



## بررسی کارکرد عناصر موسیقایی در شعر علوی معاصر

(با تکیه بر اشعار سید حمیدرضا برقی، محمدجواد غفورزاده و احمد علوی)

### آرزو پوریزدانپناه کرمانی<sup>۱</sup>

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد، یزد، ایران

### زینب شیخ حسینی<sup>۲</sup>

استادیار گروه زبان و ادبیات 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 درون‌مایه آن پرداخته شده است. رسالت دینی و کارکرد مذهبی این اشعار در گرو تأثیرگذاری عمیق این اشعار در مخاطب است. موسیقی یکی از عناصر سازنده شعر است که نقش مهمی در زیباسازی کلام و تأثیر آن بر مخاطب دارد. در این جستار، سطوح چهارگانه موسیقی (بیرونی، کناری، درونی و معنوی) با روش توصیفی - تحلیلی در ۳ مجموعه شعر علوی و در مجموع ۱۵۸ شعر بررسی شده است. 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 داده است. برجستگی و قوت موسیقی در دو سطح بیرونی و کناری، بی‌فروغ بودن موسیقی درونی و معنوی و در حاشیه قرار گرفتن آن، استفاده از اوزان جویباری و شفاف و توجه به مضمون و محتوا در انتخاب وزن، گرایش به اوزان ساده و بی‌تکلف، تنوع 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.

<sup>1</sup> Email: pooryazdanpanah@yazd.ac.ir

(نویسنده مسئول)

<sup>2</sup> Email: zsheikhhosseini@gmail.com





## The Function of Musical Elements in Contemporary Alawi Poetry

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

**Arezoo pooryazdanpanah Kermani**<sup>1</sup>

Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Yazd, Yazd, Iran

**Zeinab Sheikhhoseini**<sup>2</sup>

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Narjes-e Rafsanjan, Kerman, Iran

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

### Abstract

"Alawi 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.

<sup>1</sup>. Email: pooryazdanpanah@yazd.ac.ir (Corresponding Author)

<sup>2</sup>. Email: zsheikhhosseini@gmail.com



## ۱. مقدمه

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 توجه و اهتمام شاعران پارسی‌گوی بوده است. در اعصار متمادی، غالب سراینندگان اشعار فارسی در سروده‌های خود به موضوعات آیینی پرداخته‌اند. سیر سرودن اشعار دینی و آیینی در ادبیات فارسی، بویژه در دوران معاصر، سیری صعودی است. ورود گسترده نیروهای مذهبی به صحنه مبارزه سیاسی و فرهنگی در دهه 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 دگرگونی گردید. افزون بر آن، رویکرد شاعران نیز نسبت به این نوع شعر افزایش یافت و مجال گسترده شدن دایره ادبیات آیینی از قالب‌های کلاسیک به قالب‌های دیگری چون: سپید، نیمایی و نو فراهم آمد. «شعر نو نیمایی تا این زمان، بیشتر مورد علاقه روشن‌فکران متمایل به غرب بود و کمتر به انعکاس تمایلات و مضامین مذهبی می‌پرداخت، اما در دهه 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 کار گرفتند» (درستی، ۱۳۸۱: ۷۶). از طرف دیگر، نوعی نگاه عرفانی به موضوعات آیینی، جایگزین نگاه و زبان مرثیه‌سرایانه شد. محمدعلی مجاهدی در این باره می‌گوید: «بعد از پیروزی انقلاب اسلامی، شعر آیینی در مقایسه با ادوار گذشته تاریخی، از بالندگی چشمگیری برخوردار است و بسیاری از اهل سخن و سخن‌شناسان با من هم عقیده هستند که دهه اخیر را باید به عنوان دهه شعر آیینی نامگذاری کرد؛ چراکه در این دهه، شعر آیینی به لحاظ محتوایی اوج گرفته است» (مجاهدی، ۱۳۹۶: ۱۲).

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

شاعران، به عنوان شاعران آیینی سرای محض شناخته شده و برخی دیگر، اگرچه فقط به شعر آیینی نپرداخته‌اند، اما اغلب نمونه‌هایی از شعر آیینی در سابقه 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 قرار می‌گیرد؛ اما از نظر فراوانی بر اشعار توحیدی و نبوی برتری دارد (محدثی خراسانی، ۱۳۸۸: ۲۶). شعر علوی پس از حکومت صفویان تا حدودی تحت الشعاع شعر عاشورایی قرار گرفت؛ اما با شکل‌گیری انقلاب اسلامی، زمینه پرداختن هرچه بیشتر به شعر علوی فراهم شد. سید حمیدرضا برقی، محمدجواد غفورزاده متخلص به شفق و احمد حسین پور علوی معروف به احمد علوی از شاعرانی هستند که در عرصه شعر آیینی بویژه شعر علوی فعالیت دارند. این سه شاعر در زمینه‌های مختلف شعر آیینی بویژه شعر عاشورایی طبع آزمایی کرده‌اند؛ اما آنچه سبب پرداختن به شعر آن‌ها در این جستار شده است، توجه ویژه این شاعران به شعر علوی و اختصاص یکی از مجموعه اشعار خود به طور خاص و ویژه به شعر علوی است. همچنین شفق و برقی در مجموعه‌های «ستایشگران خورشید، از کعبه تا محراب، از ابتدا نور، خیمه خورشید و سوختن آفتاب» به گردآوری اشعار ولایی دیگر شاعران اهتمام ورزیده‌اند که این امر حکایت از جایگاه ویژه شعر ولایی و علوی در اندیشه آن‌ها دارد.

### ۱-۱. بیان مسأله

یکی از شاخه‌های ادبیات متعهد اسلامی، شعر شیعی است که نقش مهمی در بیان احساسات شاعران به مذهب شیعه دارد. در این میان، شعر علوی از جایگاه بارز و برجسته‌ای برخوردار است. شعر علوی با توجه به رسالتی که دارد، باید طنین موسیقایی خاصی داشته باشد تا نسبت به دیگر گونه‌های شعر تأثیرگذارتر باشد. ناقدان شعر در ادبیات جهان از گذشته تاکنون به موسیقی شعر توجه 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 توصیفی-تحلیلی به بررسی کارکرد عناصر موسیقایی در شعر آیینی با محوریت اشعار علوی سید حمیدرضا برقی، محمدجواد غفورزاده و احمد علوی پردازند و در پی پاسخگویی به سؤالات زیر برآیند:

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

- کدامیک از سطوح موسیقی شعر در اشعار علوی سه شاعر یادشده نمود برجسته‌تری

دارد؟

## ۱-۲. پیشینه تحقیق

در زمینه 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 متقدم و معاصر را در توصیف حضرت علی (ع) و ذکر فضایل و مناقب آن حضرت گردآورده است (رادفر، ۱۳۸۱: ۴۵۸). محمد برفی به بررسی چهره حضرت علی (ع) در شعر شاعران اهل سنت همچون: فرّخی سیستانی، مسعود سعد سلمان، سنایی، خاقانی و... پرداخته‌است (برفی، ۱۳۸۶: ۴۹۲).

کلیدری نگاهی به ویژگی‌های برجسته شعر ولایی داشته و زبان ساده، واقع‌گرایی، صبغه سیاسی - اعتراضی، بیان اعتقادات و باورها، بیان مناقب و مراثی را از شاخصه‌های برجسته شعر ولایی دانسته است (کلیدری، ۱۳۸۷: ۵۹). رحمتی و رحیمی (۱۳۹۶) به مقایسه 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 ذکر کرده‌اند (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 معرفی شاعران علوی سرا 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 اهمیت 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 نشده است. پژوهش حاضر به بررسی چهار سطح موسیقی بیرونی، درونی، کناری و معنوی در سروده‌های علوی سه شاعر مورد نظر (سیدحمیدرضا برقی، محمدجواد غفورزاده و احمد علوی) می‌پردازد. پژوهش‌هایی که در زمینه شعر علوی صورت گرفته است، بیشتر به جنبه‌های محتوایی این اشعار پرداخته و از میان زیرمجموعه‌های شعر آیینی، عناصر موسیقایی شعر فقط در اشعار عاشورایی بررسی شده است. تحقیق حاضر از این جهت که به بررسی عناصر موسیقایی شعر علوی می‌پردازد، با پژوهش‌های ذکر شده متفاوت است.

## ۲. بحث

### ۲-۱. موسیقی بیرونی

در نخستین برخورد، چشم‌گیرترین عرصه موسیقی اشعار علوی، در موسیقی بیرونی آن‌هاست. منظور از موسیقی بیرونی، وزن عروضی و قافیه است که از کوتاه و بلندی مصوت‌ها و کشش هجاها و تکیه‌ها به وجود می‌آید. در تعریف موسیقی بیرونی شعر آمده است: «منظور از موسیقی بیرونی شعر، جانب عروضی وزن شعر است که بر همه شعرهایی که در یک وزن سروده شده‌اند، قابل تطبیق است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۹۱). وزن را مهم‌ترین عامل سازنده شعر برشمرده‌اند: «وزن از نظر تأثیرگذاری مهم‌ترین عامل و مؤثرترین نیروها در ترکیب شعر است و تأثیر کلام موزون قابل مقایسه با کلام منشور 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 باعث شده وزن به عنوان مهم‌ترین عامل شعر معرفی شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۴۹). بارزترین کارکردهای وزن در شعر، ایجاد تخیل، برانگیختن عواطف و شکل دادن شالوده شعر است.

در سه مجموعه یادشده، شاعران از اوزان مختلفی استفاده کرده‌اند؛ اوزانی که مورد توجه بزرگ‌ترین شاعران زبان فارسی بوده و سازگار و پیوندیافته با ذهن مخاطب شعرشناس ایرانی بوده است. در این اشعار، شاعران از ۲۵ وزن بهره‌برده که حکایت از تنوع 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 به کار برده‌اند، با انتخاب زحاف‌های گوناگون هر یک از این وزن‌ها، جبران محدودیت و ایجاد تنوع کرده‌اند. وزن‌های به کار رفته در اشعار علوی بیشتر وزن‌هایی است که شایسته بیان سخن ساده و بی‌تکلف بوده و نه چندان محدود بوده که موجب یکنواختی موسیقی این اشعار شود. در واقع وزن برای سه شاعر مورد نظر وسیله‌ای برای بیان هر چه بهتر اندیشه و درونیات آن‌ها بوده است.

تمامی اشعار مورد بررسی در قالب‌های کلاسیک سروده شده و از قالب‌های نیمایی و سپید استفاده نشده است. قالب‌های مورد استفاده به ترتیب بیشترین میزان فراوانی عبارتند از: رباعی، ترکیب‌بند، غزل، مثنوی غزل، قصیده، مثنوی، مسمط، چهارپاره و ترجیع‌بند. بیشترین تنوع وزنی و تکثیر قالب شعری را در شعر شفق و کمترین را در شعر برقی می‌توان مشاهده کرد. البته علت این امر به برگزیدن قالب مثنوی غزل توسط برقی و همراه ساختن 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، ج ۲: ۴۳۲).

## ۲-۱-۱. 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 متحرکی که اغلب، نظام ایقاعی افاعیل عروضی در آن‌ها به گونه‌ای است که در مقاطع خاصی 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 - ۳۹۴).

به لحاظ عروضی، آنچه موج اصلی اشعار علوی را تشکیل می‌دهد، همان وزن‌های جویباری و ملایم است که به هنگام خواندن و شنیدن، عاطفه سراینده‌گان را در تمام این اشعار می‌توان احساس کرد. در سرایش اشعار علوی بیشتر از اوزان جویباری و ملایم استفاده شده‌است 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 فع لن» و «مفعول مفاعیل مفاعیل فعول» بیشتر مورد استفاده شاعران مذکور قرار گرفته‌است که به عقیده فرشیدورد از پُر استعمال‌ترین و زیباترین اوزان شعر فارسی به‌شمار می‌آیند (۱۳۷۸: ۵۷۵)؛ مانند:

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

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

در چشم من، آینه 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 مفاعیل مفتعلن مفاعیل»، «مفاعیل مفاعیل مفاعیل مفاعیل»، «مفاعیلین مفاعیلین مفاعیلین» به کار گرفته شده است:



ای جَلوات ذات تو، جلوۀ کبریا علی ای به نگین معرفت، خاتم اولیا علی  
(همان: ۱۲۵)

دعای دلشکستگان مگر اثر نداشته کسی به ناله های او مگر نظر نداشته  
(علوی، ۱۳۹۴: ۴۱)

خدا می خواست 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 می توان در شعر احمد علوی مشاهده کرد و محمدجواد غفورزاده بیشتر از اوزان جویباری استفاده کرد است. نکته قابل توجه در شعر هر سه شاعر مورد نظر این است که هر گاه به توصیف ویژگی ها و خصلت های بارز حضرت علی<sup>(ع)</sup>، رشادت ها و جنگاوری ایشان پرداخته اند، به سراغ اوزان خیزابی آمده و در مقابل برای بیان حق پایمال شده آن حضرت و مظلومیت ایشان و نیز اظهار ارادت و بروز احساسات و عواطف درونی خود به حضرت علی<sup>(ع)</sup> از اوزان جویباری استفاده کرده اند.

## ۲-۱-۲. اوزان شفاف و کدر

وزن هایی که در نخستین برخورد، نظام ایقاعی آن ها بر شنونده یا قرائت کننده به روشنی احساس شود، وزن های شفاف نامیده شده اند. در مقابل وزن هایی که به دشواری بتوان نظام ایقاعی آن ها را دریافت، اوزان کدر نام گرفته اند (ر.ک: شفیع کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۹۷). در ۱۵۸ شعر مورد بررسی، از اوزان عروضی متفاوتی استفاده شده است که از این میان اوزان شفاف سهم بیشتری را به خود اختصاص داده اند. نمونه زیر مطلع غزلی است با وزن شفاف «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فع لن» در بحر «رمل مثنی محبون اصلم»:

به خدا خون خدا در شریان داشت علی مثل خون در رگ هستی جریان داشت علی  
(غفورزاده، ۱۳۹۳: ۱)

احمد علوی نیز وزن شفاف «مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاع» برای سرودن شعر زیر انتخاب کرده است:

در سینه امواج حس جزر و مد نیست موجی که ما را راهی ساحل کند نیست  
(علوی، ۱۳۹۴: ۳۲).

با توجه به رسالت این اشعار، یعنی بیان فضایل حضرت علی<sup>(ع)</sup> و زندگی ایشان، شاعران چندان به سراغ استفاده از اوزان کدر نیامده و به ندرت از آن‌ها استفاده کرده‌اند. نمونه‌ای از به کارگیری 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 لم یزل شناس  
(همان: ۳۰)

به کارگیری اوزان شفاف بیشترین نمود را در شعر احمد علوی داشته‌است. با بررسی سه مجموعه مورد نظر، مشخص شد انتخاب و گزینش نوع قالب شعر در به کارگیری اوزان شفاف و کدر مؤثر است؛ از این رو در مجموعه «تحیر» حتی یک مورد وزن کدر به چشم نمی‌خورد و در مقابل در مجموعه «خورشید کعبه» به دلیل استفاده شاعر از قالب رباعی استفاده از وزن کدر به چشم می‌خورد.

### ۲-۱-۳. وزن و محتوا

وزن شعر و محتوای آن، دو مقوله 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 توجه به درون‌مایه‌های آن‌ها حکایت از ارتباط ناگزیر محتوای اشعار موفق با وزن آن‌ها دارد. اغلب برای بیان مضامین غم‌انگیز از وزن‌های سنگین و برای بیان مضامین مفرح و شاد از اوزان ضربی و سبک استفاده می‌شود (ر.ک: ناتل خانلری، ۱۳۴۷: ۲۵۷).

با بررسی اوزان اشعار علوی و محتوای آن‌ها مشخص شد که سه شاعر مورد نظر، هماهنگی میان مضمون و موسیقی را رعایت کرده و از انتخاب بحر متناسب با مضمون غافل نمانده‌اند؛ هرگاه که از ولادت حضرت علی<sup>(ع)</sup>، عید غدیر، ازدواج ایشان با حضرت زهرا<sup>(س)</sup> 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 برجسته این موضوع را می‌توان در مجموعه «تحیر» و در شعر «صیقل» مشاهده کرد؛ ۸ مثنوی غزل پیش از آن در وزن «فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فع

«لن» و در بحر «رمل مثنیٰ مخبون اصلم» سروده شده‌اند. برقصی در این ۸ مثنوی غزل به روایت ولادت حضرت علی<sup>(ع)</sup>، لیلۃ المیت، شجاعت و جنگاوری آن حضرت در نبرد احد و خیبر و ازدواج ایشان با حضرت زهرا<sup>(س)</sup> می‌پردازد؛ اما مخاطب با رسیدن به شعر «صیقل»، با تغییر ناگهانی وزن به «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لن» بحر مجتث مثنیٰ مخبون اصلم مواجه می‌شود. این وزن در شمار اوزان نرم و سنگین جای گرفته‌است و برای بیان معانی ای همچون: مرثیه، هجران، درد، حسرت و گله به کار می‌رود (ر.ک: وحیدیان کامیار، ۱۳۷۴: ۷۲). علت این تغییر ناگهانی وزن در شعر «صیقل» را باید در تغییر موضوع شعر جست. در این شعر به سکوت ۲۵ ساله حضرت علی<sup>(ع)</sup> 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  
(برقصی، ۱۳۹۷: ۴۷)

