https://liar.ui.ac.ir/?lang=en
Literary Arts
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 15, Issue 4, No.45, Winter 2023-2024, pp.25-46
Received: 20/06/2023 Accepted: 03/09/2023

Criticism and Analysis of the Morphology of Mohtasham Kashani's Twelve Stanzas in the Context of Defamiliarization

Fazlollah Rezaei Ardani *
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran
rezaei.ardani@cfu.ac.ir

GholamReza Hatafi Ardakani
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran
rezahatafi2@gmail.com

Mahdi Sadeghi
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran
mahdisadeghi2121@yahoo.com

Abstract

This research investigates the use of defamiliarization tools in Mohtasham Kashani's twelve stanzas using a descriptive-analytical method and analysis of findings based on formalist literary criticism. In the morphology of this elegy, linguistic and literary works of art join the chain of emotions and arouse the emotions of the audience along with spiritual ups and downs. Knowing the literary situation, intellectual independence and freedom of reflection, selection of combinations, and variety of themes, Mohtasham draws the artistic effects of words, which strengthens the inner and spiritual background of the poem (emotion). The emotional flow of the poem moves from the personal axis to the social axis and takes the word beyond the cut of a certain time and place, which causes the geographical boundary of the word to be broken and the unity of the stanzas to return to the same circular horizon of Ashura. Besides the theme, Mohtasham's poetry is influenced by the entanglement of emotion and imagination with images and literary works, the natural inspiration of the weight of the poem from the subject's soul (Karbala incident), the precision in praising the words and refining the meanings (completing and improving the meanings). The most frequent artistic images in this elegy are metaphors, followed by similes. The elements used to make metaphorical images are natural elements and their manifestations, and human elements in metaphors are placed after natural elements in terms of frequency.

Keywords: Morphology, Defamiliarization, Literary Arts, Twelve Stanzas, Mohtasham Kashani.

*Corresponding author
Rezaei Ardani, F., Hatafi Ardakani, G. R., & Sadeghi, M. (2023). Criticism and analysis of the morphology of Mohtshamkashani's twelve stanzas in the context of defamiliarization. *Literary Arts*, 15(4), 25-46.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/LIAR.2023.138134.2280

Introduction

With the emergence of the Safavid government, a great turning point was created in the history of Iran and Shiite, and the Ashura poetry flourished. This policy was not without influence in Persian poetry as well, and the promotion and encouragement of kings to make elegies adds to the popularity of this type of poetry. By composing twelve stanzas, Mohtasham Kashani has displayed the religious feelings of Shiites towards Imam Hussein (AS) and other martyrs of Ashura in the best literary form. The images and literary works in Mohtasham's poetry, along with the reflection and surprise of the audience, have made this elegy last long. Therefore, it is necessary to investigate the factors and tools of literary influence in this poem based on formalistic literary criticism.

Materials and Methods

This research, using the method of library studies and based on the description and analysis of the findings in the context of literary criticism, while paying close attention to the backgrounds, first analyzed the elegies and the status of the poetry of the Mohtashem period, and then examined the defamiliarization of the subject and content as well as the use of rhetorical descriptions and the most important features of the works of art in this dirge (sad poem) from the perspective of defamiliarization.

Research Findings

Defamiliarization in literature has a verbal and spiritual aspect, but it is mainly considered a linguistic issue. Defamiliarization is sometimes related to the linguistic material and sometimes to the construction of new compounds. Mohtasham’s lament begins with Ishkr al-Arif, then continues with Barat Isthilal, and calls the calamity ‘Muharram’. The first expression has a Juybari meter. With all the beauty and clarity, the desire to repeat the meter is not felt. This prosody order rules over the entire structure and form of the literary work. The music of this dirge is a very important factor in this meter, which can play a fundamental role in inducing, indoctrinating, and conveying the content and message to the audience. The Ashura words of this composition, by being placed in the horizontal axis of the word, along with the high-level thought and taste of the poet and the combination of original compositions, cause the creation of a literary work.

The words in the horizontal axis are consistent and compatible. In the vertical connection of the verses, there is thematic integration, and the connection of the linguistic forms of the work creates the form of the text. One of Mohtasham's tricks is the use of additional and creative descriptive compounds in the form of metaphors. The simplicity and naturalness of Mohtasham's similes are visible in his poems. The logical nature of the poet in this composition is often accompanied by passion and intelligence, so it sometimes enters the meaning without any introduction. He is not limited to the way of connecting meanings, and in terms of the order of words, all his attention is on the dignity of the Karbala event.

Discussion of Results and Conclusions

Continuity, harmony, and combined ratio of the words with each other and the rhythms of the poem, the special resonance of each letter in the vicinity of another letter, and the superiority of the elements of nature have caused the harmony and success of the poet in this composition. In this poem, Mohtasham relies on metaphors, and among the metaphors, the largest share belongs to the explicit metaphor and then irony, which form the basis of the aesthetics of his poetry with new metaphors and new imaginations. Mohtasham's tendency and desire to use irony in the descriptive, adjectival, verbal, and allusive types is more. Therefore, all the components and elements of this dirge, such as imagery, rhyme, grammatical constructions, etc. work hand in hand to create a cohesive texture. On the other hand, each of these elements, which are mostly sensory and external, together with the whole structure of the text, cause the strength and durability of the literary work, so that the displacement of each of them will damage the overall view of the composition. In other words, Mohtasham conveys the content (the philosophy of Ashura) by selecting words, forms, and content.

فنون ادبی
سال پانزدهم، شماره ۴ (پیاپی۴۵) زمستان ۱۴۰۲، ص ۲۵-۴۶
تاریخ وصول: ۱۴۰۲/۳/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۶/۱۲

مقاله پژوهشی

نقد و تحلیل فرم‌شناسی دوازده‌بند محتشم‌کاشانی در بستر آشنایی‌زدایی

فضل الله رضایی اردانی * استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.
rezaei.ardani@cfu.ac.ir
غلامرضا هاتفی اردکانی، استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.
rezahatafi2@gmail.com
مهدی صادقی، استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.
mahdisadeghi2121@yahoo.com

چکیده

این پژوهش با روش توصیفی- استشهادی و تحلیل یافته‌ها، براساس نقد ادبی صورت‌گرایانه، کاربرد ابزارهای آشنایی‌زدایی را در مرثیهٔ محتشم کاشانی بررسی می‌کند. در فرم‌شناسی این مرثیه، هنرسازه‌های زبانی و ادبی، به سلسله عواطفی می‌پیوندند که احساسات مخاطب را همراه با اعجاب و فراز و فرودهای روحی برمی‌انگیزد. محتشم با موقعیت‌شناسی ادبی، استقلال فکری و آزادی تأمل، به‌گزینی ترکیبات و تنوع مضامین، جلوه‌های هنری کلام را ترسیم می‌کند و با این شگرد، زمینهٔ درونی و معنوی شعر (عاطفه) را تقویت می‌سازد. جریان عاطفی شعر از محور شخصی به محور اجتماعی سوق پیدا می‌کند و کلام را از برش زمان و مکان معیّن فراتر می‌برد که همین موضوع سبب درهم‌شکستن مرز جغرافیایی کلام و بازگشت وحدت بندها به همان افق دایره‌وار عاشورا می‌شود. از دلایل تأثیرگذاری شعر محتشم غیر از مضمون، گره‌خوردگی عاطفه و تخیّل همراه با صورخیال و صناعات ادبی، الهام‌گیری طبیعی وزن شعر از نفس موضوع (واقعهٔ‌کربلا)، دقت در تحسین الفاظ و تجوید معانی (تکمیل و نیکوگردانیدن معانی) است. پربسامدترین تصویرهای هنری در این مرثیه، استعاره و در مرتبهٔ بعد، تشبیه است. عناصری که برای ساختن تصاویر استعاری استفاده شده‌اند، عناصر طبیعی و جلوه‌های آن هستند و عناصر انسانی در استعاره‌ها، ازنظر بسامد بعد از عناصر طبیعی قرار می‌گیرند.

کلیدواژه‌ها: فرم‌شناسی، آشنایی‌زدایی، صناعات ادبی، دوازده‌بند، محتشم‌کاشانی

---

* مسؤول مکاتبات

رضایی اردانی، فضل الله، هاتفی اردکانی، غلامرضا، صادقی، مهدی. (۱۴۰۲). نقد و تحلیل فرم‌شناسی دوازده‌بند محتشم‌کاشانی در بستر آشنایی‌زدایی. *فنون ادبی* ۱۵ (۴)، ۲۵-۴۶.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/LIAR.2023.138134.2280

۱- مقدمه

۱-۱- بیان مسئله

با ظهور دولت صفوی، نقطهٔ عطف بزرگی در تاریخ ایران ایجاد شد و شعر شیعی و عاشورایی رونق گرفت. البته حکومت‌های شیعی قبل از صفویه هم کم نبودند؛ اماهیچ‌کدام نتوانستند شیعه را به‌طور مستمر و پایدار تبلیغ کنند. صفویان با داشتن قدرت و ثبات، توانستند امکانات پادشاهی را در خدمت تشیع درآورند و از شعر مذهبی حمایت کنند؛ بنابراین «این عصر، سرآغاز رسمی‌شدن تشیع به‌شکل پایدار و یکپارچه در ایران شد و همین امر سبب بی‌توجهی شاهان صفوی به شعر عرفانی و عاشقانه شد» (انوشه، ۱۳۷۶: ۷۹۵). امروزه آنچه از شعر عصر صفوی می‌شناسیم، «انبوه غزل‌های مضمون‌یاب این دوره است و جز به اشاره، از شعر مذهبی این روزگار حرفی به میان نمی‌آید. اغلب شعرهای مذهبی این عصر در منظومه‌ها و قصاید تبلور یافته‌اند» (بیات، ۱۴۰۱: ۳۹). به‌دلیل سیاست مذهبی پادشاهان صفوی، مرثیه‌سرایی در این عصر، معمول بود و آنان از آغاز، ترویج اندیشه‌های شیعی را در ایران شروع کردند؛ درنتیجه «علوم دینی توسعه یافت و علمای بزرگی نیز ظهور کردند» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۱۵). این سیاست در شعر فارسی نیز بی‌تأثیر نبود و تشویق پادشاهان بر رواج این نوع شعر می‌افزود.

مرثیه، اشعاری است که «در ماتم گذشتگان، تعزیت یاران، اظهار تأسّف بر مرگ پادشاهان یا بزرگان، ذکر مناقب و مصائب ائمهٔ اطهار، مخصوصاً سیدالشهدا و دیگر شهدای کربلا، مکارم و تجلیل از مقام شخص متوفّی، تعظیم مصیبت و دعوت ماتم‌زدگان به صبر است»(مؤتمن، ۱۳۴۶: ۸۶). به‌عبارتی، مرثیه یکی از گونه‌های غنائی- عاطفی است که بازتاب احساسات حزن‌انگیز انسان است. معمولی‌ترین بازتاب این احساس، دلتنگی‌هایی است که به‌خاطر از دست دادن عزیزان به وجود می‌آید. مرثیه در معنای خاص، سروده‌ای است که شاعر در شهادت امام‌حسین(ع)، وقایع مربوط به کربلا و ائمهٔ معصوم(ع) سروده باشد. درواقع، اوج بیان مرثیه «در بیان اندوه‌ها و دردهایی است که شاعر از مرگ یک عزیز درمی‌یابد که بیشتر از احساسات طبیعی مشحون است» (زرّین‌کوب، ۱۳۷۲: ۱۷). تطوّر مرثیه، بیانگر آن است که مرثیهٔ رسمی به صورت مذهبی تحوّل یافته است. از ابتدای پیدایش شعر فارسی تا قرن هشتم هجری، مرثیهٔ رسمی در قالب قصیده سروده می‌شد. با به قدرت رسیدن صفویه، مرثیهٔ مذهبی در قالب ترکیب‌بند رایج شد که در آثار شاعرانی ازقبیل بندار رازی، سنایی، عطّار و قوامی رازی دیده می‌شود. عمده‌ترین قالب‌های مرثیه، قصیده و ترکیب‌بند هستند. «ترکیب‌بند محتشم با موضوع واقعهٔ کربلا، دارای دوازده‌بند است که شاعران بسیاری از جمله صباحی کاشانی و وصال شیرازی و ... در پیروی از سبک وی اهتمام کرده‌اند» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۲۳).

۲-۱- اهمیت و ضرورت پژوهش

در دوران صفویه هرکسی در هر لباسی، شعر می‌سرود؛ اما شاعرانی همچون کلیم کاشانی، عرفی شیرازی، بیدل دهلوی، محتشم کاشانی و صائب تبریزی از مهمترین شاعران این دوران محسوب می‌شوند. محتشم کاشانی با سرودن دوازده‌بند، احساسات دینی شیعیان را نسبت به امام‌حسین(ع) و شهدای دیگر عاشورا با بهترین فرم ادبی به نمایش گذاشته است. صور خیال و صناعات ادبی در شعر محتشم، ضمن تأمّل و شگفتی مخاطب، باعث ماندگاری این مرثیه شده است؛ بنابراین ضرورت دارد عوامل و ابزارهای اثرگذار ادبی در این منظومه براساس نقد ادبی صورت‌گرایانه بررسی شود تا زیبایی این سوگ‌سرودهٔ عاشورایی ازنظر علمی، هرچه بیشتر نمایان گردد.

۳-۱- پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ ترکیب‌بند عاشورایی محتشم، پژوهش‌هایی انجام شده‌است که به مهمترین آنها اشاره می‌شود:

۱- مقالهٔ «نکاتی چند دربارهٔ ترکیب‌بند معروف محتشم کاشانی» از مهدی صدری (۱۳۷۷) که به چگونگی انتخاب و ظهور مرثیه در قالب ترکیب‌بند اشاره دارد. ۲- مقالهٔ کوتاه «تحلیل سبکی ترکیب‌بند محتشم کاشانی» از محمود صلواتی (۱۳۸۷) که این مرثیه را از سه دیدگاه زبانی، ادبی و فکری بررسی کرده است. ۳- فریدون کوره‌ای و عبّاس ماهیار در مقاله‌ای با عنوان:

«نگاهی به مقاتل حسین‌بن‌علی(ع) و ترکیب‌بند محتشم کاشانی» (۱۳۹۱)، ضمن معرّفی پیشینهٔ مقتل‌نگاری در زبان عربی و فارسی، تأثیر آنها را در ترکیب‌بند محتشم کاشانی بیان کرده‌است. ۴- مقالهٔ «جلوه‌های زیبایی‌شناسی در ترکیب‌بند محتشم کاشانی» از قریشی‌زاده (۱۳۷۱) زیبایی‌شناسی سخن و آرایه‌های ادبی این مرثیه را بررسی کرده است. ۵- در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل و بررسی فرمالیستی ساختار ترکیب‌بند محتشم کاشانی از منظر لفظ و معنا» از رضا شجری (۱۳۹۸)، توانایی محتشم در استفاده از روح معانی برای انتقال مضامین ذهنی، ترسیم شده است. ۶- محمدرضا پاشایی در مقاله‌ای با عنوان «صورخیال در شعر محتشم کاشانی» تصاویر ادبی در این اشعار را بررسی کرده است. در این مقاله، نگارندگان تلاش کرده‌اند علاوه بر نقد و بررسی هنرسازه‌های زبانی و ادبی، دسته‌بندی آنها را در این سوگ‌سروده در بستر آشنایی‌زدایی، نمایان کنند.

۴-۱- روش پژوهش

این پژوهش با روش مطالعات کتابخانه‌ای و براساس توصیف و تحلیل یافته‌ها در بستر نقد ادبی، ضمن دقت نظر در پیشینه‌ها در ابتدا مرثیه‌سرایی و وضعیت شعر دوران محتشم را واکاوی می‌کند و سپس آشنایی‌زدایی درون‌مایه و محتوا و همچنین کاربست توصیفات بلاغی و مهمترین شاخصه‌های هنرسازه‌های این سوگ‌سروده را از دریچهٔ آشنایی‌زدایی، بررسی می‌کند. شواهد شعری این پژوهش با توجه به مشخص‌بودن ترکیب‌بندها از دیوان محتشم تصحیح اکبر بهداروند گزینش شده که در این پژوهش فقط به ذکر شمارهٔ بند و بیت اکتفا شده است.

۲- بحث

۲-۱- چشم‌اندازی در مرثیه‌سرایی

مراثی در روزگار آغازین شعر فارسی، یعنی سبک خراسانی، حضور چشم‌گیری ندارند. «دورهٔ سامانی، عصر طلایی فرهنگ ایران است و سروده‌های این دوره بیشتر خردورزی است تا احساسات. در دورهٔ غزنویان نیز مدح و ستایش رونق می‌گیرد» (بیات، ۱۴۰۱: ۴۸). ازطرفی آمیختگی مفاهیم قرآنی و دینی با شعر و کشف و شهود عرفان اسلامی منجربه پیدایش اشعار آیینی شده است. «گروهی از شاعران همچون فردوسی و کسایی مروزی در کنار دیگر شعرهای خویش، سروده‌هایی نیز در مدح و منقبت پیشوایان دین و خاندان رسالت داشتند» (جعفریان، ۱۳۸۶: ۱۴). یکی از شاخه‌های برجستهٔ اشعار آیینی، نوحه و مرثیه‌سرایی است که در عصر بنی‌عباس و صفویه اوج گرفت. «مرثیه‌سرایی در عصر جاهلی و عباسی تأثیری عمیق بر مراثی فارسی داشته است. شعرای فارسی زبان از مراثی عربی در مقام تقلید، چه در مضمون چه در تصویر بهره‌ها جسته‌اند؛ اما جوششی که در مراثی فارسی است، غالباً کمتر از مراثی عربی است» (امامی، ۱۳۶۹: ۱۷). ازسویی «در دورهٔ اسلامی، ظاهراً قدیمی‌ترین مرثیهٔ موجود، شعر ابوالینبغی دربارهٔ ویرانی سمرقند است و بعد از او به نقل از مؤلف تاریخ سیستان، قدیمی‌ترین مرثیهٔ شعر فارسی دری از محمدبن‌وصیف سیستانی شاعر دربار صفاریان است که در زوال دولت صفاریان سروده شده است» (افسری، ۱۳۷۱: ۱۷). در این دوره از شعر فارسی بنابر ضرورت، مرثیه نیز دیده می‌شود؛ ازجمله رودکی که در سوگ دوست خود، شهید بلخی، این دو بیت را سروده است:

کاروان شهید رفت از پیش — وانِ ما رفته گیر و می‌اندیش
از شمار دو چشم یک تن کم — وز شمار خرد هزاران بیش

(رودکی، ۱۳۶۹: ۳۹۱)

کسایی مروزی از نخستین شاعران شیعهٔ مذهب قرن چهارم و معاصر عهد سامانی است که دربارهٔ کربلا و قیام امام‌حسین(ع) به زبان فارسی سوگ‌نامهٔ حزن‌انگیزی سروده است. مطلع و مقطع این سروده در وصف عاشورا به‌ترتیب چنین است:

بـــاد صـــبا درآمـــد فـــردوس گشـــت صـــحرا　　آراســـت بوســـتان را نیســـان بـــه فـــرش دیبـــا
تـا زنـده‌ای چنـین کـن دل‌هـای مـا حـزین کـن　　پیوســته آفــرین کــن بــر اهل‌بیــت زهــرا(س)
(کسایی مروزی، ۱۳۶۷: ۶۹)

فرخی‌سیستانی، شاعر درباری، نیز در مرگ سلطان محمود واقعاً می‌شکند و مرثیه‌ای سوزناک و اثرگذار می‌سراید:

شهر غزنین نـه همـان اسـت کـه مـن دیـدم پـار　　چــه فتاده‌ســت کــه امســال دگرگــون شــده کــار؟
(فرخی، ۱۳۶۹: ۴۲۳)

سعدی در رثای سعد بن ابوبکر سروده است:

غریبـــان را دل از بهـــر تـــو خـــونست　　دل خویشـــان نمـــی‌دانم کـــه چونســـت
عنـــان گریـــه چـــون شایـــد گـــرفتـــن　　کـــه از دســـت شکیبایـــی بـــرونست
مگـــر شاهنشـــه انـــدر قلـــب لشکـــر　　نمـــی‌آید کـــه رایـــت سـرنگـــونست
(سعدی، ۱۳۸۵: ۳۴۲)

۲-۲- آشنایی‌زدایی

شکلوفسکی از طرفداران نقد صورت‌گرایانه در سال ۱۹۱۷ م. مقاله‌ای با عنوان «هنر یعنی صنعت» منتشر کرد که آن را «بیانیهٔ فرمالیسم» خوانده‌اند. او معتقد بود «کار اصلی هنر، ایجاد تغییر شکل است و هدف زبان، ادراک و احساس ما را با استفاده از اَشکال غریب و غیرضروری به هم می‌زند و فرم را برجسته می‌سازد» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۸۶). فرم به عملکرد نظام‌مند تمام اجزای سازندهٔ هر اثر ادبی، گفته می‌شود که «این هماهنگی، محتوا را به وجود می‌آورد و درون‌مایهٔ یک اثر ادبی، چیزی جز فرم نیست» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۷۳). آشنایی‌زدایی در ادبیات، جنبهٔ لفظی و معنوی دارد؛ اما بیشتر از مسائل زبانی محسوب می‌شود. به‌عبارتی «آشنایی‌زدایی، حرف‌های تکراری دیگران را در قالبی نو عرضه‌کردن است یا چیزهایی را که تکراری و آشنا هستند، به‌گونه‌ای درآورد که خواننده احساس غربت و تازگی کند و در نظرش امری نو جلوه‌گر شود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۰۴). بنابر تعبیر صورت‌گران، باید از کلمات خودکار پرهیز کرد و آنها را به شیوه‌های نو به‌کار برد. آشنایی‌زدایی در ادبیات به دو شکل زیر به‌کار می‌رود:

۱-۲-۲- انواع آشنایی‌زدایی

از آنجایی که «پیکرهٔ شعر از کلمات و جملات تشکیل می‌شود، آشنایی‌زدایی می‌تواند در بخش زیادی از این واژه‌ها و جملات بیاید» (کوهن، ۱۹۸۶: ۵-۲). بر این اساس گاه آشنایی‌زدایی با مادهٔ زبانی ارتباط دارد که به آن «آشنایی‌زدایی استبدالی یا جایگزینی» گویند. این نوع آشنایی‌زدایی، فضای زیادی در اختیار شاعر قرار می‌دهد تا با زبان دلخواهش، هدفش را بیان کند. ستون این نوع آشنایی‌زدایی برپایهٔ «تشبیه و استعاره» می‌چرخد. با توجه به آنکه زبان ادبی، زبان معمول را به روش‌های گوناگون تغییر شکل می‌دهد، «آشنایی‌زدایی زبانی یا ساختاری» نمایان می‌شود. گاه آشنایی‌زدایی منجربه ساخت ترکیب‌های تازه ازطریق پیونددادن کلمات متداول می‌شود. این ترکیب‌ها علاوه بر اینکه کلمات تشکیل‌دهندهٔ خود را از حالت عادی و معمول خارج می‌کنند، اغلب، تصاویر زیبا نیز در ذهن خواننده ایجاد می‌کنند؛ مثل ترکیب «معاملهٔ دهر، کشتی‌شکست‌خورده، سیل سیه و...» در این ترکیب‌بند.

۴-۲- نمای کلی ترکیب‌بند محتشم در رثای امام‌حسین (علیه‌السلام)

مرثیهٔ محتشم با تجاهل‌العارف آغاز می‌شود. سپس با براعت استهلال ادامه می‌یابد و آن مصیبت را محرّم می‌نامد؛ «رستاخیزی که ملالت آن تا به بارگاه قدس رسیده و جنّ و پری در عزای نازپروردهٔ رسول خدا(ص) عزاداری می‌کنند» (مسلمی‌زاده، ۱۳۹۵: ۶). البته محتشم پس از سرودن ترکیب‌بندی در مدح حضرت علی(ع)، «شبی در عالم رؤیا به خدمت حضرت علی(ع) رسید و امام از او خواست تا در مصیبت امام‌حسین(ع) مرثیه‌ای بسراید» (مدرس، ۱۳۴۷: ۸۴). در بیان این ترکیب‌بند در وزن جویباری (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) بدون وزن خیزابی با همهٔ زیبایی و زلالی، شوق به تکرار اوزان احساس نمی‌شود و «ساختار عروضی افاعیل نیز در آنها به گونه‌ای است که رکن‌های عروضی در آن عیناً تکرار نمی‌شود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۹۵). این نظم صوتی و عروضی بر تمام ساختار و فرم اثر ادبی فرمان‌روایی دارد و به‌مثابه جزء جدانشدنی اثر است. موسیقی و آهنگ این سوگ‌سروده در این وزن عامل بسیار مهمّی است که در القا، تلقین، انتقال محتوا و پیام به مخاطب، تأثیر اساسی دارد. به همین دلیل «لحن و زبان موسیقی به کمک اشعار نوحه و تناسب محتوای موسیقی، به توصیف حادثهٔ کربلا می‌پردازد» (صادقی، ۱۳۹۹: ۱۳۷). در بند دوم، ترکیبات غم‌انگیز، تصویری از پیکر امام‌حسین(ع) همچون کشتی شکسته‌ای، به تصویر می‌آید که اگر روزگار بر آن می‌گریست، ایوان کربلا غرق در اشک می‌شد. محتشم با تأسّف از حرمت‌شکنی میهمان کربلا و مضایقهٔ کوفیان از آب یاد می‌کند و آه از نهاد برمی‌کشد. در بند سوم آرزو می‌کند کاش سراپردهٔ هستی واژگون می‌شد و همهٔ جهانیان جان می‌دادند. سپس به روز محشر امیدوار می‌شود که دست تظلّم آل نبی(ص)، ارکان عرش را متزلزل خواهد کرد. بعد از آن محتشم، به میراث‌داری امام، شهادت امامان پیشین، ضربتی که بر سر حضرت علی(ع) فرود آمده است، از پهلوی شکستهٔ زهرا(س) و جگر افروختهٔ امام حسن(ع) یاد می‌کند. شاعر، عزاداری زینب(س) را در بندهای نهم و دهم به تصویر درمی‌آورد و ساکنان افلاک را در این حادثه، مُصاب می‌داند و در پایان، به سرزنش گردون و لعن عاملان این جنایت اشاره می‌کند.

در این ترکیب‌بند، استعاره دامنهٔ گسترده‌ای دارد. عناصری که برای ساختن تصاویر استعاری استفاده شده است، «عناصر طبیعی و جلوه‌های آن است؛ چنانکه امام را خورشید آسمان و زمین، نور مشرقین نامیده یا از عناصر زبانی چون گل، بستان، گلشن، نخل، ذروه، خس، آتش و... بهره برده است» (مسلمی‌زاده، ۱۳۹۵: ۷). ترکیباتی چون: «چشم‌روزگار، دست‌دهر، چشم‌آفتاب، عیسی‌گردون، دست‌عتاب و...» با درآمیختن اندیشهٔ والا و ذوق لطیف شاعر از همنشینی ترکیبات بدیع دیگر شعر تأثیر یافته و ارزش خود را محفوظ داشته است. درواقع، واژگان عاشورایی با قرارگرفتن در محور هم‌نشینی یا افقی کلام، سبب خلق اثر ادبی می‌شوند. کلمات در محور افقی، همخوان و سازگار هستند. در ارتباط عمودی ابیات، یکپارچگی موضوعی وجود دارد و ارتباط صورت‌های زبانی اثر، فرم و صورت متن را به وجود می‌آورند. به همین دلیل «وظیفهٔ هنرمند چیزی جز ایجاد فرم نیست و وظیفهٔ فرم هم چیزی جز ایجاد احتمالات و تداعی‌ها نیست» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۷)؛ زیرا «اعتقاد به استقلال بیان ادبی از زبان روزمره، یکی از اصول مهم فرمالیسم است» (ر.ک: احمدی، ۱۳۷۲: ۸). یکی از شگردهای محتشم، استفاده از ترکیبات اضافی و وصفی ابداعی است که آن را نیز در قالب استعاره ریخته است؛ مانند: «پروردهٔ کنار رسول خدا، کشتهٔ فتاده به هامون، صید دست و پا زده در خون، خشک لب فتادهٔ دور از لب فرات و... ». تشخیص در شکل‌گیری تصاویر شعری، بازوی استعاره است. «از مجموع تشبیهات این ترکیب بند، بیشترین آنها «حسّی به حسّی مفرد» است» (مسلمی‌زاده، ۱۳۹۵: ۹). سادگی و طبیعی‌بودن تشبیهات محتشم در شعرهایش نمایان است. از منظر دقت و لطافتی که محتشم در وصف تشبیه به کار برده است، مزیتی دارد و مضامین و تعابیر کلامش مخاطب را به غور و تأمل وامی‌دارد. «زبانی ساده و مردمی، اندکی واژگان دشوار و نامهجوری واژگان عربی و یکپارچگی محتوایی و مضمونی، از ویژگی‌های زبانی محتشم است» (صلواتی، ۱۳۸۷: ۵۰). شعر محتشم در عین سادگی و روانی بر معانی لطیف و تازهٔ محتوا

است و احوال و هیجانات عشق به اهل‌بیت(ع) را درنهایت سادگی اما به‌غایت بدیع و لطیف سروده است. جملات دارای حالت مساوات، بیشتر بین ۵ تا ۹کلمه و نثرگونه هستند و با جابجاکردن یکی دو کلمه از حالت مقلوب به مستقیم برمی‌گردند، مانند: «خوش‌داشتند حرمت مهمان کربلا» یا «نگرفت دست دهر گلابی به‌غیر اشک». افعال این سوگ‌سروده بیشتر از نوع کنشی هستند نه از نوع ربطی. ازطرفی بسامد واژگان حماسی- عاشورایی و ترکیبات عاطفی (کشتی‌شکست‌خورده، کشتهٔ فتاده به هامون، شاه کم‌سپاه و...) زیاد است. ترکیب‌بند او ازمنظر اشتمال بر احوال و عواطف واقعی، لطف خاصی دارد؛ حسّ مذهبی و ذوق شعری هردو در کلامش نمایان است. در مدح و ستایش رعایت اعتدال، بیشتر مدنظر شاعر هست و او از مبالغه‌هایی که ازلحاظ عقلی مشتمل بر محال باشد، تا جای ممکن اجتناب می‌کند. شعرش هم ازنظر لفظ و هم ازنظر معنی به کمال نزدیک است. وی هم الفاظ را تهذیب می‌کند و هم به دقت در مناسبات مضمون معانی توجه دارد. قدرتی که در خلق و تنوع ترکیبات دارد، کلام او را لطف و عظمت خاصی می‌بخشد. درحقیقت محتشم سعی دارد «جنبهٔ وقوعی رخدادها را برجسته کند» (صالحی‌نیا، ۱۳۹۰: ۱۸۸). در ابداع معانی مناسب و آوردن توصیفات و تشبیهات طبیعی، قدرت را با اعتدال درمی‌آمیزد و ایجاز او مصداق «اعجاز» می‌نماید. پرباری و استورای بیان و همچنین آن‌روانی و خویش‌پیوندی کلام در شعر محتشم نمایان است که شهرت و محبوبیت کلام او را می‌رساند. در ابداع اندیشه و تعبیر آن دقت خاصی به کار می‌بندد که به‌قول معروف «دقت معنی با رقت فحوی جمع می‌شود»؛ همین سبب می‌شود در خاطر خواننده بهتر بنشیند و به تصدیق او نزدیک شود. در شعر او دعوی دور از برهان و مبالغهٔ خارج از اقتضای طبع بسیار نادر است؛ به همین سبب می‌کوشد ازطریق قیاس برهانی، اندیشهٔ خود را به تصدیق نزدیک کند و در خاطرهٔ مخاطب بنشاند. طبع منطقی شاعر در این ترکیب‌بند، بیشتر همراه با شور و شعور است؛ به همین دلیل گاه بی‌مقدمه وارد مقصود می‌شود. اندیشهٔ او در طرز به هم بستن معانی، محدود نیست و در شیوهٔ نظم الفاظ، تمام توجهش به کرامت واقعهٔ کربلاست. درواقع همین توجه به حدّه و قیاس، در طرز تنظیم عبارت او نیز مؤثر می‌افتد و او را به رعایت حدود لفظ و اقتضای حال که از «مهمترین دقیقهٔ فصاحت و بلاغت است» (زرین‌کوب، ۱۳۶۳: ۲۱)، متوجه می‌کند. پیوستگی لفظ و معنی، سخن محتشم را از حشو و زاید دور نگه‌می‌دارد و متانت و صلابت کلام را برقرار می‌سازد. البته این طرز سخن جز به جهد و سعی به وجود نمی‌آید؛ زیرا «آوردن معانی بدیع و لطیف در الفاظ ساده کاری بس دشوارست» (زرین‌کوب، ۱۳۶۳: ۲۱). بخصوص که او سعی دارد معانی شاعرانه را به تعبیر عامه و زبان محاوره نزدیک کند. دقتی که در ابداع تشبیه، بخصوص تشبیهات حسی، به‌کار می‌برد، شعر او را مزیتی می‌بخشد و با گریزی به تلمیحات تاریخی به نوعی یادآور تکرار تاریخ می‌شود. در بیان عواطف و احوال قلبی، قدرت عجیبی دارد؛ به‌طوری‌که ترکیب‌بند وی به صورت مجموعه‌ای از ادلّهٔ عقلی و مباحث مذهبی درآمده است. طریقهٔ او در معانی مبتنی بر مدح و سرشار از شور و هیجان قلبی است؛ به همین سبب تنوع و طراوت در سخن او موج می‌زند. پیچیدگی و تیرگی در شعرش مخفی است و معنی را بیشتر از لفظ در نظر دارد و لفظ را چونان مُشک و عبیری می‌داند که «معنی»، بوی اوست. محتشم، اعجاز کلام را مبتنی بر ایجازی می‌داند که طی آن سخن، کوتاه اما پرمغز گفته می‌شود. وی در آوردن استعاره و تشبیه اصرار بسیار می‌ورزد و بیشتر آنها لطیف و بدیع است. گاه دقت در توصیف صحنه‌ای موجب الهام تشبیهات غریب و تعبیرات تازه شده است و نیز غور در مناسبات لفظی و معنوی که موجب ابداع معانی تازه و صنایع بدیع می‌گردد. او گاه مانند خاقانی در بیان مضامین عادی و مشترک ازطریق تنوع در تعبیر چندان تصرف می‌کند که آن معانی را چون مضامین اختراعی خویش جلوه می‌دهد؛ زیرا «قصایدش در کمال متانت وجود است و او را خاقانی ثانی گفته‌اند» (امین، ۱۳۷۸: ۴۱۳). سبک بیان او به دقت معنی و انسجام لفظ موصوف و ذوق ابداع او در مرحلهٔ تعبیر بیشتر آشکار است. برتری عمدهٔ شعر او ضمن توجه به تهذیب الفاظ و تنوع، تعبیرات، کرامت و تقدس امام و شهدای کربلاست و با این شگرد، سخن را از آنچه سبب پیچیدگی و دشوارآمیزی باشد، منزّه می‌دارد و به طرز تعبیر زبان محاوره نزدیک می‌کند. محتشم هم در مواد محاوره و هم در طرز تعبیر

معانی از حد و اقتضای احوال عدول نمی‌کند که این موضوع قوت طبع و قدرت قریحهٔ او را بیشتر روشن می‌کند و باعث می‌شود اشعار او اغلب به اصالت و ابتکار موصوف شود. شعر او در عین لطف و قوت معنی به گوارندگی و پیوستگی لفظ و نازکی معنی نظر دارد. مایهٔ قدرت و بلاغت شاعر همراه با ذوق و شور عاشقانه‌ای که در کلام او هست، صبغهٔ خاصی به کلامش می‌بخشد؛ اما در موضع لزوم، رویّت و تفکر را در نظم و انشای شعر توصیه می‌کند. پختگی افکار وی با نیروی قریحه، معانی و مضامین را بیشتر چنان رنگ تازگی و عاشورایی می‌بخشد که در شعر متقدمان نظیر ندارد. این موضوع سبب می‌شود لطافت و شیرینی ابعاد هنری شاعر با وسعت و تنوع بسیار زیادی جلوه‌گری کند. وی گاه در انتخاب الفاظ فاخر و آوردن تشبیهات خیال‌انگیز و تعبیرات خوش‌آهنگ و پرجوش و خروش آن اندازه قدرت نشان می‌دهد که خواننده را مسحور همان ظاهر الفاظ می‌کند و چنان وی را به همین الفاظ آکنده از جلال مشغول می‌کند که گویی در ورای الفاظ زیبا، معنای ارزنده‌ای نیز وجود دارد. این مایه سحر بیان در کلام هر شاعر عادی مشاهده نمی‌شود. استفاده از مضمون‌های سنتی و مذهبی که رنگ اقلیم و فرهنگ ایرانی دارد، شعرش را از مضمون‌هایی که هویت آن را می‌سازد، محروم و مهجور نمی‌دارد و کلام عاشورایی خود را از دنیای حسی و جسمانی به اقلیم غیبی و ماورای حسی سوق می‌دهد. در شعر وی اصطلاحات علمی و حتی مباحث مربوط به نجوم و کلام موج می‌زند. کلامی که بدون حشو است و قدرت قریحهٔ دقت و تأمل در لفظ و معنی باعث شده است رقّت معنی با دقت عبارت جمع شود. ذوق و قدرت تعبیر درآوردن تصرفات، سبب پرشدن جنبهٔ شعری به همراه واژگان عاشورایی شده است. درحقیقت نمای کلی فضای حاکم بر ترکیب‌بند با ایجاد فضا و واژگان احساسی (شورش، نوحه، عزا، ماتم و...) آغاز می‌شود که خبر از مصیبت سنگینی می‌دهد. در ادامهٔ مسیر، ایجاد بن‌مایه‌های عرفانی(خوان غم، عیوق، اولیا و...) و حماسی (کفن خون‌چکان، آتش، سیل سیاه و...)، منعکس‌کنندهٔ مفاهیم «ایثار و شهادت» است؛ به همین دلیل است که «شعر آیینی از نظر درون‌مایه و محتوا بسیار گسترده است» (مجاهدی، ۱۳۸۶: ۴۶). البته در تمام بندها به‌ویژه در بیت دوم بند اول، لحن حماسی در کنار لحن عاطفی حفظ شده است و همواره حوادث کربلا از دریچهٔ قدرت و استغنا بیان می‌شود.

نقد و تحلیل فرم‌شناسی بند اول

۱- بیت اول و دوم بند اول با استفهام در مفهوم تجاهل‌العارف به‌منظور مبالغه و تعجب آغاز می‌شود. بهره‌گیری از هنرسازهٔ «براعت استهلال» برای بیان بندهای دیگر است. مخاطب با خوانش این بند از همان آغاز با موضوع اصلی این منظومه آشنا می‌شود. محتشم با دقت و ظرافت، ترکیب‌بند را در دوازده بند و در هر بند هشت سطر گنجانده است. این تعداد بند علاوه بر تناسبی که محتوای مطلب دارد، اشارات لطیفی به دوازده امام و هشت باب بهشت است؛ به همین دلیل این سوگ‌سردوه از معدود اشعاری است که اذن دخول به مساجد و حسینیه‌ها یافته است. وی در این بند با کاربرد الفاظ «رستخیز و نفخ صور» صحنهٔ قیامت را تداعی می‌کند و با نسبت‌دادن ضمیر منفصل «او» به صبح و برقراری زیور ادبی صنعت شخصیت‌بخشی سعی در برجسته‌سازی حادثه دارد. شاعر با قراردادن دو اصل فرمالیسم، یعنی تغییر شکل عادی زبان و صناعات ادبی، سبب آشنایی‌زدایی کلام می‌شود؛ از همین رو «فرم، تصویر و معنای ادبی شعرش» حرف می‌زنند. البته بین فرستنده و گیرنده واسطه‌هایی همچون «پیام، بافت، رمز، نماد و...» قرار دارد؛ برای مثال در مصرع اول بیت چهارم، با غریب جلوه‌دادن موضوع و تعبیر پارادوکسی (برعکس‌شدن طلوع خورشید) فرم را در اختیار معنا قرار می‌دهد. این تعبیر پارادوکسی و کنایی با بهره‌گیری از تشبیه و یکسانی محرّم و رستاخیز، علاوه‌بر اینکه مخاطب را به اعجاب وامی‌دارد، زمینهٔ تأمل را فراهم می‌آورد. البته این تعبیر پارادوکسی همراه با نوعی تناسب است؛ زیرا «دوام ترکیب اضداد، جز ازطریق ترکیب نسبت‌ها امکان‌پذیر نیست وگرنه اضداد را هرگز سرِ سازگاری با یکدیگر نخواهد بود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۱). به تعبیر دیگر شاعر با کاربرد پارادوکس اجتماع ضدّیتی را خلق می‌کند که ذهن انسان در حالت عادی نیز آن را می‌پسندد. هرچند چنین

کاربردی از نظر لفظی و معنوی حالت عادی ندارد؛ امااین هنجارگریزی، موجب التذاذ و عمق سخن می‌شود. «همهٔ پارادوکس‌ها از نوعی تعبیر و تفسیر و تأویل عرفانی، فلسفی، اعتقادی و ایدئولوژیکی برخوردارند. مفهوم پارادوکس، نوعی هنجارگریزی زبانی است که در ادب فارسی زیاد دیده می‌شود» (فشارکی، ۱۳۹۲: ۹۵). براساس این است که شکلوفسکی می‌گوید: «شکل تازه، محتوای تازه می‌آفریند» (ر.ک: احمدی، ۱۳۷۲: ۴۸).

در بیت هفتم، تکرار مصوّت «آ» گویای ناراحتی پیوستهٔ قدسیان است و با برقراری رابطهٔ شباهت از دریچهٔ آشنایی‌زدایی، به مخاطبان خود القا می‌کند که سیدالشهدا، اشرف اولاد آدم است. باتوجه به اینکه «حروف و کلمات نمایندهٔ جهان بیرون و درون‌اند» (زمردی، ۱۳۹۲: ۲۴)، شاعر با انتخاب و تکرار حروف اصلی قافیهٔ «ـ ـَم» نوعی همگون کامل آوایی در سطح توازن واژگانی به‌وجود می‌آورد که حاصل آن تداعی‌گر مفهوم کلام (شهادت) می‌شود. ازطرفی تکرار عبارت «باز این چه شورش است»، ضمن کمک به تداعی معانی، سبب رستاخیزی و زندگانی واژگان دیگر و همچنین گویای زنده‌ماندن و جان‌سوزی واقعهٔ کربلا است. موسیقی کلام ترکیب‌بند، حاصل حُسن ترکیب همهٔ اجزای سخن است و اجزای سخن، وزن، قافیه، ردیف، صامت‌ها، مصوّت‌ها، تکیه‌ها، سکوت‌ها و... را دربرمی‌گیرد؛ به طوری که اجزا متقابل یکدیگر را پشتیبانی می‌کنند. یاکوبسن عقیده دارد «شاعران تعمداً در محورهای هم‌نشینی (خط افقی کلام) و جانشینی(خط عمودی کلام) آشفتگی ایجاد می‌کنند تا فرم اثر ادبی زیباتر شود» (شایگان‌فر، ۱۳۹۱: ۱۷۹). پنج لخت قافیهٔ این ترکیب‌بند به «ن» دو لخت به «م» ویک لخت به «الف» ختم می‌شود.

جدول۱: فرم‌شناسی بند اول

بیت	فرم‌شناسی در بستر آشنایی‌زدایی همراه با نمونهٔ آماری
۱	استفهام در مفهوم تجاهل‌العارف، براعت‌استهلال، تکرار«باز و چه»، تکرار پنج بار مصوّت «آ»، شخصیت‌بخشی واژهٔ صبح، دو کنایه. شعر با جملهٔ «باز این چه شورش آست» آغاز می‌شود و هر فرد زمانی‌که این شعر را می‌خواند، از همان ابتدا خود را مخاطب شاعر می‌پندارد و در بندهای پایانی شعر با چرخشی در نرم، مخاطب و شاعر یکی می‌شوند. تکیهٔ صفت اشارهٔ «این» باعث تمرکز مخاطب بر حادثهٔکربلا می‌شود (آشنایی‌زدایی هر کلمه برای یک وظیفهٔ خاص و مفهوم) .
۲	تناسب «رستخیز، نفخ صور» و «زمین، عرش»، اشتقاق «عظیم، اعظم»، تکرار «جهان»، تلمیح. واژهٔ «رستخیز عظیم» مرکز جمله است و به‌نوعی نقطهٔ توجه گوینده که «آن را نقطهٔ اطلاع گویند» (وحیدیان، ۱۳۷۹: ۵۲).
۳	نغمهٔحروف «ک و ج»، کنایه، تصویر پارادوکسی «صبح تیره»، اغراق. ازطریق کاربرد پارادوکس، زبان عادی به کلامی شگفت‌انگیز و غریب بدل می‌شود؛ به طوری که زبان و کلام برجسته می‌شوند.
۴	پارادوکس «طلوع خورشید از مغرب»، کنایه، تناسب «طلوع، مغرب و آفتاب»، تضاد «طلوع و غروب»، لفظ «آفتاب» مجاز (علاقهٔ جزئیت). چینش کلمات در بیت سبب زندگی تمام کلمات می‌شود.
۵	تشبیه مشروط در مصراع اول، تشبیه «محرّم به رستاخیز». انتقال از وجه خبری به وجه انشایی و شکستن روابط منطقی بین جملهٔ شرط و جواب شرط (آشنایی‌زدایی نحوی= ساختارشکنی روابط جمله)، آوردن ضمیر متصل‌مفعولی «ـَش» به‌جای «او را» به فعل«خوانمش»، علاوه‌بر ضرورت شعری، اوج حادثهٔ تلخ کربلا را می‌رساند که شاعر آن را به رستاخیز تشبیه می‌کند. تقدم فعل، شناسه‌های «تأکید و قاطعیت» را به بار معنایی شعر می‌افزاید. ازطرفی حذف حرف ربط «واو» از میان دو جملهٔ مصرع اول، سرعت و توالی این دو عمل (حادثهٔکربلا و قیامت) را نشان می‌دهد.
۶	سه کنایه «بارگاه قدس، سرهای قدسیان و سر بر زانوی غم»، جناس ناقص «سر و بر»، واج‌آرایی «س و ر» و «آ»، تناسب «سر و زانو»، اضافهٔ اقترانی «زانوی غم»، اشتقاق «قدس و قدسیان». تصویر کلام، کارکرد تقریری و توضیحی دارد و وظیفهٔ اندیشهٔ شاعر را بر دوش می‌کشد (فرم‌شناسی از دریچهٔ آشنایی‌زدایی).
۷	تناسب «جن، ملک، آدم، اولاد آدم»، کنایهٔ موصوف «اشرف آدم=امام‌حسین(ع)، تصرفات بیانی و مجازی واژه‌ها خدمتگزار معنا هستند (فرم‌شناسی).
۸	استعاره و مجاز «خورشید آسمان و زمین، نور مشرقین»، کنایه «پروردهٔ کنار رسول خدا، رسول خدا»، تناسب «آسمان، زمین، نور، مشرق»، واج‌آرایی «ـ ـَم»، تضاد «آسمان و زمین». تصاویر زبانی از رهگذر کاربرد قاموسی واژگان زبان، به ذهن متبادر می‌شوند (فرم).

فرم‌شناسی بند دوم

محتشم از پربسامدترین ابزارهای آشنایی‌زدایی یعنی استعاره و تشبیه، برای ایجاد شگفتی و اندیشیدن مخاطب استفاده کرده است. «واژهٔ کشتی با فرم استعاری که تصویری از پیکر امام‌حسین(ع) است» (شجری، ۱۳۹۸: ۲۲۵)، همراه با ترکیب اضافهٔ استعاری «چشم روزگار» با فرم تشخیص، اغراق و تکرار صامت سبب آشنایی‌زدایی شده است. شاعر با رابطهٔ ادبی تناسب و با کاربرد افعال «مضایقه کردند» و «خوش داشتند» از نوعی چشم‌بندی و شگرد بلاغی «طنز و استهزا» بهره گرفته است؛ چراکه کوفیان می‌توانستند به رسم مهمان‌نوازی با جرعه‌ای آب از امام حسین(ع) و یارانش پذیرایی کنند. شاعر، رسیدن فریاد تشنگان تا ستارهٔ عیوق را به شکل مبالغه بیان می‌کند؛ زیرا «در باورهای عامیانه آمده است که اگر به ستارهٔ عیّوق بنگرند، رفع تشنگی می‌شود» (یاحقی، ۱۳۸۹: ۶۰۱). ازطرفی «کاربرد قید هنوز بر زنده‌بودن و پویایی حادثهٔ کربلا در بستر تاریخ دلالت دارد» (شجری، ۱۳۹۸: ۲۲۶). همچنین از انتخاب حروف اصلی قافیه در بند دوم به صورت «ان» این‌طور برمی‌آید که قصد محتشم، بیان پویایی و ادامه داشتن این حادثه در بستر تاریخ از سال ۶۱ هجری قمری تاکنون بوده است. ازطرفی فرم درونی ترکیب‌بند و رابطه‌های مجازی، همراه با حالت تشخّص سحرآمیز کلمه است که معنی جدیدی در فضای زبان به‌وجود می‌آورد. معنای برخی کلمات فراتر از معنای عرفی و ظاهری است؛ برای مثال در بیت اول، واژهٔ «میدان» ضمن حفظ کارکرد خاص معنای خودش، بخش پنهان و رازآلود «نظاره‌گری جماعت کوفی» را به مخاطب القا می‌کند. وی در بستر آشنایی‌دایی قاموسی همراه با ابتکار و خلاقیت به‌جای کلمهٔ خودکار «کشتی شکسته‌شده»، واژهٔ «کشتی‌شکست‌خورده» را برخلاف انتظار خواننده آورده است.

جدول ۲: فرم‌شناسی بند دوم

بیت	فرم‌شناسی در بستر آشنایی‌زدایی همراه با نمونهٔ آماری
۱	تناسب «کشتی شکست‌خورده و طوفان»، استعاره «کشتی»، تلمیح «وَ نُفِخَ فِی الصُّور».
۲	اضافهٔ استعاری «چشم روزگار» (تشخیص)، تناسب «چشم و گریستن»، اغراق در مصراع دوم- ۸ بار واج‌آرایی «ر، آ،گ». کلمات با پس و پیش شدن در ترکیب‌بند، جانی دوباره گرفتند (آشنایی‌زدایی نحوی).
۳	استعاره بالکنایه (تشخیص) «دست دهر»، یکسانی «اشک و گلاب»، استعارهٔ مصرحهٔ «گل»، یکسانی «بستان و کربلا»، تناسب «گلاب، گل، شکفته و بستان»، استثنای منقطع «گلابی به‌غیر اشک»، جایگزینی واژهٔ «شکفته» به‌جای «پژمرده» (آشنایی‌زدایی جانشینی).
۴	تناسب «آب، کوفیان، حرمت و مهمان»، تلمیح (بی‌وفایی مردم کوفه به امام)، کارکرد واژهٔ «هم» برای پویایی عاشورا، ذهن را از عادت‌زدگی دور می‌کند (آشنایی‌زدایی ساختاری).
۵	استعاره «دیو و دد» و «سلیمان کربلا»، تناسب « دیو، خاتم، سلیمان»، تلمیح، تضاد معنایی(سیرابی و قحط‌آب). شاعر در جای‌جای ترکیب‌بند با برهم‌زدن ساختار دستوری زبان و جابجاکردن اجزای جمله و دخل و تصرف در نحو آن، ساختار نحوی زبان را به‌گونه‌ای که خلاف انتظار خواننده است، رقم می‌زند (آشنایی‌زدایی ساختاری)؛ برای مثال تا اواخر مصراع اول این بیت، انتظار خواننده این است که همه سیراب شدند، ولی بعد از کلمهٔ «می‌مکید» تمام جهت کلام عوض می‌شود که با این خلافِ انتظار و نوعی چشم‌بندی بلاغی، خواننده را مسحور می‌کند.
۶	تناسب «تشنگان و العطش»، اغراق (رسیدن فریاد تشنگان تا ستارهٔ عیوق=آشنایی‌زدایی در زاویهٔ دید).
۷	تناسب «لشکر، اعدا، خیمه و سلطان»، مجاز با علاقهٔ محلیت «لشکر»، استعارهٔ مصرحه. نام اشیا حسی است؛ اماصفت‌ها و توصیف‌های آنها ایماژ زبانی.
۸	تشبیه بلیغ «آتش غیرت»، تشبیه بلیغ اسنادی «فلک...سپند شد»، جناس«دم، بر، در»، نغمهٔ حروف «د، ر»، (نقش تأثّری یا عاطفی آهنگ حروف بر مخاطب).

فرم‌شناسی بند سوم

در این بند، محتشم با تکرار جملهٔ انشایی «کاش» ضمن بیان غبطهٔ خود به‌خاطر شهادت امام(ع) و شهدای دیگر کربلا و تداعی‌کردن آیهٔ «خَلَقَ السَّماواتِ بِغَیْرِ عَمَدٍ تَرَوْنَها» (لقمان: آیهٔ ۱۰)، قصد جلب توجّه مخاطب و تقویت موسیقی درونی کلام

داشته است. شعر عاشورایی در زمینهٔ مجاز ازنظر گستردگی، دامنهٔ وسیعی دارد و این یکی از ویژگی‌های رمزی زبان شعر آیینی است. شاعر در بیت سوم با استفاده از زیور ادبی «ایهام» در لفظ «روی» با دو معنی متفاوت (از یک‌طرف به معنی رخسار و ازطرفی به معنی سطح زمین) و کاربرد واژهٔ «خاک» برای به تأمّل و اعجاب وادشتن مخاطبان، از ابزار هنری صورخیال از نوع مجاز با علاقهٔ جنسیت یا جزئیت بهره برده است. این باعث افزایش موسیقی درونی و لفظی، تأثیرگذاری قطب استعاره و ارزش بلاغی بند شده است؛ زیرا «نخستین عاملی که انسان را به شگفتی وامی‌دارد، همین کاربرد موسیقی در نظام واژه‌ها بوده است که در عین وحدت با یکدیگر متفاوتند و در عین تفاوت، نوعی وحدت دارند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۷۶). این ویژگی در بندهای دیگر این سروده ازجمله در آخرین بیت تکرار شده است. ازهمین‌رو به‌نظر یاکوبسن «همهٔ اَشکال زبانی یا به قطب استعاری متمایلند یا به قطب مجازی» (شایگان‌فر، ۱۳۹۱: ۱۷۹).

جدول ۳: فرم‌شناسی بند سوم

بیت	فرم‌شناسی در بستر آشنایی‌زدایی همراه با نمونهٔ آماری
۱	تشبیه «سُرادق‌گردون»، استعاره «خرگه=آسمان»، واج‌آرایی «آ»و«ن». تناسب، تکرار جملهٔ انشایی و تمنایی «کاش»، تکرار کلمات «کاش آن زمان» موسیقی ملایمی به وجود آورده است که انعکاس‌دهندهٔ حسرت و اندوه است. این عامل در کنار تمنایی‌بودن جمله که معانی ثانویهٔ حسرت را به خود گرفته است، ارتباط شاعر با حوادث کربلا و مخاطب را صمیمی‌تر جلوه می‌دهد. ازطرفی ترکیب کلمه با کلمات دیگر در سیاق منجربه آشنایی‌زدایی ساختاری شده است.
۲	تشخیص«روی زمین»، ایهام واژهٔ «روی»، ایهام بر محور همنشینی کلام، محقق می‌شود. تشبیه با پسوند شباهت در واژهٔ «قیرگون». شاعر تصویر شعر را از ایستایی نجات می‌دهد و در ضلع متفاوتی به پویایی عاشورا می‌کشاند (سیال‌بودن قیر).
۳	مجاز«جهان= مردم»، تشبیه «خرمن‌گردون»، واج‌آرایی«ن» و (ا)، جناس‌متوّج (گردون و دون). هرگاه دو حرف در آغاز یکی از دو پایهٔ جناس، زیادتر از دیگری باشد جناس «متوّج» تشکیل می‌شود (صادقیان، ۱۳۷۸: ۵۷).
۴	تشخیص حرکت‌کردن آسمان، تشبیه «سیماب‌وار»، تشبیه بلیغ «گوی زمین». عملکرد تشبیه و استعارهٔ کلمات شعر بر محور جانشینی.
۵	تضاد «درون و برون»، تناسب «پیکر، خاک، جان و تن»، مجاز «خاک». عملکرد تضاد و تناسب کلمات شعر بر روی محور همنشینی.
۶	تشبیه «کشتی آل‌نبی»، استعاره، مجازبه علاقهٔ محلیت «عالم»، تناسب «کشتی، غرقه و دریا»، تشبیه بلیغ اضافی «دریای خون»، واج آرایی مصوّت «آ»، «ن»، مفهوم کنایی گرفتارشدن مردمان. کلام در یک پیکرهٔ سازمند، جزء با کل در پیوند است (شکست فرد اما پیروزی آرمان عاشورا).
۷	تشخیص «معاملهٔ دهر»، جناس اشتقاق «عمل و معامله».
۸	مجاز «آل‌نبی»، دو کنایه: دادخواهی‌کردن، ارکان‌عرش‌را به تلاطم درآوردن، استعارهٔ بالکنایه «ارکان عرش».

فرم‌شناسی بند چهارم

محتشم در بیت چهارم با رابطهٔ زبانی و ادبی واژهٔ «آتش» و استعارهٔ آن از «ستم» و رقّت خیال، سبب توجه مخاطبان به گستردگی ظلم در طول تاریخ می‌شود. مضامین و معانی‌ای که دربارهٔ واقعهٔ عاشورا به ذهن شاعر رسیده است، بیشتر از حالت ترکیبی قافیه و ردیف به‌وجود آمده است. شاید اگر محتشم می‌خواست به‌طور آزاد یعنی بدون قافیهٔ «صلا، کربلا و...» و ردیف «زدند»، چنین اندیشه‌هایی را دربارهٔ کربلا داشته باشد، برایش امکان‌پذیر نبود و این نکتهٔ بسیار مهمی است. در بررسی تخیلات شاعران، آنها بیشتر از ساختمان ترکیبی قافیه و ردیف کمک می‌گیرند و یک سلسله معانی را تداعی می‌کنند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۴۱). انتخاب هدفمند قوافی ضمن القای حالت ندبه، جنبهٔ حماسی و عرفانی کلام را تقویت می‌کند. ریشه‌یابی حادثه در ترکیب‌بند، دو صف (یک‌طرف انبیا و اولیا و طرف دیگر)، دشمنان تاریخ (جنگ عدل و نور در مقابل باطل، ستم و نار) را نشان می‌دهد. اگر نگاهی به تاریخ بیندازیم می‌بینیم در خانهٔ حضرت زهرا(س) را آتش زدند؛ اماچرا آتش؟! این خود جای تأمل دارد. «در گذشته برای هرس‌کردن نخل از آتش استفاده می‌کردند» (متین، ۱۴۰۰: ۱۸۷). شاعر در بند نهم با ظرافت خاصی این موضوع را برای مخاطب تداعی می‌کند. شاعر در بیت هفتم با بیان «جگر مصطفی درید، دریده گریبان و گشوده مو»، مفهوم کنایی شدت درد و دردمندی پیامبر(ص) و اهل‌بیتش را به تصویر می‌کشد و در آخر با تکرار لفظ «حرم» به مخاطب یادآوری می‌کند تا این حزن فراموش نشود. درمجموع، همهٔ کلمات این بند، خانواده‌های معینی (چه معنای

واقعی و چه معنای قاموسی) دارند که اغلب با هم ازدواج می‌کنند و این عمل «سبب افـزایش قلمـرو مالکیـت زبـان و نـوعی زیبایی می‌شود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۲).

جدول ۴: فرم‌شناسی بند چهارم

بیت	فرم‌شناسی در بستر آشنایی‌زدایی همراه با نمونهٔ آماری
۱	دو تشبیه بلیـغ اضافـی «خـوان غم»، تکرار واژهٔ «صلا». تکرار ردیف«زدند» نتیجهٔ تکرار آوایی کامل است که مصداقی از قاعده‌افزایی است: «چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود و این توازن ازطریق توازن کلامی حاصل می‌شود» (صفوی،۱۳۸۳: ۱۵۰). قاعده‌افزایی در تکرار هدفمند واژهٔ «صلا» به‌صورت «تکرار آوایی کامل یک صورت زبانی»، در انتها و ابتدای مصرع‌ها به صنعت رد الصدر علی العجز و توازن واژگانی می‌انجامد.
۲	جناس ناقص «بر، سر»، مفهوم کنایی آسمان تپید= کنایه از بی‌قراری و اضطراب‌داشتن و اشاره به ضرب‌المثل: «به ما که رسید آسمان تپید». شاعر مصائب اولیای پیش از سیدالشهدا را در سطری از شعر به‌صورت فشرده و زیبا تصویر می‌کند و بعد دوباره به امام حسین(ع) بازمی‌گردد. کنایه «شیرخدا= حضرت علی(ع). واج‌آرایی «س، ب». کلمات در متن، موجود بوقلمون‌صفتی هستند که هرلحظه به رنگی درمی‌آیند (پدیدهٔ رنگ بدل کَن).
۳	ترکیب «خیرالنسا» کنایه از فاطمه زهرا(س)، تلمیح.
۴	تناسب «آتش، آخگر و افروختند»، استعارهٔ مصرّحه «آتش= ستم». اختیار شاعر تا با زبان دلخواه یعنی قطب استعاره، به مقصدش برسد (آشنایی‌زدایی جانشینی). ضمیر اشارهٔ «آن» که برای حقارت به کار رفته است بر بی‌ارزشی کار دشمنان سیدالشهدا می‌افزاید.
۵	تناسب کلمات «مدینه و کربلا» در محور هم‌نشینی کلام= افزایش موسیقی معنایی سخن، «سُرادقی که ملک محرمش نبود» کنایه از امام حسین(ع)، تلمیح.
۶	تشبیه بلیغ اضافی «تیشهٔ ستیزه» و «گلشن آل عبا»، «نخل‌ها» استعارهٔ مصرّحه از اهل‌بیت(ع).
۷	مفهوم کنایی «جگرمصطفی درید». یکی از شیوه‌های عدول از هنجار در حوزهٔ معنایی، کنایه‌ها هستند. لفظ «مصطفی» و «خلف مرتضی» کنایه از موصوف، مراد از مصطفی، پیامبر(ص) و مقصود از خلف مرتضی، امام‌حسین(ع)، مجاز با علاقهٔ جزئیت واژهٔ «حلق»، باستان‌گرایی «گریبان»، تلفیق ترکیبات کهنه و نو.
۸	دو کنایهٔ «دریده گریبان و گشوده مو» با مفهوم یکسان «شدت غم و ناراحتی»، تناسب «گریبان و مو»، تکرار لفظ «حرم»، تناسب «زانو، سر و چشم»، کنایـهٔ مـوصـوف «روح‌الامین» و تشخیص.

