Journal of Ritual Culture and Literature
Quarterly, Vol 2, No 1, Spring & Summer 2023, 85-108

Examining the "Language of Poetry" in the *Ashurai* Poetry of Mousavi Garmaroudi

Tahere Mirzaei*

Abstract

Ashurai poems are one of the most common types of ritual poetry in which various manifestations of this great event are presented. "The Beginning of the Mirror's Light" is one of the most important poems of Ali Mousavi Garmaroudi about Ashura and the epic of Karbala, whose linguistic functions have been analyzed, descriptively and analytically, in the following research. The research has been conduced based on one of the models of examining the language of poetry in three layers: outer layer (verbal literary devices), middle layer (figures of speech) and central layer (core of language: meaning). The model is a comprehensive one and has been used in research on stylistics. The findings indicate that this *Ashurai* stanza has reached relative perfection in all three layers; that is, the poet has mostly focused on the outer layer and benefited from the techniques of prosody, especially "repetition"; furthermore, he has used figures of speech such as simile, metaphor, irony, and symmetry, (especially simile and mostly synesthesia) in a good quantity and quality. This way the poet's thought has been better conveyed to the reader. In order to deepen the meaning, along with the rhetorical devices, the poet has also used the provisions of Persian grammar, such as assimilation and transposition of sentence elements, improving the poem in terms of "technique" and "meaning" to a significant extent.

Keywords: Ritual Poetry, Language of Poetry, *Ashurai* Poetry, Mousavi Garmaroudi

*Assistant Professor of Persian Language and Literature, Payame-Noor University, Tehran, Iran. t.mirzaei@yahoo.com

How to cite article:
Mirzaei, T. (2023). Analysis of the «Language of Poetry» in the Ashuraeian composition of Mousavi Garmarodi. *Journal of Ritual Culture and Literature, 2***(1), 85-108. doi: 10.22077/jcrl.2023.6549.1054**

Copyright: © 2022 by the authors. *Journal of Ritual Culture and Literature.* This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادبیات آیینی
دوفصلنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی- پژوهشی)، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۱، پیاپی ۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲، ۸۵ - ۱۰۸

بررسی «زبان شعر» در ترکیب‌بند عاشورایی موسوی گرمارودی

طاهره میرزائی*

چکیده

سروده‌های عاشورایی از رایج‌ترین گونه‌های شعر آیینی است که در آن‌ها جلوه‌های متنوعی از این واقعه بزرگ مطرح می‌شود. ترکیب‌بندِ «آغاز روشنایی آیینه» یکی از مهم‌ترین اشعار علی موسوی گرمارودی در موضوع عاشورا و حماسهٔ کربلاست که کارکردهای زبانی آن در پژوهش پیش‌رو به شیوه توصیفی – تحلیلی، بررسی شده است. این پژوهش بر اساس یکی از الگوهای بررسی زبان شعر، در سه لایهٔ بیرونی(آرایه‌های لفظی) میانی (صنایع معنوی) و لایهٔ مرکزی (هسته زبان: معنا) انجام شده است. این الگو تمام جنبه‌های شعر و زوایای پیدا و پنهان آن را در برمی‌گیرد و در تحقیقات سبک‌شناسی نیز کاربرد دارد. یافته‌های تحقیق، دربارهٔ این ترکیب‌بند عاشورایی، نشان داد که این شعر در هر سه لایه به کمال نسبی رسیده است؛ البته بیشترین نمود هنری کلام در لایهٔ بیرونی یعنی شگردهای علم بدیع به‌ویژه «تکرار» است و سپس استفاده از آرایه‌های معنوی از قبیل تشبیه، استعاره، ایهام، کنایه و تناسب در کمیت و کیفیتی مطلوب دیده می‌شود که سهم تشبیه آن‌هم از نوع حسی، در این لایه بیشتر است. با این تمهیدات، اندیشه شاعر بهتر به خواننده منتقل می‌شود. همچنین برای تعمیق معنا در کنار شگردهای بلاغی از تمهیدات دستور زبان فارسی همانند همسان‌سازی و جابه‌جایی ارکان جمله نیز استفاده شده، شعر را در «تکنیک» و «معنا» به میزان قابل توجهی، ارتقا بخشیده است.

کلید واژه‌ها: شعر آیینی، زبان شعر، ترکیب‌بند عاشورایی، موسوی‌گرمارودی.

*استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران t.mirzaei@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۲۳

۱. مقدمه

زبان به‌عنوان ابزار بنیادین بیان در هر جامعه، شکل‌های مختلفی دارد. شاعران معاصر بنا بر گرایش‌های فکری، باورهای شخصی و ویژگی‌های روانی خود، گونه‌ای از زبان شعر را به کار می‌برند. بر این اساس، زبان شاعران انقلابی، اجتماعی و حماسی با زبان شاعران رمانتیک و احساسی متفاوت است. توجه به قابلیت‌های زبان، بازی با کلمات، ساختن ترکیب‌های تازه، تصرف شاعر در نحو جمله و عبارات و جابه‌جایی ارکان دستوری همواره در شعر از گذشته تاکنون دیده می‌شود.

> اگر قرار باشد برای ذات شعر یک عنصر حیاتی معرفی کنیم که هستی شعر وابسته بدان باشد، بی‌تردید «زبان شعر» خواهد بود. در بلاغت کلاسیک، سرفصل مستقلی تحت عنوان «زبان شعر» مطرح نبوده و نکته‌هایی که دربارهٔ جنبه‌های زبانی شعر گفته یا نوشته می‌شد بیشتر محدود به «صرف و نحو» و دارای جنبه دستوری و حداکثر بلاغی بود تا زیبایی‌شناختی؛ اما امروزه مبانی نظری این موضوع، دگرگون شده و هستهٔ شعر با عنصر «زبان» گره می‌خورد. (زرقانی، ۱۳۸۴: ۵۶)

همان‌طور که در تعریف شعر گفته‌اند: «شعر حادثه‌ای که در زبان روی می‌دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۳) یاکوبسن بر این باور بود که هر اتفاقی در ادبیات رخ بدهد، زمینه در زبان دارد و به همین دلیل به مطالعه عملکرد واحدهای نظم زبان در متن توجه کرد و هر نوع کیفیت عاطفی و احساسی را به کنار نهاد. (صفوی، ۱۳۹۱: ۴۹۴) یکی از عرصه‌های مهم ادبیات، که زبان خاص خود را دارد شعر آیینی است؛ یعنی شعری که ویژهٔ آیین‌ها و مراسم و مناسبت‌های دینی و غیردینی است و به موضوعاتی چون نیایش، ستایش، سوگ و سور، تکریم و تجلیل مجالس بزرگان و پاسداشت آیین‌های ملی و منطقه‌ای می‌پردازد. شعر آیینی از دوران مشروطه (۱۲۸۵ خورشیدی) به بعد پایگاه قدرتمندی در نزد شاعران و علاقه‌مندان پیدا کرد و با پیروزی انقلاب اسلامی و جنگ هشت سالهٔ ایران و عراق، به‌عنوان جریانی پویا و قوی در صحنهٔ ادبیات مطرح شد. پس از انقلاب اسلامی، تحولاتی در قلمرو شعر آیینی ایجاد شد که مهم‌ترین آن‌ها تعمیق آگاهی و تغییر محتوایی بود و به وسیلهٔ شاعرانی چون قیصر امین‌پور، سلمان هراتی، علی معلم، علی موسوی گرمارودی، سیدحسن حسینی و علیرضا قزوه انجام شد.

۲. بیان مسئله

این پژوهش در پی آن است که با بررسی عنصر زبان و ویژگی‌های آن در ترکیب‌بند عاشورایی موسوی گرمارودی به‌عنوان یکی از نمونه‌های موفق اشعار آیینی، روشن سازد که چگونه شگردهای زبانی راه را برای انتقال معنا هموار می‌سازند و باعث اقبال خواننده به یک شعر می‌شود؟ و زبان و تمهیداتی که شاعر در به‌کارگیری کلمات انجام می‌دهد، به چه نحوی در خلق معنا اثرگذار می‌شوند؟

۳. پیشینه و روش پژوهش

پژوهش‌های ارزشمندی دربارهٔ شعر عاشورایی و ویژگی‌های آن به‌صورت مقاله یا پایان‌نامه انجام شده است که برخی از آن‌ها به شرح زیر است:

مقاله‌ای با عنوان «حادثه محوری و هدف محوری در دو ترکیب‌بند عاشورایی» که در آن ساختار بلاغی و محتوایی ترکیب‌بند محتشم کاشانی و ترکیب‌بند علیرضا قزوه انجام شده است. (همتیان، ۱۳۹۷: ۳۸۰-۴۰۲) و پایان‌نامه‌ای با عنوان *« بررسی ترکیب‌بند محتشم کاشانی و مقلّدانش از دوره محتشم تا ۱۳۰۰ ه.ش و رمز ماندگاری این شعر»* در سال ۱۳۹۲ که در آن بررسی صورت و محتوا دربارهٔ ترکیب‌بند محتشم و مقلّدانش انجام شده است.