لازم به ذکر است اشعار علوی از نظر محتوا به دو دسته مدایح و منقبت‌ها و مراثی تقسیم می‌شوند. هرچند مراثی در شعر علوی از بسامد کمتری برخوردار است، اما مصادف شدن ایام شهادت حضرت علی<sup>(ع)</sup> با شب‌های قدر در ماه رمضان و پیوند مرثیه‌های علوی با رمضانیه‌ها سبب شده‌است تا در این اشعار غلبه با اوزان سنگین باشد. از سوی دیگر مظلومیت و غربت حضرت علی<sup>(ع)</sup> در زمان حیاتشان باعث روی آوردن دوچندان شاعران علوی به اوزان سنگین شده‌است؛ از این‌رو در سه مجموعه مورد بررسی غلبه با اوزان جویباری است:

مردم کوچه‌های خواب‌آلود، چشم بیدار را نفهمیدند / مرد شب‌گریه‌های 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 به‌کارگیری ۱۴ هجای بلند در مقابل ۶ هجای کوتاه در هر مصراع ضرباهنگی سنگین و غم‌انگیز به کلام بخشیده و سعی داشته‌است تا حس سنگین غربت امام علی<sup>(ع)</sup> در میان مردم زمانه‌اش و مهجوریت آن حضرت را به مخاطب القا کند.

از مصادیق به کارگیری اوزان شاد و سبک می‌توان به اشعاری اشاره کرد که در آن‌ها به شکافته شدن دیوار کعبه و ولادت آن حضرت پرداخته شده است. از میان سه شاعر مورد نظر، محمدجواد غفورزاده بیش از دو شاعر دیگر به استفاده از اوزان شاد و سبک مایل بوده است و این گونه از اوزان بیشتر در مجموعه «خورشید کعبه» به کار گرفته شده‌اند. لازم به ذکر است اگرچه سه شاعر مورد نظر از وزن‌های سنتی بهره‌برده‌اند اما چون معنا در شعر آن‌ها روند از پیش ساخته‌ای ندارد، اوزان یکسان انتخاب نشده و تنوع وزنی به چشم می‌خورد.

## ۲-۱-۴. وزن‌های جدید

یکی از شاخصه‌های شعر معاصر به کارگیری وزن‌های جدید در آن است. شاعران معاصر با حفظ ارزش‌های موسیقایی عروض سنتی و در چارچوب تناسب کمی 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: حق شناس، ۱۳۷۰: ۱۶۵).

در شعر علوی نیز گرایش به وزن‌های جدید به چشم می‌خورد. سید حمیدرضا برقعی استفاده از وزن جدید را با برگزیدن قالب جدید مثنوی غزل همراه کرده است. وی مجموعه «تخیر» را در قالب مثنوی غزل و در وزن «فاعلاتن 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 حوزه مثنوی سرایی 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 کار گرفته شده، برخوردار است. یکی از وزن‌های جدید و طولانی دیگر که در اشعار علوی به کار گرفته 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 شده است:

خورشید پر فروغ دلش می‌خواست آینه جمال علی باشد      می‌خواست تا که ذره ناچیزی از چشمه زلال علی باشد  
(علوی، ۱۳۹۴: ۳۹)

## ۲-۲. موسیقی کناری

بعد دیگری از موسیقی شعر که در بالا بردن جنبه 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: قیاض منش، ۱۳۸۴: ۱۶۹) که در قافیه و ردیف نمود پیدا می‌کند.

## ۲-۲-۱. قافیه

قافیه نقش سازنده‌ای در موسیقی شعر دارد. پیشینان قافیه را به همراه دو عنصر وزن و تخیل، یکی از عناصر اصلی شعر برشمرده‌اند. همچنین قدما و معاصران به اتفاق 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 این رو ابن رشیق قیروانی «قافیه را شریک وزن می‌داند» (۱۹۸۱م: ۱۵۱).

جایگاه قافیه نقطه‌ای حساس و تعیین‌کننده در شعر است و کلمه‌ای که شاعر در آنجا به کار می‌برد، در سرنوشت شعر نقشی بیش از دیگر کلمات آن دارد. به عقیده عمران‌پور «اگر شاعر از عنصر قافیه به شیوه درست بهره‌برداری کند، می‌تواند هماهنگی و انسجام شعر را تقویت کند» (۱۳۸۸: ۱۷۹). برخلاف وزن که به‌طور کامل آوایی است و ماهیتی

موسیقایی دارد، قافیه ماهیتی دوگانه دارد. از این‌رو، کارکرد مهم قافیه، توانایی آن در توجه دادن خواننده به ماهیت دوگانه زبان (آوایی - معنایی) است. در اشعار علوی بیشترین کارکرد قافیه را، در قافیه‌های مرتبط با موضوع می‌توان مشاهده کرد.

