

THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies

Volum 15, Consecutive Number 32, Summer 2023

Issn:2717-090x

Journal Homepage: <https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en>

This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.



Tone, the driving force in Qaisar Aminpour's Ashura Elegies

Mousavinia.Seyyed Mahdi¹-Kafi.Gholamreza²

1: PhD Student of Persian Language and Literature, Salman Farsi University, Kazeroon, Iran:
Corresponding Author (zanjerepoem@gmail.com)

2: Professor of Persian Language and Literature, Shiraz University, Shiraz, Iran

Elegy has always been a popular genre, especially in poetry. This type of composition, due to its special subject matter, has special features and crafts to convey the message and relate to the audience. Composing poetry about Ashura, as one of the manifestations of love for the family of Prophet Mohammad (PBUH), has especially has received more attention after the victory of the Islamic Revolution, and many poets have experimented in this field. In this relation, the poems of Qaisar Aminpour as one of the poets of this group received much attention. In his Ashura poems, a cherishing and warm verbal language flows along with the clarity that can be seen in his other poems. In the present study, the element of tone was studied with respect to the sincere and indirect transmission of the message of sorrow and grief. Considering its importance in conveying the implicit message of the text, it was revealed that the poet has observed the tone and subject matter of the poem in choosing the form. He has considered the rhythm and its propriety with the sad atmosphere of the poem in order to choose the metrical pattern. He has also used rhyme and rhythm and their phonetic compatibility as an important principle to align with the audience. Aminpour has also made use of figurative language, especially metaphors to depict the poetic landscapes the musicality of sounds and the magic of the proximity and contiguity of letters as a style to create a more emphatic tragic tone in Ashura poems.

Keywords: Qaisar Aminpour, Ashura elegies, tone, music, imagery.



مجله علمی مطالعات زبانی و بلاغی

سال ۱۴ - شماره ۳۲ - تابستان ۱۴۰۲

صفحات ۳۹۳ - ۴۱۸ (علمی - پژوهشی)

تاریخ: وصول ۱۴۰۲/۰۲/۰۳ - بازنگری ۱۴۰۲/۰۳/۰۷ - پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۰۹

مناسبات لحن، عنصر پیش‌برنده مرثیه‌های عاشورایی

قیصر امین‌پور

سید مهدی موسوی‌نیا^۱ / غلامرضا کافی^۲

۱: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سلمان فارسی، کازرون، ایران. zanjerepoem@gmail.com

۲: استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.

چکیده: سرودن اشعار عاشورایی به‌عنوان یکی از مظاهر تجلی عشق به خاندان حضرت محمد(ص)، به‌ویژه پس از پیروزی انقلاب اسلامی، مورد توجه بیشتری قرار گرفت و شاعران بسیاری در این زمینه طبع آزمایی کردند. از آن میان، به اشعار قیصر امین‌پور به‌عنوان یکی از شاعران این جریان، بسیار توجه شد. در سروده‌های عاشورایی او، زبانی صمیمی و کلامی گرم، همراه با صراحتی که در دیگر سروده‌هایش دیده می‌شود، جریان دارد. در پژوهش حاضر، عنصر لحن، با وجوه و آنجایی که موجب انتقال صمیمانه و غیرمستقیم پیام حزن و اندوه می‌شود، مورد مطالعه و تحلیل قرار گرفت. با توجه به اهمیت آن در انتقال پیام ضمنی متن، روشن شد که شاعر در انتخاب قالب، جانب لحن و موضوعیت شعر را رعایت کرده است. برای انتخاب وزن عروضی، به ریتم و تناسب آن با فضای غمگنانه شعر نظر داشته و موسیقی قافیه و ردیف و اشتراک آوایی این دو را به‌عنوان اصلی مهم، جهت همسویی با خاطر مخاطب، به کار بسته است. همچنین از صور خیال، به‌ویژه استعاره، در خلال سروده‌های عاشورایی، برای تصویر و ترسیم مناظر شعر بهره گرفته و موسیقی اصوات و جادوی مجاورت حروف را به‌عنوان اسلوبی برای تأثیرگذاری بیشتر حالت تراژیک شعرش به کار برده است.

کلیدواژه: صور خیال، قیصر امین‌پور، لحن، مرثیه‌های عاشورایی، موسیقی.

- موسوی‌نیا، سید مهدی؛ کافی، غلامرضا (۱۴۰۲). مناسبات لحن، عنصر پیش‌برنده مرثیه‌های عاشورایی قیصر

امین‌پور. مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان، شماره ۳۲، صفحات ۳۹۳-۴۱۸.

[Doi: 10.22075/jlrs.2022.26844.2081](https://doi.org/10.22075/jlrs.2022.26844.2081)

۱. مقدمه

شعر آیینی معاصر، با پشتوانهٔ صلابت زبانی و اندیشه‌ای محکم و مهم‌تر از همه، با نگاهی روشنگر، به مسائل مذهبی پرداخته است و در این میان، سهم واقعهٔ عاشورا بیش از دیگر رخدادهاست. «در دورهٔ معاصر، ابعاد تحلیل حرکت امام حسین (ع) و رویداد عظیم عاشورا، بیش از دیگر ابعاد، در شعر تجلی یافت و شاعران علاوه بر توجه هنرمندانه و شاعرانه به سوگ و حزن در حد معتدل و بایستهٔ آن، از ابعاد حماسی و شکوه حماسه‌آفرینان این قیام نیز غافل نماندند» (محدثی، ۱۳۸۸: ۱۶۲).

یکی از عوامل مهم در تأثیرگذاری بیشتر آثار ادبی، رعایت لحن نوشتن، متناسب با موقعیت‌های مختلف است. شاعران و نویسندگان موفق به صورت شهودی و گاه تعمّدی، در لحن، بهترین انتخاب‌ها را دارند. سروده‌های آیینی، بخش جدانشدنی از تاریخ ادبیات فارسی، به‌ویژه ادبیات معاصر بعد از انقلاب است. شناخت ماهیت ادبی این سروده‌ها منوط به تحقیق در چگونگی نگارش و کیفیت ارائهٔ آن است. پژوهش دربارهٔ لحن که از ضروریات تأثیرگذاری و ماندگاری اثر ادبی است، یک ضرورت به حساب می‌آید؛ زیرا از یک طرف می‌تواند چیستی لحن در سروده‌های عاشورایی شاعر را تعریف کند و از سوی دیگر، راه را برای تحقیقات مشابه، جهت روشن کردن جایگاه لحن در سرودهٔ دیگر شاعران هموار سازد.

قیصر امین‌پور، یکی از شاعران مطرح پس از انقلاب است. او در ابتدای انقلاب، با انتشار نخستین آثارش، قابلیت‌هایی را از خود بروز داد که نوید ظهور شاعری با مشخصه‌های جدید در شعر فارسی بود. امین‌پور با آثار نخست خود توانست در مسیری رو به کمال گام نهد و به تدریج به ذهنیت و زبان شاعرانه‌ای خاص دست یابد؛ تا جایی که او را از شاعران «سگان‌دار شعر انقلاب» (شکار سری، ۱۳۸۱: ۵۱) و «سرآمد اقران خویش» (امیری، ۱۳۸۱: ۳۲) خوانده‌اند. اگرچه شعر او بیش از آنکه به مراثی پرداخته باشد، غنایی است و با رویکرد تغزلی شناخته شده است، زبان فخیم او در مرثیه‌های

عاشورایی و نظر به لحن‌های متناسب با محور شعر، کارکردی است که قابلیت پرداخت دارد.

مرثیه‌های مذهبی، یکی از انواع مرثیه‌ها هستند. در شعر قیصر امین‌پور، اگرچه دیگر مرثیه‌های مذهبی، از جمله اشعار علوی، فاطمی و رضوی دیده می‌شود، رویکرد او به عاشورا با نظر به قابلیت لحن‌های مختلف، از نظر ادبی، ظرفیت تدقیق بیشتری دارد. ضمن اینکه ماجرای کربلا نیز از قابلیت متفاوتی در پرداخت هنری و تراژیک برخوردار است. جانب‌داری از ظرافت و ظرفیت لحن و شناخت وجوه هنری آن که در مرثیه‌های عاشورایی لحاظ شده، وجه هنری اثر را نمایان‌تر می‌کند.