پژوهش‌هایی دربارهٔ شعر موسوی‌گرمارودی نیز انجام شده است؛ ازجمله در مقالهٔ «نگاهی به قصیده‌پردازی علی موسوی گرمارودی» در سال ۱۳۹۵ قصاید این شاعر از جنبه‌های مختلف محتوا، ساختار، زبان، بلاغت و نیز تأثیرپذیری از شاعران گذشته مورد نقد و تحلیل قرار گرفته است (بهمنی‌مطلق و بهمنی‌مطلق، ۱۳۹۱: ۵۵-۷۴) و مقاله‌ای با عنوان «حس شاعرانه در سوگ‌سروده‌های موسوی‌گرمارودی» که احساسات شاعر و چگونگی انتقال آن‌ها را از طریق تمهیداتی چون کاربرد تصاویر متناسب با احساس اندوه و حسرت، کاربرد افعال ماضی، تناسب موسیقی و حس، فضاسازی و... بررسی کرده است. (دهرامی و کمالی‌نهاد، ۱۳۹۴: ۱۱۷-۹۵)

بررسی کارکرد «زبان» در شعر آیینی و نقش آن در اقبال مخاطبان به این نوع شعر، موضوع مهمی است که دربارهٔ برخی از اشعار آیینی انجام شده است. اما دربارهٔ ترکیب‌بند عاشورایی موسوی گرمارودی چنین پژوهشی صورت نگرفته است. علّت انتخاب این شعر، از دو جهت بوده است: نخست به دلیل قالب مناسب مرثیه که ترکیب‌بند است و در شعر فارسی کهن تا به امروز رایج بوده، دوم به دلیل روح حماسی که به مدد زبان شعر در این ترکیب‌بند دمیده شده است. موضوعی که در برخی ترکیب‌بندهای مشهور عاشورایی ازنظر غافل مانده بوده است چنان‌که خود موسوی گرمارودی می‌گوید:

> بزرگ‌ترین لطمه‌ای که بر شعر مراثی و سوگ سروده‌های آل‌الله در طی قرون وارد آمده است از سوی عده‌ای بوده که بی آن‌که خود از روحیه حماسی برخوردار باشند دربارهٔ آل‌الله سروده‌اند. محتشم اگر روحیهٔ حماسی ندارد -که ندارد ـ در سرودن سوگ‌نامه با زبان و بیانی چنان فخیم به سوگ نشسته است که قصور او را از تصویر وجوه حماسی قیام کربلا جبران می‌کند (موسوی‌گرمارودی، ۱۳۸۸: ۳۸).

با توجه به گستره‌ای که حادثه عاشورا در شعر آیینی و مذهبی فارسی در دوره‌های مختلف داشته است و اغلب در راستای احیای روحیه ظلم‌ستیزی و پایداری در راه حق و تلاش برای حفظ ارزش‌های دینی در مورد آن سروده شده است بررسی ساختار زبانی شعر عاشورایی برای دستیابی به تحلیل محتوایی آن، ضروری به نظر می‌رسد. نگارش این مقاله به روش توصیفی- تحلیلی و گردآوری مطالب به شیوه کتابخانه‌ای انجام شده است.

داده‌های این تحقیق بر اساس الگوی بررسی زبان شعر است که سیدمهدی زرقانی در مقاله‌ای با همین عنوان ارائه کرده است و به همه جنبه‌های شعر در آن توجه شده و تمام زوایای زبان شعر را در برمی‌گیرد. تحقیق دربارهٔ «زبان شعر» معمولاً بر پایهٔ مطالعات فرمالیستی به‌ویژه نظریه جفری لیچ انجام می‌شود و هنجارگریزی‌های واژگانی، آوایی، نحوی، نوشتاری، گویشی، سبک، زمانی و معنایی به‌عنوان تمهیدات زبان شعر مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ به نظر زرقانی اشکال کار فرمالیست‌ها این است که بیش‌ازحد به فرم زبان توجه می‌کردند و بدین ترتیب از مسئلهٔ معنا غفلت می‌کردند. البته آن‌ها هیچ‌گاه نگفتند که معنا برایشان بی‌اهمیت است اما در سرفصل‌های مباحثشان، سرفصل مستقلی به «معنا» اختصاص ندادند. همچنین ایماژهای شعری را به‌عنوان یک رکن دیگر مورد بی‌مهری قرار می‌دادند و عمدهٔ بررسی آن‌ها به جنبه‌هایی از زبان محدود می‌شد که شکل عینی و ملموس دارد (زرقانی، ۱۳۹۴: ۶۳-۶۵)؛ لذا در این مقاله از الگویی استفاده شده است که ضمن بهره‌گیری از تحقیقات زبان شعر، بر نظامی استوار است که همهٔ جنبه‌های زبان شعر را شامل می‌شود. مطابق با این الگو، زبان شعر نه دو سطح که سه سطح یا لایه دارد؛ لایهٔ بیرونی(محل ظهور آرایه‌های لفظی) لایهٔ میانی (محل ظهور صنایع معنوی) لایهٔ مرکزی یا هستهٔ زبان (محل ظهور معنا) که بررسی همه‌جانبه‌ای از شعر را به دست می‌دهد. این الگو قابل ارائه بر شعر کلاسیک و معاصر بوده و در تحقیقات سبک‌شناسی هم کارکرد فراوانی دارد.

۴. بحث و بررسی

این ترکیب‌بند عاشورایی در پانزده‌بند و با نام «از گلوی غمگن فرات» نخستین بار در نیمه فروردین ۱۳۸۷ در روزنامهٔ اطلاعات چاپ شد یک سال بعد در فروردین سال ۱۳۸۸ به‌صورت کتابی با نام *آغاز روشنایی آیینه* و توسط انتشارات سوره مهر، چاپ شد و اظهارنظرهای مختلفی دربارهٔ آن صورت گرفت؛ مثلاً استاد بهاءالدین خرمشاهی در هر بند این ترکیب، یک بیت را به‌عنوان بهترین بیت آن غزل انتخاب کرده است و در مقایسهٔ آن با ترکیب‌بند معروف محتشم کاشانی می‌گوید: «گرمارودی عزم و آهنگ رقابت با ترکیب‌بند محتشم را نداشته است اگر هم قصد نظیره‌گویی داشته بسی سربلند از میدان به در آمده است» (موسوی گرمارودی، ۱۳۸۸: ۸۵). نکتهٔ قابل توجه دیگر این‌که بیت نخست این شعر، بسیار هنرمندانه سروده شده و حُسن مطلعی قدرتمند آفریده است به‌طوری‌که مرتضی امیری اسفندقه، شاعر، بر آن است که:

> دربند نخست، بیت مطلع، طلوع یک واقعه عظیم را به رخ می‌کشد و بیتی تماشایی است و خواندنی و اگر کسی از عهدهٔ خوانش درست آن برآید بیتی است سخت شنیدنی و هزار البته خوانش شعرهای بلند و برومند جز از عهده خود شاعر برنمی‌آید ... این مطلع به‌تنهایی یک تابلوست؛ ساده و بسیارنقش و بی‌تردید یک ترکیب‌بند موفق، باید

که از بیت مطلع بلندی، مایه‌ور باشد چراکه آن بیت نه‌فقط مطلع بند اول که مطلع همه بندهاست. مطلع ترکیب‌بند با مطلع غزل و قصیده از این حیث بسیار متفاوت است و البته دشوارتر (همان: ۱۰۹).

در این ترکیب‌بند، خواننده ابتدا با تصویرسازی‌های هنرمندانه‌ای مواجه و آماده ورود به صحنهٔ اصلی می‌شود. صحنه‌ای که برخلاف انتظار و عادت با حر بن یزید ریاحی و بازگویی احساس شرم و اندوه او آغاز می‌شود و بعد با شرح دلدادگی پیر عاشقان، حبیب بن مظاهر ادامه می‌یابد و رنگی کاملاً عاشقانه به خود می‌گیرد و آن‌گاه باز برخلاف مرسوم از میان اهل‌بیت نخست به سراغ حضرت علی‌اصغر (ع) می‌رود و سپس حضرت قاسم (ع) آن گاه حضرت علی‌اکبر (ع) و پس از آن حضرت زینب (س). بندهای بعدی به حضرت ابوالفضل (ع) و امام سجاد (ع) و دو بند در رثای اباعبدالله، سروده شده است. بند چهاردهم و پانزدهم با عنوان «ما و سالار شهیدان» به‌ترتیب به ابراز محبت نسبت به آن امام همام (ع) و اظهار شرمساری از دستِ تهی در برابر کرامت امام (ع) اختصاص دارد.

۱-۴. بررسی زبان شعر در ترکیب‌بند عاشورایی موسوی گرمارودی

عاطفه و تخیل در شعر نیازمند زبانی هستند که ظرف ارائه آن‌ها باشد. زبان هر لحظه در حال پویایی و تغییرات تدریجی است، درست مثل درختی که برگ‌هایی از آن زرد می‌شوند و می‌ریزند و از سرشاخه‌هایش برگ‌های سبز و نو به‌تازگی می‌رویند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۹۱). بر اساس الگوی انتخابی این مقاله، زبان شعر دارای لایه‌های سه‌گانه زیر است:

لایهٔ بیرونی: محل ظهور آرایه‌های لفظی

لایهٔ میانی: محل ظهور صنایع معنوی

لایهٔ مرکزی یا هسته زبان: محل ظهور معنا

شعر موفق و دارای ارزش هنری، شعری است که در هر سه لایه به کمال نسبی رسیده باشد و «استواری» نه بر برونه یا درونه یا هسته، بلکه بر کلیت این سه لایه باشد (زرقانی، ۱۳۸۴: ۶۷ و۸۳).

اینک «زبان شعر» ترکیب‌بند عاشورایی موسوی گرمارودی در این سه لایه بررسی می‌شود:

۴-۱-۱. لایهٔ بیرونی

تمام صناعات لفظی بدیع از قبیل انواع جناس‌ها، موازنه، انواع تکرارها و واج‌آرایی در سطح بیرونی زبان شعر ظهور می‌یابد. ظهور موسیقی‌های چندگانه کلام (بیرونی، درونی، کناری) حاصل نمی‌شود مگر در همین لایهٔ بیرونی. موسیقی شعر در بسیاری از مواقع عامل جهت‌دهندهٔ معناست و بدون آن بخشی از هویت شعر از دست می‌رود. هرچه تناسب آرایه‌های این لایه با سطوح و لایه‌های دیگر زبان بیشتر باشد، ارزش هنری اثر بیشتر می‌شود. بی‌توجهی به این لایه، زبان شعر را کم‌مایه و توجه صرف به آن، شعر را به

نظـم و صنعت‌پـردازی تبدیـل می‌کنـد. در شـعر عاشـورایی گرمـارودی، لایـهٔ بیرونـی بـه بهتریـن شـکل و در تناسـب بـا دو لایـهٔ دیگـر ارزیابـی می‌شـود؛ در شـعر او کلمـات «پیامبراننـد»؛

«برخیز واژه‌ای پیدا کن
پیمبری بفرست
واژگان پیمبرانند
واژه مرسلی پیدا کن» (موسوی گرمارودی، ۱۳۶۸: ۲۲۳)

دقـت شـاعر در اسـتفاده از صنایـع لفظـی و هماهنگـی آن بـا صنایـع معنایـی باعـث خلـق یـک اثـر ادبـی ارزشـمند شـده اسـت. صنایـع لفظـی کـه در ظاهـر کلام، آشـکار می‌شـوند «ماهیـت حسـی» دارنـد و بـه اعتبـار همیـن حسـی و مادی‌بـودن در لایـهٔ بیرونـی مـورد بحـث قـرار می‌گیرنـد. در ترکیب‌بنـد مـورد نظـر، لایـهٔ بیرونـی زبـان در مـوارد زیـر خلاصـه می‌شـود:

۴-۱-۱-۱. جناس

بسـامد کاربـرد جنـاس در ایـن شـعر کـم اسـت و ابیـات زیـر به‌عنـوان نمونـه، مطـرح می‌شـود: در بیـت زیـر دو واژهٔ «زنـگ» و «رنـگ» جنـاس ناقـص دارد و بـر موسـیقی شـعر افـزوده اسـت:

جز اشک، زنگ غفلتم از دل که می‌برد؟ اکنون که رنگ حیرت آیینه در هم است
(موسوی‌گرمارودی، ۱۳۸۸: ۱۴۸)

در بیـت نمونـهٔ زیـر، واژه‌هـای «گزیـر» و «زیـر» جنـاس افزایشـی دارنـد و آهنـگ شـعر را تقویـت کرده‌انـد:

ای عشق از تو پیر و جوان را گزیر نیست ای سربلند با تو کسی سر به زیر نیست
(همان: ۱۵۲)

۴-۱-۱-۲. موازنه

بیـت زیـر نمونـه‌ای از کاربـرد موازنـه و شـگردی در جهـت موسـیقایی کـردن بیشـتر شـعر اسـت:

در کربلا دوباره خدا آدم آفرید در کربلا حماسه و غم با هم آفرید
(همان: ۱۵۱)

در کربلا شگرف‌ترین کار کرده‌ای در کربلا غریب‌ترین یار بوده‌ای
(همان: ۱۶۰)

۴-۱-۱-۳. تکرار

«تکـرار» مهم‌تریـن عنصـر موسیقی‌سـاز شـعر معاصـر اسـت. جنبـهٔ زیبایی‌شـناختی تکـرار در آن اسـت کـه اولاً تکـرار شـکل دسـتوری واحـد بـه همـراه تکـرار شـکل آوایـی واحـد، اصـل سـازندهٔ اثـر شـاعرانه اسـت. (فالـر و دیگـران، ۱۳۸۱: ۴۳) ثانیـاً منظـور گوینـده از تکـرار مفیـد، تأکیـد دربـارهٔ لـذّت یـا نفـرت یـا اظهـار شـادمانی و نشـاط یـا نشـان دادن غـم و انـدوه، اهمیـت دادن بـه موضـوع، ترغیـب و تشـویق یـا ترهیـب و تحذیـر اسـت. بـرای ایجـاد تـوازن در کلام، تکـرار می‌توانـد در هرکـدام از واحدهـای پنج‌گانـه زبـان، در سـطح واج، هجـا، واژه، گـروه و

جملـه روی بدهـد. نگاهـی بـه سـاختار آوایـی و ارکان تشـکیل‌دهندهٔ آن در شـعر گرمـارودی نشـان می‌دهـد کـه تکـرار در همـه واحدهـای زبـان بـه فراخـور معنـا به‌درسـتی بـه کار گرفتـه شـده اسـت و شـاعر در راسـتای موسـیقایی‌کردن کلام خـود از آن بـه نیکـی بهـره بـرده اسـت.

۴-۱-۱-۳-۱. تکرار در سطح واج (واج‌آرایی)

واج‌آرایـی یعنـی تکـرار حـرف و معمـولاً هـدف از تکـرار یـک حـرف در شـعر، عـلاوه بـر اعمـال جنبه‌هـای هنـری و موسـیقایی، القـای احسـاس یـا اندیشـهٔ خاصـی نیـز هسـت؛ ازایـن‌رو، واج‌هـا نخسـتین ابـزار معنی‌آفریـن و موسیقی‌سـاز و رابـط بیـن لفـظ و معنـا هسـتند. زبان‌شناسـان، صامت‌هـا [همخـوان] را بـه دو دستهٔ نـرم و سـخت تقسـیم کرده‌انـد و معتقدنـد حـروف نـرم ماننـد «م»، «ش» و «س» بـرای بیـان مفاهیـم و احساسـات لطیـف و رقیـق مناسـب‌اند؛ امـا واج‌هـای سـخت ماننـد «خ»، «چ» و «گ» مضامیـن جـدی و عواطـف حزن‌آلـود را بـه مخاطـب منتقـل می‌کننـد (قویمـی، ۱۳۸۳: ۴۳-۴۱). کاربـرد خـاص الگوهـای آوایـی و واجـی زبـان می‌توانـد گفتـار یـک شـخص را برجسـته کنـد و بـه کلام او ارزش زیبایی‌شناسـی بدهـد.

در ایـن ترکیب‌بنـد، واج‌آرایـی بیـت مطلـع در مصـراع نخسـت بـا سـه «ز» در کنـار سـه «ر» چـراغ‌وار چشـمک می‌زنـد. جـان ملایـم و جویبـاری مصـراع را یـادآور اسـت همچنـان کـه در مصـراع بعـدی واج‌آرایـی «کاف» و «گاف» مثال‌زدنـی اسـت. ملایمـت سـوگوار مصـراع نخسـت در کنـار خشـمگانی مصـراع دوم، همـان حکایـت حریـر و حماسـه اسـت. حریـر و حماسـه‌ای کـه بـا اسـتفاده بهینـه از گوش‌نـوازی حـروف و کیمیاگـری کلمـات در نمایـش حـال، کامـلاً مشـهود اسـت. همچنیـن تکـرار آوا(فتحـه) بـر سـر کلمـاتِ «گَـر» نَعـره، بَـر، کَشَـم گَلـو فَلَـک آمـده اسـت ایـن نعـره و خـروش را در خوانـش شـعر تقویـت می‌کنـد:

می‌گریـم از غمـی کـه فزون‌تـر ز عالـم اسـت　　گـر نعـره برکشـم ز گلـوی فلـک، کـم اسـت
(موسـوی گرمـارودی، ۱۳۸۸: ۱۴۸)

در بیت زیر تکرار واکهٔ «-و» موسیقی آن را گوش‌نوازتر کرده است:

زینـب، شُـکوه بـود، زنـی بی‌سُـتوه بـود　　زن بـود و هم‌تـرازِ دل و دسـت کـوه بـود
(همان: ۱۵۷)

ابیات زیر نیز نمونه‌هایی از تکرار واج هستند:

تکرار همخوان «خ»

آن روز خـور بـه خیمـه، رخ خـود نهفتـه بـود　　خورشـید دیگـری بـه دل خیمـه، خفتـه بـود
(همان: ۱۶۱)

تکرار همخوان «س»

در غیبـت سـپیده، سـحر هـم سـترون اسـت　　کـو پرتـوی کـه آینـه را بـارور کنـد
(همان: ۱۵۰)

۴-۱-۱-۳-۲. تکرار هجا

تکرار هجای «بَر» در بیت زیر آن را زیباتر کرده است:

بَرجست بَر بُراق و به معراج خون شتافت　　میدان، پلی به جانب دارالسلام بود
(همان:۱۵۴)

۴-۱-۱-۳-۳. تکرار واژه

تکرار واژهٔ «منزل» و «لشکر» در ابیات زیر عامل موسیقی‌بخش آن است که لذّت خواننده را بیشتر می‌کند:

این کاروان که عازم سرمنزل دل است　　فارغ ز ره‌گشودن منزل‌به‌منزل است
(همان:۱۵۱)

شد مات از رخِ شه و آن اسب پیل‌وار　　هم لشکر پیاده و هم لشکر سوار
(همان:۱۵۶)

۴-۱-۱-۳-۴. تکرار گروه

تکرار ترکیب اضافی «خونِ تو» و «ابرِ کرامت» در ابیات زیر:

رگ‌های ما ز خون تو خالیست وین شگفت　　یک سطر ما ز خون تو از برنکرده‌ایم
ما چون زمین تشنه، تو ابر کرامتی　　بر تشنگان ز ابر کرامت نمی ببار
(همان: ۱۶۴ و ۱۶۵)

۴-۱-۱-۳-۵. تکرار جمله

از بادهٔ نگه دل ما را خراب کن　　بر تاک مانده‌ایم تو ما را شراب کن
لبریز بادهٔ نگه توست خُمِّ دهر　　ما را به یک صراحی دیگر خراب کن
(همان: ۱۶۲)

۴-۱-۱-۴. قافیه و ردیف

معمولاً شاعر واژه‌ای را قافیه قرار می‌دهد که بخواهد بر آن تأکید کند و قافیه غالباً از بین کلماتی انتخاب می‌شود که در شعر برجستگی خاصی دارد و واژه‌ی کلیدی شعر است؛ حتی گاهی همین آهنگی که در قافیه ایجاد می‌شود در القای بهتر مفاهیم کلام مؤثر است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۷۲).

