دو فصلنامه علمی کاشان‌شناسی، بهار و تابستان ۱۳۹۸، شماره ۱۴(پیاپی ۲۲)، صفحات: ۲۰۹ـ۲۳۰

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

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۱/۲۰ تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۴/۲۸

رضا شجری*
الهام عربشاهی کاشی**

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 سازندهٔ 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 بهره ببرد 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 کار گیری 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

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 اندیشهٔ پنهان در ساختار را بیان می‌کند (Brown, 2005: 10405).[1] *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)[2] 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، نتیجهٔ 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 به‌طوری 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).

نکتهٔ 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 جان‌مایهٔ 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 تشکیل‌دهندهٔ متن معنا می‌دهد و در سطح انسجام موضعی، بین گفته‌ها ارتباط معنایی برقرار کرده تا از رشتهٔ 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: ۲۱۷ـ۲۱۹).

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 حوزهٔ مطالعات زبانی راه می‌یابند. بر اساس همین دیدگاه، حوزهٔ نشانه ـ معناشناسی نیز به بازنگری مسئلهٔ تحلیل گفتمان می‌پردازد و آن را امری اساسی در تجزیه و تحلیل متون در نظر می‌گیرد (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۱). برخی نیز کلمات را آینهٔ تجلی افکار و اندیشه‌های فرد در ایجاد تعامل با جهان بیرون دانند. زمردی می‌گوید: در واقع نشانه‌شناسی مسیر

را برای معناشناسی هموار می‌سازد؛ به‌طوری که سوسور نشانه را کلیتی داند ناشی از پیوند میان دال و مدلول که از رابطهٔ آن دو به دلالت تعبیر می‌کند. حروف و کلمات نمایندهٔ جهان بیرون و درون‌اند. کلمات، اشیاء جهان را نام‌گذاری می‌کنند و به تعداد افکار مختلف انسانی، حروف و کلماتی داریم که هریک زاویهٔ دید و مواضع فرهنگی، انسان‌ها و اندیشه‌ها را نشان می‌دهد (زمردی، ۱۳۹۲: ۲۳ـ۲۸). 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).[۳] در اینجا باید ذکر شود که زبان ترکیب‌بند محتشم کاشانی، به خوبی بیانگر افکار و اندیشه‌های بلند و فخیم وی است. ازاین‌رو، 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، به‌منزلهٔ 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، دربارهٔ حوادث عاشورا از تمام ظرفیت‌های کلام بهره برده؛ به‌گونه‌ای 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 فلسفهٔ نهضت عاشورا با استفاده از ابزارهایی مانند تکرار و بزرگ‌نمایی برخی از وقایع برای اثرگذاری بیشتر، تصویرسازی، آشنازدایی و... استفاده کرده است.

۱ـ۱. 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 به‌جای 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 (جانشینی 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 سادهٔ محتشم است که در سراسر آن حتی یک واژهٔ نامأنوس و یا یک ترکیب دل‌آزار دیده نمی‌شود (کافی، ۱۳۸۸: ۲۱۲).

شفیعی‌کدکنی درکتاب *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 اندیشهٔ خود، بهره برده است؛ چنان‌که امرسون (Emerson) می‌گوید: نویسنده همان طور که فکر و احساس می‌کند همان طور هم می‌نویسد اگر افکارش گنگ باشد، نوشتهٔ گنگ است. اگر افکارش کهنه و تقلیدی است زبانش نیز خشی و سنتی و تکراری است. نهفته‌های ذهنی انسان به رغم میل او هم که باشد در طرز بیانش جلوه دارد (شمیسا، ۱۳۷۲: ۱۹).

۱ـ۲. 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* شفیعی‌کدکنی 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، مرثیهٔ 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.

۱ـ۳. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ 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 سادگیِ 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: ۵۱ـ۵۲). آل بویه و انصاری و اصانلو هم در «بررسی مفهومی قصیدهٔ سید مهدی بحرالعلوم و مقایسهٔ آن با ترکیب‌بند محتشم کاشانی» (۱۳۹۲: ۱ــ۲۳) فقط به بررسی اجمالی موضوعات

مطرح‌شده در این دو اثر پرداخته‌اند. توکلی محمدی و قربانی حسنارودی در «بررسی تطبیقی رثای امام حسین(ع) در شعر شریف رضی و محتشم کاشانی» (۱۳۹۵: ۶۵ـ۴۳) به بررسی تطبیقی مضمون این دو اثر و بیان همانندی‌ها و ناهمانندی‌های آن‌ها می‌پردازند. لاطف هم در «بررسی مقایسه‌ای مرثیهٔ امام حسین(ع) در دیوان محتشم کاشانی و شریف رضی» (۱۳۸۸: ۱۸۷ــ۲۱۲) 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 پیشینهٔ 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 شیوهٔ صلواتی در «صبح تیره» عمل کرده و به عبارت دیگر این مقاله بیشتر به بررسی بلاغی ترکیب‌بند محتشم پرداخته است؛ چنان‌که در مقالهٔ «جلوه‌های زیبایی‌شناسی در ترکیب‌بند محتشم کاشانی» (قریشی‌زاده، ۱۳۷۱: ۱۰ــ۱۲) نیز نگارنده بیشتر به بررسی زیبایی‌شناسی سخن و آرایه‌های ادبی مانند تلمیح، تناسب، آلیتراسیون، استعاره و... پرداخته است. در مقالهٔ «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 مبارزهٔ آگاهانه با سنت‌های شعری عصر تیموری اشاره شده است. نیز نگارندگان از فراهنجاری‌های رایج در سبک هندی مثل فراهنجاری واژگانی، نحوی، آوایی، باستان گرایی و معنایی یاد کرده‌اند (نک: رضایی و نقی‌زاده، ۱۳۹۴: ۷۹ـ۹۰). 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.