با نظر به چپستی تعریف لحن و اهمیت آن در پیشبرد متن، نگاه علمی به کارکرد و کنش آن در شعر می‌تواند راهگشای نفوذ بیشتر و تأثیر عمیق‌تر در مخاطب باشد. آنچه نگارندگان در این پژوهش بدان نظر داشته‌اند، روشن ساختن سویهٔ لحن با کنش متن است. نویسندگان به دنبال این هدف هستند که ثابت کنند چگونه می‌توان با به خدمت گرفتن لحن مناسب، سروده‌های مختلف، به‌ویژه مرثیه‌ها را تأثیرگذارتر کرد.

۱-۱. سؤالات پژوهش

- آیا رعایت لحن در تأثیرگذاری مرثیه‌های عاشورایی ضرورت دارد؟
- آیا در مرثیه‌های عاشورایی قیصر امین‌پور، معیارهای لحن‌آفرین به‌عنوان عنصری اثرگذار رعایت شده است؟

۱-۲. فرضیهٔ پژوهش

- رعایت مبانی لحن، عامل موفقیت و تأثیرگذاری سروده‌های عاشورایی قیصر امین‌پور است.

۱-۳. روش پژوهش

این پژوهش از نوع کتابخانه‌ای است و با روش توصیفی-تحلیلی، با نظر به دیدگاه‌های صاحب‌نظران این حوزه انجام شده است. با نظر به چارچوب کلی معیارهای آفرینش لحن، چهار مرثیهٔ عاشورایی قیصر امین‌پور ارزیابی شد تا روشن

شود آیا لحن این سروده‌ها مطابق الگوی علمی آن انتخاب شده است یا خیر. ضمناً تمام تحلیل‌های این مقاله، از زبان خود نگارندگان و با تکیه بر نظریه صاحب‌نظران نگاشته شده است.

۴-۱. پیشینه پژوهش

موضوع لحن در برخی مقالات پژوهشی مورد توجه بوده است؛ اما اغلب این مقالات، به لحن در نثر فارسی پرداخته‌اند:

آقاجانی (۱۳۷۸) در مقاله خود با نظر به تعریف لحن و قابلیت‌هایی که در تمایز معنایی ایجاد می‌کند، به این نوع لحن توجه نشان داده است. دشتی و صادقیان (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با توجه به ریتم و انتخاب اوزان عروضی، موسیقی و صور خیال، به ظرافت‌های لحن حماسی در دیوان شاعر نظر داشته‌اند. رحمانیان و محمودی نوسر (۱۳۹۲) در مقاله خود، ضمن بررسی انواع لحن در متن تاریخ بیهقی، به دقت نویسنده در گزینش لحن‌های مختلف در موقعیت‌های گوناگون توجه کرده‌اند. رضی و فرهنگی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با بررسی این نوع لحن در غزل شاعر، به گفتمان آوایی حروف در مجموع غزلیات پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که اغلب غزلیات، از لحن تعلیمی بهره می‌برند. اسکویی (۱۳۹۳) در مقاله خود معتقد است لحن حماسی در غزلیات خاقانی، ضمن برخورداری از بسامد زیاد و ایجاد شورانگیزی معنوی، به تأثیرگذاری و ایجاد هیجان خیزشی در خوانش انجامیده است. در خصوص مرثیه نیز پژوهش‌هایی انجام شده است؛ اما هیچ‌کدام به ظرافت‌های تمایز لحن در مرثیه‌های قیصر امین‌پور نظر نداشته‌اند. محقق (۱۳۹۱) در مقاله «سعدی و مرثیه‌سرایی»، به سروده‌هایی پرداخته که سعدی در رثای افراد گفته است. نویسنده به شیوه‌های خاص کلام سعدی و روایتگری زبانی و معنوی در سخن او التفات داشته است. شانظری (۱۳۹۴) در مقاله «سبک مرثیه‌های خاقانی»، به شیوه کلام او در بهره‌گیری از الفاظ و واژگان در سرودن مرثیه و تأثیرگذاری سخن او پرداخته است. محمدی، نظری و قنبری اقدم (۱۳۹۷) در مقاله‌ای ضمن توجه به ظرافت‌های هنری شعر امین‌پور، مفاهیم و

مضامین عاشورایی را از خلال سروده‌های او استخراج کرده‌اند. مرادی و ریاحی زمین (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «مرثیهٔ زیدری نسوی، درباری یا شخصی»، به وجه تمایز انواع مرثیه‌ها و اسلوب کلام نویسنده در بهره‌گیری از ظرفیت‌های شعری توجه داشته‌اند.

۲. تحلیل موضوع

لحن در لغت، به معنای آواز خوش و موزون، آهنگ و صوت است. در اصطلاح بلاغت عربی، لحن به سخن و کلام نسبت داده می‌شود. از این نگاه، در بیشتر موارد، به معنای برگرداندن ظاهر کلام از قاعده یا غلط ادا کردن کلام از نظر اعراب و بناست. بدیهی است این نوع لحن، مذموم و ناپسند باشد. در برخی موارد نیز به معنای بیان کردن کلام به کنایه و تعریض و فحواست. این معنا در نزد بیشتر ادبا از جهت بلاغت، ممدوح است (راغب، ۱۴۱۲: ۷۳۷). در روایت شناسی نوین، جنبهٔ بلاغی لحن مدنظر نیست. در اصطلاح ادبی، لحن، احساسی است که گوینده می‌خواهد منتقل کند (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۹۵)؛ پس در این مفهوم، با جنبهٔ عاطفی اثر مرتبط است و دربرگیرندهٔ نحوهٔ برخورد راوی با مخاطب خود و آهنگ بیان او در یک اثر است. لحن در آثار گوناگون شعر و نثر، انواع متعددی از جمله رسمی، عامیانه، طنزآمیز، حماسی و غنایی دارد و تحت تأثیر عواملی نظیر واج‌ها، شیوهٔ گزینش واژه‌ها، جملات و آهنگ و ساختمان آن‌ها، انواع صنایع ادبی و در مجموع، فضای سبکی اثر ایجاد می‌شود (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۲۱). این همان چیزی است که پژوهشگران فرمالیسم در قالب نظریهٔ اسکاز^۱ به دنبال آن هستند. یافتن ارتباط میان انتخاب واژگان و صورت صوتی و صورتی اصوات و حروف، با فضایی که شخصیت شعر یا داستان در آن واقع شده، موضوعی است که با عنوان نظریهٔ اسکاز قابل جست‌وجوست. بنا بر این نظریه، هرچه ارتباط میان نویسنده و فضای روایت بیشتر باشد، سازگاری مخاطب با موضوع بیشتر خواهد بود (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۱۹۹).

پژوه‌شگران مکتب فرمالیسم روسی، رعایت لحن در سطوح مختلف، متناسب با فضا و موقعیت متن را با عنوان اسکاز بررسی می‌کنند. آيخن بائوم^۱ (۱۹۵۴-۱۸۷۸) نخستین بار این اصطلاح را مطرح کرد و آن را جهت‌گیری به سوی فرم شفاهی روایت، گفتار شفاهی و ویژگی‌های زبانی متناظر با این گفتار (نواخت شفاهی، ساختمان نحوی، گفتار شفاهی، واژگان همخوان با گفتار شفاهی ...) دانست (باختین^۲، ۱۳۹۵: ۳۹۳). شناخت زوایای این تعریف برای فارسی‌زبانان، اندکی مبهم است؛ زیرا اگرچه جامعیت مفهومی در آن متصور است، گویا و رسا به نظر نمی‌آید. در تعریفی مختصرتر، «اسکاز، عبارت است از لحن راوی داستان» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۹۲). این اصطلاح را می‌توان چنین شرح داد: در یک منظومه، ممکن است شخصیت‌های مختلف، با رویکردهای گوناگون نقش‌آفرینی کنند. هر کدام از این اشخاص دارای روحيات، سلايق و علايق خاص هستند. همچنين اين شخصيت‌ها در مواجهه با پيرنگ‌های روایت نظم یا نثر، مغلوب احساسات متفاوتی همچون ترس، خشم، شادی، غم و... می‌شوند. هنر یک نویسنده یا شاعر آن است که برای نشان‌دادن این حالات و آفات، از واژگان و اصوات به‌شکلی بهره بگیرد که بتواند آن‌ها را به بهترین نحو به مخاطب منتقل کند.