## ۲-۱-۱. قافیه‌های مرتبط با موضوع

هماهنگی قافیه با سایر اجزای شعر بویژه معنا از اهمیت بسزایی برخوردار است؛ زیرا زیبایی شعر در گرو هماهنگی تمامی اجزای آن است و قافیه در ایجاد این هماهنگی و تناسب نقش قابل توجهی ایفا می‌کند. قافیه علاوه بر غنی کردن جنبه‌های موسیقایی شعر، در القای معنی و مفهوم نیز مؤثر است و یکی از اساسی‌ترین کارکردهای قافیه را کمک به تداعی معانی و القای مفهوم باید دانست. چهره‌های شاخص و برجسته شعر از این ویژگی قافیه برای تداعی معانی مورد نظر خود بهره‌برده‌اند. منتقدان غربی نیز هر یک به نقش و اهمیت قافیه در انتقال مفاهیم مورد نظر شاعر اشاره کرده‌اند. «الکساندر پوپ قافیه‌ها را سگان‌های ابیات شمرده که آن‌ها نیز مانند کشتی‌ها بدن 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 محل قافیه بنشانند، برخی از فرصت‌ها را از دست داده است» (Priminger, 1976: 707).

در اشعار علوی بررسی شده، شاعران رویکرد قابل توجهی به قافیه‌هایی دارند که با این موضوع ارتباط تنگاتنگ و نزدیکی دارند. در این اشعار، قوی‌ترین مفاهیم بیت اغلب در کلمه قافیه جای گرفته‌است و شاعران مورد نظر برای تأکید روی کلمات مورد نظر خود، آن‌ها را در موضع قافیه قرار داده و بعضی از مفاهیم و کلمات بنیادین ذهن خود را همچون: علی، ولی، حیدر، مولی الموالی، امیرالمؤمنین، مرتضی، لافتی، ذوالفقار، جمل، عبدود، 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 موسیقی آفرین 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 اهمیت 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 می‌نشانند و بقیهٔ شعر، حول این واژه شکل می‌گیرد، نمودار اهمیتی 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      بعلی بعلی بعلی می‌گوید  
(علوی، ۱۳۹۴: ۳۷)

نوبت یک تهنه در معرکه لشکر شدن است      بهراسید که هنگامهٔ حیدر شدن است  
(برقی، ۱۳۹۷: ۵۵)

در ابیات فوق، برجستگی کلمات قافیه نسبت به دیگر کلمات مشخص است. تأکیدی که هنگام خواندن شعر روی این کلمات ایجاد می‌شود، ارزش صوتی آن‌ها را به درستی نشان می‌دهد. واژه‌های: جلی، علی، حیدر، خیر 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 به‌طور کامل در توافق با یکدیگر است و هم از نظر صوتی

تشخیص و برجستگی دارند و هم از نظر معنا متمایزند. برقی 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 اندیشه شاعران مورد نظر با روح کلمات دارد. قافیه‌های مرتبط با موضوع با توجه به حجم بیشتر اشعار غفورزاده، در شعر وی بیشتر از اشعار برقی و احمد علوی نمود داشته است.

### ۲-۱-۲-۲. قافیه 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 قافیه بدیعی کنند. رد القافیه، قافیه میانی، قافیه متجانس، قافیه معموله، ذوقافیتین، اعنات و... از انواع قافیه بدیعی به شمار می‌آیند.

با بررسی اشعار علوی، نمونه‌هایی از قافیه بدیعی در آن‌ها یافت شد. سه شاعر مورد نظر در به کارگیری قافیه‌های بدیعی خلاقانه عمل کرده‌اند. آگاهی آن‌ها نسبت به واژگان زبان، هماهنگی‌های لفظی و معنوی، تأثیر موسیقایی صامت‌ها و مصوت‌ها و نیز تأثیرات روحی و احساسی صامت‌ها و مصوت‌ها به طور کامل مشهود است.

### ۲-۱-۲-۱. رد القافیه

منظور از آن تکرار قافیه مصراع اول 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 جنبه موسیقایی رد القافیه بهره برده است:

ای افتخار حلّ و حرم، یا علی مدد!      ای چشمه زلال کرم، یا علی مدد!  
ای کعبه زادگاه تو، مولی الموحّدین      ای محو جلوه تو حرم یا علی مدد  
(غفورزاده، ۱۳۹۳: ۱۱۸)

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



## ۲-۲-۱-۲. قافیه میانی

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

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

شفق نیز در بسیاری از اشعار خود از قافیه میانی بهره برده است؛ مانند:

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

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

## ۲-۲-۱-۳. قافیه متجانس

در این نوع قافیه، در دو کلمه 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  
(برقی، 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 قرار گرفته‌اند و جناس ناقص در تمامی آن‌ها مشهود است. از آنجا که میزان اشتراک واج‌های قافیه با افزایش بار موسیقایی رابطه مستقیم دارد، در نتیجه کمال موسیقی از کمال اشتراک واج‌های قافیه حاصل می‌شود. سه شاعر مورد نظر با توجه به این موضوع، برای هرچه بیشتر آهنگین ساختن شعر خود از قافیه‌های متجانس استفاده کرده و آن‌ها را با ردیف نیز همراه کرده‌اند. همسانی واج‌ها و تکرار حروف نوعی تکرار را در پی داشته و باعث هم‌آوایی هرچه بیشتر اشعار آن‌ها شده است.

#### ۲-۱-۲-۴. 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 کار بردن چنین قافیه‌هایی در شعر با عنوان هنجارشکنی یاد می‌شود و در بین سه شاعر مورد بررسی، برقیعی عامدانه و آگاهانه اقدام به این کار کرده است. برقیعی به کرات واژه‌های: «روح و انبوه»، «عبرت و مسلط»، «ابلیس و احادیث»، «باغ و اطراق»، «روح و اندوه» و... را هم قافیه ساخته است:

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

توجه 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 توجه است. در شعر بیش از هر چیز، شکل ملفوظ کلمه مطرح است. بنابراین، تفاوت جزئی شکل مکتوب کلمات قافیه را در اشعار برقیعی می‌توان نادیده گرفت.