۱ـ۴. 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،

آشنازدایی» بررسی شده‌اند.

۱ـ۵. 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 سنتی، 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 (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۸ــ۷۴). 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 رابطهٔ 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 رابطهٔ 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 رابطهٔ مجازی (Tropological) میان آن دو جانب دیگر است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۳۸).

ازاین‌رو، 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 پایهٔ مادیت نشانهٔ 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 منحصراً دربارهٔ فرایندی است که از طریق آن، نظام نشانه‌ای غالب عمل می‌کند (یعنی رابطهٔ میان آوا و

معنی در زبان) و ابزاری ارتباطی است که در آن، زبان بـا نشـانه‌هـا و مصـادیق فراتـر از سـاخت انعکاسی و عملکردی‌اش مواجه می‌شود (سجودی، ۱۳۸۰: ۱۳۷). شفیعی‌کدکنی موسیقی شـعر را به سه نوع موسیقی عروضی، موسیقی قافیه و موسیقی داخلی کلمات تقسیم کـرده اسـت (۱۳۹۱: ۴۴۸). محتشم هم در شعرش از هر سه نوع موسیقی برای پرورش معنا بهره برده است.

۲ـ۱. موسیقی عروضی (وزن)

وزن، یکی از عناصر مهم و مؤثر در موسیقی شعراست. به اعتقاد خواجـه نصـیر طوسـی، وزن بـه محاکات احوال می‌پردازد و به همین سبب مقتضی انفعالات در نفوس است. گـاهی وزن ایجـاب طیش و گاه ایجاب وقار مـی‌کنـد و خـود حـروف قـول در شـعر، محاکـات او از آن ایقـاع کنـد (طوسی، ۱۳۶۷: ۵۹۲). در واقع می‌توان گفت: «وزن یکی از عناصر مهم شعر در محاکـات احـوال نفسانی و عواطف است و موزونیت درونی، اصالتاً تحت‌تأثیر تموّج‌هـا و حرکـات عـاطفی ایجـاد می‌شود» (چاوشی، ۱۳۸۱: ۱۹۵).

هر شاعری برای انتقال افکار و عواطف و احساسات خود، وزن متناسب با همـان موضـوع را انتخاب می‌کند تا بخشی از معنی را از طریق موسیقی کلام به مخاطب القـا کنـد. ارسـطو هـم در کتاب *فن شعر* خود، معتقد است که طبیعت موضوع، مهم‌ترین عامل در هدایت انسـان بـه سـمت انتخاب وزن مناسب است (زرین‌کـوب، ۱۳۶۹: ۱۶۰). برخـی هـم انتخـاب وزن را امـری کـاملاً شخصی و بسته به سلیقهٔ هر شاعر می‌دانند (محجوب، ۱۳۸۰: ۲۲۴). محتشم هم در ترکیب‌بنـدش از وزن «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» (بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محـذوف) بهـره بـرده است.[۴] به قول شفیعی‌کدکنی، در این وزن، رکن‌های عروضی عیناً تکرار نمی‌شوند و با همهٔ زلالی و زیبایی و مطبوع بودن، شوق به تکرار در ساختمان آن‌هـا احسـاس نمـی‌شـود و بـه ایـن اوزان، جویباری گفته می‌شود. استمرار ملایم و خوش آهنگ آن‌ها سبب شده تا بسیاری از بزرگان شـعر و ادب فارسی همچون حافظ و سعدی نیز غـزل‌هـای برجسـتهٔ خـود را در ایـن وزن بیـان کننـد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۹۶).

اغلب شاعران پیش از محتشم، از این وزن برای مدح استفاده کرده‌انـد. بـرای مثـال فرخـی 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 سـفر نوروز مـه بمانـد قریـب مهـی چهـار

(فرخی، ۱۳۶۳: ۳۹)

بستر شعر محتشم، مرثیه و عزاداری است و او برای محاکات عواطف خود، وزنی بـا وقـار و سنگین برگزیده است چون سرودهٔ او جایی برای جولان وزن‌های خیزابی و رقصـان نیسـت. نیـز سهولت فراگیری، نغمهٔ ماندگار و بدل شدن برخی از ابیات او به مثل سایر تا ابد مرهون ایـن وزن ملایم و خوشاهنگ است.