هرچه ارتباط زبان گوینده با نوع شخصیت‌های داستان، در حالات متفاوت خشم، ترس، شوق، اندوه و... بیشتر باشد، نشان می‌دهد گوینده از موقعیت روحی شخصیت داستان یا فضایی که در آن روایت را نقل می‌کند، آگاهی بیشتری دارد. این موضوع، ضمن تعالی هنر روایتگرانه ادبی، در پرداخت پیرنگ‌های داستان، مخاطب را نیز با خود همراه می‌کند تا با ارتباط برقرار کردن با واژگان گزینش‌شده و اصطلاحات و ترکیب‌های چینش‌شده توسط نویسنده و حتی شاعر، با متن و فضای معنوی متن، ارتباط عمیق‌تری برقرار کند.

1. Aichen Baum
2. Bakhtin

ر سالت لحن، ماورای حرکت افقی عناصر داستان، انتقال اندیشهٔ نویسنده است. جایگاه این عنصر هنری، از متن فراتر است و نویسنده‌ای که از لحن به‌مثابهٔ ابزاری موازی برای انعکاس احساسات شخصیت‌ها استفاده می‌کند، دورپروازتر و نافذتر از دیگران است. «لحن یا آهنگ صدا به دو جهت گرایش پیدا می‌کند: از طرف خواننده، به‌مثابهٔ یک همراه یا شاهد است و از طرف موضوع سخن، همانند یک عضو سوم یا زنده است که آهنگ سخن او را سرزنش یا تلطیف می‌کند، بی‌اعتبار یا بزرگ‌تر جلوه می‌دهد (ابرمز، ۱۳۸۴: ۲۶۶). لحن یا صدای راوی بدین معناست که روایت برای بیان خود، از چه نوع راوی استفاده می‌کند. مواردی چون: روایت، بیان کیست؟ تا چه حدی رساست و چقدر قابل‌اعتماد است؟ (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۱۷)، در مقولهٔ لحن قرار می‌گیرد.

۲-۱. عناصر ایجاد لحن

لحن در ادبیات، عبارت است از نگرش و احساس گوینده یا نویسنده به محتوای پیام ادبی که با تکیه بر دیگر عناصر شعر، از قبیل قالب شعر، معنی اصلی و ضمنی واژه‌ها، عبارت‌های برجسته، ساختمان جمله‌ها، وزن، هجاهای شعر، موسیقی شعر، تصاویر توصیفی و صور خیال شکل می‌گیرد (عمران‌پور، ۱۳۸۴: ۱۳۴). بدیهی است وقتی سخنی با موضوعاتی متفاوت و در فضایی چندگانه مطرح می‌شود، ایجاد تفاوت در لحن آن ضروری است. در شعر و ادب فارسی، لحن‌ها را به انواع مختلفی اعم از ستایشی، توصیفی، تعلیمی، حماسی، غنایی و... تقسیم می‌کنند. ایراد سخن در هر کدام از این لحن‌ها، مستلزم رعایت برخی مؤلفه‌هاست که فضا را در خدمت معنا و مفهوم ضمنی شعر قرار دهد. مهم‌ترین مؤلفه‌های ایجاد لحن در شعر فارسی را می‌توان در گونه‌های زیر جست‌وجو کرد:

۲-۱-۱. قالب شعری

یکی از عناصر مهمّ ایجاد لحن در کلام، استفاده از قالب شعری است. اینکه شاعر در انتخاب قالب شعر، نهایت دقت را به خرج دهد و قالبی برگزیند که مطابق فضا و موضوعیت شعر باشد، خود، نوعی لحن آفرینی است و التفات شاعر به همگونی این دو مقوله، یعنی لحن و موضوع را نشان می‌دهد. به‌عنوان مثال، اگر بنا بر توصیف باشد، قالبی بهتر از قصیده و مثنوی نمی‌تواند این رسالت را به انجام رساند. بدیهی است آنجا که شاعر، زبان به توصیف ماجرای عاشورا، در قالب شرح واقعه می‌پردازد، قالب مثنوی و نیز قصیده، بهترین انتخاب برای شاعر است:

سروش بر نی، تنش در قعر گودال	ادب را گه الف گردید، گه دال
ره نی پیچ و خم بسیار دارد	نوایش زیرو بزم بسیار دارد
سری بر نیزه‌ای منزل به منزل	به همراهش هزاران کاروان دل
چگونه پا ز گل بردارد اشتر	که با خود باری از سر دارد اشتر

(آینه‌های ناگهان، ۶۸)

آنگاه که زبان و کلام برای تلطیف فضا جهت سوزناکی شعر و تحریک عواطف خواننده، به لطافت و ظرافت بیشتری نیاز دارد، از قالب غزل بهره می‌گیرد؛ این بدان معناست که غزل به‌علت کارکردهای تغزلی و عاطفی، مناسب سرودن اشعار سوگوارانه و در مقابل، مثنوی و قصیده، نظر به فضا و کارکرد، مناسب اشعار توصیفی و غیر تراژیک است:

چند وقتی است دلم می‌گیرد	دلم از شوق حرم می‌گیرد
مثل یک قرن شب تاریک است	دوسه روزی که دلم می‌گیرد
دسته سینه‌زنی در دل من	نوحه می‌خواند و دم می‌گیرد

(تنفس صبح، ۴۶)

قلب شعری غزل، با نظر به جایگاه و عقبه‌اش، در شعر فارسی، بار معنا را به صورتی غیرمستقیم بر دوش می‌کشد؛ یعنی این طرز آفرینش لحن، اسلوبی است که در پرداخت پیش‌نمایهٔ شعر و حتی قبل از تشکیل عنصر وجودی شعر، در خاطر شاعر مسجّل می‌شود. نگاه به قالب‌های شعری که قیصر امین‌پور برای سرودن سوگواره‌های عاشورایی برگزیده، این نوع پیش‌نگرش را روشن می‌سازد.

۲-۱-۲. وزن عروضی

مؤلف در کنار خود، مؤلف دیگری را می‌پروراند که با برگزیدن از ساحت رویین متن، در تلاش برای یگانگی با عواطف، احساسات و علایق شخصیت‌های متن است. صاحب‌نظران این حوزه همواره تأکید کرده‌اند برای سرودن شعر با موضوعات مختلف، باید از وزن‌های مختلف بهره برد؛ به‌عنوان مثال، شعری که موضوعیت حزن و اندوه دارد، نمی‌تواند در قالب وزنی ارائه شود که ریتمیک و رقص‌آور است و برعکس، اگر موضوع شعر، شادی باشد، استفاده از وزن‌های سنگین که کشش‌های آوایی طولانی دارند، مناسب نیست. موضوع «مؤلف مستتر» یا اسکاز نیز بر همین اصل تکیه دارد که چون در دیوان یک شاعر می‌تواند موضوعات چندگانه وجود داشته باشد و همچنین در ابیات مختلف یک شعر، این امکان وجود دارد که موضوع و فضا تغییر کند، زبان و لحن شاعر نیز باید به تناسب آن و به مقتضای حرکت فضا تغییر کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۲۰۱). مسلم است که نقش موسیقی در ایجاد و تغییر لحن، بسیار مهم و اساسی است. در موسیقی بیرونی و عروض، ساختار افعیل عروضی، نوعی هم‌نشینی دارند و نیز تعداد آن‌ها در هر مصراع و بیت، لحن کلام را کاملاً تغییر می‌دهد و عاملی مهم در هماهنگی لحن و محتوا محسوب می‌شود (محقق نیشابوری و همکاران، ۱۳۹۹: ۴۰۱).