در یک تقسیم‌بندی، قافیه به دو گروه «فقیر» و «غنی» دسته‌بندی می‌شود؛ فقر و غنای قافیه‌ها به میزان هماهنگی و همسانی مصوت‌ها و صامت‌های هجاهای اصلی بستگی دارد؛ هرچه این هماهنگی بیشتر باشد قافیه قوی‌تر و غنی‌تر است؛ مثلاً کلمات هم‌قافیه «کویر» و «حریر» نسبت به «سر» و «پر» غنای بیشتری دارند. شاعران بزرگ هرگاه که قافیه‌های فقیر را به کار گرفته‌اند آن‌ها را با ردیف‌های خوش‌آهنگ، غنی کرده‌اند.

در ترکیب‌بند عاشورایی مورد بحث ما به‌ندرت قافیهٔ فقیر به کار رفته است و کلمات

قافیه با هوشمندی، انتخاب‌شده و از نوع قافیهٔ غنی هستند:

زینب چو کوه، صولت و چون مه، جمال داشت　　یک بیشه شیر بود که روح غزال داشت
(موسوی‌گرمارودی، ۱۳۸۸: ۱۵۷)

ردیف نیز موسیقی و آهنگی در کلام ایجاد می‌کند که هماهنگی آن با مفهوم کلام در تأثیرگذاری و القای بهتر مفاهیم بسیار مؤثر است. «باید توجه داشت که شاعر با ذکر ردیف و انتخاب این حالت تکرار در کلام، چه اهدافی را دنبال می‌کند. در یک شعر مُرَدّف باید رابطهٔ این نوع خاص از موسیقی کلام با مضمون سخن سنجیده شود» (زیلابی و همکاران: ۱۳۷).

در این ترکیب‌بند پانزده‌بندی، دوازده بند، دارای ردیف فعلی است که برخی از این ردیف‌ها با هدف، انتخاب شده است و تداعی‌کنندهٔ مفهومی خاص است؛ مثلاً انتخاب ردیف «است» برای اولین بند، حکایت از آن دارد که ماجرای کربلا در تاریخ استمرار دارد و هرگز منقضی نمی‌شود.

می‌گریم از غمی که فزون‌تر ز عالم است　　گر نعره برکشم ز گلوی فلک کم است
پندارم آن که پشت فلک نیز خم شود　　زین غم که پشت عاطفه زان تا ابد خم است
(موسوی‌گرمارودی، ۱۳۸۸: ۱۴۸)

اگرچه از واقعه عاشورا چندین قرن می‌گذرد، اما شاعر در انتخاب فعل برای هر یک از بندهای این شعر هوشمندی خاصی به کار می‌برد؛ از بند نخست تا بند پنجم که سخن از حماسه همیشه جاوید کربلاست از فعل زمان حال بهره می‌برد (است، کند، نیست) و از بند ششم که در سوگ شهدای اهل حرم است حسرت و اندوه خود را با استفاده از فعل ماضی بیان می‌کند. قراردادنِ این افعال ماضی («بود»، «داشت» و «بوده‌ای») در جایگاهِ ردیف «از تأسف بر امری که اتّفاق افتاده و اکنون گذشته و گذشتِ آن نیز قطعیت دارد خبر می‌دهد و معمولاً ردّ پای دریغ و افسوس را می‌توان در کاربردِ آن مشاهده کرد». (خلیلی جهانتیغ و دهرامی، ۱۳۸۹: ۲۱) کاربرد ردیف فعلی را در دو مورد زیر مقایسه کنید:

ما مردگان زنده کجا، کربلا کجا　　بی تشنگی چه سود گر آبی فراهم است
جز اشک، زنگ غفلتم از دل که می‌برد　　اکنون که رنگ حیرت آیینه در هم است
(موسوی‌گرمارودی، ۱۳۸۸: ۱۵۴)

چون موج روی دست پدر پیچ‌وتاب داشت　　و ز نازکی تنی به صفای حباب داشت
چون سوره‌های کوچک قرآن ظریف بود　　هرچند او فضیلت امّ الکتاب داشت
(همان: ۱۶۰)

۴-۱-۱-۵. وزن شعر

وزن عروضی این ترکیب‌بند (مستفعلن مفاعلُ مستفعلن فَعَل) و بحر مضارع مثمن

اخـرب مکفـوف محـذوف اسـت. «می‌تـوان اسـتدلال کـرد کـه هجاهایـی کـه دارای نظـم « مفتعلـن» (-۰۰-) دو هجـای کوتـاه میـان دوهجـای بلنـد؛ «مسـتفعلن»(--۰۰) دو هجـای کوتـاهَ بعـد از دو هجـای بلنـد؛ «مفاعلـن» (۰-۰-) هجاهـای متناوب‌انـد و ابتـدای هجـای کوتـاه، تحرک‌آفریـن و پرشـور هسـتند» (وحیدیـان کامیـار، ۱۳۶۷: ۶۶).

ایـن ترکیب‌بنـد اگرچـه در سـوگ امـام حسـین علیه‌السـلام و یـاران بـا وفایـش سـروده شـده و از غـم و گریـه سـخن گفتـه اسـت امـا ایـن غـم و انـدوه، خمودگـی و فسـردگی نـدارد بلکـه حرکت‌آفریـن و شـورانگیز اسـت. از نظـر گرمـارودی مهم‌تریـن جان‌مایـهٔ تأثیـر در هـر شـعر آیینـی کـه بـرای کربـلا سـروده می‌شـود بایـد نشـان دادن روح حماسـی دلاوران کربـلا باشـد کـه بـا دریـغ در شـعر محتشـم کم‌رنـگ اسـت. «اصـولاً از ارکان هـر اثـر تراژیـکِ خـوب، حماسـی‌بودن آن اسـت و ایـن دسـت‌نیافتنی اسـت مگـر آن‌کـه خالـق اثـر از روح حماسـی برخـوردار باشـد. حماسـه، متـرادف «شـدت» و « شـجاعت» اسـت و عوامـل ایجـاد آن را در شـعر دو شـرط «شـگفت‌انگیزی و راسـت‌نمایی» (موسـوی‌گرمارودی، ۱۳۸۸: ۳۴). یکـی از عوامـل ایجـاد ایـن روحیـهٔ حماسـی، تقویـت موسـیقی بیرونـی شـعر بـا انتخـاب وزن مناسـب اسـت کـه گرمـارودی بـه نیکـی از آن بهـره جُسـته اسـت.

در کنـار وزن و قافیـه و تکـرار اجـزای کلام، گزینـش واژه‌هـای خـاص و مناسـب بـا فضـای شـعر از دیگـر شـگردهای موسیقی‌بخشـیِ شـعر اسـت کـه در لایـهٔ بیرونـی آن قابـل توجـه اسـت؛ در ادامـه برخـی از مـوارد بیـان می‌شـود:

۴-۱-۱-۶. واژه‌های کهن (باستان‌گرایی)

به‌کارگیـری واژه‌هـا و عباراتـی کـه در زبـان رسـمی و متـداول، کهنـه و غیرمسـتعمل و منسـوخ شـده اسـت می‌توانـد بافـت اثـر و زبـان آن را پرصلابـت سـازد، موسـیقی شـعر را افزایـش دهـد و مخاطـب را بـه اعجـاب و درنگ وادارد (کشـتگر و همـکاران، ۱۳۹۶: ۳۶). نخسـتین بهره‌گیری آگاهانه از ایـن شـیوهٔ ادبـی در ایـران توسـط نیمـا یوشـیج آغـاز شـده اسـت و نوعـی هنجارگریـزی زبانـی بـه شـمار مـی‌رود. «شـاید پـس از وزن و قافیـه، کاربـرد آرکائیـک، پرکاربردتریـن و تأثیرگذارتریـن راه تشـخص دادن بـه زبـان باشـد» (شـفیعی کدکنـی، ۱۳۸۰: ۲۴). فـراز، سـترون، فـام، خـور، پیـل و افعـال پیشـوندیِ فعـال هماننـد «بردمیـدن» نمونه‌هـای آرکائیسـم در ایـن ترکیب‌بنـد اسـت:

یـک نیـزه از فـراز حقیقـت فراتـر اسـت — آن سـر کـه در تـلاوت آیـات، محکـم اسـت
(موسوی‌گرمارودی، ۱۳۸۸: ۱۴۸)

در غیبـت سـپیده، سـحر هـم سـترون است — کـو پرتـوی کـه آینـه را بـارور کنـد
(همان: ۱۵۰)