باز این چه شورش است که در خلق عـالم اسـت باز این چه نوحه و چه عـزا و چـه مـاتم اسـت

(محتشم کاشانی، ۱۳۷۰: ۲۸۰)

۲ـ۲. موسیقی قافیه

در شعر محتشم، هماهنگی قافیه، به‌جز افزایش موسیقیایی کلام، فواید دیگری هـم دارد. محتشـم در محور عمودی شعرش، گاه با قافیه کردن الفاظی خاص، پیوند معنـاداری میـان لفـظ و اندیشـه 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 به‌جای پذیرایی در بوستان، در میان بیابان مورد آماج بلا قرار دادند. محتشم بـا «ردیـف کـربلا» قوافی فوق را غنی می‌سازد.

کشتی شکست‌خـوردهٔ طوفـان کـربلا در خاک و خون تپیـدهٔ میـدان کـربلا

گر چشم روزگار بر او زار می‌گریسـت خون می‌گذشت از سـر ایـوان کـربلا

(همان: ۲۸۰)

یا در محور عمودی قوافی بند دوازده، به ظلم و ستم یزیـد بـر امـام حسـین(ع) و اهـل بیـت ایشان اشاره دارد (همان: ۲۸۵). محتشم بـیش از آنکـه از قافیـه بـرای موسـیقی کـلام، تناسـب و قرینه‌سازی و لذت مخاطب استفاده کند، از قافیه بیشتر برای تـداعی معـانی و توسـعهٔ تصـاویر و تنظیم افکارش بهره برده است.

۲ـ۳. موسیقی داخلی کلمات

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

ـ واج‌آرایی «س» و تکرار صامت بلند «آ»

در بارگاه قدس که جـای مـلال نیسـت سرهای قدسیان همه بر زانوی غم است

(همان: ۲۸۰)

محتشم با تکرار صامت «س» علاوه بر تشخص صوتی قائل شدن بـرای ایـن صـامت، قصـد

دارد تا سوت و کور بودن (یا سیه‌پوشی) کرّوبیان را در این مصیبت القا کند. نیـز تکـرار مصـوت بلند «آ» یادآور آه ممتد شاعر از سر حسرت و تأسف است. شاعر ۵۸۶ بار از این مصوت اسـتفاده 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 واژهٔ «سر» در گوش جان تداعی شود.

پس بر سنان کنند سری را که جبرئیل　　شـوید غبـار گیسـویش از آب سلسـبیل

(همان: ۲۸۴)

ـ واج‌آرایی «ز»

باز این چه رستخیز عظیم است کز زمین　　بی‌نفخ صور خاسته تا عرش اعظم اسـت

(همان: ۲۸۰)

واج آرایی حرف «ز» در واژه‌های «باز»، «رسـتخیز»، «کـز»، «زمـین» یـادآور سـورهٔ زلـزال «اِذا زُلزِلَتِ الأَرض زِلزالَها» (زلزله: ۱) و تداعی‌گر زلزلهٔ قیامت است.[۵]

کاش آن زمان سرادق گردون نگون شدی　　وین خرگـه بلندسـتون بیسـتون شـدی

(همان: ۲۸۱)

هدف شاعر از تکرار صامت «س»، «و»، «گ» و «ن»، تنها موسـیقی کـلام نبـوده بلکـه تـداعی اندیشهٔ سرنگونی است که با کنار هم چیدن این صامت‌ها مـی‌تـوان بـه آن پـی بـرد. گـاهی هـم محتشم، با افزایش بسامد آماری صامت‌های یک کلمه، انعکاس صـوتی مربـوط بـه آن واژه را در ذهن ایجاد می‌کند. برای مثال:

هست از ملال گرچه بری ذات ذوالجـلال　　او در دل است و هیچ دلی نیست بی‌مـلال

(همان: ۲۸۲)

تأکید شاعر بر واژهٔ «دل» است و صامت‌های «د» و «ل» هم در بیت بیش از همه تکـرار شـده است. گاهی نیز با کمک صامت‌ها، تصاویری بدیع را ترسیم می‌کند. یا با محصـور کـردن صـامت «ب» در واژهٔ «بی‌کس»، میان دو صامت «الف» در واژه‌های «را» و «آشنا» در واقـع محصـور شـدن خاندان اهل بیت(ع) در میان دشمنان جفاکار را به ذهن متبادر می‌سازد نیز با تکـرار صـامت بلنـد «آ»، آه و دریغ خود را منعکس می‌کند.

کای مونس شکسته‌دلان حـال مـا ببـین　　ما را غریب و بی‌کـس و بـی‌آشـنا ببـین

(همان: ۲۸۲)

نیز در بند اول، تکرار «ـَ م»، در ردف اصلی قافیهٔ واژگانی همچون «ماتم، اعظم، درهم، عـالم

و...» یادآور واژهٔ «غم» است؛ زیرا قوافی «تَم، ظَم، هَم، لَم و...» دقیقاً هم‌وزن واژهٔ غم هستند و آهنگ غم را در ذهن مخاطب القا می‌کنند. در بند ۱۲نیز، با قافیه قرار دادن واژگانی مانند خراب، کباب، ناب، خضاب و...، ردف 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 ترکیب‌بند هم بیشتر از سایر صامت‌هاست و بعید نیست که تکرار این صامت‌ها مفاهیمی مانند «نبرد»، «امام» و «آب» را در ذهن مخاطب القا کند.