وزن عروضی سروده‌های عاشورایی امین‌پور برآمده از آنی است که جوهر بلاغی شعر بدان متکی است. معروف‌ترین سرودهٔ عاشورایی او «نی‌نامه» است. وزن عروضی این شعر (مفاعیلن مفاعیلن فعولن)، متناسب با فضای سوگواری و همراه با کشش‌های

آوایی است. انتخاب این وزن برای سرودن توصیفات ضمنی این سوگواره و شرح ماجرای غمگنانه بر نی شدن سر امام حسین (ع)، بهترین انتخاب است. این وزن عروضی با برخورداری از پیشینه محکم در شعر فارسی، به ویژه در اشعار غنایی، هم قابلیت ارائه سوز و گدازهای شاعرانه و دردمندی‌های سوگوارانه را دارد و هم متکی بر هویتی حماسی و مبتنی بر واگویی‌های ستیزمندانانه است؛ بنابراین، گزینش این وزن ضمن اینکه در انعکاس صورت‌های سوزمندانانه ماجرای شعر موفق است، با نظر بر پیشینه غنایی آن، گویی این پیام را منعکس می‌کند که حتی به نیزه شدن سر نیز نتوانسته مقاومت و دلاوری این قوم را از آنان بگیرد و آن‌ها همچنان در حال مقاومت هستند یا به بیان دیگر، همچنان نهضت عاشورا برپا و برقرار است.

در شعر دیگری که با مطلع «چند وقت است دلم می‌گیرد/ دلم از شوق حرم می‌گیرد» آغاز می‌شود، دردمندانانه از دوری از حرم و مضجع شریف محبوبش گلایه می‌کند. انتخاب وزن «فاعلاتن فعلاتن فعلن» با نظر به کشش‌های آوایی و آهنگ‌گیری که در چیدمان هجایی آن وجود دارد، مطابقت فضای دردمندانانه شعر با وزن عروضی را آشکار می‌سازد. برای روشن‌تر شدن این مطلب، به جای این وزن، وزن دیگری می‌گذاریم و سعی می‌کنیم همین پیام را در آن بکنجانیم. اگر به جای وزن «فاعلاتن فعلاتن فعلن»، از وزن «مفتعلن مفتعلن فاعلن»، در بیت «باز دل از شوق حرم غم گرفت/ باز دلم بوی محرم گرفت» استفاده کنیم، باز هم همین رسالت، یعنی سوزمندی شعر و لحن جان‌گداز شاعر، با همین تأثیرگذاری در آن منعکس است؟ طبعاً گنجاندن شعری که بوی درد و رنج‌های دوری دارد، در وزنی کوبنده و خیزان که برای سرودن منظومه‌های بزمی استفاده می‌شود، نمی‌تواند تا بدین حد به صورت غیرمستقیم، پیام شاعر را بیان کند.

در منظومه ظهر روز دهم که در بیان دلاوری‌های حضرت قاسم بن الحسن (ع) سروده شده، شاعر نظر به قالب نیمایی دارد؛ اما وزن عروضی را در تمام پاره‌ها رعایت کرده است. اگرچه مصرع‌ها باهم در تساوی هجایی نیستند، رعایت وزن عروضی در

ساحت وزنی این منظومه ضروروی دانسته شده است. شعر با «روز عاشورا است / کربلا غوغاست: فاعلاتن فعل‌لان» آغاز شده است. دو سطر نخستین همین وزن را دارد؛ اما سطر سوم «کربلا آن روز غوغا بود: فاعلاتن فاعلاتن فاع» و سطر چهارم «عشق تنها بود: فاعلن فعل‌لان»، دوباره به همان چیدمان نخستین برمی‌گردد. در ادامه، با تکیه بر همین ساختار، با افزودن یک رکن دیگر در مصرع‌های «این طرف کم بود اما عشق با ما بود / کودکی لب‌تشنه سوی دشمنان می‌رفت»، وزن امتداد می‌یابد و به «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعل‌لن» تبدیل می‌شود. همین ساختار سه‌گانه، تا پایان شعر رعایت می‌شود. انتخاب این وزن نیز با نظر به فضای حماسی این منظومه و تکیه بر شرح شجاعت‌های یک نوجوان با رویکردی آیینی و حماسی، انتخابی بجا و متناسب با فضای شعر به نظر می‌آید. کوبندگی طنین وزن و آمیزش آن با روح حماسی و همچنین امتداددادن مصرع‌ها تا مرز ایقاع کلام، از توجه شاعر به دقیقه‌ای که در انتخاب وزن وجود دارد حکایت می‌کند. این وزن، وزن غالب سروده‌های امین‌پور در پرداخت‌های عاشورایی است. گویی طنین این وزن در ذهن کاوشگرانهٔ او با سوز و گداز به منزلهٔ ستون ایستای سوگواره، یگانه شده است. در سرودهٔ کوتاه دیگری، با تکیه بر همین وزن می‌گوید:

راستی آیا / کودکان کربلا / تکلیفشان تنها / دائماً تکرار مشق آب آب / مشق بابا
آب بود؟ (دستور زبان عشق، ۲۱)

همین‌طور در سرودهٔ زیر، با بهره‌گیری از طنین همین وزن که دارای قابلیت خوبی برای ارائهٔ رنج‌وارگی حالات و کلمات شاعر هستند، خاطرات عاشورایی خود را مرور می‌کند:

یاد شربت‌های شیرین و خنک	تسوی ظهر داغ عاشورا به خیر
یاد آتش‌نذری همسایه‌ها	روضه‌ها و نوحه‌خوانی‌ها به خیر

(گزینهٔ اشعار، ۸۳)

این هماهنگی، یعنی یگانگی وزن و موضوع، از ظرایفی است که کلام را برای ذائقه اهل هنر دل‌پسندتر می‌کند. شعر موسیقی‌وار، بی‌آنکه تصویری کلی از معنی یا لحن عاطفی آن داشته باشیم، وجود ندارد. حتی ضمن گوش دادن به زبانی خارجی که آن را نمی‌فهمیم، صوت محض نمی‌شنویم، بلکه عادت‌های آوایی خود را بر آن تحمیل می‌کنیم یا آهنگ معنی‌داری را که گوینده یا خواننده به آن می‌دهد، می‌شنویم. موضوع و فضای شعر، با موسیقی و لحن آن ارتباط مستقیم دارد و حتی در صورت شنیدن شعری از زبانی دیگر نیز به فرض بی‌ارتباطی با مضامین آن، فضا را می‌توان دریافت. به بیان دیگر، هرچه بین ترنگ وزن و حرکت موسیقی، بیگانگی بیشتری وجود داشته باشد، پیام شاعر حتی اگر با انتخاب برگزیده‌ترین واژگان باشد، دریافتی دشوار خواهد داشت.

