



### چکیده

محتشم کاشانی، مرثیه‌سرای بزرگ جهان اسلام، با ترکیب‌بند معروف خود، تحولی عظیم در ساختار مرثیه ایجاد کرد؛ چنان‌که شاعران قبل و بعد از او، به چنین مرحله‌ای نرسیدند. بررسی ارتباط میان فرم بیرونی و درونی شعر او، از دغدغه‌های اصلی این پژوهش است؛ چنان‌که پس از تجزیه و تحلیل عناصر سازنده این ترکیب‌بند، می‌توان گفت که میان صورت و معنا پیوند محکمی وجود دارد؛ زیرا صورت شعر محتشم، مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که در عین شیوایی، بلاغت و حسن ترکیب با احتراز از تعقیدات لفظی و معنایی، صورت را به شکلی منسجم با معنا پیوند می‌دهد. سعی نگارندگان در این پژوهش بر آن است که نشان دهند محتشم کاشانی چگونه توانسته است این‌گونه هنرمندانه و خلاقانه از نشانه‌ها و تصاویر زبانی برای انتقال مضامین بلند ذهن خود بهره‌بردارد و روح بلند معانی را به پیکر توانمند صورت ترکیب‌بند خود تزریق کند و فخامت و استواری کلام را در عین نبوغ به نمایش گذارد. ایجاد تناسب میان واژگان، به کارگیری موسیقی شعر، تصویر آفرینی هنرمندانه و هدفمند، آشنایی‌زدایی همراه با ابتکار و خلاقیت و به‌کارگیری لحن حماسی از دیگر شگردها و ویژگی‌های مهم این ترکیب‌بند شورانگیز و حزن‌آمیز است که در پایداری آن و توجه مخاطبان و استقبال شاعران از او نقش مؤثر داشته است.

**کلیدواژه‌ها:** محتشم کاشانی، مرثیه، ترکیب‌بند، لفظ، معنا.

\* دانشیار دانشگاه کاشان، نویسنده مسئول / rshajari@yahoo.com

\*\* دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان / e.arabshahi@yahoo.com

تحلیل و بررسی  
فرمالیستی ساختار  
ترکیب‌بند محتشم  
کاشانی از منظر لفظ و معنا



## ۱. مقدمه

زبان، نظام نشانه‌هاست و محتوای معنایی متن در گرو فرم بیان است. هر لفظ نشانه‌ای است که ما را پس از کدگذاری و رمزگشایی، به معنا سوق می‌دهد و افکار و اندیشه پنهان در ساختار را بیان می‌کند (Brown, 2005: 10405).<sup>۱</sup> داس هم معتقد است لفظ استعاره‌ای است که جایگزین یک ساختار کشف‌نشده در متن است و نیازمند تفسیری است که تاکنون رو به جهان معنا باز نشده است (Dosse, 1967: 197).<sup>۲</sup> برخی از نظریه‌پردازان ادبی مثل مایکل ریفاتر (Riffaterre)، حتی معنی را متفاوت از دلالت دانسته‌اند؛ زیرا معنی، اطلاعاتی در سطح محاکات شعر و همان واژگان کاربردی در سطح صوری و ساختاری شعر است و دلالت، نتیجه اتحاد صورت و ماده شعر به‌طور غیرمستقیم و برآیند محور عمودی شعر یا کلیت شعر است (Hawthorn, 2000: 204). البته نشانه‌ها و اجزا در ارتباط با یکدیگر معنا یافته و لازم و ملزوم‌اند به طوری که در سبک‌شناسی ساختگرا (structural stylistics)، هیچ جزئی به‌تنهایی معنی‌دار نیست و باید هر جزء را در ارتباط با اجزای دیگر و در نهایت، کل سیستم در نظر گرفت؛ به عبارت دیگر عناصر و اجزای یک متن یا پیام را نباید مجزا و مجرد بررسی کرد (شمیسا، ۱۳۷۲: ۱۲۹).

نکته مهم دیگر، نقش مهم آواها و اصوات در ساختار ظاهری متن و ترکیب عبارات و واژه‌ها در سطح جمله است که در حقیقت انسجام میان این سطوح نیز در انتقال پیام زبان مؤثر است. به نظر فرکلاف، کلام دارای چهار سطح ظاهر، انسجام موضعی و ساختار و جان‌مایه متن است که در سطح ظاهر کلام، مفسر مجموعه‌ای از آواها یا نشانه‌های موجود را به جملات معین بدل می‌کند و در سطح معنا به اجزای تشکیل‌دهنده متن معنا می‌دهد و در سطح انسجام موضعی، بین گفته‌ها ارتباط معنایی برقرار کرده تا از رشته کلام تفسیر منسجم‌تری شود و در سطح ساختار، در واقع مبین چگونگی پیوند اجزا به یکدیگر و بیان گر چگونگی انسجام فراگیر متن است (همان: ۲۱۷-۲۱۹).

به نظر امیل بنونیست (Benveniste) نیز زبان فرایندی است که کسی عهده‌دار تولید آن می‌شود. در همین مرحله، شاخص‌های فردی دخیل در تولیدات زبانی به‌عنوان عناصری مهم و تعیین‌کننده به حوزه مطالعات زبانی راه می‌یابند. بر اساس همین دیدگاه، حوزه نشانه - معناشناسی نیز به بازنگری مسئله تحلیل گفتمان می‌پردازد و آن را امری اساسی در تجزیه و تحلیل متون در نظر می‌گیرد (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۱). برخی نیز کلمات را آینه تجلی افکار و اندیشه‌های فرد در ایجاد تعامل با جهان بیرون دانند. زمردی می‌گوید: در واقع نشانه‌شناسی مسیر

را برای معناشناسی هموار می‌سازد؛ به طوری که سوسور نشانه را کلیتی داند ناشی از پیوند میان دال و مدلول که از رابطه آن دو به دلالت تعبیر می‌کند. حروف و کلمات نماینده جهان بیرون و درون‌اند. کلمات، اشیاء جهان را نام‌گذاری می‌کنند و به تعداد افکار مختلف انسانی، حروف و کلماتی داریم که هریک زاویه دید و مواضع فرهنگی، انسان‌ها و اندیشه‌ها را نشان می‌دهد (زمردی، ۱۳۹۲: ۲۸-۲۳). پس دال و مدلول در دو سوی یک نشانه، پیوندی محکم داشته و لفظ و معنا از یکدیگر جدا نیستند و در حقیقت هر لفظ یا واژه نشانه‌ای برای راه یافتن به دنیای معانی اثر است (سجودی، ۱۳۸۲: ۲۳؛ نیز نک: احمدی، ۱۳۷۵: ۹).<sup>۳</sup> در اینجا باید ذکر شود که زبان ترکیب‌بند محتشم کاشانی، به خوبی بیانگر افکار و اندیشه‌های بلند و فخیم وی است. از این رو، در پژوهش حاضر سعی شده تا ترکیب‌بند محتشم از حیث فرمالیستی و ساختاری تحلیل و بررسی شود. هرچند غرض ما نشانه‌شناختی این اثر نبوده، ناگزیر هر لفظ و عبارتی که در این اثر استفاده شده، به منزله نشانه یا دریچه‌ای بوده است که مخاطب را به عالم معنا پیوند داده و محتشم با در نظر داشتن اهداف بلند خود، آن‌ها را به کار برده است. در حقیقت محتشم برای نشان دادن اندوه و حزن درونی خود، درباره حوادث عاشورا از تمام ظرفیت‌های کلام بهره برده؛ به گونه‌ای که محتشم از موسیقی شعر (وزن، ردیف، قافیه یا صامت‌ها و مصوت‌ها) برای انتقال شور و احساس حزن‌انگیز خود نهایت استفاده را برده است. محتشم با لحن حماسی و شورآفرین، ضمن توجه به رسالت گران‌سنگ شعر آیینی و عدم غفلت از فلسفه نهضت عاشورا با استفاده از ابزارهایی مانند تکرار و بزرگ‌نمایی برخی از وقایع برای اثرگذاری بیشتر، تصویرسازی، آشنادایی و ... استفاده کرده است.

### ۱-۱. بیان مسئله

در این پژوهش، با نگاهی فرمالیستی به ترکیب‌بند محتشم، نشانه‌های لفظی، معنایی و ارتباطشان مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است و نگارندگان برخلاف محققان پیشین قصد دارند به جای توصیف محور افقی یا هم‌نشینی و توجه صرف به نکات بلاغی این اثر، بیشتر به دنبال تبیین ارتباط نشانه‌های صوری و معنایی این ترکیب‌بند در محور عمودی و افقی یا (جاننشینی و هم‌نشینی) باشند. به عبارت دیگر، نگارندگان بیش از معنا، به دنبال دریافت دلالت کلی این اثر هستند و اینکه انسجام کلی متن این ترکیب‌بند، عاملی مهم در فراگیر شدن آن شده است؛ چنان‌که به اعتقاد مجاهدی، شاید یکی از عوامل اقبال این اثر، زبان نسبتاً ساده محتشم است که در سراسر آن حتی یک واژه نامأنوس و یا یک ترکیب دل‌آزار دیده نمی‌شود (کافی، ۱۳۸۸: ۲۱۲).

تحلیل و بررسی  
فرمالیستی ساختار  
ترکیب‌بند محتشم  
کاشانی از منظر لفظ و معنا



شفیعی کدکنی در کتاب رستاخیز کلمات خود از هنر سازه‌ها و شگردهایی همچون ردیف، زائوم، اسکاز یا لحن (tone) راوی داستان، مایگان، زمینه، وزن، وجه غالب، انسجام، قافیه، پیرنگ و دیگر عناصر یاد می‌کند که بعد از اندکی تأمل در شعر محتشم می‌توان پی برد وی هم از تمام این شگردهای زبانی، جهت القای معنا و اندیشه خود، بهره برده است؛ چنان‌که امرسون (Emerson) می‌گوید: نویسنده همان طور که فکر و احساس می‌کند همان طور هم می‌نویسد اگر افکارش گنگ باشد، نوشته گنگ است. اگر افکارش کهنه و تقلیدی است زبانش نیز خستی و سنتی و تکراری است. نهفته‌های ذهنی انسان به رغم میل او هم که باشد در طرز بیانش جلوه دارد (شمیسا، ۱۳۷۲: ۱۹).

### ۲-۱. اهمیت و ضرورت تحقیق

یکی از مهم‌ترین اهداف این پژوهش، تبیین ویژگی‌های صوری و ساختاری در این ترکیب‌بند است تا با تحلیل و بررسی فرمالیستی ساختار افقی این ترکیب‌بند، دلالت کلی اثر در محور عمودی به دست آید. البته این پژوهش با در نظر گرفتن چهارچوب ساختاری کتاب رستاخیز کلمات شفیعی کدکنی انجام شده است و سعی دارد تا به تمام شگردهای زبانی و خلاقیت‌های مؤثر در آشنایی‌زدایی که سبب القای معانی بیشتر از طریق ظاهر الفاظ به مخاطبان است، اشاره کند. نیز اثبات کند برخلاف نظر قدامة بن جعفر و ابن رشیق که رثا و مدح را یکی دانسته‌اند، مرثیه محتشم از نوع مدح صرف نیست و فرای مدح و ماتم گذشتگان، تعریف خویشان، اظهار تأسف و تألم بر مرگ سلاطین، اعیان و سران قوم و یا حتی شمردن مناقب و مکارم و تجلیل از مقام و منزلت شخص متوفی و بزرگ نشان دادن واقعه، تعظیم مصیبت، دعوت ماتم‌زدگان به صبر و سکون است (ضیایی، ۱۳۸۵: ۱۶۲) و این همان دلالتی است که از بررسی کلیت اثر به دست می‌آید.

### ۳-۱. پیشینه تحقیق

درباره ترکیب‌بند محتشم، پژوهش‌های بسیاری انجام شده است؛ چنان‌که صلواتی در «صبح تیره»، دوازده‌بند محتشم را بسیار مجمل و مختصر در سه سطح زبانی، ادبی و فکری بررسی کرده است که در بخش زبانی، به سادگی زبان و کاربرد لغات و ترکیبات حماسی و در بخش ادبی، به بسامد برخی از آرایه‌ها و در بخش فکری به هدف قیام و سایر عوامل آن اشاره کرده است (۱۳۸۷: ۵۱-۵۲). آل بویه و انصاری و اصانلو هم در «بررسی مفهومی قصیده سید مهدی بحر العلوم و مقایسه آن با ترکیب‌بند محتشم کاشانی» (۱۳۹۲: ۱-۲۳) فقط به بررسی اجمالی موضوعات

مطرح شده در این دو اثر پرداخته‌اند. توکلی محمدی و قربانی حسناوردی در «بررسی تطبیقی رثای امام حسین(ع) در شعر شریف رضی و محتشم کاشانی» (۱۳۹۵: ۴۳-۶۵) به بررسی تطبیقی مضمون این دو اثر و بیان همانندی‌ها و ناهمانندی‌های آن‌ها می‌پردازند. لطف هم در «بررسی مقایسه‌ای مرثیه امام حسین(ع) در دیوان محتشم کاشانی و شریف رضی» (۱۳۸۸: ۱۸۷-۲۱۲) به بررسی وجوه تشابه و تفاوت میان این دو اثر پرداخته است. اما کوره‌ای و ماهیار در «نگاهی به مقاتل حسین بن علی(ع) و ترکیب‌بند محتشم کاشانی» (۱۳۹۱: ۲۹۳) ضمن معرفی پیشینه مقتل‌نگاری در زبان عربی و فارسی تأثیر آن‌ها را در ترکیب‌بند محتشم بیان کرده، سپس به بازتاب سوگ سروده‌های خاقانی و راوندی در شعر محتشم پرداخته‌اند. برادران هم در «نقد ساختاری شعر محتشم کاشانی» (۱۳۹۵: ۲۰) به همان شیوه صلواتی در «صبح تیره» عمل کرده و به عبارت دیگر این مقاله بیشتر به بررسی بلاغی ترکیب‌بند محتشم پرداخته است؛ چنان‌که در مقاله «جلوه‌های زیبایی‌شناسی در ترکیب‌بند محتشم کاشانی» (قریشی‌زاده، ۱۳۷۱: ۱۰-۱۲) نیز نگارنده بیشتر به بررسی زیبایی‌شناسی سخن و آرایه‌های ادبی مانند تلمیح، تناسب، آلتراسیون، استعاره و... پرداخته است. در مقاله «فراهنجاری در شعر سبک هندی» نیز نگارندگان مستقیماً به ترکیب‌بند محتشم اشاره نکرده بلکه به‌طور کلی، به اهمیت آشنازدایی در شعر سبک هندی به‌عنوان راهی برای مبارزه آگاهانه با سنت‌های شعری عصر تیموری اشاره شده است. نیز نگارندگان از فراهنجاری‌های رایج در سبک هندی مثل فراهنجاری واژگانی، نحوی، آوایی، باستان‌گرایی و معنایی یاد کرده‌اند (نک: رضایی و نقی‌زاده، ۱۳۹۴: ۷۹-۹۰). اما در این پژوهش، برخلاف مقالات فوق، تنها به بررسی بسامدی آرایه‌های لفظی و معنوی اکتفا نشده بلکه نگارندگان کوشیده‌اند تا دستاوردهای هنری و معنایی دیگری را در این اثر، مورد توجه قرار دهند که تاکنون بدان توجه نشده است. نگارندگان کوشیده‌اند تا این ترکیب‌بند را بر اساس یک دیدگاه فرمالیستی و معیارها و مشخصه‌های آن یا حتی فراتر از این مقوله، در هر دو محور افقی و عمودی، نقد و بررسی کنند، درحالی‌که سایر مقالات بیشتر توجه خود را روی ظرافت‌های محور افقی یا هم‌نشینی معطوف کرده‌اند. البته تاکنون گزارش کیفی مستند و چاپ‌شده در این راستا و با این رویکرد، کمتر مورد توجه محققان قرار گرفته است.

#### ۴-۱. روش تحقیق

در این پژوهش از روش تحقیقی تلفیقی استفاده شده است و داده‌های کیفی در قالب شش محور اصلی «موسیقی شعر، اسکاز (Oralmonolog)، زائوم (Zauom)، مایگان (Thematics)، پیرنگ، کاشانی از منظر لفظ و معنا



آشنازدایی» بررسی شده‌اند.

### ۵.۱. یافته‌های تحقیق

بحث اصلی این پژوهش، تحلیل و بررسی فرمالیستی ترکیب‌بند محتشم از منظر لفظ و معنا یا صورت و ماده است که از کهن‌ترین روزگار تاریخ فلسفه، اصطلاحات جوهر (substance)، صورت (Form) و ماده (Matter) در مرکز گفت‌وگوهای صاحب‌نظران بوده و ماده به‌گونه‌ای سستی، همیشه در تقابل با صورت یا ذهن (Mind) قرار دارد. طبق نظریات ارسطو، ماده در تقابل با جوهر آن است که دارای فرم است. هر شیء که دارای عینیت باشد، از ماده و صورت ترکیب شده است... البته صورتگران روسی محتوا یا معنی را چیزی جز تجلی صورت نمی‌دانند. آن‌ها معنی را همان صورت و صورت را همان معنی دانند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۸-۷۴). چنان‌که سوسور هم زبان را مجموعه‌ای از نشانه‌ها دانسته که لازم و ملزوم یکدیگر بوده و دارای پیکر مادی عینی و مفهومی انتزاعی‌اند (البرزی، ۱۳۸۶: ۱۵؛ نیز نک: هریس به نقل از ویتگنشتاین، ۱۳۸۱: ۲۸). هر متن، مجموعه‌ای از دال‌هاست که مخاطب را به بخش مدلول (معنا) رهنمون می‌سازد و کار زبان‌شناسان ساخت‌گرا، بررسی رابطه فرم بیرونی متن با فرم درونی آن است. هرچند رابرت ا. هال، معنی هر صورت زبانی را صرفاً قراردادی دانسته و معتقد است هیچ ارتباط نهفته و رابطه ذاتی بین صورت زبانی و معنایی دال بر آن نیست (هال، ۱۳۸۱: ۱۳۳)، از نظر پوتب‌نیا کلمه یا اثر شعری، دارای سه چشم‌انداز فرم بیرونی یا جانب محسوس متن، معنی یا جانب روشن و واضح متن، فرم درونی یا جانب رابطه مجازی (Tropological) میان آن دو جانب دیگر است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۳۸).

از این‌رو، در پژوهش حاضر سعی شده تا ضمن بررسی فرم بیرونی (موسیقی شعر اعم از وزن، قافیه، ردیف و...) و فرم درونی ترکیب‌بند محتشم (اسکاز، زائوم، مایگان، پیرنگ و...)، رابطه و پیوند ناگسستنی میان این دو فرم نیز در ژرف‌ساخت متن بررسی و تحلیل شود.

### ۲. موسیقی شعر

موسیقی شعر محتشم، نقش اساسی در انتقال معانی و مضامین فکری وی داشته است. ریچارد براد فورد (R. Bradford) معتقد است که شعر از سویی بر پایه مادیت نشانه زبانی (یعنی بعد واجی و ذاتاً انسانی) استوار است و از سوی دیگر، این ویژگی را با نوعی قابلیت تطبیق تأویلی میان نشانه‌های زبانی، نشانه‌های غیرزبانی و مصادیق مرتبط با آن‌ها در هم می‌آمیزد. شعر منحصرأ درباره فرایندی است که از طریق آن، نظام نشانه‌ای غالب عمل می‌کند (یعنی رابطه میان آوا و

معنی در زبان) و ابزاری ارتباطی است که در آن، زبان با نشانه‌ها و مصادیق فراتر از ساخت انعکاسی و عملکردی‌اش مواجه می‌شود (سجودی، ۱۳۸۰: ۱۳۷). شفیعی کدکنی موسیقی شعر را به سه نوع موسیقی عروضی، موسیقی قافیه و موسیقی داخلی کلمات تقسیم کرده است (۱۳۹۱: ۴۴۸). محتشم هم در شعرش از هر سه نوع موسیقی برای پرورش معنا بهره برده است.

## ۱-۲. موسیقی عروضی (وزن)

وزن، یکی از عناصر مهم و مؤثر در موسیقی شعر است. به اعتقاد خواجه نصیر طوسی، وزن به محاکات احوال می‌پردازد و به همین سبب مقتضی انفعالات در نفوس است. گاهی وزن ایجاب طیش و گاه ایجاب وقار می‌کند و خود حروف قول در شعر، محاکات او از آن ایقاع کند (طوسی، ۱۳۶۷: ۵۹۲). در واقع می‌توان گفت: «وزن یکی از عناصر مهم شعر در محاکات احوال نفسانی و عواطف است و موزونیت درونی، اصالتاً تحت تأثیر تموج‌ها و حرکات عاطفی ایجاد می‌شود» (چاوشی، ۱۳۸۱: ۱۹۵).

هر شاعری برای انتقال افکار و عواطف و احساسات خود، وزن متناسب با همان موضوع را انتخاب می‌کند تا بخشی از معنی را از طریق موسیقی کلام به مخاطب القا کند. ارسطو هم در کتاب فن شعر خود، معتقد است که طبیعت موضوع، مهم‌ترین عامل در هدایت انسان به سمت انتخاب وزن مناسب است (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۱۶۰). برخی هم انتخاب وزن را امری کاملاً شخصی و بسته به سلیقه هر شاعر می‌دانند (محجوب، ۱۳۸۰: ۲۲۴). محتشم هم در ترکیب‌بندش از وزن «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» (بحر مضارع مثنی‌اخر مکفوف محذوف) بهره برده است.<sup>۴</sup> به قول شفیعی کدکنی، در این وزن، رکن‌های عروضی عیناً تکرار نمی‌شوند و با همه زلالی و زیبایی و مطبوع بودن، شوق به تکرار در ساختمان آن‌ها احساس نمی‌شود و به این اوزان، جویباری گفته می‌شود. استمرار ملایم و خوش آهنگ آن‌ها سبب شده تا بسیاری از بزرگان شعر و ادب فارسی همچون حافظ و سعدی نیز غزل‌های برجسته خود را در این وزن بیان کنند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۹۶).

اغلب شاعران پیش از محتشم، از این وزن برای مدح استفاده کرده‌اند. برای مثال فرخی از آن بیشتر برای مدح امیران غزنوی، وصف طبیعت و مناظره با زیبارویان بهره برده است. وی در مدح سلطان مسعود می‌گوید:

چون دید ماهیان زمستان که در سفر نوروز مه بماند قریب مهی چهار

تحلیل و بررسی  
فرمالیستی ساختار  
ترکیب‌بند محتشم  
کاشانی از منظر لفظ و معنا

(فرخی، ۱۳۶۳: ۳۹)



بستر شعر محتشم، مرثیه و عزاداری است و او برای محاکات عواطف خود، وزنی با وقار و سنگین برگزیده است چون سروده او جایی برای جولان وزن‌های خیزایی و رقصان نیست. نیز سهولت فراگیری، نغمه ماندگار و بدل شدن برخی از ابیات او به مثل سایر تا ابد مرهون این وزن ملایم و خوشاهنگ است.

باز این چه شورش است که در خلق عالم است باز این چه نوحه و چه عزا و چه ماتم است (محتشم کاشانی، ۱۳۷۰: ۲۸۰)

## ۲-۲. موسیقی قافیه

در شعر محتشم، هماهنگی قافیه، به جز افزایش موسیقایی کلام، فواید دیگری هم دارد. محتشم در محور عمودی شعرش، گاه با قافیه کردن الفاظی خاص، پیوند معناداری میان لفظ و اندیشه برقرار می‌کند. برای مثال، با قافیه قرار دادن واژه‌های «طوفان»، «میدان»، «ایوان»، «بستان»، «مهمان»، «سلیمان»، «بیابان» و «سلطان» ارتباط معناداری در واحد قافیه ایجاد می‌کند: سلیمان و مهمان کربلا را به جای پذیرایی در بوستان، در میان بیابان مورد آماج بلا قرار دادند. محتشم با «ردیف کربلا» قوافی فوق را غنی می‌سازد.

کشتی شکست‌خورده طوفان کربلا در خاک و خون تپیده میدان کربلا  
گر چشم روزگار بر او زار می‌گریست خون می‌گذشت از سر ایوان کربلا

(همان: ۲۸۰)

یا در محور عمودی قوافی بند دوازده، به ظلم و ستم یزید بر امام حسین (ع) و اهل بیت ایشان اشاره دارد (همان: ۲۸۵). محتشم بیش از آنکه از قافیه برای موسیقی کلام، تناسب و قرینه‌سازی و لذت مخاطب استفاده کند، از قافیه بیشتر برای تداعی معانی و توسعه تصاویر و تنظیم افکارش بهره برده است.

## ۳-۲. موسیقی داخلی کلمات

گاهی محتشم از تناسب میان صامت‌ها در فضای محدود لفظ، برای انتقال اندیشه‌های خود بهره می‌برد.

- واج آرای «س» و تکرار صامت بلند «آ»

در بارگاه قدس که جای ملال نیست سرهای قدسیان همه بر زانوی غم است

(همان: ۲۸۰)

محتشم با تکرار صامت «س» علاوه بر تشخیص صوتی قائل شدن برای این صامت، قصد



دارد تا سوت و کور بودن (یا سیه‌پوشی) کروی‌بان را در این مصیبت القا کند. نیز تکرار مصوت بلند «آ» یادآور آه ممتد شاعر از سر حسرت و تأسف است. شاعر ۵۸۶ بار از این مصوت استفاده کرده است. یا در بیت زیر که تکرار و تأکید وی بر سر امام حسین (ع) است و صامت «س» و «ر» را بیش از سایر صامتها آورده است تا واژه «سر» در گوش جان تداعی شود.

پس بر سنان کنند سری را که جبرئیل  
شوید غبار گیسویش از آب سلسبیل  
(همان: ۲۸۴)

- واج‌آرایی «ز»

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

واج‌آرایی حرف «ز» در واژه‌های «باز»، «رستخیز»، «کز»، «زمین» یادآور سوره زلزال «إذا  
زُلزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا» (زلزله: ۱) و تداعی‌گر زلزله قیامت است.<sup>۵</sup>

کاش آن زمان سرادق گردون نگون شدی  
وین خرگه بلندستون بیستون شدی  
(همان: ۲۸۱)

هدف شاعر از تکرار صامت «س»، «و»، «گ» و «ن»، تنها موسیقی کلام نبوده بلکه تداعی اندیشه سرنگونی است که با کنار هم چیدن این صامتها می‌توان به آن پی برد. گاهی هم محتشم، با افزایش بسامد آماری صامتها یک کلمه، انعکاس صوتی مربوط به آن واژه را در ذهن ایجاد می‌کند. برای مثال:

هست از ملال گرچه بری ذات ذوالجلال  
او در دل است و هیچ دلی نیست بی‌ملال  
(همان: ۲۸۲)

تأکید شاعر بر واژه «دل» است و صامتها «د» و «ل» هم در بیت بیش از همه تکرار شده است. گاهی نیز با کمک صامتها، تصاویری بدیع را ترسیم می‌کند. یا با محصور کردن صامت «ب» در واژه «بی‌کس»، میان دو صامت «الف» در واژه‌های «را» و «آشنا» در واقع محصور شدن خاندان اهل بیت (ع) در میان دشمنان جفاکار را به ذهن متبادر می‌سازد نیز با تکرار صامت بلند «آ»، آه و دریغ خود را منعکس می‌کند.

کای مونس شکسته‌دلان حال ما ببین  
ما را غریب و بی‌کس و بی‌آشنا ببین  
(همان: ۲۸۲)

نیز در بند اول، تکرار «م» در ردیف اصلی قافیۀ واژگانی همچون «ماتم، اعظم، درهم، عالم  
کاشانی از منظر لفظ و معنا

و... یادآور واژه «غم» است؛ زیرا قوافی «تَم، ظَم، هَم، لَم و...» دقیقاً هم‌وزن واژه غم هستند و آهنگ غم را در ذهن مخاطب القا می‌کنند. در بند ۲ نیز، با قافیه قرار دادن واژگانی مانند خراب، کباب، ناب، خضاب و... ردیف اصلی قافیه را «آب» قرار داده تا بر تشنگی آل الله تأکید کند. در بررسی عمودی قوافی بندها نیز محتشم بیشتر از روی «ن» ۴ بار، «الف» ۳ بار، «م» ۲ بار، «ر» ۱ بار، «د» ۱ بار، «ب» ۱ بار استفاده کرده که بسامد آماری این صامت‌ها در کل ترکیب بند هم بیشتر از سایر صامت‌هاست و بعید نیست که تکرار این صامت‌ها مفاهیمی مانند «نبرد»، «امام» و «آب» را در ذهن مخاطب القا کند.

#### ۲-۴. ردیف

ردیف یکی از عناصر کلیدی شعر محتشم است که بسیار هنرمندانه از آن برای پرورش معانی بهره برده است؛ زیرا ردیف، یک device یا priem است که نه تنها برای افزایش ساخت جمال‌شناسیک متن بلکه برای انتقال هرچه بیشتر معنی استفاده می‌شود. استفاده از ردیف یک هنر سازه یا شگرد یا یک امکان برای آشنایی‌زدایی و ابداع و خلاقیت است که در زبان فارسی، محور بسیاری از نوآوری‌های نوابغی از نوع مولوی و حافظ و سعدی و از چشم‌اندازی خاقانی بوده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۰۱).

محتشم در همه بندها، جز بند هفتم، سازه ردیف به کار برده است. ردیف‌های او بیشتر کوتاه، از نوع فعلی و تأکیدی هستند؛ زیرا ردیف‌های فعلی موجب استواری قافیه می‌شوند. البته گاهی هم برای نشان دادن اهمیت یک کلمه، آن را ردیف قرار داده است:

کشتی شکست‌خورده طوفان کربلا در خاک و خون تپیده میدان کربلا

(محتشم کاشانی، ۱۳۷۰: ۲۸۰)

توجه به ردیف در محور عمودی بندها، به مسئله آزار دشمنان در میدان کربلا اشاره دارد؛ زیرا محتشم واژگانی مثل «کربلا»، «زدند»، «فتاد»، «حسین تست»، «ببین»، «شد»، و «کرده‌ای» را ردیف کرده است. از این چینش، پیام معنایی محتشم درک می‌شود. نیز فعل «زدن»، به شهادت امام حسین (ع) در کربلا اشاره دارد یا در بند دهم، واژه «ببین» در جایگاه ردیف، تأکید بر گواهی پیامبر (ص) در روز قیامت بر مصائب کربلاست.

#### ۳. اسکاز

اسکاز همان لحن راوی داستان است و بخش مهمی از معنی از طریق آن به مخاطب انتقال پیدا می‌کند. ویکتور ارلیک (Victor Erlich) گوید: اسکاز، که به زودی یکی از اصطلاحات کلیدی

کاشان‌شناسی  
شماره ۱۴ (پیاپی ۲۲)  
بهار و تابستان ۱۳۹۸



مطالعات سبکی در فرمالیسم روسی قرار گرفت، در زبان انگلیسی معادلی ندارد و عبارت است از لحن tone راوی داستان و در جای دیگر کتابش در برابر اسکاز، oralmony را قرار داده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۹۲).

محتشم در تمام بندها، این لحن حماسی و تفخیم‌آمیز را حفظ و همواره حوادث کربلا را از منظر قدرت و استغنا بیان کرده است و هرگز با استفاده از عجز و نیاز، سعی در ترحم‌انگیزی مخاطبان ندارد. محتشم به دنبال شعورآفرینی است تا شورآفرینی، همان اصلی که در ترکیب بندهای ادوار بعدی فراموش شد. یکی از دلایل محتشم در حفظ این لحن حماسی، اغراق و بزرگ‌نمایی برای جلب توجه مخاطبان است. برای مثال آورده است:

باز این چه رستخیز عظیم است کز زمین بی‌نفع صور خاسته تا عرش اعظم است  
(محتشم کاشانی، ۱۳۷۰: ۲۸۰)

محتشم ضمن دادن پیامی خلاف عقل و عادت، برپایی عزاداری امام حسین(ع) را به رستاخیز عظیم، قیامت دنیا و رستخیز عام تشبیه کرده؛ با این تفاوت که این رستخیز بدون نفع صور است. نیز محتشم در بند دوم، برای افزایش لحن حماسی شعر، تأکید و اغراق خود را روی واژه «خون» قرار داده است.