۲ـ۴. 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 نه‌تنها 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 (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۰۱).

محتشم در همهٔ بندها، جز بند هفتم، سازهٔ ردیف به کار برده است. ردیف‌های او بیشتر کوتاه، از نوع فعلی و تأکیدی هستند؛[۶] زیرا ردیف‌های فعلی موجب استواری قافیه می‌شوند. البته گاهی هم برای نشان دادن اهمیت یک کلمه، آن را ردیف قرار داده است:

کشتی شکست‌خوردهٔ طوفان کربلا در خاک و خون تپیدهٔ میدان کربلا

(محتشم کاشانی، ۱۳۷۰: ۲۸۰)

توجه به ردیف در محور عمودی بندها، به مسئلهٔ 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، واژهٔ «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 به‌زودی یکی از اصطلاحات کلیدی

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، oralmonoly را قرار داده است (شفیعی‌کدکنی، 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　　بی‌نفخ 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 نفخ صور است. نیز محتشم در بند دوم، برای افزایش لحن حماسی شعر، تأکید و اغراق خود را روی واژهٔ «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　　گفتی فتاد از حرکت چرخ بی‌قرار

(همان: ۲۸۳)

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

بی‌اختیار نعرهٔ هذا حسین زو　　سر زد چنان‌که آتش ازو در جهان فتاد

(همان: ۲۸۳)

نیز در بند دوم از رسیدن فریاد تشنگان به ستارهٔ عیوق و بیتابی بیابان در بی‌آبی[۷] سخن گفته

است. در ضمن واژهٔ «بیابان» چشمزدی هم به واژهٔ «بی آبان» دارد و در بند نهم، زمین را از خـون شهدای کربلا جیحون دانسته و برخلاف بی‌تفاوتی دشمنان در برابر سوز نالهٔ حضرت زینب(س)، دل حیوانات وحشی زمین و پرندگان آسمانی را کباب[۸] می‌داند. گاهی نیز با اغراق بسیار می‌گوید:

خاموش محتشم که دل سـنگ آب شـد　　بنیاد صـبر و خانـهٔ طاقـت خـراب شـد

(همان: ۲۸۴)

۴. زائوم

از دیگر اصطلاحات کلیدی مطالعات سبکی فرمالیست‌ها، زائوم است که تعریف دقیقی ندارد. امـا همان فرم درونی و رابطـه‌هـای مجـازی همـراه بـا حالـت تشـخص سـحرآمیز کلمـه اسـت کـه معنی‌جدیدی را در فضای زبـان بـه وجـود مـی‌آورد؛ ترکیـب اصـوات زبـان، بـه‌صـورتی آزاد و به‌گونه‌ای که عهده‌دار بیان عاطفی باشند. کروچه نیخ (kruche Nych) گفته است: ما عقیده داریـم که در شعر کلمه از معنایش پهناورتر است کلمه تنها نه یک معنی مختصر یا منطقی بلکه فراتـر از همهٔ اینها فرا خرد و رازآمیز و جمال‌شناسیک است. کلمهٔ فـرا خـرد کـه زبـان هنـری اسـت، بـه ماورای عقل می‌رود و ملکات غیر عقلانی بشر را مخاطب قرار می‌دهـد (شـفیعی‌کـدکنی، ۱۳۹۱: ۱۳۹). پس می‌توان گفت: کلمات و مفاهیم تنها ابزارهای برقـراری ارتبـاط میـان افـراد نیسـتند و علائم، رموز وکنایه‌هایی غیرکلامـی نیـز در برقـراری چنـین ارتبـاطی مؤثرنـد. بـه اعتقـاد فوکـو (M.Foucault) گفتمان‌ها متشکل از علامات‌اند اما کارکردشان از کاربرد این علامات بـرای نشـان دادن و برگزیدن اشیا بیشتر است؛ همین ویژگی است که آن‌ها را غیر قابل تقلیل به زبان، سـخن و گفتار می‌کند (عضدانلو، ۱۳۸۰: ۱۶ـ۱۷).

معنای برخی از کلمات محتشم، فراتر از معنای لغوی و عرفـی و ظـاهری اسـت. واژه، سـفیر ادای عاطفه و احساس شاعر است و دنیای جدیدی را رو به اندیشهٔ مخاطب باز می‌کند که همـان زائوم یا حالت تشخص سحرآمیز کلمه است. گـاهی نیـز از تضـمن عملـی یـا دلالـت عملـی در شعرش بهره برده است. در واقع تضمن عملی، «برداشتی است که از یک گفته همـراه بـا در نظـر گرفتن اطلاعات قبلی مشترک میان گوینده و شنونده در بافت مورد نظر حاصل می‌شود» (اسـمیت و ویلسون، ۱۳۶۷: ۴۴۰).