۳-۱-۲. موسیقی قافیه و ردیف

در اهمیت جایگاه قافیه در شعر، همین بس که ابن‌رشیق قیروانی می‌گوید بهتر است شاعر اگر قافیه شعر را نمی‌شناسد و آماده نکرده، شعر نگوید (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۷۰). «مایاکوفسکی^۱ قافیه را چفت‌وبست شعر می‌داند و می‌گوید: من همیشه لغت برجسته و مشخصی را در آخرین بیت جای می‌دهم و به هر زحمت و ترتیبی که باشد، قافیه‌ای برایش پیدا می‌کنم» (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۲۲۱). کتاب *براهین العجم*، قافیه را چنین تعریف کرده است: «بدان که در قافیه آنچه که بدان تکلم کنند و تلفظ نمایند، مناط است، نه آنچه کتابت فرمایند؛ زیرا که بسیار حروف نگاشته آید و بدان تکلم نکنند و بسیار حروف نوشته نشود و بدان تکلم کنند» (سپهر کاشانی، ۱۳۷۲: ۸۶). ردیف، جزئی از موسیقی کناری است. ردیف، همگونی کاملی است در تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی یکسان و نقش‌های صوتی، صرفی، نحوی و معنایی یکسان در پایان مصرع‌ها یا ابیات یک شعر و بعد از قافیه پدید می‌آید (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۵۹). قافیه و ردیف، مهم‌ترین نقش و تأثیر را در موسیقی و

معنای یک بیت دارند. کلمات قافیه و ردیف، با انعکاس و پخش معنا و مفهومی دلپذیر و برقراری هارمونی آوایی با سایر کلمات بیت، یک پوشش اشتراکی لفظی و معنایی بر پهنهٔ غزل ایجاد و شوق مطالعهٔ تمام غزل را در خواننده زنده می‌کنند. ردیف که ویژهٔ غزل و شعر پارسی است، در به تلفظ در آوردن حرف پایانی کلمهٔ قافیه و تکمیل موسیقی آن مؤثر است و لذت شنیداری را افزایش می‌دهد (سیف و همکاران، ۱۳۹۹: ۲۵۲). نکته‌ای که در این تعریف‌ها اهمیت دارد، تأکید و تکیه بر موسیقی کلام است. طبق این تعاریف، شیوهٔ تلفظ قافیه و ردیف اهمیت دارد، نه شکل نوشتن و این همان اصلی است که توجه به آن در موسیقی قافیه و ردیف ضرورت دارد. در نام‌گذاری حروف قافیه، حرف اصلی را روی گفته‌اند. روی در لغت، پاره‌ریسمانی است که بار شتر را بر آن استوار می‌کنند؛ یعنی بار اصلی آهنگ قافیه بر روی استوار است.

در موسیقی کناری، قافیه و ردیف از نظر صوتی باید متناسب با یکدیگر باشند؛ زیرا هر اندازه میزان کلمات یا حروف مشترک آن‌ها بیشتر باشد، موسیقی بیشتری دارند. هماهنگی‌های آوایی (تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها) به صورت زیر است: الف. یکسان بودن صامت پایانی قافیه با صامت آغازین ردیف؛ ب. یکسان بودن صامت آغازین قافیه با صامت آغازین ردیف؛ ج. یکسان بودن صامت پایانی قافیه با صامت پایانی ردیف؛ د. هم‌مخرج بودن صامت پایانی قافیه با صامت آغازین ردیف؛ ه. هم‌مخرج بودن صامت پایانی قافیه با صامت پایانی ردیف؛ و. اشتراک یک یا دو صامت و مصوت در ردیف و قافیه (قیاض منش، ۱۳۸۴: ۷۱).

در سوگواره‌های امین‌پور، این مهم، مبتنی بر ظرفیت آوایی وزن عروضی شعر و با تکیه بر حضور ردیف در کنار قافیه به‌روشنی دیده می‌شود. ایجاد موسیقی با تکیه بر هم‌آوایی قافیه و ردیف در سروده‌های عاشورایی شاعر، ضمن اینکه لحن را به حزن درونی شاعر گره می‌زند، به تأثیرپذیری شعر، متکی بر موسیقی همراه با کلام کمک می‌کند:

الف. یکی از مؤلفه‌های مهم در تأثیرگذاری موسیقی قافیه، بهره‌گیری از حروف مشترک قافیه طبق قاعده قافیه است. بدیهی است هرچه حروف مشترک میان دو واژه قافیه بیشتر باشد، موسیقی گوش‌نوازتر است؛ به‌عنوان مثال، هم‌قافیه کردن «سنگ و چنگ» در مقایسه با دو واژه هم‌قافیه «دریا و تنها» نظر به اشتراک بیشتر حروف، موسیقی‌مندتر و گوش‌نوازتر است؛ بنابراین، قاعده ۲ قافیه در مقایسه با قاعده ۱، بر موسیقی تکیه بیشتری دارد. در تمام سروده‌های عاشورایی امین‌پور، با التفات به این موضوع که شعر سوگوارانه برای تأثیرگذاری، نیاز به موسیقی دارد، همه ابیات دارای قافیه قاعده ۲ هستند و تنها یک مورد قافیه قاعده ۱ در منظومه ظهر روز دهم که در قالب نیمایی سروده شده است، دیده می‌شود که شاعر با آوردن ردیف، خلأ موسیقی را بدین‌گونه پر کرده است:

روز عاشوراست / کربلا غوغاست / کربلا آن روز غوغا بود / عشق تنها بود... / ظهر عاشوراست / باغ گل لب تشنه و تنهاست (منظومه ظهر روز دهم، ۲۳).

ب. بسامد ردیف در شعر، موضوعی است که مستقیماً با موسیقی شعر ارتباط دارد. همان‌طور که تکرار حروف مشترک در قافیه، موجب ایجاد ترنگ موسیقایی می‌شود، تکرار ردیف نیز همین رسالت را بر عهده دارد؛ یعنی با توجه به این موضوع که ساحت لحن، برای ارتباط بیشتر و نفوذ غیرمستقیم در شعر، نیازمند موسیقی است، حضور ردیف در شعر، این جبهه را مجهزتر می‌کند؛ از این‌رو، در سوگ سروده‌های عاشورایی شاعر، ضمن اینکه بیش از هفتاد درصد ابیات دارای ردیف هستند که خود نوعی لحن‌آفرینی است، ردیف‌های طولانی به‌علت برخورداری از طنین موسیقایی بیشتر به‌خاطر تکرار حروف بیشتر، به تأثیرگذاری غیرمستقیم پیام شعر کمک می‌کنند:

خورشید خم شد تا نگاهت را ببوسد / گل غنچه شد تا قرص ماهت را ببوسد
(گل‌ها همه آفتابگردانند، ۱۰۲)

گران باری به محمل بود بر نی / نه از سر، باری از دل بود بر نی
(آینه‌های ناگهان، ۶۷)

گفته شد که بافت آوایی موسیقی کناری شعر با حضور ردیف، تشخیص دیگری می‌یابد. هرچه ردیف، امتداد آوای بیشتری داشته باشد، منجر به تکرار موسیقی بیشتری خواهد شد. در سوگ‌سروده‌های امین‌پور، بافت معنایی کلام که ریشه در ساحت سوگواره‌ای سخن دارد، بر موسیقی استوار است؛ یعنی شاعر برای ایراد آنچه در خاطر دارد، ضمن تکیه بر رسالت معنایی واژگان، بخشی از این رسالت را بر عهدهٔ موسیقی کناری شعر می‌گذارد. طبیعی است هرچه فضای شعر، تراژیک‌تر باشد، نیازمند موسیقی بیشتری برای تأثیرگذاری بیشتر است. این بدان معنا نیست که دیگر ژانرهای ادبی، نیازمند موسیقی نیستند، بلکه نظر به فضای شعر و ضرورت تأثیر تراژیک آن، اهمیت بیشتری پیدا می‌کند.