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

حروف زائد و ملحقه 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 منہاج! بی‌تو راه نجات روشن نیست

در شب قدر رفتنت قدری، آسمان‌ها شیشه چشم تو شد

کهکشان هم به این نتیجه رسید بی‌علی کائنات روشن نیست

(علوی، ۱۳۹۴: ۲۲-۲۱)

برخی از واقفان به علم قافیه، شایگان را قافیه کردن علامات جمع مانند: «ان»، «ها»،

«ین» و «ات» با کلماتی که حرف زاید ندارند، می‌دانند (ر.ک: ماهیار، ۱۳۸۲: ۲۹۰). بر این

اساس هم‌قافیه شدن «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 کلمه 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 کلمه «دشمن» و «نجنگیدن» که در نجنگیدن حرف الحاقی و علامت

مصدر برای هم‌قافیه شدن این دو واژه در جایگاه روی قرار گرفته 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 متحرک (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، معجزه آفتاب تابنده است

(همان: ۴۷)

## ۲-۲-۲. 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 مشخص 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 قرار داد:

### ۲-۲-۱. ردیف‌های ایستا و پویا

با توجه به پویایی و تحرّک یا سکون واژه‌ها، برای ردیف دو زیرمجموعه «ردیف پویا» و «ردیف ایستا» قائل شده‌اند. به طور کلی پویایی و تحرّک را می‌توان در فعل‌هایی مشاهده کرد که دلالت بر عملی دارند؛ همچون: می‌رود، می‌بخشد، بگذرد. هرگاه واژه‌هایی از این قبیل به عنوان ردیف در شعر به کار روند، ردیف پویا نامیده می‌شوند. اسم‌ها، حروف و فعل‌هایی مانند «است»، واژه‌های ساکن و بدون تحرّک به‌شمار می‌آیند. قرار گرفتن آن‌ها در موضع قافیه ردیف‌های ایستا را در پی دارد.

با توجه 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 تعلق دارد. ردیف‌های اسمی و حرفی را سبب ایستایی شعر دانسته‌اند (ر.ک: شفیع کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۱۲). در اشعار علوی غلبه با ردیف‌های فعلی و جمله است که از خاصیت 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 شده 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 کرده است. برقعی، غفورزاده و علوی بیشترِ ردیف‌های شعریشان را از میان افعال برگزیده‌اند که در این میان با تفاوتی فاحش، سهم افعال خاص با معانی متحرک 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<sup>(ع)</sup>، عید غدیر، بیان رشادت‌ها و روحیه جنگاوری ایشان، ترسیم چهره عدالتخواه آن حضرت و... همراه شده است؛ اما 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 وسوسه خناس است      دست پرورده سعد بن ابی وقاص است  
(برقعی، ۱۳۹۷: ۷۱)

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

## ۲-۲-۲. ردیف و پیوند آن با موضوع

بخش قابل توجهی 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 توجه به رسالت و کارکرد دینی این اشعار به وفور با ردیف‌هایی چون: علی، مولا، یا علی، غدیر خم، نجف و... مواجه می‌شویم؛ اما 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 الكعبه» که به طور مکرر در این اشعار از آن به عنوان ردیف استفاده شده و علاوه بر تأثیر موسیقایی آن به جنبه زیبایی‌بخشی آن به کلام نیز توجه شده است:

عرش محراب شد از فزت و رب الكعبه      کعبه بی‌تاب شد از فزت و رب الكعبه  
(برقی، ۱۳۹۷: ۸۳)

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

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

سه شاعر مورد نظر کوشیده‌اند که از ردیف در کنار قافیه به عنوان عاملی معناساز استفاده کرده و بسیاری از اهداف معنایی و مفهومی شعر را با ردیف‌های به کار گرفته، ایجاد کرده‌اند. استفاده از ردیف‌های مرتبط با موضوع در این اشعار، علاوه بر گسترش و بسط معنایی شعر، افزایش موسیقی را در پی داشته است.

## ۲-۳. 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 مصوت‌ها پدید می‌آید. در واقع موسیقی درونی بر خورداری شعر از صنایع لفظی است؛ زیرا «در بدیع لفظی هدف این است که گاهی انسجام کلام ادبی بر اثر روابط آوایی و موسیقایی به وجود بیاید؛ یعنی آن رشته نامرئی که کلمات را به هم گره می‌زند و بافت ادبی را به وجود می‌آورد، ماهیت آوایی و موسیقایی داشته باشد» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۲). به طور کلی 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.

### ۲-۳-۱. 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، زیبایی آفرینی 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 توجه 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 موسیقی آفرین در حوزه موسیقی درونی است. سه شاعر مورد نظر برای آهنگین ساختن 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 علوی سرا بر زیبایی پنهان تکرار صامت‌ها و مصوّت‌ها و نظام صوتی است؛ بویژه با تأمل 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 زمزمه نام علی شد شیرین      ناودان زمزمه گر 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 ایجاد کرده‌است.

خطبه می‌خواند و سماوات پر از در می‌شد خالق از خلقت او غرق تفاخر می‌شد  
(برقی، ۱۳۹۷: ۷۶)

برقی 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 فرجِ بین غم ریخته است بر سر غم، یا علی مدد  
(غفورزاده، ۱۳۹۳: ۱۱۹)

در مصراع اول بیت یادشده با استفاده از تتابع اضافات یعنی پشت سرهم آوردن چند مضاف‌الیه، این تکرار مصوّت - باعث آهنگین شدن 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  
(برقی، ۱۳۹۷: ۸۸)

تکرار واژه یا عبارت شیوه دیگری از تکرار است که شاعران علوی سرا از آن در کنار هم‌حروفی و هم‌صدایی برای آهنگین ساختن شعر خود بهره‌برده‌اند. با توجه به موضوع و بُعد دینی این اشعار هر سه شاعر در بسیاری از اشعار و ابیات خود به تکرار واژه «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 ملزم ساخته‌است؛ قصیده «غدیر دید



که یکصد هزار دل لرزید» نمونه برجسته این امر است که شاعر در تمامی ابیات این قصیده یکبار یا بیشتر واژه غدیر را به کار برده است و در اکثر موارد این تکرار در ابتدای ابیات صورت گرفته است (غفورزاده، ۱۳۹۳: ۱۱۱ - ۱۰۹).