در شمار مدل‌های دسترسی واژگانی آمده است که در مدل مختصه‌نمای مورتون Morton هر کلمه یا تک‌واژ در واژگان به‌صورت یک مختصه‌نما ارائه می‌شود که خصوصـیات مختلـف کلمـه (معنایی و نوشتاری و واجی و...) را نشان می‌دهد که با درون‌داد حسی یا اطلاعـات بـافتی فعـال

می‌شود. البته ممکن است که ساختار معنایی و نحوی جمله با عنایت به اطلاعات بافتی بر فعال‌سازی مختصه‌نمای کلمه‌ای مفروض تأثیر بگذارد (کرول، ۱۳۹۱: ۱۹۵ـ۱۹۶). برای مثال در آغازین بیت بند دوم، واژهٔ «میدان» نیز به‌نوعی مختصه‌نما و دارای تضمن عملی است:

کشتی شکست‌خوردهٔ طوفان کربلا　　در خاک و خون تپیدهٔ میدان کربلا

(محتشم کاشانی، ۱۳۷۰: ۲۸۰)

کلمهٔ «میدان» ضمن حفظ کارکرد خاص معنایی خود، بخش پنهان و رازآلود معنا را به مخاطبان القا می‌کند. معنی لغوی واژهٔ «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 لبیک 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)

واژهٔ «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، مایهٔ 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 واژهٔ ماهی، «ماه» در آسمان را نیز به ذهن متبادر می‌سازد. نیز آورده است:

این خشک‌لب فتادهٔ دور از لب فرات　　کز خون او زمین شده جیحون حسین توست

(همان: ۲۸۴)

واژهٔ «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)

واژهٔ «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

همان «موضوع» یا «زمینه» یا «اندیشهٔ 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 (شفیعی‌کدکنی، 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). اندیشهٔ 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 قلّت یاران امام در برابر دشمن، با استفاده از کلمهٔ 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 مسئلهٔ «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 جریدهٔ 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 بـود　　شـد سـرنگون ز بـاد مخـالف حبـاب‌وار
جمعی که پاس محملشان داشت جبرئیـل　　گشـتند بـی‌عمـاری محمـل شـتر سـوار
(همان: ۲۸۳)

عناصر سازندهٔ این ترکیب‌بند، بیشتر حسی و بیرونی و نه‌تنها در محور عمـودی بلکـه در محـور افقی هم بین اجزای آن تناسب است. در محور کلی شعر، به عناصر حسی مثل «باد و آب و بـه‌ویـژه خاک و آتش»، «بیابان، کوه، کوهسار، هامون، سنگ»، «دریا، موج، سیل، طوفان، حباب، ابـر»، «دشـت، نخل، درخت، گل، باغ، شمشاد، گلشن» اشاره و میان «سـر، چشـم، زانـو، کنـار، حلـق، زبـان، لـب، دوش، تن، دل، جگر، گیسو، روی و اشک» تناسب برقرار کرده است. سپس از عناصر آسمانی ماننـد «ستاره، خورشید، ماهتاب»، «گردون، چرخ، فلـک، عـرش»، «ملکـوت، روح‌الامـین، سلسـبیل، نفـخ صور» در تقابل با عناصر زمینی یاد کرده است. در واقع شعر محتشم، پیوند جسم بـا روح، زمـین بـا آسمان و ملک با ملکوت است. این همان اندیشهٔ حاکم بر ترکیب‌بند محتشـم اسـت کـه شـعر او را ممتاز و سرآمد کرده. این فرم ظاهری زبان محتشم، محصول تفکر و اندیشهٔ ذهنی محتشم است.

۶. پیرنگ

پیرنگ در شمار مسائل بنیادی صورتگرایان روسی است. تکـرار وقـایع، تغییـر در سـکانس‌هـا از جمله فلاش بک‌ها و تعویق‌ها و توقف‌ها و شتاب‌ها و تقابل وقایع و هر عامل دیگری کـه بتوانـد کار را به شکل نهایی و دلخواه آن نزدیک کند، همـه، اجـزای بـی‌نهایـت و مصـادیق پیرنـگ‌انـد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۸۶).

محتشم در ترکیب‌بند خود گاهی از تکرار وقایع و تغییر در سکانس‌ها بـرای افـزایش اثرگـذاری بر مخاطبان بهره برده است. محتشم موضوع عزاداری و ماتم قدّسیان و به‌ویژه حضـرت روح‌الامـین و شرمساری ایشان از پیامبر(ص) را در بند اول، چهارم، پنجم، هفتم و یازدهم تکرار کرده است.

روح‌الامین نهاده بـه زانـو سـر حجـاب　　تاریک شـد ز دیـدن آن چشـم آفتـاب
(محتشم کاشانی، ۱۳۷۰: ۲۸۱)

البته محتشم علاوه بر پیرنگ، از شگردهای دیگری هم برای اثرگذاری استفاده کرده است کـه بدین شرح‌اند:

۶ـ۱. ایماژ

تصویر دست‌کم دو کارکرد بنیادی در تاریخ شـعر جهـان دارد کـه مـی‌تـوان نخسـت بـه جانـب نقشمندی آن و دیگر به کاربرد تزیینی یا دکوراتیو آن اشاره کـرد. البتـه در منظومـه‌هـای ایرانـی و

هندی عصر صفوی، تزاحم تصاویر و انتزاعی بودن اجزای آن‌ها شایع بوده است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۸۷ـ۸۸). 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 سیه‌پوشی و ماتم اهل زمین می‌گوید:

کاش آن زمان درآمدی از کوه تا به کوه　　سیل سیه که روی زمین قیرگون شدی

(همان: ۲۸۱)

۶ـ۲. 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 واژهٔ «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)

۶ـ۳. 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 حوزهٔ واژگانی آورده می‌شود. اما در جانشین‌سازی برخلاف تکرار، جنبه‌های جدید معنایی نسبت به دلالت مورد نظر پدید می‌آیند که در واقع جزء معنایی اضافی، جنبهٔ معنایی کاملاً دیگری را در بر می‌گیرد (البرزی، ۱۳۸۶: ۱۵۴ـ۱۵۶).

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

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

چون خون ز حلق تشنهٔ او بر زمین رسید　　جوش از زمین به ذروهٔ عرش برین رسید

(همان: ۲۸۲)

یا با تکرار عبارات «خاموش محتشم» سوزوگداز درونی خود را پنهان می‌کند:

خاموش محتشم کـه دل سـنگ آب شـد　　بنیـاد صـبر و خانـهٔ طاقـت خـراب شـد

خاموش محتشم که ازین حرف سـوزناک　　مـرغ هـوا و مـاهی دریـا کبـاب شـد

(همان: ۲۸۴)

۶ـ۴. آشنازدایی همراه با ابتکار و خلاقیت

آشنایی‌زدایی، یکی دیگر از ابزارهای مورد توجـه صـورتگران روس اسـت. آشـنایی‌زدایـی یعنـی حرف‌های تکراری و دستمالی‌شدهٔ دیگران را در ساخت و صورتی نـو عرضـه کـردن و یـا فعـال کردن «هنر سازه»های مـرده چیزهـایی را کـه بسـیاری «تکـراری» و « آشـنا» و بـی‌رمـق هسـتند، به‌گونه‌ای درآورده که خواننده احساس «غربت» و «تازگی» کنـد و در نظـرش امـری بـدیع و نـو جلوه‌گر شود. همان «معنی بیگانه» در تعبیر شاعران عصر صفوی (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۰۴). بـه تعبیر صورتگران روس، باید از کلمات خودکار پرهیز کرد و آن‌ها را به شیوه‌ای نـو بـه کـار بُـرد. محتشم به‌جای واژهٔ خودکار «کشتی شکسته»، واژهٔ «کشتی شکست‌خورده» را آورده است.

کشـتی شکسـت‌خـوردهٔ طوفـان کـربلا　　در خـاک و خـون تپیـدهٔ میـدان کـربلا

(محتشم کاشانی، ۱۳۷۰: ۲۸۰)

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

این صـبح تیـره بـاز دمیـد از کجـا کـزو　　کار جهان و خلق جهان جمله درهـم اسـت

گویـا طلـوع مـی‌کنـد از مغـرب آفتـاب　　کآشـوب در تمـامی ذرات عـالم اسـت

(همان: ۲۸۰)

محتشم صبح را عزادار می‌داند که با رسیدن خبر ایـن واقعـهٔ هولنـاک، آشـوبی فراگیـر، همـهٔ ذرات را فراگرفته تا حدی که خورشید هم از مغرب طلوع می‌کند. سخنی در اوج تازگی، که هـر شنونده را به شگفتی وا می‌دارد. یا در بیت ذیل به‌جای ذکر اعمال ننگین قتلهٔ کربلا بـا اسـتفاده از شیوهٔ آشنازدایی از لفظ «چه‌ها» استفاده می‌کند.

ای چرخ غافلی که چـه بیـداد کـرده‌ای　　وز کین چه‌ها در این ستم‌آبـاد کـرده‌ای
(همان: ۲۸۰)

در کنار آشنازدایی، یکی دیگر از شگردهایی که محتشم برای انگیزش مخاطبان اسـتفاده کـرده این است که محتشم از کارکردهای جملات انشایی به‌خوبی استفاده کرده است. برای مثال در بنـد سوم با به کار بردن شش جملهٔ التزامی «کـاش آن زمـان» و سـپس آوردن جملـهٔ اخبـاری، توجـه مخاطب را به موضوع جلب کرده و بسیار تأثیرگذار است:

کاش آن زمان سرادق گردون نگون شدی　　ویـن خرگـه بلنـد سـتون بیسـتون شـدی
کاش آن زمان درآمدی از کوه تا به کـوه　　سیل سیه که روی زمین قیرگـون شـدی
... آل نبـی چـو دسـت تظلـم برآورنـد　　ارکـان عـرش را بـه تلاطـم درآورنـد
(همان: ۲۸۱)

۶ـ۴ـ۱. نو کردن تشبیه و اسامی در محور جانشینی

محتشم در حوزهٔ تشبیه نیز سعی در آشنایی‌زدایی دارد. برای مثال در بیت ذیل بـه‌جـای ذکـر نـام امام حسین(ع) از اشرف اولاد آدم یاد کرده است:

جن و ملک بر آدمیـان نوحـه مـی‌کننـد　　گویـا عـزای اشـرف اولاد آدم اسـت
(همان: ۲۸۰)

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

کای مونس شکسته‌دلان حـال مـا ببـین　　مـا را غریـب و بـی‌کـس و بـی‌آشـنا ببـین
(همان: ۲۸۴)

نیز در بند نهم به‌جای ذکر نام امام حسین(ع) از «صید دست و پا زده در خـون»، «نخـل تـر»، «ماهی فتاده به دریای خون»، «غرقه محیط شهادت»، «شاه کم‌سپاه»، «قالب تپان»، »شاه شهید ناشده مدفون» استفاده کرده است (همان، ۱۳۷۰: ۲۸۳ـ۲۸۴).