ج. همسویی آوایی حروف قافیه و ردیف در ساخت موسیقایی متن و اشتراک در حروف، به‌ویژه حروفی مانند «س» و «ش» که صوت مطمئنی دارند و در خوانش متن، محسوس‌ترند، مؤید توجه شاعر به اهمیت موسیقی قافیه و ردیف، در تأثیرگذاری لحن شعر هستند. این موضوع در سروده‌های امین‌پور تا بدانجا اهمیت می‌یابد که در غزلی با مطلع:

چند وقت است دلم می‌گیرد دلم از شوق حرم می‌گیرد
(تنفس صبح، ۴۶)

با تکیه بر همین اصل، به اشتراک حرف پایانی قافیه با حرف آغازین ردیف نظر داشته است. این سنخیت آوایی، ضمن اینکه با تکرار حرف، موسیقی می‌آفریند، با نظر به صوت ملایم حرف «م» و تکرار آوای آن که حزن و اندوه را به زبانی غیرمستقیم واگویه می‌کند، اهمیت می‌یابد. برای روشن‌تر شدن این ادعا می‌توان این حرف را با حرف دیگری مانند «خ» جایگزین کرد. یقیناً با توجه به کارکردی که در این حرف و خشونت‌ی که در تکرار ساخت آوایی آن وجود دارد، پیوند میان موسیقی و فضای سوگوارانهٔ شعر گسسته می‌شد. آنگاه می‌شد ادعا کرد لحن شاعر در پرداخت غمگانهٔ

موضوع، در خدمت موسیقی شعر نیست. این کارکرد در ابیات زیر نیز به روشنی دیده می‌شود:

خوشا زان عشق‌بازان یاد کردن زبان را زخمه فریاد کردن
خوشا از نی، خوشا از سر سرودن خوشا نی‌نامه‌ای دیگر سرودن...
ره نی پیچ‌وخم بسیار دارد نوایش زیروبم بسیار دارد
(آینه‌های ناگهان، ۶۷)

چنان‌که مشاهده می‌شود، در هر سه بیت فوق که از منظومه «نی‌نامه» انتخاب شده، همین رویکرد، موجب ایجاد موسیقی بلاغی شعر شده؛ بدین صورت که در بیت نخست، حرف «د» هم در قافیه و هم در ردیف تکرار شده است. طبیعی است صوتی که در تکرار دو واژه «فریادکردن» به‌علت تکرار حرف «د» وجود دارد، در فعل «نال کردن» محسوس نیست. در بیت دوم و سوم نیز تکرار حرف «ر»، این قابلیت را ایجاد کرده است.

۴-۱-۲. صور خیال

از دیگر مسائلی که در لحن تأثیرگذار است، موضوع صور خیال و بهره‌گیری از ظرفیت‌های بلاغی کلام جهت انعکاس احساسات فرامتنی گفتار است. هرچه صور خیال، به‌ویژه تشبیه و استعاره، گویاتر باشد، ارتباط مخاطب با فضای شعر و درک حرکت عمودی و افقی محور شعر، متکی بر انتقال پیام، بیشتر خواهد بود. این هنری است که در هر دو غزل به‌خوبی از آن بهره گرفته شده است.

«در فرایند آفریدن تصویر، شیء از طبیعت وارد ذهن و ضمیر شاعر می‌شود و پس از گذر از منشور جان هنرمند، به رنگ جهان هنری او درمی‌آید. آنگاه به یک شیء هنری بدل می‌گردد. گویی چیزی از روح انسانی و احساس و عاطفه بشری در شیء دمیده می‌شود. شاعر، حال خود را در شیء می‌دمد. در اثر این تأثیر، شیء طبیعی تغییر ماهیت می‌دهد و به شیء خیالی تبدیل می‌شود. شیء خیالی سرشاز از عاطفه انسانی

است. احساسی بر دوش حمل می‌کند و از این رو احساس مخاطب را برمی‌انگیزد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۶۹).

در سروده‌های عاشورایی امین‌پور، بیش از هر چیز، استعاره متکی بر تشخیص، به وجوه مختلف دیده می‌شود. در منظومهٔ «نی‌نامه»، شاعر با نی به‌عنوان عنصری زنده در حال گفت‌وگوست. وجه ایهام‌گونهٔ «نی» در قالب آن نی که نواخته می‌شود و نغمه‌های پرسوزش با زبان شاعر یکی می‌شود و نیز آن نی که مفتخر به هم‌نشینی با سر بریدهٔ امام حسین (ع) است، دیده می‌شود. در این منظومه، تمام پدیده‌های طبیعت، دست در دست هم، با شاعر و فضای حماسی شعر هم‌سرای می‌کنند. همچنین در منظومهٔ *ظهر روز دهم*، استعاره با وجه تشخیص‌گونهٔ خود، وجه غالب تک‌تک ابیات است:

آتش سوز و عطش بر دشت می‌بارید / در هجوم بادهای سرخ / بوته‌های خار
می‌لرزید / از عرق پیشانی خورشید، تر می‌شد / دم‌به‌دم بر ریگ‌های داغ / سایه‌ها
کوتاه‌تر می‌شد / سایه‌ها را اندک‌اندک ریگ‌های تشنه می‌نوشید / زیر سوز آتش
خورشید / آهن و فولاد می‌جوشید / دشت، غرق خنجر و دشنه / کودکان، در خیمه‌ها
تشنه (منظومهٔ *ظهر روز دهم*، ۲۴).

پرداخت‌های هنرمندانه به استعاره، با وجوه مختلف آفرینش تشخیص، ضمن اینکه زبان را متکی بر واگویگی غیرمستقیم سوگ و سوزها می‌کند، از آنجا که به همهٔ هستی و پدیده‌هایش حیات می‌بخشد، گویی دارد راز جاودانگی این واقعه را با زبانی دیگر نقل می‌کند. به بیان دیگر، گویی شاعر با سپردن بیان غیرمستقیم این ماجرا به پدیده‌های طبیعی، ضمن هنروری در صور خیال، به‌دنبال اثبات عظمت و جاودانه‌دانستن این موضوع بوده است. انگار مدعی می‌شود این رنج در هستی طبیعت، به‌اندازهٔ حیات آن، دیرینگی دارد. به‌راستی، اگر در توصیف این واقعه، از هستی و حیات باد و خار و خنجر و آهن و فولاد و... سخن به میان نمی‌آمد، باز هم می‌شد این تأثیرگذاری را در شرح واقعه شاهد بود؟

بهره‌گیری از اضافه‌های استعاری، مانند گلوی خسته خورشید، پیشانی خورشید، قلب میدان، پای عشق، دل آینه‌ها، چشمان زمین، رگ‌های گل، نبض بیداری و... به منظور مخیل کردن کلام و تصویر حالات عینی شخصیت‌های قابل توصیف، به ساخت هنری شعر و ارتباط عمیق تر ذهن مخاطب با نگاره‌های ذهنی شعر، در توصیف میدان رزم کمک می‌کند. گویی هر چه این تصاویر عینی تر باشد، فارغ از وجه هنری‌اش، فاصله میان گوینده و خواننده را کم می‌کند. این همان وجهی است که بسامد آن، کلام و صورت‌های ضمنی آن و پیام شاعر را پیراسته‌تر و روشن‌تر می‌سازد و آن را در اختیار خواننده قرار می‌دهد.

تشبیه و گونه‌های مختلف آن، وجه دیگر آفرینش تصویر در سروده‌های عاشورایی امین‌پور است. استفاده از تشبیهات مجمل، ضمن اینکه کلام را متکی بر ایجاز می‌کند، بر ملاحظه سخن، از بابت اینکه از آوردن وجه شبه و ادات پرهیز دارد، می‌افزاید.

در آفرینش شعر می‌توان از تمام ظرفیت‌های صوری کلام بهره برد و سخنی آفرید که مجهز به انواع تصاویر و ایماژهای شعری و سرشار از حضور کمی و کیفی تشبیه و استعاره باشد؛ اما انطباق فضای محتوایی شعر با تصویر و همسو کردن کمیت حضور صور خیال با موضوعیت شعر، همان نکته‌ای است که مناسبت لحن با فضا را تضمین می‌کند. بر اساس این تعریف، گاهی حضور بی‌اندازه صور خیال، اگرچه شعر را متکی بر تصاویر هنری می‌کند، انسجام لحن و یکپارچگی آن را به هم می‌زند.

هوای ناله‌هایش نینوایی است	هوای نی، نوای بی‌نوایی است
شفای خواب گل، بیماری سنگ	نوای نی، دوی هر دل تنگ
علم، تمثیل کوتاهی ست از نی	قلم، تصویر جان‌گاهی ست از نی

(آینه‌های ناگهان، ۶۸)

استفاده از اضافه‌های تشبیهی و تکیه بر کوتاه‌ترین وجه تشبیه نیز متکی بر ایجاز و ملاحظه است و وقتی شاعر در پرداخت تصاویر به جای تشبیهات مفصل و اشاره به شباهت‌های طرفین تشبیه، به کار بردن اضافه‌های تشبیهی، نظیر آتش دل، جنگل نیزه،

زخم فریاد، نم اشک، خرمن دشمن، دانهٔ مردانگی، آتش سوز و عطش را مرّج می‌داند، در واقع، به دانش بلاغی خود برای آفرینش لحن و دقّت در وجه هنری کلام تکیه داشته است.