### ۲-۳-۲. جناس

یکی دیگر از صنایع لفظی پر کاربرد در اشعار علوی، جناس است که از نظر کارکرد علاوه بر اینکه افزاینده موسیقی درونی است، زیبایی آفرین نیز هست. به آوردن کلمات هم جنس 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 می توان در این اشعار مشاهده کرد؛ مانند:

جز علی از هر چه 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 مصحف میان کلمه های «تخت و بخت» و جناس لاحق میان کلمات «سال، فال، حال، مال و...»، تکرار واج های «ت، ل، و»، به همراه تکرار مصوت بلند «آ» موسیقی درونی بیت را پرورانده است.

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

(غفورزاده، ۱۳۹۳: ۶۱)

جناس ناقص میان «حجر و حجر» در این بیت، ایجادکننده موسیقی درونی است که به همراه موسیقی کناری ناشی از ردیف «شب میلاد علی» طنین خاصی به بیت بخشیده است.

آن که انگیزه اش از جنگ غنیمت باشد با خبر نیست که طاعت به اطاعت باشد

(برقی، ۱۳۹۷: ۲۹)

برقی با بهره مندی از جناس زائد میان طاعت و اطاعت و افزودن واج «ا» در آغاز واژه طاعت با خلاقیت و به زیبایی به خلق معنا همراه با ایجاد موسیقی درونی دست زده است که یافتن همین واج افزون و تأمل در آن مخاطب را در درک بهتر پیام یاری می کند.

### ۲-۳-۳. موازنه

در تعریف موازنه آمده است: «نوعی از سجع متوازن است که در قرینه‌های نظم و نثر، از اول تا آخر، کلماتی بیاورند که هر کدام با قرینه خود در وزن یکی، و در حرف روی مختلف باشند» (همایی، ۱۳۸۴: ۴۴). تأثیر موسیقایی موازنه در میان صنایع لفظی به خاطر سجع و آهنگ میان اکثر کلمات، قابل توجه است. به کاربرد این صنعت، غنای موسیقایی شعر را در پی دارد. این امر از نظر شاعران علوی سرا دور نمانده است. 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 موسیقایی تر 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 نشانند بگو قرآن نیست  
(برقی، ۱۳۹۷: ۶۰)

که قوت خسته دلان را به شانهاش برده است      غم شکسته دلان را به خانه‌اش برده است  
(غفورزاده، ۱۳۹۳: ۸۸)

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

### ۲-۴. موسیقی معنوی

اساس موسیقی معنوی مبتنی بر عناصر موسیقی آفرینی است که معیار و محور گزینش آن‌ها، معنای واژگان است. در موسیقی معنوی آرایه‌های معنوی که تأثیر موسیقایی دارند، مورد بررسی قرار می‌گیرند. شفیع کدکنی در این باره می‌نویسد: «همان‌گونه که تقارن‌ها و تضادها و تشابهات در حوزه آواهای زبان، موسیقی اصوات را پدید می‌آورد، همین تقارن‌ها و تشابهات و تضادها در حوزه 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 خاصیت موسیقایی برخوردار نیستند.

موسیقی معنوی چندان در اشعار علوی مورد بررسی پررنگ نیست و صنایع بدیع معنوی در این اشعار کاربرد چندانی ندارند. البته این امر نشان‌دهندهٔ دوری از تکلف و تصنع 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 تکلف و تصنع 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 توجه قرار گرفته‌است.

## ۲-۴-۱. تلمیح

در علم بدیع، اشاره به قصه، 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 لذت 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» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۹۶ و ۳۱۰).

شاعران علوی سرا 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 به وسیله 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 «عَلَّمِ الاسْمَا» تو را در کشتی نوح پیمبر ناخدا دیدم (غفورزاده، ۱۳۹۳: ۴۱)

غفورزاده با دست‌مایه قراردادادن 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 بهره گیرد.

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 به واسطه تمسک به حضرت علی<sup>(ع)</sup> توانسته‌است با خلق موسیقی معنوی در بیت یادشده به خوبی معنای مورد نظر خود، اشاره به مقام والای امیرالمؤمنین<sup>(ع)</sup>، را به مخاطب منتقل سازد.

## ۲-۴-۲. تناسب (مراعات النظیر)

یکی از مؤثرترین آرایه‌های ادبی که شاعران با انتخاب واژگان متناسب به خلق آن می‌پردازند، مراعات النظیر است. تناسب میان واژگان یا به علت هم‌جنسی است یا تشابه و یا ملازمت با یکدیگر (ر.ک: فشارکی، ۱۳۷۹: ۷۰). کنار هم قرار گرفتن واژه‌هایی که با یکدیگر در فرهنگ ادبی همزیستی دیرینه دارند، اگر ذوقی و بدون تکلف 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 مراعات النظیر نیز برای افزودن بر تأثیر موسیقایی شعر خود بهره‌برده و برای دوچندان ساختن جنبه ادبی و تداعی‌گری آن، این صنعت را با تخیل

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 کرده است.

### ۲-۳-۲. تضاد

یکی از مؤلفه‌های مهم زبان و پیوندهای معنایی میان کلمات، تضاد است. در تضاد، معنای واژگان معیار است نه ساختار آوایی آن‌ها؛ از این رو 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 پیرسید از من      آری از خلقت افلاک پیرسید 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 دوچندان کرده است. از دیگر سو، موسیقی کناری حاصل از ردیف «پرسید از من»، تکرار «از» و واج آرایی در بیت نخست و به کارگیری مراعات النظیر در بیت سوم به موسیقی معنایی کمک کرده و بر زیبایی و تأثیر معنایی بیت افزوده است.