گاهی هم محتشم کارکرد خودکار برخی از قیود را با شیوهٔ آشنازدایی، تازه کرده است:

زان تشنگان هنـوز بـه عیـوق مـی‌رسـد　　فریـاد العطـش ز بیابـان کـربلا
(همان: ۲۸۰)

لفظ «هنوز» اشاره به پویایی واقعهٔ عاشورا در بستر تاریخ دارد. یا کارکرد «هم» در بیت ذیل:

از آب هـم مضـایقه کردنـد کوفیـان　　خـوش داشـتند حرمـت مهمـان کـربلا
(همان‌جا)

«هم» در بیت فوق، کارکرد خودکار و همیشگی خود را ندارد بلکه بیانگر سنت‌شکنی اعـراب در رسم مهمان‌نوازی و مضایقهٔ آن‌ها از آب است؛ که عـرب در صـورت فقـر، حـداقل بـا آب از مهمان پذیرایی می‌کرد (همان‌جا).

همچنین در بیت ذیل، شاعر با آشنازدایی در محور جانشـینی، واژهٔ «شـکفته» را جـایگزین «پژمرده» کرده و به‌جای اینکه بگوید: «روزگار گریست» با آفرینش تصویری بکر، ضمن توجه به رابطهٔ گلاب با مراسم عزاداری به گرفتن گلاب اشک از گل‌های بسـتان کـربلا اشـاره کـرده است:

نگرفت دست دهر گلابی به غیر اشک ز آن گل که شد شکفته بـه بسـتان کـربلا

(همان‌جا)

محتشم به‌جای «گل پژمرد» از شکفتگی گل سخن مـی‌گویـد کـه بـرخلاف عـادت و انتظـار مخاطب در فضای این شعر است. در یک فضای حماسی و سرشار از ترس و خون‌ریـزی، گلـی می‌شکفد تا توجه مخاطبان را به خود جلب کند. هدف محتشم این اسـت تـا از لفـظ شـکفته بـه معنای وسیع شهادت برسد؛ زیرا شهادت نوعی شکفتگی است. البته شکفتگی با زخم خوردن نیـز پیوند دارد. البته باید اشاره شود صورتگران روس، یک اثر ادبی را نشانه یا نظام نشانه‌ای مـی‌داننـد که متن را شکل داده است و متن به‌عنوان یک کل معرفی می‌شـود کـه تمـام عوامـل آن در برابـر یکدیگر انجام وظیفهٔ متقابل دارند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۹). آرایـه‌هـا و صـنایع بـدیعی نیـز در محور جانشینی و هم‌نشینی یک نظام نشانه‌ای هستند که رابطهٔ 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 بـه مقولـهٔ جداگانه دارد و محققان در این خصوص، تحقیقات فراوانی انجام داده‌اند. برای مثال:

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

(همان: ۲۸۵)

بار در مصرع اولِ استعاره از «یزید» و درخت شقاوت اسـتعاره از معاویـه اسـت و در مصـرع دوم، گل و شمشاد استعاره ازشهدای کربلاست. همچنین در بیت ذیل، بسیار هنرمندانه با اسـتفاده از آرایهٔ تلمیح، به اقامت حضرت عیسی(ع) در آسمان چهارم و حرفهٔ رنگرزی ایشان اشاره دارد:

یکباره جامه در خم گـردون بـه نیـل زد چون این خبر به عیسی گردون‌نشین رسید

(همان: ۲۸۲)

۷. نتیجه‌گیری

بر اساس تجزیه و تحلیل داده‌های کیفی ترکیب‌بند محتشم، می‌توان گفت که ساختار این ترکیب‌بند از لحاظ لفظ و معنا، داری پیوند ناگسستنی است. وی درکنار تعظیم ممدوح خود، از نظام نشانه‌ها به بهترین وجه استفاده کرده و در محور عمودی و افقی شعرش، از شگردهای خارق العاده‌ای 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 اسمی‌فعلی است (همان: ۲۸۳).

۷. محتشم کاشانی، ۱۳۷۰: ۲۸۰.

۸. همان: ۲۸۰.

منابع

۱. *قرآن کریم*.

۲. ابراهیم‌تبار، ابراهیم، ۱۳۹۵، «تحلیل ساختاری شعر میراث اخوان ثالث»، فصلنامه *پژوهش‌های ادبی* ۱۳ (۵۳): ۱۹ـ۳۴.