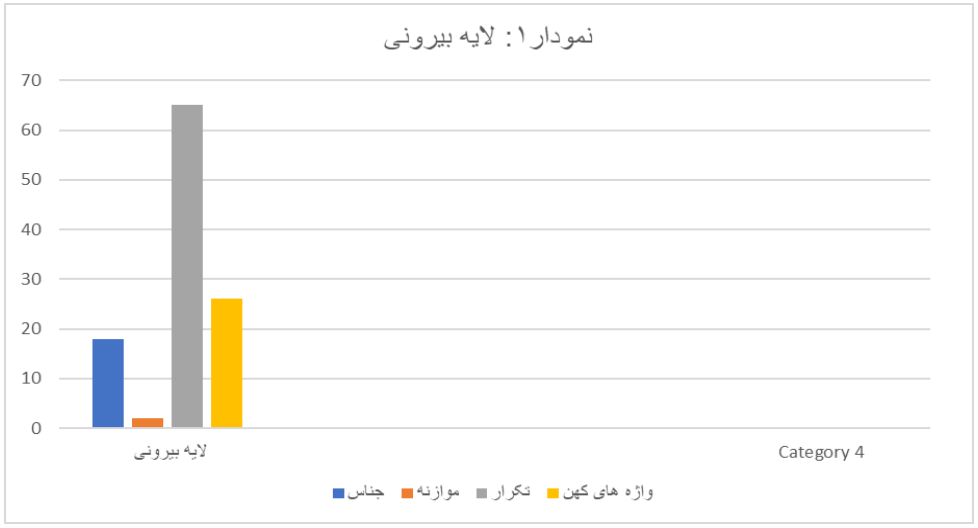
آن چهـر برفروختـه، مـاه تمـام بـود — نورُسـته بـود لیـک چـون گل سـرخ‌فام بـود
(همان: ۱۵۴)

آن روز خـور بـه خیمـه رخ خـود، نهفتـه بود　　خورشـید دیگـری بـه دل خیمـه، خفتـه بـود
(همان: ۱۶۱)

شـد مـات از رخ شـه و آن اسـب پیلـوار　　هـم لشـکر پیـاده و هـم لشـکر سـوار
(همان: ۱۵۶)

از زیـر بـرف پیـری او لالـه بردمیـد　　هرگـه ز بـاغ دل بدمـد لالـه، دیـر نیسـت
(همان: ۱۵۲)

بررسی آماری مؤلفه‌های مربوط به لایهٔ بیرونی در نمودار زیر قابل مشاهده است:



۴-۱-۲. لایهٔ میانی

بررسـی ایماژهـا و به‌طورکلی«صنایـع معنـوی» در ایـن لایـهٔ زبـان شـعر صـورت می‌گیـرد. هماننـد «تشـبیه» کـه از ظاهـر زبـان، قابـل دریافـت نیسـت و بـا توجـه بـه لایـهٔ درونـی زبـان، شـناخته می‌شـود. ممکـن اسـت طرفیـن تشـبیه یـا اسـتعاره، محسـوس باشـند امـا خـود «تشـبیه» و «اسـتعاره» امـری ذهنـی و معنـوی اسـت؛ پـس بـه لایـهٔ درونـی زبـان مربـوط می‌شـوند. ایـن شـگردها کـه بـه شـعریت زبـان کمـک می‌کننـد و در تبدیـل زبـان عـادی بـه زبـان شـعر، کارکـرد اساسـی دارنـد ازاین‌قرارنـد: تشـبیه، اسـتعاره، ایهـام، کنایـه، مجـاز، حس‌آمیـزی، مراعات‌النظیـر، اسـطوره‌پردازی، نمادسـازی و... .

صنایـع معنـوی در صورتـی ارزش هنـری دارنـد کـه مبتنـی بـر یـک «نظـام» باشـند؛ بنابرایـن یـک معیـار بـرای تعییـن سـطح هنـری ایـن لایـه از زبـان« نظام‌منـد» بـودن آن اسـت. در تحلیـل لایـهٔ میانـی زبـان در ترکیب‌بنـد عاشـورایی موسـوی گرمـارودی، مـوارد زیـر، قابـل ذکـر اسـت:

۴-۱-۲-۱. تشبیه

تشـبیهات به‌کاررفتـه در ایـن شـعر بیشـتر حسـی و از نـوع مفصـل اسـت؛ مثـلاً در نخسـتین بیـت از ابیـات زیـر تشـبیه لـرزش حضـرت علی‌اصغـر – علیه‌السـلام- بـر روی دسـتان پـدر گرامـی‌اش

به حرکت موج در دل دریا و سپس به نازکی و شکنندگی حباب و در بیت پس از آن به سوره‌های قرآن، لطیف و هنرمندانه است و در بیت نمونهٔ سوم، تشبیه استواری و صلابت زینب (س) به صولت کوه و جمالش به جمال ماه و تعبیر تلفیق شجاعت و ظرافت به شیر و غزال، در انتقال معنا، مؤثر افتاده است:

چون موج روی دست پدر پیچ‌وتاب داشت — و ز نازکی تنی به صفای حباب داشت

چون سوره‌های کوچک قرآن، ظریف بود — هرچند او فضیلت امّ الکتاب داشت
(همان:۱۵۴)

زینب چو کوه، صولت و چون مه، جمال داشت — یک بیشه شیر بود که روح غزال داشت
(همان:۱۵۷)

۴-۱-۲-۲. استعاره

ارتباط بین زبان و معنا در استعاره بیش از هر آرایهٔ ادبی دیگری پدیدار می‌شود به قول شمیسا

> استعاره بزرگ‌ترین کشف هنرمند و عالی‌ترین امکانات در حیطهٔ زبان هنری است، ما با استعاره عالم محدود حقیقت و دایرهٔ بستهٔ واژگانی را فرومی‌ریزیم و سوار بر رکاب توسع با هر استعاره‌ای به طول و عرض جهان می‌افزاییم. استعاره راه ورود به دنیای مه‌آلود ادبیات است و رمزهای زبان ادبی را کشف می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۵: ۳۸).

در شعر عاشورایی مورد بحث در این مقاله، شاعر با بهره‌گیری از زبان هنری استعاره و خلق جلوه‌های شاعرانه ضمن اقناع مخاطب، درصدد ارسال پیام عاشورا برای اثرگذاری بیشتر بر روح و جان اوست و خلاقیت و شکوفایی ذهن خویش را به رخ می‌کشد. در بین انواع استعاره‌ها استعارهٔ مصرحه بیشتر به کار رفته و کاربرد اجرام آسمانی از قبیل ماه و خورشید و... برای بیان این نوع استعاره، برجسته‌تر. برخی از این استعاره‌ها به‌عنوان نمونه در ابیات زیر آمده است. در بیت نخست «آفتاب» استعاره از امام حسین (ع) و «سایه» استعاره از ظلم و ستم و ناآگاهی است. بیت بعدی «خار» همان تیر حرمله و «غنچه» استعاره از طفل شش‌ماهه اباعبدالله (ع) است و در بیت آخر «خورشید» استعاره از امام حسین(ع) و «ماه» استعاره از حضرت زینب (س)

ای آفتاب، پرتوی از مِهر برفروز — کز دودمان سایه بود روز و روزگار
(موسوی گرمارودی، ۱۳۸۸: ۱۶۵)

یک جا سه پاسخ از لبِ خاری شنیده بود — آن غنچه، لیک فرصت یک انتخاب داشت
(همان: ۱۵۳)

خورشید را چو خنجر کین سر برید، ماه — در خیمهٔ شفق چه بگویم چه حال داشت
(همان: ۱۵۷)

گرمارودی همچنین با فشرده‌سازی تصاویرشعری، آن‌ها را به‌صورت اضافات استعاری ارائه

کـرده و ترکیباتـی هنـری و دارای ارزش زیبایی‌شـناختی سـاخته اسـت؛ ماننـد «گلـوی فلـک» و «گونـهٔ خورشـید» در ابیـات زیـر

می‌گریـم از غمـی کـه فزون‌تـر ز عالم اسـت　　گـر نعـره برکشـم ز گلـوی فلـک، کـم اسـت
(همان:۱۴۸)

جوشـن بـه بـر چـو آتـش سـوزنده داغ بـود　　گویـی عـرق ز گونـهٔ خورشـید می‌چکیـد
(همان:۱۵۶)

۴-۱-۲-۳. ایهام

ایهـام، نوعـی شـگفت‌کاری بـا زبـان اسـت؛ زیـرا وقتـی مخاطـب بـا کمـی چالـش و دقّـت چنـد معنـا – حتّـی گاه متضـاد- را از لفـظ و عبـارت درمی‌یابـد لـذّت و میلـش بـه متـن بیشـتر می‌شـود. در شـعر عاشـورایی گرمـارودی، آرایـهٔ «ایهـام» سـبب توسـع معنـا و اقبـال بیشـتر خواننـده بـه خوانـش آن می‌شـود؛ مثـلاً در بیـت نمونـهٔ نخسـت «راه شـیری» هـم در معنـای معروفـش و هـم بـه معنـای گلـوی مبـارک حضـرت علی‌اصغـر (ع) اشـاره دارد و در بیـت بعـدی، «عـراق و حجـاز» به‌جـز معنـای عرفـی خـود بـه پرده‌هـای موسـیقی هـم ایهـام دارنـد:

خورشـید در شـفق، شرری سـرخگون گرفت　　یعنـی کـه راهِ شـیری او رنـگِ خـون گرفـت
(همان: ۱۵۳)

هـر زخـم، تیـر، شـور جـدا داشـت در تنـت　　کـز زخمه‌هـای راه عـراق و حجـاز بـود
(همان: ۱۶۳)

۴-۱-۲-۳-۱. ایهام تناسب

در تعریـف آرایـهٔ «ایهـام تناسـب» گفته‌انـد «گاهـی شـاعر دو یـا چنـد واژهٔ چندمعنایـی را بـه کار می‌بـرد کـه از هـر واژه فقـط یـک معنـی در شـعر مطـرح اسـت و معنـی دوم واژه‌هـا بـا هـم تناسـب دارد» (کـزازی، ۱۳۷۳: ۱۸۳). در ترکیب‌بنـد مـورد بحـث مـا نمونه‌هـای زیـر دارای ایهـام تناسـب هسـتند؛ در بیـت اول واژهٔ «قامـت» در معنـای قـد بـا کلمـهٔ «قـد» بـه معنـای ادات تحقیـق عربـی در عبـارت «قـد قامَـت [الصلـوة] تناسـب دارد و در بیـت بعـدی واژه «نحـو» بـه معنـای روش و شـیوه در ارتبـاط بـا واژهٔ «صـرف» «صـرف و نحـو» را بـه یـاد مـی‌آورد و ایهـام تناسـب می‌سـازد.

قـدّش کمـی ز قامـت شمشـیر، بیشـتر　　گویـی چـو ذوالفقـار علـی در نیـام بـود
(همان: ۱۵۴)

عمـری به نحـو می‌زدگان صرفِ خواب شـد　　بُنیـان مـا ز ریـزش وِجـدان خـراب شـد
(همان:۱۶۳)

۴-۱-۲-۴. کنایه

کنایـه یکـی از ارکان چهارگانـهٔ علـم بیـان اسـت که نقـش مهمـی در زیباآفرینی و تصویرسـازی هنـری شـعر دارد. کنایـه بـه دلیـل دو بُعـدی بـودن و انتقـال از مـلازم بـه معنـی اصلـی دارای نوعـی ابهـام اسـت ابهامـی کـه باعـث می‌شـود ذهـن بـرای درک معنـای کنایـی تـلاش کنـد و پـس از

کشـف آن، التـذاذ هنـری بـه دسـت آیـد. نمونه‌هـای زیـر در شـعر عاشـورایی مـورد نظـر مـا در کاربـرد کنایـه هسـتند؛ در نمونـهٔ نخسـت «پـای در گِل مانـدن» کنایـه از عاجـز شـدن و در بیـت بعـد « دسـت از جـان شسـتن» کنایـه از تـرک آن و در بیـت سـوم «کمربسـتن» کنایـه از آمـاده شـدن اسـت.

عشـق ار ز کربـلا رهِ خـود تـا خـدا گشـود　　عقـل زبـون هنـوز در آن پـای در گِل اسـت
(همان:۱۵۱)

از جان چو دست شستی و کردی ز خون وضو　　محـراب قتلـگاه تـو هـم در نمـاز بـود
(همان:۱۶۳)

دشـمن بـه کشـتن تـو کمربسـته بـود، لیـک　　درهـای آسـمان همـه روی تـو بـاز بـود
(همان)

۴-۱-۲-۵. مراعات‌النظیر

گاهـی شـاعر دو یـا چنـد کلمـه را کـه بـا هـم تناسـب معنایـی دارنـد در شـعر بـه کار می‌بـرد و خواننـده از کشـف ارتبـاط بیـن ایـن واژه‌هـا انبسـاط خاطـر بیشـتری می‌یابـد. در بیـت نمونـهٔ نخسـت واژه‌هـای «بـذر» و «خوشـه» و «کِشـتگاه» و «زمیـن» و «حاصـل» دارای مراعات‌النظیـر هسـتند و در بیـت بعـد واژه‌هـای «مَشـک»، «تشـنه‌کام» «فـرات»، «سـیراب» و «بـاران» بـا هـم تناسـب معنایـی دارنـد.

بـذر سـتاره در شـفق سـرخ خوشـه داد　　زان کشـتگاهِ نـور، زمیـن را چـه حاصـل اسـت
(همان: ۱۵۱)

بـا مشـک، تشـنه‌کام بـرون آمـد از فـرات　　سـیراب شـد و لیـک ز بـاران تیـر بـود
(همان: ۱۵۸)

۴-۱-۲-۶. تعبیرات عامیانه

اسـتفاده از عبارت‌هـای عامیانـه در خدمـت شـعر و شـاعر، عـلاوه بـر صمیمیـت زبانـی، بـار معنایـی آن را نیـز افزایـش می‌دهـد؛ در ابیـات زیـر تعابیـر عامیانـهٔ «خـاک بـر سـر کـردن» بـه معنـای بیچارگـی و ناکامـی و«از برکـردن» در معنـای بـه حافظه‌سـپردن بـه کار رفتـه اسـت.

جز مُهر و گِل که بر سَـر و بَر جبهه سُـوده‌ایم　　خاکـی دگـر ز کـوی تـو بـر سـر نکرده‌ایـم
(همان: ۱۶۴)

رگ‌هـای ما زخون تو خالیسـت وین‌شـگفت　　یـک سـطر مـا ز خـون تـو از بـر نکرده‌ایـم
(همان)

البتـه زبـان موسـوی گرمـارودی، زبانـی فخیـم اسـت، واژه‌دانـی ایـن شـاعر بـه حـدی اسـت کـه گاهـی بـه کارگیـری واژه‌هـای نسـبتاً دشـوار، باعـث کاهـش انتقـال عاطفـه و احسـاس انـدوه او در سوگ‌سـروده‌هایش می‌شـود. «واژگان و ترکیبـات دشـوار بـه گونـه‌ای اسـت کـه هـر مخاطبـی نمی‌توانـد آن‌هـا را درک کنـد و در پـیِ آن القـای عاطفـه نیـز کمتـر صـورت خواهـد گرفـت چراکـه

احساس و عاطفه در زیر و بم الفاظ پنهان شده است» (دهرامی و مکارمی‌نیا، ۱۳۹۴: ۱۱۳). و لحن فاضلانه، از صمیمیت شعر کاسته است. کاربرد کلمات «رُخام» و «هودج» در ابیات زیر نمونه‌اند:

گرما اگرچه شعله کش اما به روی او　　چون بازتاب شعله به روی رُخام بود
(موسوی گرمارودی، ۱۳۸۸: ۱۵۴)

هم مَحمِل شکیبِ ره عشق گشته‌ای　　هم هودج تحمّلِ دشوار بوده‌ای
(همان: ۱۶۰)

۴-۱-۲-۷. اسطوره‌پردازی

در شعر گرمارودی، اسطوره‌های ملی و مذهبی و گونه‌های مختلف آن استفاده شده است.

> اسطوره‌های دینی اسلامی با جان شاعر پیوند خورده ریشه و بن‌مایهٔ اصلی برخی از شعرهای او بوده است. او در کنار توجهی که به مفاهیم مذهبی دارد از اسطوره‌های ملی نیز غافل نیست و گاه آن‌ها را با شکلی تازه و نمودی امروزین آورده است. در بین اسطوره‌های ملی، بیشتر به اسطوره‌های شاهنامه توجه دارد. (سلمانی‌نژاد و سیف، ۱۳۹۵: ۳۷)

گرمارودی در بندی که به نام حضرت علی‌اصغر علیه‌السلام است، تفکر اسطورهٔ شروع زندگی گیاهی انسان را در نظر دارد و می‌گوید:

چون ساقه‌های تازه ریواس ترد بود　　از تشنگی اگرچه بسی التهاب داشت
(موسوی‌گرمارودی، ۱۳۸۸: ۱۵۳)

این تفکر اساطیری تولد دوباره در شعر دیگری از گرمارودی این‌گونه مطرح می‌شود:

خوشا روزی که سرخ بمیرم و سبز برآیم
چون ریواس
و چون رنگین‌کمان» (همان، ۱۳۶۳: ۹۹)

یکی از موجودات اساطیری، دیو است که نمایانگر زشتی و صفات ناپسند است و در شعر عاشورایی گرمارودی، نماد دشمنان اهل‌بیت است.

آن شیشه برشکسته ز سنگ جفا چرا　　و آن شب‌چراغ در کف دیوان، رها چرا
(همان، ۱۳۸۸: ۱۴۹)

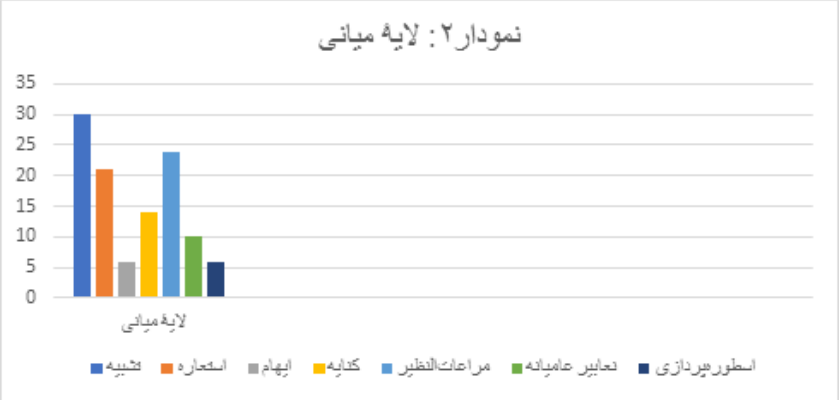
در کنار واژه‌های اساطیری از شخصیت‌های اساطیری چون سیاوش و رستم نیز سخن به میان آمده است.

