معاصر». **نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر**. دورهٔ جدید. پیاپی ۲۲. شمارهٔ ۲۵. صص: ۱۸۷-۱۵۹.

غفورزاده (شفق)، محمّدجواد.(۱۳۹۳). **خورشید کعبه**. تهران: جمهوری.

فرشیدورد، خسرو.(۱۳۷۸). **دربارهٔ ادبیّات و نقد ادبی**. جلد۲. چاپ سوم. تهران: امیرکبیر.

فشارکی، محمّد.(۱۳۷۹). **نقد بدیع**. تهران: سمت.

فضیلت، محمود.(۱۳۷۸). **آهنگ شعر فارسی**. تهران: سمت.

فیّاض‌منش، پرند.(۱۳۸۴). «نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیّل و احساسات شاعرانه». **پژوهش زبان و ادبیّات فارسی**. سال سوم. شمارهٔ ۴. صص: ۱۸۶-۱۶۳.

ماهیار، عبّاس.(۱۳۸۲). **عروض فارسی**. چاپ ششم. تهران: قطره.

مجاهدی، محمّدعلی.(۱۳۹۶). گفت‌وگو. **روزنامهٔ وطن امروز**. شمارهٔ ۲۲۴۱. شنبه ۴ شهریور. صفحه ۱۲.

محدّثی خراسانی، زهرا.(۱۳۸۸). **شعر آیینی و تأثیر انقلاب اسلامی بر آن**. تهران: مجتمع فرهنگی عاشورا.

میرصادقی، میمنت.(۱۳۷۶). **واژه‌نامهٔ هنر شاعری**. تهران: مهناز.

همایی، جلال‌الدین.(۱۳۸۴). **فنون بلاغت و صناعات ادبی**. چاپ بیست و سوم. تهران: هما.

وحیدیان کامیار، تقی.(۱۳۷۴). **بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی**. تهران: دوستان.

یوسفی، غلامحسین.(۱۳۷۰). **چشمهٔ روشن**. چاپ سوم. تهران: علمی.

ـــــــــــــــ.(۱۳۶۳). **کاغذ زر**. تهران: یزدان.

Priminger, alex and other's. (1976). prinncton Enceclopedia of poetry and poetics. prinston university press.

References

Alavi, A. (2015). Alaviha. Tehran: Jomhoori.

Borghe'i, H. (2018). Tahayyor. Tehran: Fasle Panjom.

Dorosti, A. (2002). She'r-e siyasi dar dore-ye Pahlavi-ye dovvom. Tehran: Markaz-e Asnad-e Enghelab-e Eslami.

Ebne Rashighe ghirvani, A. (1981). Alomdeh. Muhammad Mohiuddin Abdul Hamid (Research and correction). 5th Edition. Beiroot: Daraljil.

Emranpoor, M. (2009)."Janbehha-ye zibaei shenasi-ye she'r moa'ser". Nashriyeh-ye daneshkadehye Adabiyat va oloom-e ensani-e daneshgah-e shahid bahonar. No. 25. Pp: 159-187.

Farshidvard, Kh. (1999). Darbare-ye Adabiyat va naghd-e adabi. Vol.2. Tehran: Amirkabir.

Fayyazmanesh, P. (2005). "Negahi digar be moosighi-ye she'r va peyvand-e an ba mozoo', takhayyol va ehsasat-e shaeraneh". Pazhoohesh-e Adab Farsi. Vol 4. Pp: 163-186.

Fazilat, M. (1999). Ahang-e she'r-e farsi. Tehran: Samt.

Fesharaki, M. (2000). Naghd-e badi. Tehran: Samt.

Ghafoorzadeh (Shafagh), M. (2014). Khorshid-e Kabeh. Tehran: Jomhoori.

Haghshenas, A. (1991). "Pardakhtan be ghafieh-ye bakhtan". Nashreh-e Danesh. No.8. pp:18-35.

Hoghoghi, M. (1998). Moroori bar tarikh-e Adab va Adabiyat-e Iran. Vol.2. Tehran: Ghatre.

Homaei, J. (2005). Fonoon-e belaghat va Sanaa't-e adabi. 23th Edition. Tehran: Homa.

Khanlari, P. (1968). "Zaban-e she'r". Majalleh-ye Sokhan. No. 18. Pp: 251-253.

Mahyar, A. (2003). Arooz-e farsi. 6th Edition. Tehran: Ghatreh.

Mirsadeghi, M. (1997). Vazhenameh-ye honar-e shae'ri. Tehran: Mahnaz.

Mojahedi, M.A. (2017). "Goftogoo". Rooznameh-ye vatan-e emrooz. No. 2241. Saturday 4 September. P: 12.

Mohaddesi Khorasani, Z. (2009). She’r-e Aiini va tasir-e engelab-e eslami bar an. Tehran: Mojtameh-e farhangi-e ashoora.
Shafie’i Kadkani, M. (2000). Sovar-e khiyal dar she’r-e farsi. 2th Edition. Tehran: Agah.
_____. (2012). Moosighi-e she’r. 2th Edition. Tehran: Agah.
Shamisa, S. (2002). Negahi tazeh be badi.. 14th Edition. Tehran: Ferdows.
Vahidiyan Kamyar, T. (2000). Badi az neghah-e zibaei shenasi. Tehran: Doostan.
Yoosefi, Gh. (1991). Cheshmeh-ye roshan. 3th Edition. Tehran: Elmi.
_____. (1984). Kaghaz-e zar. Tehran: Yazdan.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی