بررسی موسیقی شعر در مرثیهٔ عاشورایی محتشم کاشانی

دکتر شکوه برادران
استاد دانشگاه فرهنگیان و دانشکدهٔ فنی‌وحرفه‌ای اطهر
و دبیر دبیرستان‌های اراک

چکیده

مرثیهٔ عاشـــورای محتشم کاشانی از جمله ناب‌ترین مرثیه‌های ادب ارزشـــمند فارسی اســـت و خواندن آن هر خواننده و شنوندهٔ صاحب‌ذوقی را بـــه وجد می‌آورد. مهم‌ترین عواملی که در زیبایی و دل‌انگیزی این مرثیه نقش بسزایی دارند همان موسیقی و انسجام اســـت که در سخن محتشـــم وجود دارد و باعث شده است که مرثیهٔ محتشم به‌عنوان بهترین مرثیه برگزیده شود. این شعر با وجود برخورداری از ترکیبات بسیار ساده و روان، جمـــلات آن کوتاه و عاری از تعقید لفظی و معنوی است. در این جستار، ابتدا به پیشینهٔ مرثیـــه و چگونگی تغییر و تحول و انواع آن پرداخته شده و موســـیقی درونی، کناری، بیرونی و معنوی آن همـــراه با ویژگی‌های هرکدام موضوع سخن قرار گرفته و در پایان نتیجه‌گیری شده است.

کلیدواژه‌ها: مرثیه، محتشـــم کاشـــانی، موسیقی درونی، موسیقی بیرونی، موسیقی کناری

مقدمه

مرثیه در اوان پیدایش و گســـترش شـــعر فارســـی پابه‌پای مضمون‌های ادبی دیگر به تقلید از شعر عربی در ادبیات فارسی به وجود آمد و در گـــذر زمان انواع گوناگونی به خود گرفت. در ادبیات فارسی مرثیه قالب و وزن خاصی ندارد اما در ادوار شعر فارسی برخی از قالب‌ها و اوزان به علت بسامد، «قالب و وزن اصلی» شناخته شده‌اند. بررسی سیر تطور مرثیه نشان می‌دهد که مرثیه از نوع رسمی به نوع مذهبی متحول شده است؛ به گونه‌ای که در دورهٔ بازگشت ادبی و معاصر، در معنای خاص خود یعنی سوگ بر سیدالشهدا به‌کار می‌رود. از ابتدای پیدایش شعر فارسی تا قرن هشـــتم هجری مرثیهٔ غالب، مرثیهٔ رسمی اســـت که در قالب قصیده ســـروده می‌شد اما رفته رفته و بـــا روی کار آمدن حکومت صفویه، مرثیـــه مذهبی در قالب ترکیب‌بند رایج می‌گردد. اوج مرثیه‌ســـرایی مذهبی به دورهٔ بازگشـــت ادبی برمی‌گردد که طی آن دو شیوهٔ دیگر مرثیهٔ مذهبی ـ یعنی «نوحه» و «مقاتل منظـــوم» ـ در قالب مثنوی ابداع گردید. در تاریخ ادبیات فارســـی، هر یک از شـــاعران براساس اندیشـــه و نگرش خاص خود به مرثیه‌سرایی پرداخته‌اند. زبان مراثی ساده اســـت و حتی شاعران مغلق‌گو نیز در مرثیه‌سرایی زبانی ساده دارند. واژگان مرثیه محدود به زنجیرهٔ واژگان عاطفی است. غالب مراثی در محـــور عمودی و افقی هماهنگی دارند. در مراثی وحدت عاطفی بســـیار قوی اســـت و در مرثیه‌های مذهبـــی وزن بلند مختلـــف‌الارکان «بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف مقصـــور» بســـامد دارد. اوج اغراق شاعرانه در مراثی مذهبی مشاهده می‌شود. در این نوع مراثی، اغراق شاعرانه با اعتقادات دینی و مذهبی شـــاعر در هـــم می‌آمیزد و تصاویر بلاغـــی زیبایی به وجـــود می‌آورد. شاعران دورهٔ صفویه و بازگشت ادبی، کائنات را عـــزادار ائمه می‌دانند؛ محرم را با قیامت و رستاخیز برابر می‌نهند و در ایام واقعهٔ عاشورا روزگار را بی‌حرکت توصیف می‌کنند و آسمان را عزاداری کـــه در این مصیبت خون گریه می‌کند. شاعر برای اینکه بتواند زمینهٔ روانی و عاطفی مناســـبی را در خواننده و شنونده ایجاد کند، بیت اول مرثیهٔ خود را به سؤالی بلاغی اختصاص می‌دهد. این شیوه در میان شاعران مرثیه‌ســـرای گذشته و حال بسیار شـــایع است و به‌صورت الگو و سنت درآمده است. حسن مطلع در قصاید و ابیات آغازین بند اول ترکیب‌بند، عهده‌دار فضاســـازی در مرثیه اســـت. از شـــاعران گذشته که با این شیوه به مرثیه‌سرایی پرداخته‌اند می‌توان به انوری، وصال شیرازی و از معاصران به نصرالله مردانی و حسین اسرافیلی اشاره کرد.

گزینش کلمات در مرثیه مهم اســـت؛ زیرا کلمات مناســـب مرثیه همانند وزن، میزان علاقه‌مندی شـــاعر را به ممدوح می‌رساند. شـــاعر در مرثیه از کلماتی استفاده می‌کند کـــه بار عاطفی آن‌ها در خدمت «ســـوگ و بیان اوصاف ممدوح» است. کلماتی همچون «گریه، اشک، نوحه، زاری، ماتم، عزا، سکوت، فریاد، خروش، فغان، آشوب، خون و شیون» غالـــب مراثی در بیان مفهوم ســـوگ به‌کار رفته‌انـــد. به‌طور کلی، مرثیه به دو شـــاخهٔ اصلی مذهبی و غیرمذهبی تقسیم می‌شود. مرثیه‌های مذهبی شامل مرثیهٔ عاشورایی، نوحه‌ها، مقاتـــل منظوم و مرثیـــهٔ رهبران دینی و مرثیه‌های غیرمذهبی شامل رسمی (درباری)، شـــخصی، وطنـــی و اجتماعی،

فلسفی و داستانی است. در بین انواع مراثی، مرثیهٔ مذهبی از صداقت بیشتری برخوردار است و بر شنوندگان تأثیر زیادی می‌گذارد. در تاریخ ادبیات فارسی، هر یک از شاعران براساس اندیشه و نگرش خاص خود به مرثیه‌سرایی پرداخته‌اند.

۱. موسیقی درونی

یکی از جنبه‌های موسیقیایی شعر این است که واژه‌ها و صامت‌ها و مصوت‌ها در هر بیت به گونه‌ای قرار بگیرند که علاوه بر اشتمال بر نقش معنایی، انسجام و تناسب آن‌ها نیز موسیقی ایجاد کند. به گونه‌ای که گاه مجموعه‌ای اصوات، به‌صورت غیرمستقیم مفهوم مورد نظر شاعر را ابلاغ می‌کنند و طوری هنری و با ظرافت انتخاب می‌شوند که دلالتی ذاتی میان آن‌ها و مقصود شاعر وجود دارد. «در این قلمرو است که موسیقی شعر به معنای هنری و دقیق خویش آشکار می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۲۱).

شاعران بزرگ و صاحب اندیشه معمولاً آگاهانه یا ناآگاهانه، بزرگ‌ترین شیفتگان موسیقی بوده‌اند. شعر نیز تنها خاستگاهش رساندن زبان به موسیقی بوده و می‌توان گفت «شعر بهترین تجلیگاه موسیقایی زبان است و عامل موفقیت تمام شاهکارهای ادبی جهان نیز به میزان نزدیکی آن‌ها به این حوزهٔ مفهومی موسیقی است». والری می‌گوید: «وظیفهٔ شعر باز پس گرفتن چیزی است که موسیقی از آن سلب کرده است» (ارسطو، ۱۳۵۳: ۶۵).

«ناقدان شعر، در تبیین جلوه‌های آن از اصطلاحاتی نظیر خوشنوایی و تنالیتی و موسیقائیت، که هرکدام در دانش موسیقی مفهومی خاص دارد، استفاده می‌کنند و صورتگران روسی آن را «ارکستراسیون» می‌خوانند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۹۲).

در غنای این نوع موسیقی در شعر، آرایه‌هایی چون «انواع جناس، ترصیع، تکریر، اعنات، واج‌آرایی و...» نقش دارند و قافیه‌های میانی و وزن‌های درونی این نوع موسیقی را بیشتر می‌کنند. همان‌گونه که شاهد هستیم، محتشم نیز برای ایجاد پیوستگی و انسجام درونی ابیات از این عوامل بهره برده و در شعر از این موسیقی به نحو احسن استفاده کرده است.

تکرار

تکرار از ویژگی‌های ذاتی مرثیه است و در شعر فارسی هیچ مرثیه‌ای نیست که از تکرار به دور باشد. تکرار در مرثیه متناسب با ندبه و نوحه است. تکرار علاوه بر اینکه بر مخاطب تأثیر می‌گذارد، اهمیت فاجعه و توجه به عمق آن را نیز گوشزد می‌کند. تکرار در مرثیه اغلب «مکانیکی» است و به دو صورت عمودی و افقی به‌کار می‌رود. تکرار جملات و واژگان در مرثیه بسامد دارند. تکرارهای عمودی در مراثی شالوده شعر را می‌سازند و شاعر ابیاتی با مفاهیم یکسان یا نزدیک به هم می‌سازد. تکرار، مختصهٔ سبکی برخی

از شاعران مرثیه‌گو مانند: فرخی، محتشم، وصـــال و از متأخران، علی معلم اســـت. در مرثیهٔ محتشم، تکرار به دو صورت عمودی و افقی صورت گرفته و در محور عمودی در سه بند سوم، نهم و یازدهم به‌کار رفته است.
بند سوم: مانند:
ـ کاش آن زمان سرادق گردون نگون شدی
وین خرگه بلند ستون بی‌ستون شدی
ـ کاش آن زمان درآمدی از کوه تا به کوه
سیل سیه که روی زمین قیرگون شدی
ـ کاش آن زمان ز آه جهان‌سوز اهل بیت
یک شعله برق خرمن گردون دون شدی
ـ کاش آن زمان که این حرکت کرد آسمان
سیماب‌وار، گوی زمین بی‌سکون شدی
ـ کاش آن زمان که پیکر او شد درون خاک
جان جهانیان همه از تن برون شدی
(دیوان محتشم، ۱۳۷۶: ۲۸۱)
بند نهم، مانند:
ـ این کشتهٔ فتاده به هامون حسین توست
وین صید دســـت و پا زده در خون حسین توست
ـ این نخل تر کز آتش جان‌سوز تشنگی
دود از زمین رســـانده به گردون، حســـین توست
ـ این ماهی فتاده به دریای خون که هست
زخم از ستاره بر تنش افزون حسین توست
ـ این غرقهٔ محیط شهادت که روی دشت
از موج خون او شده گلگون حسین توست
ـ این خشک لب فتادهٔ دور از لب فرات
کز خون او زمین شـــده جیحون حســـین توست
ـ این شاه کم سپاه که با خیل اشک و آه
خرگاه زین جهان زده بیرون حسین توست
ـ این قالب طپان که چنین مانده بر زمین
شاه شهید ناشده مدفون، حسین توست
(همان: ۲۸۴)
بند یازدهم، مانند:
ـ خاموش محتشم که دل سنگ آب شد
بنیاد صبر و خانهٔ طاقت خراب شد
ـ خاموش محتشم که ازین حرف سوزناک
مرغ هوا و ماهی دریا کباب شد
ـ خاموش محتشم که ازین شعر خون‌چکان
در دیده اشک مستمعان، خون ناب شد
ـ خاموش محتشم که ازین نظم گریه‌خیز
روی زمین به اشک جگرخون، کباب شد
ـ خاموش محتشـــم که فلک بس که خون گریست
دریا هزار مرتبه گلگون حباب شد
ـ خاموش محتشم که به سوز تو آفتاب
از آه سرد ماتمیان ماهتاب شد
ـ خاموش محتشم که ز ذکر غم حسین
جبریل را ز روی پیمبر حجاب شد
(همان: ۲۸۴ و ۲۸۵)
شاعر در این سه بند، براساس آغاز یکسان بند سوم (ای کاش آن زمان)، بند نهم (صفت اشاره این) و بند یازدهم (خاموش محتشم) ابیات خود را در یک معنی و مضمون واحد سروده اســـت. «تکرارها در مرثیه علاوه بر انســـجام ابیات برای دو منظور خاص به‌کار می‌روند:
۱. تکراری که موجب تأکید معنی و مضمون می‌شود.
۲. اســـتفاده از تکـــرار عبارت‌ها و فعل‌ها و نظایر آن در مرثیه‌ها و نوحه‌ها علاوه بر آنکه سبب جلب توجه و حسن تأثیر در شنونده و خواننده می‌شـــود، تمهیدی اســـت برای همخوانی و هماوایی آن» (یوسفی، ۱۳۷۱: ۲۸۴).
تکـــرار افقـــی، در بســـیاری از بیت‌ها به شـــکل‌های گوناگون همچـــون «واج‌آرایی، هم‌حروفی و جناس» وجـــود دارد؛ چرا که واج‌آرایی و هم‌حروفی حاصل تکرار مصوت‌ها و صامت‌هاست.
صدای «مصوت ـِ» باعث موسیقی در سطح آوایی شده اســـت. این واج‌آرایی که حاصل ترکیبات انبوه در درون بیت اســـت، یکی از ویژگی‌های شاخص موسیقی درونی مرثیهٔ محتشم است که در دیگر مرثیه‌ها خیلی کم کاربرد دارد؛ مانند:
ـ جن و ملک بر آدمیان نوحه می‌کنند
گویا عزای اشـــرف اولاد آدم است (همان: ۲۸۰)
ـ اهل حرم دریده گریبان، گشوده مو
فریاد بر در حرم کبریا زدند (همان: ۲۸۱)
ـ کشتی شکست‌خوردهٔ طوفان کربلا
در خاک و خون تپیدهٔ میدان کربلا (همان)
ـ اولاد خویش را که شفیعان محشرند
در ورطـــهٔ عقوبت اهل جفـــا ببین (همان: ۲۸۴)
تکرار مصوت «ا» در این بیت حالت تعجب و شگفتی را القا می‌کند:
ـ گویا طلوع می‌کند از مغرب آفتاب
کآشوب در تمامی ذرات عالم است (همان: ۲۸۰)
تکرار صامت‌های «گ»، «ز» و «ر» صدای گریه را تداعی می‌کند:
ـ گر چشم روزگار بر او زار می‌گریست
خون می‌گذشت بر سر ایوان کربلا (همان)
تکرار مصوت «ا» و صامت «ل»:
ـ بر خوان غم چو عالمیان را صلا زدند
اول صلا، به سلسلهٔ انبیا زدند (همان: ۲۸۱)
تکرار صامت «ر» و «د»:
ـ اهل حرم دریده گریبان، گشوده مو
فریاد بر در حرم کبریا زدند (همان)

جناس

محتشـــم در مرثیهٔ خود از دو نوع جناس استفاده کرده است:
۱. جناس زاید؛ مانند:
ـ وانگه ز کوفه خیل الم رو به شام کرد
نوعی که عقـــل گفت، قیامـــت قیام کرد (همان: ۲۸۳)
ـ بر حربگاه چون ره آن کاروان فتاد
شور و نشور واهمه را در گمان فتاد (همان)

۲. جناس مزدوج؛ مانند:
ـ موجی به جنبش آمد و برخاست کوه کوه
ابری به بارش آمد و بگریست زار زار (همان)

مراعات‌نظیر

یکی دیگر از عوامل موسیقی درونی مرثیهٔ محتشم، مراعات نظیر است.
این آرایه موجب انســـجام و یکپارچگی و پیوند میان دو مصراع در بیت‌های ترکیب‌بند به حســـاب می‌آیـــد و بعد از آرایـــهٔ تکرار، مهم‌ترین آن‌هاست؛ مانند:
ـ بودند دیو و دد همه سیراب و می‌مکید
خاتم ز قحط آب ســـلیمان کربلا (همان: ۲۸۰)
ـ زان تشنگان هنوز به عیوق می‌رسد
فریاد العطش، ز بیابان کربلا (همان: ۲۸۰)
ـ وز تیشهٔ ستیزه در آن دشت کوفیان
بس نخل‌ها ز گلشـــن آل عبا زدند (همان: ۲۸۱)
که در بیت اول، دیو، خاتم و ســـلیمان، در

بیت دوم، تشنه، بیابان، فریاد العطش و کربلا و در بیت سوم، تشنه، نخل، دشت، گلشن، زدن (بـه معنای قطع کـردن) دارای آرایهٔ مراعات‌نظیرند.

موازنه

در ایـن مرثیه، موازنهٔ بـه‌کار رفته حاصل توازن و تقارن میان مصراع‌های ابیات مرثیه است؛ مانند:

ـ هر جا که بود آهویی از دشت پا کشید
هر جا که بود طایری از آشیان فتاد (همان: ۲۸۳)

ـ موجی به جنبش آمد و برخاست کوه کوه
ابری به بارش آمد و بگریست زار زار (همان)

تضاد

در مرثیهٔ محتشم، در یک بیت بین دو واژه، رابطهٔ تضاد وجود دارد؛ مثلاً آسمان (عرش) مقابل زمین است و خس و بار درخت شقاوت در مقابل گل و شمشاد قرار دارد؛ مانند:

ـ باز این چه رستخیز عظیم است کز زمین
بی‌نفخ صور، خاسـته تا عرش اعظم است (همان: ۲۸۰)

ـ نخل بلند او چو خسان بر زمین زدند
طوفان به آسمان ز غبار زمین رسید (همان: ۲۸۲)

ـ این نخل تر کز آتش جان‌سوز تشنگی
دود از زمین رسـانده به گردون، حسـین توست (همان: ۲۸۳)

ـ این ماهی فتاده به دریای خون که هست
زخم از ستاره بر تنش افزون، حسین توست (همان)

در بیت اول بین زمین و عرش، در بیت دوم بین نخل و خس/ طوفان و غبار/ آسـمان و زمین، در بیت سـوم بین زمین و گردون، و در بیت چهارم بین ماهی و ستاره، آرایهٔ تضاد وجود دارد.

۲. موسیقی کناری

«منظور از موسـیقی کناری همان عواملی اسـت که در نظام موسـیقایی شعر دارای تأثیر اسـت، ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشـاهده نیسـت. برعکس موسیقی بیرونی که تجلی آن در سراسر بیت و مصراع یکسـان است و به‌طور مساوی در همه جا به یک اندازه حضور دارد. جلوه‌های موسیقی کناری بسـیار است و آشکارترین نمونهٔ آن، قافیه و ردیف است و دیگر تکرارها و ترجیع‌ها» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۹۱).

در ترکیب‌بند محتشم، از دوازده بند، یازده بند ردیف دارند و از بین آن‌ها ده بند با ردیف فعلی هسـتند. جملات از منطق دستوری برخوردارند و اجزاء آن‌هـا در کنار هم قرار گرفته‌اند. پراکندگـی مصرع‌ها در جملات مرثیه بسیار اندک اسـت و تنها یک بند با ردیف اسـمی «کربلا» سـروده شده است. هدف از آوردن این ردیف‌ها، بیان سـوگ و القای فضای عاطفی و احساسی مرثیه است؛ مانند: «کربلا زدند، حسـین توسـت» در بیت‌های زیر:

> **تکرارهای عمودی در مراثی شالوده شعر را می‌سازند و شاعر ابیاتی با مفاهیم یکسان یا نزدیک به هم می‌سازد**

ـ وانگه سرادقی که ملک مِجمَرش نبود
کندنـد از مدینه و در کربـلا زدند (همان: ۲۸۱)

ـ این کشتهٔ فتاده به هامون حسین توست
وین صید دسـت و پا زده در خون حسین توست (همان: ۲۸۴)

که بیانگـر و تداعی‌کنندهٔ واقعهٔ عاشـورا هستند و شاعر با استفاده از آهنگ کلمات، مفهـوم و حس خود را بـه مخاطبانش القا می‌کند. مثلاً در بند یازدهم می‌گوید:

ـ خاموش، محتشم که دل سنگ آب شد
بنیاد صبر و خانهٔ طاقت خراب شد

قافیه و ردیف «آب شـد، خراب شد»، واک قافیه «آب» را تداعی می‌کند که در حادثهٔ عاشـورا، آن را بر کاروان امام حسـین(ع) بستند. همچنین، در بند دوازدهم می‌گوید:

ـ ای چرخ، غافلی که چه بیداد کرده‌ای
وز کین چه‌ها در این ستم آباد کرده‌ای
ـ حلقی که سوده لعل لب خود نبی بر آن
آزرده‌اش به خنجر بیـداد کرده‌ای (همان: ۲۸۵)

این بیت‌هـا «داد و فریاد و اندوه و نگرانی» شاعر را القا می‌کنند. در مجموع، باید گفت که قافیه و ردیف در مرثیهٔ محتشم در خدمت سوگ و تداعی واقعهٔ عاشوراست.

۳. موسیقی بیرونی

وزن شـعر عامل انتقال احساس شاعر به مخاطب اسـت و در این میان، موسـیقی کناری بر تأثیر موسیقایی مرثیه می‌افزاید. تکرار و اشـتراک لفظی ناشـی از ردیف در انسجام عاطفی و ساختاری شعر مؤثر است. ردیف در مرثیه‌های مذهبی اغلب برگرفته از کلماتی اسـت که حادثهٔ عاشورا را تداعی می‌کنند؛ مانند «کربلا، حسـین، گریستن، بگریید». در بحث واک‌های قافیه باید گفت قافیه یکی از عناصر اصلی موسـیقی شعر و وزن مضاعف بیت است. «قافیه در شعر معانی عاطفی شاعر را تداعی می‌کند و از راه آهنگ کلمات مفهوم و حس خود را به مخاطبانش القا می‌کند. در بسیاری از شعرها، قافیه از نظر صوتی، ترسیم مفهوم شعر است. اگر موضوع شعر حالت ندبه و فریاد کشیدن باشد، واک قافیه نیز این حالت را از نظر صوتی نمایش می‌دهد» (امین، ۱۳۸۷: ۲۹۲).

وجود مصوت‌های بلند و کشـیده در محل قافیه در مراثی جز آنکه باعث القای مفهوم مورد نظر شاعر می‌شود، موجب می‌گردد که لحن و موسیقی مرثیه سنگین و متناسب با محتوا شـود و سکوت سنگین اندوه بر شعر تحمیل گردد. در میان مراثی، انتقال احساس به وسـیلهٔ واک‌های قافیه در مرثیهٔ مذهبی نمود بیشـتری دارد. واک‌هایـی چون «آه، آب، آی» در این نوع مرثیه بسامد دارند. به گونه‌ای که در ترکیب‌بندهای عاشورایی یکی از بندها دارای یکی از این واک‌ها هسـتند، مثـلاً وصال شـیرازی از واک «آه» بیش از واک‌های دیگر استفاده کرده است و به این دلیل می‌توان او را «شاعر آه» نامید. «منظور از موسیقی بیرونی شعر، جانب عروضی وزن شـعر است که بر همهٔ شعرهایی که در یک وزن سـروده شـده‌اند، قابل تطبیق است»

(شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۱۱۹).

موسیقی بیرونی از جمله مهم‌ترین عوامل تأثیرگذاری شعر به حساب می‌آید و یکی از برترین‌های سخن منظوم بر سخن منثور است. وزن مرثیهٔ محتشم «مفعولُ فاعلات مفاعیل فاعلن» در بحر «مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف» است. این وزن به علت آهنگ غمگین و سنگین متناسب با مرثیه، یکی از اصلی‌ترین اوزان مرثیه است و بسیاری از شاعران مرثیه‌های خود را در این وزن سروده‌اند.