گر چشم روزگار بر او زار می‌گریست خون می‌گذشت از سر ایوان کربلا  
(همان: ۲۸۰)

در بند هفتم، در محور هم‌نشینی برای افزایش شور حماسی و تقویت این لحن، واژه‌های فخیم و متناسب آورده است. برای مثال از کوه کوه، نیزه، جنبش زلزله، بیقرار، فتادن، لرزه، قیامت نام برده است. که لفظ «کوه کوه» به عظمت این واقعه اشاره دارد. نیز در بند هشتم، الفاظ حربگاه، کاروان، غلغله، وحشت، شور قیامت، کشتگان، شهدا، زخم، تیغ، سنان، پیکر، نعره و آتش را آورده است. بیت زیر اوج اغراق است:

گفتی تمام زلزله شد خاک مطمئن گفتمی فتاد از حرکت چرخ بی‌قرار  
(همان: ۲۸۳)

یا آوردن لفظ «نعره» در بیان شجاعت و جگرآوری حضرت زینب(س) به جای «شیون» است:

بی‌اختیار نعره‌ها حسین زو سر زد چنان‌که آتش ازو در جهان فتاد  
(همان: ۲۸۳)

تحلیل و بررسی  
فرمالیستی ساختار  
ترکیب‌بند محتشم  
کاشانی از منظر لفظ و معنا

است. در ضمن واژه «بیابان» چشمزدی هم به واژه «بی آبان» دارد و در بند نهم، زمین را از خون شهدای کربلا جیحون دانسته و برخلاف بی تفاوتی دشمنان در برابر سوز ناله حضرت زینب(س)، دل حیوانات وحشی زمین و پرندگان آسمانی را کباب<sup>۱</sup> می‌داند. گاهی نیز با اغراق بسیار می‌گوید: خاموش محتشم که دل سنگ آب شد بنیاد صبر و خانه طاق خراب شد (همان: ۲۸۴)

#### ۴. زائوم

از دیگر اصطلاحات کلیدی مطالعات سبکی فرمالیست‌ها، زائوم است که تعریف دقیقی ندارد. اما همان فرم درونی و رابطه‌های مجازی همراه با حالت تشخیص سحرآمیز کلمه است که معنی جدیدی را در فضای زبان به وجود می‌آورد؛ ترکیب اصوات زبان، به‌صورتی آزاد و به‌گونه‌ای که عهده‌دار بیان عاطفی باشند. کروچه نیخ (kruche Nych) گفته است: ما عقیده داریم که در شعر کلمه از معنایش پهناورتر است کلمه تنها نه یک معنی مختصر یا منطقی بلکه فراتر از همه اینها فرا خرد و رازآمیز و جمال‌شناسیک است. کلمه فرا خرد که زبان هنری است، به ماورای عقل می‌رود و ملکات غیر عقلانی بشر را مخاطب قرار می‌دهد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۳۹). پس می‌توان گفت: کلمات و مفاهیم تنها ابزارهای برقراری ارتباط میان افراد نیستند و علائم، رموز و کنایه‌هایی غیرکلامی نیز در برقراری چنین ارتباطی مؤثرند. به اعتقاد فوکو (M.Foucault) گفتمان‌ها متشکل از علامات‌اند اما کارکردشان از کاربرد این علامات برای نشان دادن و برگزیدن اشیا بیشتر است؛ همین ویژگی است که آن‌ها را غیر قابل تقلیل به زبان، سخن و گفتار می‌کند (عضدانلو، ۱۳۸۰: ۱۶-۱۷).

معنای برخی از کلمات محتشم، فراتر از معنای لغوی و عرفی و ظاهری است. واژه، سفیر ادای عاطفه و احساس شاعر است و دنیای جدیدی را رو به اندیشه مخاطب باز می‌کند که همان زائوم یا حالت تشخیص سحرآمیز کلمه است. گاهی نیز از تضمن عملی یا دلالت عملی در شعرش بهره برده است. در واقع تضمن عملی، «برداشتی است که از یک گفته همراه با در نظر گرفتن اطلاعات قبلی مشترک میان گوینده و شنونده در بافت مورد نظر حاصل می‌شود» (اسمیت و ویلسون، ۱۳۶۷: ۴۴۰).

در شمار مدل‌های دسترسی واژگانی آمده است که در مدل مختصه‌نمای مورتون Morton هر کلمه یا تک‌واژه در واژگان به‌صورت یک مختصه‌نما ارائه می‌شود که خصوصیات مختلف کلمه (معنایی و نوشتاری و واجی و...) را نشان می‌دهد که با درون‌داد حسی یا اطلاعات بافتی فعال

می‌شود. البته ممکن است که ساختار معنایی و نحوی جمله با عنایت به اطلاعات بافتی بر فعال‌سازی مختصه‌نمای کلمه‌ای مفروض تأثیر بگذارد (کرول، ۱۳۹۱: ۱۹۵-۱۹۶). برای مثال در آغازین بیت بند دوم، واژه «میدان» نیز به‌نوعی مختصه‌نما و دارای تضمن عملی است:

کشتی شکست‌خورده طوفان کربلا در خاک و خون تپیده میدان کربلا  
(محتشم کاشانی، ۱۳۷۰: ۲۸۰)

کلمه «میدان» ضمن حفظ کارکرد خاص معنایی خود، بخش پنهان و رازآلود معنا را به مخاطبان القا می‌کند. معنی لغوی واژه «میدان»، محل پرجمعیت مرکز شهر و کانون توجه و نظاره‌گری است. شاعر با استخدام لفظ «میدان» این موضوع را به ذهن تداعی می‌کند که جماعت کوفی در کربلا، به‌جای لیبیک به ندای امامشان، بیشتر تماشاچی و نظاره‌گر حادثه بودند.

این ماهی فتاده به دریای خون که هست زخم از ستاره بر تنش افزون حسین توست  
(همان: ۲۸۰)

واژه «ماهی» در بیت بالا، فراتر از معنای لغوی خود به کار رفته و غرض از استخدام این لفظ، بررسی فرم درونی و رابطه‌های مجازی میان لفظ و معانی موردنظر شاعر است. فقط آب، مایه حیات «ماهی» است و به محض خروج از آب می‌میرد. ماهی استعاره از امام حسین(ع) است که فقط باید به او آب می‌دادند تا زنده بمانند، اما ایشان را با خون گلوی مبارکشان، سیراب و شهید کردند. ایشان با غوطه‌وری در خون شهادت، جاودانه شدند. البته لفظ «ستاره» در کنار واژه «ماهی»، «ماه» در آسمان را نیز به ذهن متبادر می‌سازد. نیز آورده است:

این خشک‌لب فتاده دور از لب فرات کز خون او زمین شده چیحون حسین توست  
(همان: ۲۸۴)

واژه «دور» در این بیت کارکرد متمایزی دارد. غیراز معنای ظاهری لفظ «دور» که همان بعد مسافت است، محتشم به منع امام از آب هم اشاره دارد. یا در بیت:

این قالب تپان که چنین مانده بر زمین شاه شهید ناشده مدفون حسین توست  
(همان: ۲۸۴)

واژه «تپان» در لغت به معنی تپندگی و علامت زنده بودن به کار رفته است. اما محتشم

غیرمستقیم، به دست و پا زدن امام در واپسین لحظات شهادتشان اشاره دارد.

## ۵. مایگان

مایگان در معنی عام کلمه از روزگار ارسطو و شاید هم ماقبل او مطرح بوده و در تلقی قدما

تحلیل و بررسی  
فرمالیستی ساختار  
ترکیب‌بند محتشم  
کاشانی از منظر لفظ و معنا



همان «موضوع» یا «زمینه» یا «اندیشه حاکم» بر سراسر هر متن است. صورتگران روس اهمیت مایگان را در این می‌دانند که مایگان در تقابل با پیرنگ خود را آشکار می‌کند. در میان صورتگرایان، توماچفسکی بیش از دیگران به اهمیت مایگان پرداخته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۹۹). البته ارتباط بین زبان و تفکر به‌گونه‌ای است که تفکر مستقل از زبان است اما زبان محصول تفکر است. با فرض چنین رابطه‌ای، زبان نقش اساسی را به عهده دارد و در واقع وسیله‌ای برای بیان یا تبادل تفکر است (استاینبرگ، ۱۳۸۱: ۱۸۹؛ نیز نک: فرکلاف، ۱۳۷۹: ۹). اندیشه حاکم در سراسر متن، تعظیم سوگواری امام حسین(ع) و یاران باوفای ایشان در عین حفظ استغنا و کرامت ایشان است. وی در بند نهم، در عین علم و آگاهی از قلت یاران امام در برابر دشمن، با استفاده از کلمه فخیم «سپاه» که اسم جمع است و قرار دادن خیل اشک و آه برای امام، سپاهی ستودنی و شکست‌ناپذیر را به تصویر کشیده است. شاید محتشم نگاهی هم به مسئله «قتیل العبرات» داشته است:

این شاه کم‌سپاه که با خیل اشک و آه  
خرگاه زین جهان زده بیرون حسین توست  
(دیوان محتشم کاشانی، ۱۳۷۰: ۲۸۴)

محتشم در بند ششم با آوردن لفظ «ترسم» مقام معنوی امام را این گونه بیان می‌کند که:  
ترسم جزای قاتل او چون رقم زنند  
یکباره بر جریده رحمت قلم زنند  
ترسم کزین گناه شفیعان روز حشر  
دارند شرم کز گنه خلق دم زنند  
(همان: ۲۸۲)

محتشم با آوردن لفظ «یکباره» سعی در بزرگ‌نمایی عفو و رحمت شفیعان محشر دارد که از بینش شیعی او سرچشمه می‌گیرد و در ادامه، حضرت حق را خونخواه امام حسین(ع) دانسته و می‌گوید:

دست عتاب حق به در آید ز آستین  
چون اهل بیت دست در اهل ستم زنند  
(همان)

در بیت زیر نیز ضمن تکریم سر امام حسین(ع)، در مذمت به نیزه زدن سر می‌گوید:  
پس بر سنان کنند سری را که جبرئیل  
شوید غبار گیسویش از آب سلسبیل  
(همان: ۲۸۴)

در بند هفتم، ضمن تکریم امام حسین(ع)، به شکستن حرمت خیمه‌ها و سوار کردن آل الله بر محمل بی‌عماری و شتر بی‌جهاز اشاره دارد:

آن خیمه‌ای که گیسوی حورش طناب بود      شد سرنگون ز باد مخالف حباب‌وار  
جمعی که پاس محملشان داشت جبرئیل      گشتند بی‌عماری محمل شتر سوار  
(همان: ۲۸۳)

عناصر سازنده این ترکیب‌بند، بیشتر حسی و بیرونی و نه تنها در محور عمودی بلکه در محور افقی هم بین اجزای آن تناسب است. در محور کلی شعر، به عناصر حسی مثل «باد و آب و به‌ویژه خاک و آتش»، «بیابان، کوه، کوهسار، هامون، سنگ»، «دریا، موج، سیل، طوفان، حباب، ابر»، «دشت، نخل، درخت، گل، باغ، شمشاد، گلشن» اشاره و میان «سر، چشم، زانو، کنار، حلق، زبان، لب، دوش، تن، دل، جگر، گیسو، روی و اشک» تناسب برقرار کرده است. سپس از عناصر آسمانی مانند «ستاره، خورشید، ماهتاب»، «گردون، چرخ، فلک، عرش»، «ملکوت، روح‌الامین، سلسبیل، نفخ صور» در تقابل با عناصر زمینی یاد کرده است. در واقع شعر محتشم، پیوند جسم با روح، زمین با آسمان و ملک با ملکوت است. این همان اندیشه حاکم بر ترکیب‌بند محتشم است که شعر او را ممتاز و سرآمد کرده. این فرم ظاهری زبان محتشم، محصول تفکر و اندیشه ذهنی محتشم است.

### ۶. پیرنگ

پیرنگ در شمار مسائل بنیادی صورت‌گرایان روسی است. تکرار وقایع، تغییر در سکانس‌ها از جمله فلاش‌بک‌ها و تعویق‌ها و توقف‌ها و شتاب‌ها و تقابل وقایع و هر عامل دیگری که بتواند کار را به شکل نهایی و دلخواه آن نزدیک کند، همه، اجزای بی‌نهایت و مصادیق پیرنگ‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۸۶).

محتشم در ترکیب‌بند خود گاهی از تکرار وقایع و تغییر در سکانس‌ها برای افزایش اثرگذاری بر مخاطبان بهره برده است. محتشم موضوع عزاداری و ماتم قل‌سیان و به‌ویژه حضرت روح‌الامین و شرمساری ایشان از پیامبر (ص) را در بند اول، چهارم، پنجم، هفتم و یازدهم تکرار کرده است.

روح‌الامین نهاده به زانو سر حجاب      تاریک شد ز دیدن آن چشم آفتاب  
(محتشم کاشانی، ۱۳۷۰: ۲۸۱)

البته محتشم علاوه بر پیرنگ، از شگردهای دیگری هم برای اثرگذاری استفاده کرده است که

بدین شرح‌اند:

### ۱-۶. ایماژ

تصویر دست‌کم دو کارکرد بنیادی در تاریخ شعر جهان دارد که می‌توان نخست به جانب نقشمندی آن و دیگر به کاربرد تزئینی یا دکوراتیو آن اشاره کرد. البته در منظومه‌های ایرانی و

تحلیل و بررسی  
فرمالیستی ساختار  
ترکیب‌بند محتشم  
کاشانی از منظر لفظ و معنا



هندی عصر صفوی، تراجم تصاویر و انتزاعی بودن اجزای آن‌ها شایع بوده است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۸۸-۸۷). محتشم تصویر را نیز در خدمت مضمون آورده است. تصویرآفرینی او، هنرمندانه اما هدفمند برای انگیزش مخاطبان است. برای مثال، در نشان دادن عظمت این حادثه، خورشید را سر برهنه در شمار عزاداران آورده است:

روزی که شد به نیزه سر آن بزرگوار خورشید سربرهنه برآمد ز کوهسار  
(همان: ۲۸۲)

یا در به تصویر کشیدن سیاه‌پوشی و ماتم اهل زمین می‌گوید:  
کاش آن زمان درآمدی از کوه تا به کوه سیل سیاه که روی زمین فیرگون شدی  
(همان: ۲۸۱)

### ۲-۶. طنز (ریشخند، استهزا و تهکم)

طنز یکی دیگر از ابزارهای محتشم در انگیزش مخاطبان است. هرچند طنز و استهزا در مرثیه جایگاهی ندارد، محتشم بسیار هنرمندانه، برای تحقیر دشمنان امام حسین (ع) از طنز بهره برده است. برای مثال در واژه «خوش» طنز است و در مفهوم بیت دوم نیز نوعی ریشخند است؛ زیرا دیو و دد همه سیراب‌اند ولی سلیمان کربلا از قحط آب، خاتم می‌مکد.

از آب هم مضایقه کردند کوفیان خوش داشتند حرمت مهمان کربلا  
بودند دیو و دد همه سیراب و می‌مکید خاتم ز قحط آب سلیمان کربلا  
(همان: ۲۸۰)

### ۳-۶. تکرار

تکرار یکی از ابزارهای پیوستگی برای شناسایی هم دلالتی است؛ البته لزوماً همیشه چنین نیست. تکرار از سرگیری یک عنصر متن برای بار دوم است، و به دو گروه کامل و بخشی تقسیم می‌شود. در تکرار بخشی، عنصر واژگانی تکرار نمی‌شود بلکه صرفاً عنصر دیگری از همان حوزه واژگانی آورده می‌شود. اما در جانشین‌سازی برخلاف تکرار، جنبه‌های جدید معنایی نسبت به دلالت مورد نظر پدید می‌آیند که در واقع جزء معنایی اضافی، جنبه معنایی کاملاً دیگری را در بر می‌گیرد (البرزی، ۱۳۸۶: ۱۵۴-۱۵۶).

محتشم برای تأثیرگذاری بیشتر، از تکرارهای هنرمندانه بیشتر در واحد ردیف، واژه و گاه تکرار جملات استفاده کرده است. ابراهیم تبار در مقاله «تحلیل ساختاری شعر میراث» (۱۳۹۵: ۱۹)، تکرار جمله را سبب عرضه احساس و تخیلی یکنواخت در کلیت شعر و آماده‌سازی جنبه



آهنگین و موسیقیای شعر برای القای مفهوم مورد نظر شاعر می‌داند. برای مثال در بیت ذیل واژه زمین تأثیر بسزایی در انتقال بخشی از مفاهیم مورد نظر شاعر دارد:

چون خون ز حلق تشنه او بر زمین رسید  
جوش از زمین به ذروه عرش برین رسید  
(همان: ۲۸۲)

یا با تکرار عبارات «خاموش محتشم» سوزوگداز درونی خود را پنهان می‌کند:  
خاموش محتشم که دل سنگ آب شد  
بنیاد صبر و خانه طاق‌ت خراب شد  
خاموش محتشم که ازین حرف سوزناک  
مرغ هوا و ماهی دریا کباب شد  
(همان: ۲۸۴)

#### ۴-۶. آشنای‌دایی همراه با ابتکار و خلاقیت

آشنای‌دایی، یکی دیگر از ابزارهای مورد توجه صورت‌نگران روس است. آشنای‌دایی یعنی حرف‌های تکراری و دست‌مالی‌شده دیگران را در ساخت و صورتی نو عرضه کردن و یا فعال کردن «هنر سازه»های مرده چیزهایی را که بسیاری «تکراری» و «آشنا» و بی‌رمق هستند، به‌گونه‌ای درآورده که خواننده احساس «غربت» و «تازگی» کند و در نظرش امری بدیع و نو جلوه‌گر شود. همان «معنی بیگانه» در تعبیر شاعران عصر صفوی (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۰۴). به تعبیر صورت‌نگران روس، باید از کلمات خودکار پرهیز کرد و آن‌ها را به شیوه‌ای نو به کار بُرد. محتشم به‌جای واژه خودکار «کشتی شکسته»، واژه «کشتی شکست‌خورده» را آورده است.

کشتی شکست‌خورده طوفان کربلا  
در خاک و خون تپیده میدان کربلا  
(محتشم کاشانی، ۱۳۷۰: ۲۸۰)

در حالت عادی، «شکست‌خورده» برای کشتی به کار نمی‌رود. اما او برای ایجاد تازگی، چنین آورده است. یا:

این صبح تیره باز دمید از کجا کزو  
کار جهان و خلق جهان جمله درهم است  
گویا طلوع می‌کند از مغرب آفتاب  
کآشوب در تمامی ذرات عالم است  
(همان: ۲۸۰)

محتشم صبح را عزادار می‌داند که با رسیدن خبر این واقعه هولناک، آشوبی فراگیر، همه ذرات را فراگرفته تا حدی که خورشید هم از مغرب طلوع می‌کند. سخنی در اوج تازگی، که هر شنونده را به شگفتی وا می‌دارد. یا در بیت ذیل به‌جای ذکر اعمال ننگین قتل کربلا با استفاده از شیوه آشنای‌دایی از لفظ «چه‌ها» استفاده می‌کند.

تحلیل و بررسی  
فرمالیستی ساختار  
ترکیب‌بند محتشم  
کاشانی از منظر لفظ و معنا



ای چرخ غافلگی که چه بیداد کرده‌ای / وز کین چه‌ها در این ستم‌آباد کرده‌ای  
(همان: ۲۸۰)

در کنار آشنازدایی، یکی دیگر از شگردهایی که محتشم برای انگیزش مخاطبان استفاده کرده این است که محتشم از کارکردهای جملات انشایی به‌خوبی استفاده کرده است. برای مثال در بند سوم با به کار بردن شش جمله التزامی «کاش آن زمان» و سپس آوردن جمله اخباری، توجه مخاطب را به موضوع جلب کرده و بسیار تأثیرگذار است:

کاش آن زمان سراقق گردون نگون شدی / وین خرگه بلند ستون بیستون شدی  
کاش آن زمان در آمدی از کوه تا به کوه / سیل سیه که روی زمین قیرگون شدی  
... آل نبی چو دست تظلم برآورند / ارکان عرش را به تلاطم درآورند  
(همان: ۲۸۱)

#### ۴-۱-۴-۱. نو کردن تشبیه و اسامی در محور جانشینی

محتشم در حوزه تشبیه نیز سعی در آشنایی‌زدایی دارد. برای مثال در بیت ذیل به‌جای ذکر نام امام حسین(ع) از اشرف اولاد آدم یاد کرده است:

جن و ملک بر آدمیان نوحه می‌کنند / گویا عزای اشرف اولاد آدم است  
(همان: ۲۸۰)

یا کاربرد مونس شکسته‌دلان به‌جای نام حضرت زهرا(س):

کای مونس شکسته‌دلان حال ما ببین / ما را غریب و بی‌کس و بی‌آشنا ببین  
(همان: ۲۸۴)

نیز در بند نهم به‌جای ذکر نام امام حسین(ع) از «صید دست و پا زده در خون»، «نخل تر»، «ماهی فتاده به دریای خون»، «غرقه محیط شهادت»، «شاه کم‌سپاه»، «قالب تپان»، «شاه شهید ناشده مدفون» استفاده کرده است (همان، ۱۳۷۰: ۲۸۳-۲۸۴).

گاهی هم محتشم کارکرد خودکار برخی از قیود را با شیوه آشنازدایی، تازه کرده است:  
زان تشنگان هنوز به عیوق می‌رسد / فریاد العطش ز بیابان کربلا  
(همان: ۲۸۰)

لفظ «هنوز» اشاره به پویایی واقعه عاشورا در بستر تاریخ دارد. یا کارکرد «هم» در بیت ذیل:  
از آب هم مضایقه کردند کوفیان / خوش داشتند حرمت مهمان کربلا  
(همان‌جا)

«هم» در بیت فوق، کارکرد خودکار و همیشگی خود را ندارد بلکه بیانگر سنت‌شکنی اعراب در رسم مهمان‌نوازی و مضایقه آن‌ها از آب است؛ که عرب در صورت فقر، حداقل با آب از مهمان پذیرایی می‌کرد (همان‌جا).

همچنین در بیت ذیل، شاعر با آشنادایی در محور جانشینی، واژه «شکفته» را جایگزین «پژمرده» کرده و به‌جای اینکه بگوید: «روزگار گریست» با آفرینش تصویری بکر، ضمن توجه به رابطه گلاب با مراسم عزاداری به گرفتن گلاب اشک از گل‌های بستان کربلا اشاره کرده است:

نگرفت دست دهر گلابی به غیر اشک      ز آن گل که شد شکفته به بستان کربلا

(همان‌جا)

محتشم به‌جای «گل پژمرده» از شکفتگی گل سخن می‌گوید که برخلاف عادت و انتظار مخاطب در فضای این شعر است. در یک فضای حماسی و سرشار از ترس و خون‌ریزی، گلی می‌شکفتد تا توجه مخاطبان را به خود جلب کند. هدف محتشم این است تا از لفظ شکفته به معنای وسیع شهادت برسد؛ زیرا شهادت نوعی شکفتگی است. البته شکفتگی با زخم خوردن نیز پیوند دارد. البته باید اشاره شود صورتگران روس، یک اثر ادبی را نشانه یا نظام نشانه‌ای می‌دانند که متن را شکل داده است و متن به‌عنوان یک کل معرفی می‌شود که تمام عوامل آن در برابر یکدیگر انجام وظیفه متقابل دارند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۹). آرایه‌ها و صنایع بدیعی نیز در محور جانشینی و هم‌نشینی یک نظام نشانه‌ای هستند که رابطه بین دال و مدلول را به عهده دارند. برای پرهیز از تکرار در اینجا فقط به استعاره و تلمیح اشاره می‌شود؛ زیرا این بحث نیاز به مقوله جداگانه دارد و محققان در این خصوص، تحقیقات فراوانی انجام داده‌اند. برای مثال:

بهر خسی که بار درخت شقاوت است      در باغ دین چه با گل و شمشاد کرده‌ای

(همان: ۲۸۵)

بار در مصرع اول استعاره از «یزید» و درخت شقاوت استعاره از معاویه است و در مصرع دوم، گل و شمشاد استعاره از شهدای کربلاست. همچنین در بیت ذیل، بسیار هنرمندانه با استفاده از آرایه تلمیح، به اقامت حضرت عیسی (ع) در آسمان چهارم و حرفه رنگرزی ایشان اشاره دارد:

یکباره جامه در خم گردون به نیل زد      چون این خبر به عیسی گردون‌نشین رسید

(همان: ۲۸۲)

تحلیل و بررسی  
فرمالیستی ساختار  
ترکیب‌بند محتشم  
کاشانی از مظهر لفظ و معنا



## ۷. نتیجه‌گیری

بر اساس تجزیه و تحلیل داده‌های کیفی ترکیب‌بند محتشم، می‌توان گفت که ساختار این ترکیب‌بند از لحاظ لفظ و معنا، داری پیوند ناگسستگی است. وی در کنار تعظیم ممدوح خود، از نظام نشانه‌ها به بهترین وجه استفاده کرده و در محور عمودی و افقی شعرش، از شگردهای خارق‌العاده‌ای برای انگیزش مخاطب مدد می‌جوید. در این پژوهش به اهمّ مسائل مورد نظر فرمالیست‌های ساختگرا اشاره شده است، سپس عناصر مذکور در شعر محتشم واکاوی شده تا مخاطبان به وضوح دریابند که محتشم چگونه در محور جانشینی و هم‌نشینی معنایی توانسته است با گزینش بهترین لفظ، بیشترین حجم معنای و اندیشه‌های مورد نظر خود را به مخاطبان القا کند. البته موسیقی کلمات نیز در القای بخشی از معنا به مخاطبان سهیم‌اند. گاهی محتشم از صدا معنایی و واج‌آرایی و حتی شکل کتابت واج‌ها برای انتقال معنا و مفهوم مورد نظر خود مدد گرفته است. به عبارت دیگر، در تبیین نشانه‌های لفظی شعر محتشم، فراتر از رسیدن به معنا و اندیشه، ارتباطی محکم در محور هم‌نشینی و جانشینی این ترکیب‌بند احساس می‌شود که شعر محتشم را از زمین به آسمان پیوند می‌دهد. همان عاملی که تاکنون محتشم و شعرش را ممتاز و سرآمد کرده است. در واقع، محتشم قصد داشته تا بهترین دال را برای دلالت به بهترین و گویاترین مدلول انتخاب کند و البته در این مسیر توفیق یافته و شاهکاری عظیم در عرصهٔ مرثیه‌سرایی عاشورایی ایجاد کرده است.