گویی که از سیاوش و رستم خدای وی　　زیبایی و شکوه در او با هم آفرید
(همان: ۱۵۶)

توجه به اسطوره‌های دینی نیز در شعر گرمارودی قابل توجه است از آن جمله‌اند:

در سـوی خصم جنگلـی از تیغ و نیزه تیز و ز سـوی دوسـت یوسـفی از مصـر می‌رسـید
(همان: ۱۵۶)

بسامد مقوله‌های مربوط به لایهٔ میانی به شرح نمودار زیر است:



۴-۱-۳. لایهٔ مرکزی (هستهٔ زبان)

پیچیده‌تریـن بخـش الگـوی بررسـی «زبـان شـعر»، هسـتهٔ زبـان اسـت. «معنـا» چیـزی اسـت کـه در لایه‌هـای عمیق‌تـر زبـان، جـای گرفتـه اسـت. ایـن معنـا همـان احسـاس یـا اندیشـه‌ای اسـت کـه شـاعر می‌خواهـد آن را از طریـق تمهیداتـی کـه در لایـهٔ بیرونـی و میانـی زبـان بـه کار گرفتـه بـه خواننـده منتقـل کنـد در بررسـی هسـتهٔ زبـان بـه اندیشـه شـعری، عمـق آن و کیفیـت طـرح آن توجـه می‌کنیـم (زرقانـی، ۱۳۸۴: ۷۶ و ۷۷).

۴-۱-۳-۱. نمادپردازی

یکـی از تمهیداتـی کـه در دو حـوزه معناگرایـی و تصویرآفرینـی نقـش عمیـق دارد و در سـازوکار سـرایندگی بـه شـکلی کارآمـد مـورد توجـه قـرار می‌گیـرد، اسـتفاده از نمـاد اسـت.

نمـاد بـا صـور خیـال به‌ویـژه اسـتعاره و کنایـه رابطـهٔ نزدیـک دارد و وسـیلهٔ ارتقـای کلام بـه سـمت افـق تخیـل اسـت؛ درواقـع یکـی از راه‌هـای پیدایـش و تثبیـت رواج خیـال شـاعرانه، کاربـرد کلام نمادیـن و پـر رمـز و راز در شـعر اسـت.

> در گذشـته، شـاعران کلاسـیک و سـنتی اغلـب از نمادهـای نهادینـه و قـراردادی در شـعر اسـتفاده می‌کردنـد. امـا شـاعران معاصـر کوشـیدند بـا ابتـکار و نـوآوری در زبـان و تغیـر در بینـش و نگـرش شعرشـان از نمادهـای قـراردادی بـه نمادهـا و سـمبل‌های خصوصـی و شـخصی روی‌آورنـد و درنتیجـه بسـامد ایـن نـوع نمادهـا در شـعر معاصـر فراوان‌تـر شـد، چنان‌کـه زبـان شـعر آن‌هـا بـه تأویـل و تفسـیرهای معنایـی نیـاز دارد (پورنامداریـان و دیگـران، ۱۳۹۱: ۳۰).

گرمـارودی ازجملـه شـاعرانی اسـت کـه از نمادهـا به‌خوبـی در شـعر خـود بهـره می‌بـرد و تنـوع ارائـه آن‌هـا در شـعرش در حوزه‌هـای طبیعـی، اسـاطیری و مذهبـی درخـور سـتایش اسـت.

«لاله»

در بیت زیر، «لاله» نمادی از خون سرخ شهید است:

از زیـــر بـــرف پیـــری او لالـــه بردمیـــد　　هـــر گـــه ز بـــاغ دل بدمـــد لالـــه، دیـــر نیســـت
(همان:۱۵۲)

«جنگل»

در بیت زیر، جنگل، نمادی از تیرگی و جامعه‌ای گرفتار ظلم و ستم است:

در ســوی خصــم جنگلی از تیــغ و نیزه تیز　　وز ســوی دوســت، یوســفی از مصــر می‌رســید
(همان: ۱۵۶)

«چراغ»

ازجملـه نمادهـای مثبتـی کـه در شـعر معاصـر به‌کاررفتـه اسـت و نشـان‌دهندهٔ نـور و آگاهـی اســت کــه «نتیجــه‌اش ظلمت‌ســتیزی، راهنمایــی، هدایــت، حقیقت‌نمایــی و افشــاگری اســت» (پورنامداریـان و دیگـران، ۱۳۹۱: ۳۹). در بیـت زیـر از ایـن ترکیب‌بنـد نیـز «چـراغ» بـرای القـای مفهــوم حقیقت‌نمایــی و ظلمت‌ســتیزی بــه کار رفتــه اســت:

چــون شیشــهٔ چــراغ بــود چهــر پیشــوا　　یــا شــب چــراغ محفــل صبــر جمیــل ماســت
(موسوی‌گرمارودی، ۱۳۸۸: ۱۴۹)

۴-۱-۳-۲. جابه‌جایی ارکان جمله

جابه‌جایـی ارکان دسـتوری جملـه، یکـی دیگـر از شـگردهای تعمیـق معناسـت اگرچـه در ایـن ترکیب‌بنـد در بیشـتر مـوارد هرچنـد جمـلات بـا اسـلوب طبیعـی زبـان (فاعـل، مفعـول و فعـل) منطبـق اسـت امـا نمونه‌هایـی از ایـن جابه‌جایـی بـه چشـم می‌خـورد کـه در انتقـال معنـا، مـورد نظـر شـاعر بـوده اسـت.

۴-۱-۳-۲-۱. تأخیر نهاد

نهـاد جملـه اصـولاً در ابتـدا می‌آیـد امـا شـاعر گاهـی بـرای اهـداف خاصـی، جـای نهـاد را تغییـر می‌دهـد؛ مثـلاً در بیـت زیـر شـاعر می‌خواهـد واژه‌هـای فـرات و کربـلا را برجسـته و آشـکارتر نمایـد تـا درد جانسـوزش را بنمایانـد بـه همیـن علـت نهـاد را در آخـر آورده اسـت:

چـون جویبـار، ذکر تـو بر لب، روان شـدیم　　جـز سـوی تـو کجـا رَوَد ای بحـر، جویبـار
(همان: ۱۶۵)

ای آفتــاب، پرتــوی از مِهــر برفــروز　　کــز دودمــان ســایه بــود روز و روزگار
(همان)

۴-۱-۳-۲-۲. آغاز جمله با قید

در بیـت نمونـهٔ نخسـت جملـه بـا قیـد علـت «از بـس» و در بیـت بعـد بـا قیـد تأکیـد «تنهـا» آغاز شـده اسـت:

از بس که در زلالی خود، محو گشته بود　　گویی خیال بود و تنی از سراب داشت
(همان: ۱۵۳)

تنها شهید، طعم تو با جان چشیده است　　ای بادهٔ الهی خوش‌خوارِ خوش‌گوار
(همان: ۱۶۵)

۴-۱-۳-۲-۳. کاربرد فعل در آغاز جمله

آوردن فعل در ابتدای جمله، نشان‌گر اهمیت آن و عمل صورت‌گرفته است و جنبهٔ تأکیدی دارد:

بگشای طرّه‌ای ز سر زلف مُشک‌بار　　کار جهان رها ز تبِ پیچ‌وتاب کن
(همان: ۱۶۲)

می‌تاخت او به دشمن و من بر لبم شکفت　　اندیشه‌ای که پیشترم در ضمیر بود
(همان: ۱۵۸)

۴-۱-۳-۳. همسان‌سازی

از دیگر تمهیداتی که برای تأکید معنای کلام استفاده می‌شود، همسان‌سازی است؛ «مراد از همسانی آن است که کلمه یا سخنی با کلمه یا سخنی دیگر دارای ارزش دستوری مشترک و یکسان باشد مثلاً اگر مفعول است همسان آن نیز مفعول باشد» همسانی بر چهار قسمت است «همپایگی، بدل، تأکید و تفسیر» (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۱۰۲) که در شعر مورد نظر ما دو قسم همپایگی و تفسیر، برجسته‌تر بود و به شرح زیر بررسی شد:

۴-۱-۳-۳-۱. همپایگی

همپایگی به آن دسته از ساخت‌های نحوی اطلاق می‌شود که در آن از ترکیب دو یا چند واحد هم نوع یک واحد بزرگ‌تر تشکیل می‌شود. به‌طوری‌که همان روابط معنایی را با عناصر پیرامون داشته باشد. همپایگی به‌وسیلهٔ پیوندهای همپایگی بین کلمات و گروه‌ها و جمله‌ها به وجود می‌آید.

چون موج روی دست پدر پیچ‌وتاب داشت　　و ز نازکی تنی به صفای حباب داشت
(موسوی‌گرمارودی، ۱۳۸۸: ۱۵۳)

گویی که از سیاوش و رستم خدای وی　　زیبایی و شکوه در او با هم آفرید
(همان: ۱۵۶)

در بیت اول (پیچ‌وتاب، تنی به صفای حباب) و در بیت دوم (زیبایی و شکوه) نقش‌های دستوری یکسانی در شعر دارند و نقش آن‌ها «مفعول» است و شاعر توانسته است همسانی زیبایی را ایجاد کند به‌نحوی‌که بیشترین تأثیر را در ذهن مخاطب ایجاد کند.