لحن، همسویی کلام با جریان سخن است؛ بنابراین، هرچه موضوعیت با احساس و کشف‌های درونی شاعر، بیشتر یگانه باشد، زبان واگویهٔ او به صورت ناخودآگاه، بیشتر در خدمت کلام قرار می‌گیرد و ناخواسته از ابزارهایی بهره می‌برد که ضروری است. این موضوع، آموختنی نیست؛ بنابراین، اگر در مبحث لحن، از صور خیال سخن به میان می‌آید، هدف، بررسی ظرفیت‌های هنری و تصاویر شعری نیست، بلکه چنان که گفته شد، روشن کردن تکلیف اهمیت لحن از نگاه شاعر است؛ بدین معنی که اگر صور خیال به صورت کمی و کیفی در خدمت فضای شعر و فرازوفرودهای موضوعی کلام باشد، می‌توان بدان التفات داشت.

در ابیاتی که از سروده‌های عاشورایی شاعر انتخاب شده، بهره‌گرفتن از ایماژهای شعری و اتکا به ایجاز، با نظر به تشبیه‌های فشرده و استعاره‌های موجز، گویای این حقیقت است که شاعر بیش از پرداختن به تجهیز و آرایش شعر، به فضا و موقعیت مکانی آن نظر دارد؛ یعنی بدون در نظر گرفتن حالات شخصیت‌ها و موقعیت روایی اثر، دست به خلق صور خیال نمی‌زند.

۵-۱-۲. جادوی مجاورت

موضوع جادوی مجاورت که از ابداعات و اصطلاحات ویژهٔ فرمالیست‌های روسی است، موضوعی است که در تحلیل و نقد شعر از بابت تأثیرگذاری، اهمیت بسیار دارد. جادوی مجاورت، هم‌نشینی بلاغی برخی از صامت‌ها و مصوّت‌ها و هجاها و واج‌ها در کنار هم است؛ به‌طوری که ایجاد موسیقی کنند. البته در گذشتهٔ شعر فارسی، جناس و واج‌آرایی و حتی وزن عروضی، همین کارکرد را دارد؛ اما جادوی مجاورت، عنوانی است فراتر از تعاریفی که راجع به این آرایه‌ها وجود دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶:

برخی سروده‌ها بنا بر موضوعیت و فضایی که دارند، به هم‌نشینی آوایی صامت‌ها و مصوت‌ها، همچنین ایجاد موسیقی به انحای مختلف، جهت نفوذ بیشتر در خاطر مخاطب نیازمند هستند. سروده‌های عاشورایی که همواره در فضایی آمیخته با حزن و متأثر از اسلوب‌های آفرینش تراژدی ارائه می‌شوند، از این دسته‌اند. برای مخاطب آشنا با فضای سروده‌های آیینی پس از انقلاب، یگانگی با فضای ضمنی اشعار عاشورایی با رویکرد تراژیک خود، همچنین ارتباط برقرار کردن با اشاره‌های شاعر به روایت‌ها و ماجراهای این حادثه، دشوار نیست؛ اما چیزی که به این سروده‌ها تشخص هنری، مطابق الگوی جادوی مجاورت برای همسویی با فضای روایت می‌بخشد، مهارت شاعر در به کار بردن اصوات و الحان متناسب است. شاعر در مثنوی «نی‌نامه»، متأثر از همین کارکرد می‌گوید:

خوشا از نی، خوشا از سر سرودن	خوشانی‌نامه‌ای دیگر سرودن
نوای نی، نوایی آتشین است	بگو از سر بگیرد، دل‌نشین است
نوای نی، نوای بی‌نوایی است	هوای ناله‌هایش نینوایی است

(آینه‌های ناگهان، ۶۸)

زبان هنری شعر، بدون التفات به وجه موسیقایی سخن، به بلاغت ادبی دست نمی‌یابد و بدون بهره‌گیری از کارکرد موسیقایی الفاظ و واژگان، ارتباط معنوی برآمده از صمیمیت احساس و بلاغت کلام روی نخواهد داد. در چند بیت فوق، تکرار چند واژه، از جمله خوشا، نی، نوا و سر، نه تنها متکی بر صنعت ادبی تکرار، بلکه آمیخته با همسویی آوایی اصوات و در خدمت موسیقی متن است. همچنین تکرار حروف «ن»، «ا»، «م»، «س» و... حامل دو هنر است: نخست، تکرار حرف و ایجاد نغمه متناسب با فضای غمگنانه شعر و دیگر، بهره‌گیری از حروفی که رسالت آوایی متکی بر حزن دارند؛ بدین معنی که کارکرد این حروف در متون فارسی به نحوی است که هر جا تکرار شوند، نظر به آهنگ سوزمندانه‌ای که در جوهر آوایی خود دارند، بار آندوه را ناخواسته به مخاطب منتقل می‌کنند.

همسویی حروف، متناسب با فضای شعر، هویت بخشی به موضوعیت شعر و ادراک صورت‌های ذهنی و توقّعات معنایی مخاطب است. مؤلفه‌هایی را که موجب ایجاد آهنگ و موسیقی کلام، مطابق الگوی جادوی مجاورت هستند، می‌توان در چند مورد خلاصه کرد:

الف. اشتراک در صامت ابتدایی واژه‌ها:

یاد شربت‌های شیرین و خنک توی ظهر داغ عاشورا به‌خیر
(گزینۀ اشعار، ۸۳)

پر از عشق نیستان سینۀ او غم غربت، غم دیرینۀ او
(آینه‌های ناگهان، ۶۶)

ب. اشتراک صامت پایانی یک واژه با صامت آغازین واژه بعد:

ز دست عشق عالم در هیاهوست تمام فتنه‌ها زیر سر اوست
(همان، ۶۸)

ج. تکرار یک حرف در چند واژه پشت سرهم:

نوای نی، نوای بی‌نوایی است هوای ناله‌هایش نینوایی است
(همان، ۶۹)

د. تکرار یک حرف در یک واژه:

روز عاشورا است / کربلا غوغاست (منظومۀ ظهر روز دهم، ۲۳)

ه. اشتراک حرف پایانی دو یا چند واژه پشت سرهم:

یاد آس نذری همسایه‌ها روضه‌ها و نوحه‌خوانی‌ها به‌خیر
(گزینۀ اشعار، ۸۳)

ز. تکرار حروف در یک بیت (تکرار حرف خ، غ، د):

گلوی تشنۀ خون خدا را لب تیغی دریغا آب دارد
(همان، ۹۱)

در سایه تعاریف لحن و اسکاز که لحن را متناسب با موقعیت متن مطالبه می‌کند، سروده‌های شعرای بزرگ را می‌توان اعتبارسنجی کرد و دید که آیا زمینه پردازش فضا و ترسیم آفاق شعر، به مقتضای دانش و ذوقمندی مخاطب، همچنین موجودیت ماهوی خود متن، فراهم آورده شده است یا خیر. چیزی که در سروده‌های عاشورایی ضروری است، بنا بر فضایی که مخاطب متوقع است، رعایت لحن گوینده برای عینی‌تر کردن تصاویر ضمنی شعر است. دقت در انتخاب قالب شعر، وزن عروضی شعر، بهره‌گیری از موسیقی قافیه و ردیف، تکیه بر ظرفیت‌های لحن‌آفرین صور خیال و موسیقی اصوات، همه در چارچوب اسکاز و رعایت لحن می‌گنجد. از همین منظر، تحقیق در سروده‌های دیگر شاعران متکی بر همین محور، جهت آگاهی به ذوقمندی و دقت شاعر در رعایت لحن، در موقعیت‌های مختلف شادی، اندوه، رزم، بزم و... می‌تواند آفاق روشن‌تری را پیش‌روی دانش علمی نقد قرار دهد.