٤. موسیقی معنوی

گاهی تناسب معنایی و تداعی‌هایی که در حوزهٔ معنایی شعر حاصل می‌شوند، نوعی موسیقی و ارتباط در سخن ایجاد می‌کنند که موجب التذاذ می‌شود. این نوع موسیقی از تضاد یا هر نوع تقابلی که بین واژه‌های بیت برقرار باشد، ایجاد می‌شود و موارد ایجادکنندهٔ آن همان آرایه‌هایی هستند که بر محور تداعی، تناسب و تقابل میان واژه‌ها استوارند. «بخشی از صنایع معنوی بدیع، از قبیل تضاد، طباق و ایهام و مراعات نظیر از معروف‌ترین نمونه‌هاست» (همان: ۳۹۳).

طبع و سرشت زیباگزین محتشم در گزینش واژگان و اصطلاحات، هنرمندانه عمل کرده و او در ایجاد تناسب‌ها و رابطه‌های چندگانه مهارتی بی‌نظیر داشته است. بنابراین، صفات و کلماتی که به‌کار می‌برد، با کلمات دیگر شعر وی شبکه‌ای از روابط شاعرانه برقرار می‌کند.

ـ بودند دیو و دد همه سیراب و می‌مکید
خاتم ز قحط آب سلیمان کربلا (دیوان محتشم: ۲۸۰)

تلمیح دارد به داستان حضرت سلیمان و انگشتری او که دیو آن را دزدید.

ـ از آب هم مضایقه کردند کوفیان
خوش داشتند حرمت مهمان کربلا (همان)

تلمیح دارد به بستن آب به روی امام حسین(ع) و یاران او در روز عاشورا.

ـ کشتی شکست‌خوردهٔ طوفان کربلا
در خاک و خون تپیدهٔ میدان کربلا (همان)

ـ کاش آن زمان که کشتی آل نبی شکست
عالم تمام غرقهٔ دریای خون شدی (همان: ۲۸۱)

این دو بیت به این حدیث پیامبر تلمیح دارند:

«ان الحسین مصباح الهدی و سفینة النجاه».

ـ این غرقهٔ محیط شهادت که روی دشت
از موج خون او شده گلگون حسین توست (همان: ۲۸۴)

روی دشت: ایهام دارد: ۱. صورت ۲. سطح.

ـ کاش آن زمان که این حرکت کرد آسمان
سیماب‌وار، گوی زمین بی‌سکون شدی (همان: ۲۸۱)

آسمان و زمین تضاد دارند.

نتیجه‌گیری

سخن آخر این است که مرثیه‌های محتشم از نوع مرثیه‌های مذهبی، رسمی و شخصی‌اند و مرثیهٔ مذهبی او از لحاظ ساختار و محتوا بهترین است؛ چون وی با سرودن این مرثیه دوران جدیدی در مرثیهٔ مذهبی ایجاد کرد که تا عصر حاضر نیز ادامه دارد و از این لحاظ، محتشم را می‌توان شاعری دوران‌ساز نامید. مرثیهٔ محتشم هنری است و وابسته به وقایع تاریخی نیست. در آن، جنبه‌های حماسی واقعهٔ کربلا مطرح است و شأن و شخصیت ائمهٔ اطهار رعایت شده است. برای درک و فهم آثار وی و آشنایی با نیک و بد این آثار پی بردن به نقاط قوت و ضعف آن‌ها باید با نقد سالم و بدون غرض به تحلیل آن‌ها پرداخت و عوامل این قوت و ضعف را بررسی کرد. در این میان، برای درک و شناخت عوامل مؤثر بر زیبایی و تأثیرگذاری مرثیهٔ محتشم، یکی از جنبه‌های بسیار مهم در زیبایی و موفقیت شعر ـ که همان موسیقی شعر است ـ بررسی شد و بر مبنای مرثیهٔ عاشورا (کربلا) چهار جنبه از موسیقی شعر محتشم ارزیابی گردید و نتایج زیر حاصل آمد:

۱. آرایه‌هایی چون واج‌آرایی، جناس و تکرار از جمله عواملی هستند که موسیقی درونی این ترکیب‌بند را تشدید می‌کند.

۲. آوردن برخی از آرایه‌ها چون تلمیح، مراعات نظیر و تضاد در موسیقی معنوی مرثیهٔ محتشم و کمال هنری او نقش ویژه‌ای دارند.

۳. آوردن ردیف، به‌ویژه ردیف‌های فعلی (از دوازده بند تنها یک بند آن (کربلا) اسمی است) در کمال موسیقی کناری مرثیهٔ محتشم نقش بسیار مهمی دارد.

۴. وزن به‌کار رفته در این ترکیب‌بند، خوشایند و بسیار مطبوع و جزء وزن‌های پرکاربرد مرثیه است که بر زیبایی و دل‌انگیزی آن افزوده است.

۵. قافیهٔ ترکیب‌بند از جهت موسیقایی برجستگی ویژه‌ای دارد و لذت خاصی به شنونده و خواننده می‌بخشد؛ مثلاً با کاربرد «خراب شد»، «آب شد» واک قافیهٔ «آب» را تداعی می‌کند که در حادثهٔ عاشورا بر امام حسین(ع) و یاران باوفایش بسته شد.

منابع

۱. ارسطو. (۱۳۵۳). **فن شعر**. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۲. امین، سیدمحسن. (۱۳۸۷). **موسیقی شعر**. چاپ اول. تهران: تحقیقات اسلامی بنیاد بعثت.
۳. دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۸۲). **لغت‌نامه**. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۴. ذوالفقاری، محسن. (۱۳۸۱). **فرهنگ موسیقی شعر**. چاپ اول. قم: نشر نجبا.
۵. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۱). **سیری در شعر فارسی**. چاپ سوم. تهران: انتشارات علمی.
۶. سعادت‌پرور، علی. (۱۳۷۳). **فروغ شهادت** (اسرار مقتل سیدالشهدا(ع)) چاپ اول. تهران: انتشارات پیام آزادی.
۷. سنگری، محمدرضا. (۱۳۸۱). **نقد و بررسی ادبیات منظوم دفاع مقدس**. ج اول. چاپ اول. تهران: انتشارات پالیزبان.
۸. شاهرخی، محمد و عباس مشفق کاشانی. (۱۳۶۹). **سوگنامهٔ امام** (مجموعه شعر) گردآوری: سروش. چاپ اول. تهران: انتشارات سروش.
۹. شکیبا، پروین. (۱۳۷۰). **شعر فارسی از آغاز تاکنون**. چاپ اول. تهران: انتشارات هیرمند.
۱۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۰). **صور خیال در شعر فارسی**. چاپ چهارم. تهران: انتشارات آگاه.
۱۱. ــــــــ. (۱۳۶۸). **موسیقی شعر**. چاپ اول. تهران: انتشارات آگاه.
۱۲. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۵). **بیان**. چاپ پنجم. تهران: انتشارات فردوس.
۱۳. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۳). **تاریخ ادبیات در ایران**. پنج جلد در هشت مجلد. تهران: انتشارات فردوس.
۱۴. قاسمی، حسن. (۱۳۸۳). **صور خیال در شعر مقاومت**. تهران: فرهنگ گستر.
۱۵. کوهی کرمانی، حسین. (۱۳۷۶). **سوگواری‌های ادبی در ایران**. تهران: کانون معرفت. انتشارات بی‌تا.
۱۶. گل‌محمدی، حسن. (۱۳۶۶). **عاشورا و شعر فارسی**. چاپ اول. تهران: انتشارات اطلس.
۱۷. محتشم کاشانی. (۱۳۷۶). **دیوان. به تصحیح مهرعلی گرکانی**. تهران: کتاب‌فروشی محمودی.
۱۸. ــــــــ. (۱۳۷۶). به کوشش مهرعلی گرکانی. با مقدمهٔ سیدحسن سادات ناصری. تهران: انتشارات سنایی.
۱۹. مطهری، مرتضی. (۱۳۷۴). **حماسهٔ حسینی**. ج ۲ـ ۱. چاپ ۲۳. تهران: انتشارات صدرا.
۲۰. واعظ کاشفی، ملاحسین. (۱۳۳۴). **روضة‌الشهدا**. به تصحیح محمد رمضانی. تهران: چاپخانهٔ خاور.
۲۱. وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۴). **وزن و قافیه در شعر فارسی**. چاپ چهارم. تهران: نشر مرکز.
۲۲. یوسفی، غلامحسین. (۱۳۷۱). **چشمهٔ روشن** (دیداری با شاعران). چاپ چهارم. تهران: انتشارات علمی.