همچون بنفشه طبری تُرد و تازه بود　　چون میوه‌های نورسِ ناچیده خام بود
(همان: ۱۵۴)

ای شهسوار عشق مرا جانِ سرخ بخش عاشق نی‌ام هنوز دلم خام و عاقل است
(همان:۱۵۱)

در بیت نخست (ترد و تازه، خام) و در بیت بعدی (خام و عاقل) نقش دستوری یکسان (مسند) دارند و برای تأکید معنا در کنار هم قرار گرفته‌اند.

آه ای فرات کاش تو هم می‌گریستی آسوده، بی‌خروش، روان، بهر کیستی؟
(همان: ۱۴۸)

کلمات (آسوده، بی‌خروش و روان) با یک نقش دستوری (مسند) و برای توسع معنا با هم آمده‌اند.

۴-۱-۳-۳-۲. تفسیر

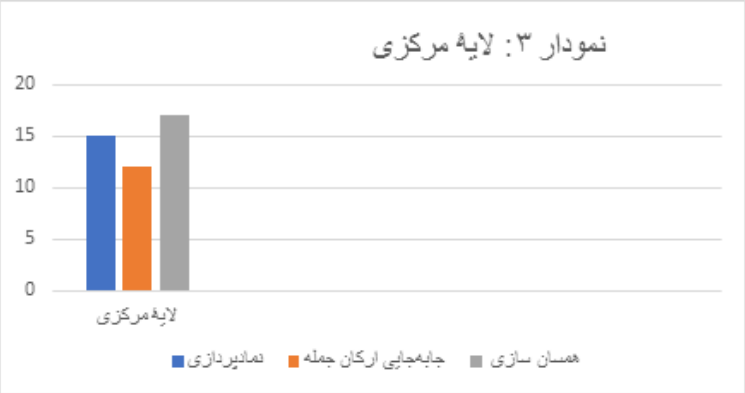
گروه‌های تفسیری اعم از گروه‌های اسمی و غیراسمی آن‌هایی هستند که با «یعنی» و «به معنی» و مانند آن ساخته می‌شوند و در شعر موردنظر ما نمونه‌های زیر قابل ذکر است:

یک سوی نقش روشن سبز و سپید را بر آن نگاره برد که پیدا و روشناست
یعنی به رنگ سبز، صف اولیا کشید سوی دگر سیاهه مشؤوم اشقیاست
(همان: ۱۴۹)

خورشید را سپید و درخشان کشیده است انگار چهر قدسی سالار کربلاست
(همان)

خورشید در شفق شرری سرخگون گرفت یعنی که راه شیری او رنگ خون گرفت
(همان: ۱۵۳)

نمودار مؤلفه‌های لایهٔ مرکزی در نمودار زیر خلاصه می‌شود:



۵. نتیجه‌گیری

واکاوی شعر ترکیب‌بند عاشورایی موسوی گرمارودی نشان می‌دهد که زبان شعر در هر سه لایه به تکامل نسبی رسیده است. استفاده از انواع تکرار (واج، هجا، واژه و ..) برای تقویت موسیقی شعر و القای اندیشه و احساس خاص با به‌کارگیری همخوان‌های سخت نظیر «خ» ، «چ» و... که برای بیان مضامین جدی و عواطف حزن‌آلود، مناسب هستند. گرمارودی، تقریباً تمامی قافیه‌های این ترکیب‌بند را از نوع قافیه غنی، انتخاب کرده و به بیش از نیمی از آن‌ها را با استفاده از ردیف‌های فعلی مناسب، غنای بیشتر بخشیده است. ساخت ترکیبات و تعابیر بدیع و زیبا در این شعر قابل توجه است. استفاده از واژه‌های کهن بر صلابت بخشیدن به زبان شعر و افزایش موسیقی آن اثر گذاشته و بهره‌گیری از تشبیهات ملموس، صمیمیت و نزدیکی شاعر را به مخاطب، بیشتر کرده است. توجه به اسطوره‌های ملی و دینی برای تعمیق معنا، استفاده از نماد برای تصویرآفرینی بیشتر، بجا و به‌اندازه ارزیابی می‌شود.

شگردهای دیگری که برای ژرف‌اندیشی و القای معنای مورد نظر شاعر به آن توجه شده هنجارشکنی در ترتیب اجزای دستوری جمله و نیز همسان‌سازی در بخش همپایگی و تفسیر بوده است که به نیکی مورد استفادهٔ شاعر بوده است. ساخت‌های زبانی ساده و روان، استفاده از واژه‌های موزون و خوش‌آهنگ، همپایگی‌های آشنا و به‌طورکلی تجسم‌گرایی زبان و استفاده فراوان از اسم‌های ذات، همسان‌سازی‌های آشنا و تکرار و از همه مهم‌تر همانندی‌های خاصی که بین تفکر مخاطب و تخیل شاعرانهٔ گرمارودی وجود دارد این ترکیب‌بند را خواندنی و تأثیرگذار کرده است. بررسی آماری ساختار زبان در این ترکیب‌بند، نشان می‌دهد که توجه شاعر بیشتر به لایهٔ بیرونی و به‌ویژه تکرار واج و واژه و پس از آن در لایهٔ میانی به آرایهٔ تشبیه، معطوف بوده است؛ یعنی دقیقاً آرایه‌هایی که برای خواننده، نمود بیشتری دارد و عینی‌تر و ملموس‌تر است و در اقبال به شعر و التذاذ ادبی آن سهم بیشتری دارد.

کتابنامه

بهمنی‌مطلق، حجت‌اله و یهمنی‌مطلق، یدالله. (۱۳۹۱). «نگاهی به قصیده‌پردازی علی موسوی‌گرمارودی». *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی* (بهار ادب). س۵. ش۲. صص ۵۵-۷۴.

پورنامداریان، تقی؛ رادفر، ابوالقاسم؛ شاکری، جلیل. (۱۳۹۱). «بررسی و تأویل چند نماد در شعر معاصر». *ادبیات پارسی معاصر*. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. ش ۱. صص ۲۵-۴۸.

خلیلی‌جهانتیغ، مریم و دهرامی، مهدی. (۱۳۸۹). «مقایسه توازن موسیقایی و معنایی ردیف در غزلیات سعدی و عماد فقیه». *فنون ادبی*. س۲. ش۱. صص ۱۷- ۳۰.

دهرامی، مهدی و کمالی‌نهاد، علی‌اکبر. (۱۳۹۴). «حس شاعرانه در سوگ‌سروده‌های موسوی گرمارودی». *انقلاب اسلامی(ویژه‌نامه نامه فرهنگستان)*. س۱. ش۲. صص ۹۵- ۱۱۷.

زرقانی، سیدمهدی. (۱۳۸۴). «یک الگو برای بررسی زبان شعر». *مطالعات و تحقیقات ادبی*. س۲. ش۵ و۶ . صص ۸۴-۵۵.

زیلایی، عزیز و پاکدل، مسعود و منصوری، سیما و تدینی، منصوره. (۱۴۰۰). « تحلیل سبک شناسی ترکیب‌بند «با کاروان نیزه» علیرضا قزوه». *زبان و ادب فارسیِ دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج*. س۱۳. ش ۴۸. صص۱۲۷- ۱۶۳.

سلمانی‌نژاد مهرآبادی، ساغر و سیف، عبدالرضا. (۱۳۹۵). «بررسی اسطوره و انواع آن در شعر معاصر (با نگاهی به شعر موسوی گرمارودی)». *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت*. س ۵. ش ۱. صص۱۹-۳۸.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. چاپ اول (ویرایش دوم). تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۱). *موسیقی شعر*. چاپ هفتم. تهران: آگه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۵). *بیان*. چ ۳. ویراست ۴. تهران: آگه.

صفوی، کورش. (۱۳۹۱). *آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی*. چاپ اول. تهران: علمی.

فالر، راجر و لاج، دیوید و یاکوبسن، رومن. (۱۳۸۱). *زبانشناسی و نقد ادبی*. ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. چاپ دوم. تهران: نی.

فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۲). *دستور مفصل امروز*.چاپ اول. تهران: سخن.

قویمی، مهوش. (۱۳۸۳). *آوا و القا*، تهران: هرمس.

کزّازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۳) . *بدیع، زیباشناسی سخن فارسی*. چاپ سوم تهران: مرکز.

کشتگر، رضا و حسینی کازرونی، سیداحمد و حمیدی، سیدجعفر. (۱۳۹۶). «باستان‌گرایی(آرکائیسم) در اشعار نصرت رحمانی و علی موسوی گرمارودی». *فصلنامه تخصصی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی(دهخدا)*. س ۱۰. ش۳۵. صص۳۵- ۵۰.

موسوی گرمارودی، علی. (۱۳۸۸). *آغاز روشنایی آیینه* (ترکیب‌بند عاشورایی در پانزده بند). تهران: سوره مهر.

موسوی گرمارودی، علی. (۱۳۶۸). *دستچین* (گزیده ۷ مجموعه شعر) تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

نوریان، سیدمهدی و خردمندپور، مسعود. (۱۳۹۳). «مضامین تعلیمی در شعر آیینی». *پژوهشنامه ادبیات تعلیمی*. س۶. ش۲۳. صص۱۷-۳۸.

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

همتیان، محبوبه. (۱۳۹۷). «حادثه محوری و هدف محوری در دو ترکیب‌بند عاشورایی (مقایسهٔ ساختار بلاغی و محتوای دوازده بند محتشم و چهارده‌بند قزوه)». *نشریهٔ ادبیات پایداری*. س۱۰. ش۱۹. صص ۳۸۰-۴۰۲.