۳. نتیجه‌گیری

قیصر امین‌پور در سرودن اشعار عاشورایی، از شاعران موفق ادب معاصر پارسی است. اگرچه اشعار عاشورایی او به‌لحاظ کمی در مقایسه با بسیاری از شاعران سوگ سرا جایگاهی ندارد، صراحت در گفتار، سادگی در کلام و بهره‌گیری از زبانی روان و ساده، موجب شده شعر او در خاطر جای گیرد و برای اهل فن، به‌لحاظ کیفی، حائز اهمیت باشد. در پژوهش حاضر، برای بازیافتن دلایل موفقیت مرثیه‌های عاشورایی او، یکی از وجوه مهم، یعنی رعایت لحن و مناسبات آن، مورد کاوش قرار گرفته و با تحلیل ابیات، نتایج زیر حاصل شده است:

۱. یکی از وجوه لحن‌آفرین در شعر فارسی، انتخاب قالب شعری است. اشعار عاشورایی قیصر امین‌پور، با نظر بر کارکرد موضوعی قالب‌ها و به مقتضای سوزوگذاری که در سروده‌های عاشورایی متوقع است، انتخاب شده‌اند. قالب غزل، مثنوی و تعدادی رباعی و دوبیتی، نشان از اهمیت انتخاب قالب در سروده‌های عاشورایی او دارد.

۲. توجه به موسیقی شعر و رعایت وزن عروضی مناسب فضای شعر، از دیگر مؤلفه‌های انتخاب لحن در شعر است. سوگواره‌های عاشورایی قیصر امین‌پور، همه با رعایت وزن عروضی هم‌سو با فضای سوگ و متناسب با ماهیت تراژیک و موقعیت روایی شعر انتخاب شده‌اند؛ به طوری که نمی‌توان یک وزن رقص آور و شادی آور در مرثیه‌های او یافت.

۳. حضور ردیف، به‌ویژه ردیف‌های طولانی و رعایت موسیقی حروف میان قافیه و ردیف و نیز در رعایت چیدمان موسیقایی اشعار عاشورای شاعر، به‌اندازهٔ وزن عروضی اهمیت داشته است؛ به طوری که در این سروده‌ها، با نظر به اهمیت موسیقی در آفرینش لطافت و ظرافت شعر، متناسب با فضای سوگ، غالب ابیات مردّف هستند. بعضاً از ردیف‌های طولانی در کنار قافیه استفاده شده و در انتخاب قافیه نیز اشتراک حروف قافیه و ردیف، جهت موسیقی‌مند کردن شعر، مورد توجه قرار گرفته است.

۴. صور خیال نیز از دیگر مؤلفه‌های رعایت لحن به شمار می‌آید که در شعر شاعر، با نظر به موضوعیت و فضای عاطفی آن، هم از بسامد زیادی برخوردار است و هم جایگاه کیفی ویژه‌ای برای ایجاد ارتباط با مخاطب دارد. تشبیه، به‌ویژه استعاره، در غالب سروده‌های عاشورایی شاعر، رسالت انتقال پیام با نظر بر محوریت حزن متکی بر تصویر را بر عهده دارد.

۵. هم‌سویی آوایی و قرابت موسیقایی صامت‌ها و مصوت‌ها در اشعار عاشورایی شاعر، با تکیه بر اهمیت موسیقی در انتقال پیام و ایجاد حزن و اندوه متوقع تراژدی، به‌عنوان اصلی لحن آفرین، به‌خوبی دیده شده است.

منابع

- ابرمز، ام، اج (۱۳۸۴)، فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ترجمهٔ سعید سبزیان، ج ۷، تهران: رهنما.

- احمدی، بابک (۱۳۸۰)، ساختار و تأویل متن، تهران: مرکز.

- امیری، مرتضی (۱۳۸۱)، شاعر بی‌ضمیمه، مجلهٔ شعر، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۳۰، ص ۳۲.

- امین پور، قیصر (۱۳۷۷)، **آینه‌های ناگهان**، تهران: افق.
- _____ (۱۳۸۷)، **منظومه ظهر روز دهم**، تهران: سروش.
- _____ (۱۳۸۷)، **دستور زبان عشق**، چ ۸، تهران: مروارید.
- _____ (۱۳۹۲)، **تنفس صبح**، چ ۷، تهران: سروش.
- _____ (۱۴۰۰)، **گل‌ها همه آفتابگردانند**، چ ۱۷، تهران: مروارید.
- _____ (۱۴۰۰)، **گزینه اشعار**، چ ۳۰، تهران: مروارید.
- انصاری، نرگس (۱۳۸۹)، **عاشورا در آینه شعر معاصر**، تهران: مجتمع فرهنگی عاشورا.
- انوشه، حسن (۱۳۸۱)، **فرهنگ‌نامه ادب فارسی، گزیده اصطلاحات ادب فارسی**، دانشنامه ادب فارسی، ج ۲، چ ۲، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- باختین، میخائیل (۱۳۹۵)، **پرسش‌های بوطیقای داستایوفسکی**، ترجمه سعید صلح‌جو، چ ۱، تهران: نیلوفر.
- حق‌شناس، علی محمد (۱۳۷۰)، **مقالات ادبی - زبان‌شناختی**، تهران: نیلوفر.
- الراغب الأصفهانی، حسین بن محمد (۱۴۱۲ق)، **المفردات فی غریب القرآن**، تحقیق داودی و صفوان عدنان، بیروت: دارالقلم و الدارالشامیه.
- سپهر کاشانی، محمدتقی (۱۲۷۲ق)، **براهین العجم**، چاپ سنگی.
- سیف، عبدالرضا، محمدعلی مؤذنی و علی اصغر فراز (۱۳۹۹)، **اقسام قافیه و ردیف در غزل‌های عراقی و نقش موسیقایی آن**، فصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۱، شماره ۲۲، صص ۲۵۱-۲۷۲.
- شفیع کدکنی (۱۳۷۳)، **موسیقی شعر**، چ ۱۰، تهران: آگاه.
- _____ (۱۳۹۶)، **رستاخیز کلمات**، چ ۴، تهران: سخن.
- شکار سری، حمیدرضا (۱۳۸۱)، **شعر و اندیشه و تکنیک، نگاهی به شعر قیصر امین پور در زمینه دفاع مقدس**، مجله شعر، دوره ۱۰، شماره ۳۰، صص ۳۳.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، **نقد ادبی**، چ ۱۴، تهران: فردوس.
- طبری، محمدبن جریر (بی‌تا)، **تاریخ الرسل و الملوک**، چ ۱۶، قم: کتابخانه دیجیتال مرکز آموزش الکترونیک.

مناسبات لحن، عنصر پیش‌برندهٔ مرثیه‌های عاشورایی قیصر امین‌پور ————— ۴۱۷

- فیاض منش، پرند (۱۳۸۴)، نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه، دوفصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۴، صص ۱۶۳-۱۸۶.

— عمران پور، محمد رضا (۱۳۸۴)، عوامل «ایجاد»، «تغییر و تنوع» و «نقش» لحن در شعر، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۹ و ۱۰، صص ۱۲۷-۱۵۰.

- قزوینی خطیب، محمد بن عبدالرحمن (۱۳۹۳)، شروح التلخیص، ج ۴، قم: کتابخانه تخصصی حج و زیارت.

————— (۱۳۸۹)، شرح منظومهٔ ظهر. تهران: مجتمع فرهنگی عاشورا.

- محدّثی، جواد (۱۳۸۲)، بازتاب اندیشهٔ سیاسی عاشورا در شعر معاصر، مجلهٔ حکومت اسلامی، شمارهٔ ۲۷، صص ۳۷۵-۳۹۵.

- محقق سبزواری، جواد، حسین یزدانی، علی پدram میزایی و فاطمه کوپا (۱۳۹۹)، کارکرد موسیقی شعر در حکایت شیخ صنعان، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۱، شمارهٔ ۲۲، صص ۳۹۵-۴۱۴.