## نتیجه

شاعران فارسی‌زبان از دیرباز به شعر آیینی توجه فراوانی داشته‌اند. در دوران معاصر، بویژه پس از انقلاب اسلامی، شعر آیینی سیری صعودی پیدا کرد 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، اما همواره محتوا و درون‌مایه این اشعار مورد توجه قرار گرفته‌است.

پس از بررسی چهار سطح موسیقی در سروده‌های علوی سید حمیدرضا برقعی، محمدجواد غفورزاده و احمد علوی، مشخص شد این شاعران در سطح موسیقی بیرونی بیشتر به سراغ اوزان جویباری و شفاف آمده و در استفاده از این اوزان به مضمون و محتوای شعر توجه داشته‌اند. گرایش این شاعران به قالب‌های کلاسیک و بیشتر به وزن‌های ساده و بی‌تکلف بوده، اما از تنوع وزنی غافل نبوده‌اند.

نکته قابل تأمل 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 بهره گرفته 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، اما هر سه شاعر در دو سطح موسیقی معنوی و درونی یکسان عمل کرده‌اند.

دو سطح موسیقی بیرونی و کناری در شعر این شاعران از قوت 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 تکلف و تصنع در کلام و تلاش حداکثری آنها برای انتقال هرچه بیشتر معنا ریشه دارد. به طور کلی می‌توان گفت در اشعار علوی، موسیقی تحت تأثیر محتوا قرار دارد و مضمون این اشعار در جهت‌دهی موسیقی شعر آنها نقشی بسزا داشته‌است.



## منابع و مأخذ

- ابن رشیق قیروانی، ابوعلی حسن. (۱۹۸۱م). **العمده**. تحقیق و تصحیح محمد محیی‌الدین عبدالحمید. چاپ پنجم. بیروت: دارالجمیل.
- برقی، سید حمیدرضا. (۱۳۹۷). **تختیر**. تهران: فصل پنجم.
- حق شناس، علی محمد. (۱۳۶۰). «پرداختن به قافیه باختن». **نشر دانش**. شماره ۸. صص: ۳۵-۱۸.
- حقوقی، محمد. (۱۳۷۷). **مروزی بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران**. جلد ۲. تهران: قطره.
- خانلری، پرویز. (۱۳۴۷). «زبان شعر». **مجله سخن**. دوره هجدهم. شماره ۵. صص: ۲۶۳-۲۵۱.
- درستی، احمد. (۱۳۸۱). **شعر سیاسی در دوره پهلوی دوم**. تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۹). **صورخیال در شعر فارسی**. چاپ دوم. تهران: آگاه.
- \_\_\_\_\_ (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، محمدرضا. (۱۳۸۸). «جنبه‌های زیبایی‌شناختی هماهنگی در شعر معاصر». **نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر**. دوره جدید. پیاپی ۲۲. شماره ۲۵. صص: ۱۸۷-۱۵۹.
- غفورزاده (شفق)، محمدجواد. (۱۳۹۳). **خورشید کعبه**. تهران: جمهوری.
- فرشیدورد، خسرو. (۱۳۷۸). **درباره ادبیات و نقد ادبی**. جلد ۲. چاپ سوم. تهران: امیرکبیر.
- فشارکی، محمد. (۱۳۷۹). **نقد بدیع**. تهران: سمت.
- فضیلت، محمود. (۱۳۷۸). **آهنگ شعر فارسی**. تهران: سمت.
- قیاض منش، پرند. (۱۳۸۴). «نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه». **پژوهش زبان و ادبیات فارسی**. سال سوم. شماره ۴. صص: ۱۸۶-۱۶۳.
- ماهیار، عباس. (۱۳۸۲). **عروض فارسی**. چاپ ششم. تهران: قطره.
- مجاهدی، محمدعلی. (۱۳۹۶). **گفت‌وگو. روزنامه وطن امروز**. شماره ۲۲۴۱. شنبه ۴ شهریور. صفحه ۱۲.

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

میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۶). **واژه‌نامه 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). **چشمه روشن**. چاپ سوم. تهران: علمی.

\_\_\_\_\_ (۱۳۶۳). **کاغذ زر**. تهران: یزدان.

Priminger, alex and other's. (1976). *princeton 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). 5<sup>th</sup> Edition. Beiroot: Daraljlil.
- 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). *Mooroori bar tarikh-e Adab va Adabiyat-e Iran*. Vol.2. Tehran: Ghatre.
- Homaei, J. (2005). *Fonoon-e belaghat va Sanaa't-e adabi*. 23<sup>th</sup> Edition. Tehran: Homa.
- Khanlari, P. (1968). "Zaban-e she'r". *Majalleh-ye Sokhan*. No. 18. Pp: 251-253.
- Mahyar, A. (2003). *Arooz-e farsi*. 6<sup>th</sup> 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: Mojtmeh-e farhangi-e ashooora.
- Shafie'i Kadkani, M. (2000). Sovar-e khiyal dar she'r-e farsi. 2<sup>th</sup> Edition. Tehran: Agah.
- \_\_\_\_\_ (2012). Moosighi-e she'r. 2<sup>th</sup> Edition. Tehran: Agah.
- Shamisa, S. (2002). Negahi tazeh be badi.. 14<sup>th</sup> Edition. Tehran: Ferdows.
- Vahidiyan Kamyar, T. (2000). Badi az neghah-e zibaei shenasi. Tehran: Doostan.
- Yoosefi, Gh. (1991). Cheshmeh-ye roshan. 3<sup>th</sup> Edition. Tehran: Elmi.
- \_\_\_\_\_ (1984). Kaghaz-e zar. Tehran: Yazdan.