۳. احمدی، بابک، ۱۳۷۵، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران: مرکز.

۴. اچسون، جین، ۱۳۶۴، *روان‌شناسی زبان*، ترجمهٔ عبدالخلیل حاجتی، تهران: امیرکبیر.

۵. استاینبرگ، دنی، ۱۳۸۱، *درآمدی بر روان‌شناسی زبان*، ترجمهٔ ارسلان گلفام، تهران: سمت.

۶. اسمیت، نیل و ویلسون، دیردری، ۱۳۶۷، *زبان‌شناسی نوین نتایج انقلاب چامسکی*، ترجمهٔ 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 قصیدهٔ بحرالعلوم و مقایسهٔ آن با ترکیب‌بند محتشم»، *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی* دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه رازی کرمانشاه ۳ (۱۰): ۱ـ۲۳.

۹. برادران، شکوه، ۱۳۹۵، «نقد ساختاری شعر محتشم کاشانی»، *رشد آموزش زبان و ادب فارسی*، دانشکده اطهر اراک، ۱ـ۲۰.

۱۰. توکلی محمدی، محمودرضا و قربانی حسناورودی، محسن، ۱۳۹۵، « بررسی تطبیقی رثای امام حسین(ع) در شعر شریف رضی و محتشم کاشانی»، نشریهٔ *ادبیات تطبیقی* دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان (۱۵): ۴۳ـ۶۵.

۱۱. چاوشی، حسین، ۱۳۸۱، *بلاغت از دیدگاه روان‌شناسی*، قم: خوشرو.

۱۲. زرین‌کوب، عبدالحسین، ۱۳۶۹، *ارسطو و فن شعر*، تهران: بی‌نا.

۱۳. زمردی، حمیرا، ۱۳۹۲، *نظریهٔ نشانه‌شناسی حروف در متون فارسی*، تهران: زوار.

۱۴. رضایی، محمد و نقی‌زاده، آرزو، ۱۳۹۴، «فراهنجاری در شعر سبک هندی»، مجلهٔ *مطالعات زبانی بلاغی* سمنان (۱۱): ۶۹ـ۹۴.

۱۵. سجودی، فرزان، ۱۳۸۰، *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*، تهران: سورهٔ مهر.

۱۶. ـــــــ ، ۱۳۸۲، *نشانه‌شناسی کاربردی*، بی‌جا: قصه.

۱۷. شعیری، حمیدرضا، ۱۳۸۵، *تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناختی گفتمان*، تهران: سمت.

۱۸. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، ۱۳۷۰، *موسیقی شعر*، تهران: آگه.

۱۹. ـــــــ ، ۱۳۹۱، *رستاخیز کلمات (نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس)*، تهران: سخن.

۲۰. شمیسا، سیروس، ۱۳۷۲، *کلیات سبک‌شناسی*، تهران: فردوسی.

۲۱. صفوی(الف)، کورش، ۱۳۸۳، *درآمدی بر معنی‌شناسی*، تهران: سوره.

۲۲. ـــــــ(ب) ، ۱۳۸۳، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، ج ۱: نظم، تهران: سورهٔ مهر.

۲۳. صلواتی، محمود، ۱۳۸۷، «صبح تیره»، *کیهان فرهنگی* (۲۶۷): ۵۰ـ۵۲.
۲۴. طوسی، خواجه نصیرالدین، ۱۳۶۷، *اساس الاقتباس*، تهران: دانشگاه.
۲۵. عضدانلو، حمید، ۱۳۸۰، *گفتمان و جامعه با گرامیداشت مقاله‌ای از بروس لینکن*، تهران: نی.
۲۶. فرخی سیستانی، ابوالحسن، ۱۳۶۳، *دیوان*، محمد دبیرسیاقی، تهران: کتابفروشی زوار.
۲۷. فرکلاف، نورمن، ۱۳۷۹، *تحلیل انتقادی گفتمان*، ترجمهٔ 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»، مجلهٔ *ادبستان* (۳۱): ۱۰ـ۱۲.
۳۰. کوره‌ای، فریدون و ماهیار، عباس، ۱۳۹۱، «نگاهی به مقاتل حسین بن علی(ع) و ترکیب‌بند محتشم»، *سامانهٔ مدیریت نشریات علمی* ۴ (۱۲): ۲۷۷ـ۳۰۱.
۳۱. کافی، غلامرضا، ۱۳۸۸، *شرح منظومهٔ ظهر (نقد و تحلیل شعرهای عاشورایی از آغاز تا امروز)*، تهران: مجتمع فرهنگی عاشورا.
۳۲. کرول، دیوید دبلیو، ۱۳۹۱، *روان‌شناسی زبان*، ترجمهٔ حشمت‌الله صباغی، تهران: رشد.
۳۳. لاطف، یوسف، ۱۳۸۸، «بررسی مقایسه‌ای مرثیهٔ امام حسین(ع) در دیوان محتشم کاشانی و شریف رضی»، *مطالعات ادبیات تطبیقی* ۳ (۱۱): ۱۸۷ـ۲۱۲.
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*، ترجمهٔ 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*, 4th 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.