## پی‌نوشت‌ها

۱. نیز نک: اچسون، ۱۳۶۴: ۲۰۸.
۲. نیز نک: Ipsen, 2006: 56.
۳. نیز نک: صفوی، ۱۳۸۳ [الف]: ۵۴.
۴. نیز نک: فولادی، ۱۳۸۲: ۲۰.
۵. نیز نک: صدای «ز» در بیت چهارم بند هفتم ترکیب‌بند محتشم.
۶. تنها ردیف بند نهم مرکب اسمی فعلی است (همان: ۲۸۳).
۷. محتشم کاشانی، ۱۳۷۰: ۲۸۰.
۸. همان: ۲۸۰.

## منابع

۱. قرآن کریم.
۲. ابراهیم تبار، ابراهیم، ۱۳۹۵، «تحلیل ساختاری شعر میراث اخوان ثالث»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی ۱۳ (۵۳): ۱۹-۳۴.
۳. احمدی، بابک، ۱۳۷۵، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران: مرکز.
۴. اچسون، جین، ۱۳۶۴، *روان‌شناسی زبان*، ترجمه عبدالخلیل حاجتی، تهران: امیرکبیر.
۵. استاینبرگ، دنی، ۱۳۸۱، *درآمدی بر روان‌شناسی زبان*، ترجمه ارسلان گلغام، تهران: سمت.
۶. اسمیت، نیل و ویلسون، دیردری، ۱۳۶۷، *زبان‌شناسی نوین نتایج انقلاب چامسکی*، ترجمه ابوالقاسم سهیلی و جمعی دیگر، بی‌جا: آگاه.
۷. البرزی، پرویز، ۱۳۸۶، *مبانی زبان‌شناسی متن*، تهران: امیرکبیر.
۸. آل بویه لنگرودی، عبدالعلی، انصاری، نرگس و اصانلو، سمیه، ۱۳۹۲، «بررسی مفهومی قصیده بحرالعلوم و مقایسه آن با ترکیب‌بند محتشم»، *کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه رازی کرمانشاه* ۳ (۱۰): ۱-۲۳.
۹. برادران، شکوه، ۱۳۹۵، «نقد ساختاری شعر محتشم کاشانی»، *رشد آموزش زبان و ادب فارسی*، دانشکده اطهر اراک، ۱-۲۰.
۱۰. توکلی محمدی، محمودرضا و قربانی حسنازودی، محسن، ۱۳۹۵، «بررسی تطبیقی رثای امام حسین (ع) در شعر شریف رضی و محتشم کاشانی»، *نشریه ادبیات تطبیقی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان* (۱۵): ۴۳-۶۵.
۱۱. چاوشی، حسین، ۱۳۸۱، *بلاغت از دیدگاه روان‌شناسی*، قم: خوشرو.
۱۲. زرین کوب، عبدالحسین، ۱۳۶۹، *ارسطو و فن شعر*، تهران: بی‌نا.
۱۳. زمردی، حمیرا، ۱۳۹۲، *نظریه نشانه‌شناسی حروف در متون فارسی*، تهران: زوار.
۱۴. رضایی، محمد و نقی‌زاده، آرزو، ۱۳۹۴، «فراهنجاری در شعر سبک هندی»، *مجله مطالعات زبانی بلاغی سمنان* (۱۱): ۶۹-۹۴.
۱۵. سجودی، فرزانه، ۱۳۸۰، *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*، تهران: سوره مهر.
۱۶. \_\_\_\_\_، ۱۳۸۲، *نشانه‌شناسی کاربردی*، بی‌جا: قصه.
۱۷. شعیری، حمیدرضا، ۱۳۸۵، *تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان*، تهران: سمت.
۱۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۷۰، *موسیقی شعر*، تهران: آگه.
۱۹. \_\_\_\_\_، ۱۳۹۱، *رستاخیز کلمات (نظریه ادبی صورت‌نگاریان روس)*، تهران: سخن.
۲۰. شمیسا، سیروس، ۱۳۷۲، *کلیات سبک‌شناسی*، تهران: فردوسی.
۲۱. صفوی (الف)، کورش، ۱۳۸۳، *درآمدی بر معنی‌شناسی*، تهران: سوره.
۲۲. \_\_\_\_\_ (ب)، ۱۳۸۳، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، ج ۱: نظم، تهران: سوره مهر.

۲۳. صلواتی، محمود، ۱۳۸۷، «صبح تیره»، کیهان فرهنگی (۲۶۷): ۵۰-۵۲.
۲۴. طوسی، خواجه نصیرالدین، ۱۳۶۷، اساس الاقتباس، تهران: دانشگاه.
۲۵. عضدانلو، حمید، ۱۳۸۰، گفتمان و جامعه با گرامر/اشت مقاله‌ای از بروس لینکن، تهران: نی.
۲۶. فرخی سیستانی، ابوالحسن، ۱۳۶۳، دیوان، محمد دبیرسیاقی، تهران: کتابفروشی زوار.
۲۷. فرکلاف، نورمن، ۱۳۷۹، تحلیل انتقادی گفتمان، ترجمه فاطمه شایسته پیران و جمعی دیگر، بی‌جا: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
۲۸. فولادی، علیرضا، ۱۳۸۲، مبانی عروض فارسی، قم: فراگفت.
۲۹. قریشی‌زاده، عبدالرضا، ۱۳۷۱، «جلوه‌های زیبایی‌شناسی در ترکیب‌بند محتشم کاشانی»، مجله ادبستان (۳۱): ۱۰-۱۲.
۳۰. کوره‌ای، فریدون و ماهیار، عباس، ۱۳۹۱، «نگاهی به مقاتل حسین بن علی(ع) و ترکیب‌بند محتشم»، سامانه مدیریت نشریات علمی ۴ (۱۲): ۲۷۷-۳۰۱.
۳۱. کافی، غلامرضا، ۱۳۸۸، شرح منظومه‌ی ظهر (نقد و تحلیل شعرهای عاشورایی از آغاز تا امروز)، تهران: مجتمع فرهنگی عاشورا.
۳۲. کرول، دیوید دلبیو، ۱۳۹۱، روان‌شناسی زبان، ترجمه حشمت‌الله صباغی، تهران: رشد.
۳۳. لطف، یوسف، ۱۳۸۸، «بررسی مقایسه‌ای مرثیه‌ی امام حسین(ع) در دیوان محتشم کاشانی و شریف رضی»، مطالعات ادبیات تطبیقی ۳ (۱۱): ۱۸۷-۲۱۲.
۳۴. محتشم کاشانی، کمال‌الدین علی، ۱۳۷۰، دیوان مولانا محتشم کاشانی، بی‌جا: سنایی.
۳۵. محجوب، محمدجعفر، ۱۳۸۰، سبک خراسانی در شعر فارسی، تهران: نشر فردوس و جامی.
۳۶. هال، رابرت اندرسن، ۱۳۸۱، زبان و زبان‌شناسی، ترجمه محمدرضا باطنی، تهران: علمی و فرهنگی.
۳۷. هریس، روی، ۱۳۸۱، زبان، سوسور و ویتگنشتاین: چگونه می‌توان با واژه‌ها بازی کرد، تهران: مرکز.
38. Brown, K., 2005, *Encyclopedia of Language and Linguistics*, 14-Volume Set. Elsevier Science.
39. Dosse, Francois, *History of Structuralism*, Vol. 2. The SGN sets, London. 1967-present Translated By DEBORAH GLASSMAN.
40. Hawthorn, Jeremy, 2000, *A Glossary of Contemporary Literary Theory*, 4<sup>th</sup> ed. Arnold, LONDON.
41. Ipsen, G., 2006, *The interactive multimedia linguistics for beginners*, Retrieved from conquerwithknowledge.blogspot.co.uk/2016/06/e-book-interactive-multimedia.html.