فرم‌شناسی بند پنجم

محتشم در بیت سوم با بهره‌گیری از قطب استعاره، «نخل= قامت بلند امام» و «خَسان= قاتلان اهل‌بیت امام»، ذهن مخاطب را از معنی «خس و خاشاک» دور و به مفهوم «انسان‌های سِفله» نزدیک می‌کند و رسیدن صدای این واقعه را به هفتمـین طبقـهٔ آسمان برای انسان گوش‌زد می‌کند. حتی در بیان کلام خویش با مفهوم کنایی «عـزاداری» و تلمـیح تـاریخی داسـتان حضـرت عیسی(ع) مخاطب را به تأمّل وامی‌دارد. به دلیل اینکه «عیسی در آسمان چهارم متوقّف و بـا خورشـید هم‌خانـه شـد، محتشـم صفت گردون‌نشین را به عیسی داده‌است» (یاحقی، ۱۳۸۵: ۵۹۳). همهٔ این مطالب بیانگر این سخن امام صـادق(ع) اسـت کـه: «آسمان‌های هفت‌گانه و تمام جنبندگان بهشت و دوزخ در شهادت امام حسین(ع) گریسـتند» (ابـن‌قولویـه، ۱۳۵۶: ۸۰) اسـت. شاعر در پایان این بند با بهره‌گیری از صناعات ادبی «اسلوب‌الحکیم و اغراق»، رسیدن این خبر به خدا را با توجیه عالمانـه بـه تصویر می‌کشد؛ زیرا ابتدا به نقل از «وهم غلط کار»، این موضوع را طرح مـی‌کند کـه: «کان غبار تا دامـن جـلال جهـان‌آفرین رسید»، ولی سپس هنرمندانه نظر خویش را در آخرین بیت از ایـن بنـد، ابـراز مـی‌دارد: «هسـت از مـلال گـر چـه بَـری ذات ذوالجلال / او در دل است و هیچ دلـی نیست بی‌ملال» (کاشانی، ۱۳۷۵: ۵۲). زرین‌کـوب «همـین اغـراق شـاعرانه در وصـف عزیز از دست رفته را موجب به‌وجودآمدن مرثیه می‌داند» (زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۱۴۵). درواقع شاعر، پیرنگ داستان را کـه یکـی از اصول بنیادی صورت‌گرایان روس هست، با تکرار وقایع همراه با تغییر سکانس‌ها (بنداول، چهارم، پنجم، هفـت و یـازدهم) برای تبیین فلسفهٔ عاشورا به پیش می‌بَرد.

جدول ۵: فرم‌شناسی بند پنجم

ردیف	فرم‌شناسی در بستر آشنایی‌زدایی همراه با نمونهٔ آماری
۱	مجاز«حلق» با علاقهٔ جزئیت، تکرار واژهٔ «زمین»، ترکیب استعاری «ذروهٔ عرش»، یکسانی عرش و کوه با حذف مشبه‌به (استعارهٔ بالکنایه)، (شکست قانون زبان یا آشنایی‌زدایی زبان).
۲	تشبیه بلیغ اضافی «خانهٔ ایمان» و استعارهٔ بالکنایه «ارکان دین»، تناسب«ایمان، دین». (خودنمایی تصویر سطح و تصویر اعماق).
۳	استعاره «نخل، خسان»، تناسب و تضاد «زمین، آسمان»، تناسب «غبار، طوفان»، واج‌آرایی «ن» ۸ بار. جانب موسیقایی شعر، زبان شعر، نحو جمله‌ها، ترتیب واژه‌ها و عناصر زبان را بخش‌بندی و نظم‌دهی می‌کند.
۴	استعارهٔ مصرحه «غبار= واقعهٔ شهادت امام و یاران»، مبالغه و کنایه (گرد از مدینه به فلک هفتم رسیدن). شاعر در مصرع دوم به این موضوع اشاره دارد که واژهٔ «نبی» کنایه از نوع موصوف است.
۵	مفهوم کنایی «عزاداری»، تلمیح، تناسب «خم، نیل». «دستاورد نظریهٔ آشنایی‌زدایی این است که هنر ناب و ادبیات بر سر راه مخاطب خود مانع می‌گذارد تا مکثی کند و تجربه‌ای تازه دست یابد» (نفیسی، ۱۳۶۸: ۳۵).
۶	مجاز «فلک» با علاقهٔ جزئیت، مفهوم کنایی «روح‌الامین». به هم خوردن ترکیب معمول زبان معیار (آشنایی‌زدایی‌ترکیبی).
۷و۸	اسلوب الحکیم، اغراق، واج‌آرایی «ل» ۸ بار. ایجاد زبان جمال‌شناسیک (آشنایی‌زدایی ترکیبی).

فرم‌شناسی بند ششم

شاعر در این بند ضمن افزایش موسیقی لفظی (واج‌آرایی مصوت «آ») درپی گسترش موسیقی معنوی (تناسب بین واژگان: «کفن، خون‌چکان، خاک» و «شعله و آتش»، ایهام در واژهٔ «باز») کلام خویش است. کاربرد واژهٔ «سنان» به‌معنی «نیزه» در بیت پایانی بند، یادآور اسمِ خاص «سنان‌بن‌انس» از سران سپاه «عمربن‌سعد» در واقعهٔ کربلاست که بنابر روایتی امام(ع) را شهید کرد. این شگرد ادبی «ایهام تبادر» نام دارد. محتشم ضمن تکریم سر امام‌حسین(ع) و شماتت بر نیزه کردن آن با کاربرد تلمیح و تداعی چشمهٔ سلسبیل در بهشت، بین واژگان «شویَد، آب و سلسبیل» رابطهٔ زبانی و ادبی تناسب را ایجاد کرده‌است تا این تلمیح گسترده‌تر شود. شاعر با فن هنری (آشنایی‌زدایی) سعی در توجه خواننده به زبان شعر دارد؛ زیرا معنا در شعر رنگ می‌بازد و خواننده از معنا به‌سوی زبان و عناصر زبانی و دریافتی ناب‌تر از تجربه و شناخت فلسفهٔ عاشورا هدایت می‌شود؛ بدین‌ترتیب معنا در خدمت زبان قرار می‌گیرد. هدف بیان زیبایی‌شناسی در این حالت، روشن‌کردن فوری و مستقیم معنا نیست، آفرینش حس ویژه‌ای است که باعث آفرینندهٔ معانی تازه در این ترکیب‌بند می‌شود.

جدول ۶: فرم‌شناسی بند ششم

ردیف	فرم‌شناسی در بستر آشنایی‌زدایی همراه با نمونهٔ آماری
۱	ایهام «ترسم»= می‌ترسم، مطمئنم، تشبیه بلیغ «جریدهٔ رحمت»، مفهوم کنایی «قلم زنند».
۲	ایهام «ترسم»، مفهوم کنایی «دم زنند»= سخن گفتن، جناس «گناه، گنه».
۳	کنایه «دست ازآستین درآمدن»= خونخواهی، اضافهٔ اقترانی «دست عتاب»، تکرار واژهٔ «دست»، تناسب «دست و آستین». شاعر با جداکردن کلمات از معنای وضعی خود و با کناره‌گیری از هنجارهای عادی زبان به کلمات ویژگی دلالی جدیدی می‌بخشد که درنهایت «دستور زبان شعر را که با دستور زبان هنجار در ژرف‌ساخت، تفاوت آشکاری دارد»(صفوی، ۱۳۷۳: ۳۹)، شکل می‌دهد.
۴	واج‌آرایی «آ»، تناسب «کفن، خون‌چکان، خاک» و «شعله وآتش»، تشبیه «چو شعله»، کنایه. رُک و صریح‌بودن کلمات بیت با یاری آهنگ (واج‌آرایی) بیانگر معانی ظریف اندیشه می‌شوند.
۵	تشبیه بلیغ «عرصهٔ محشر»، مفهوم کنایی «گلگون‌کفن». حروف و کلمات شعر تصویر مشخصی روی صفحهٔ کاغذ شکل می‌دهند (آشنایی‌زدایی در فرم نوشتار).
۶	واج‌آرایی«ش»، جناس اشتقاق «حشر و محشر». موسیقی و الگوهای آوایی، راهگشای مطالعات راهبردی ساخت‌گرایی است.
۷	تناسب «باز و صیدحرم»، ایهام تناسب «باز»= پرندهٔ شکاری، دوباره.تشخّص‌بخشیدن کلام با ایراد پرسش بلاغی. «وظیفهٔ فرم هم، چیزی جز ایجاد احتمالات و تداعی‌ها نیست» (شفیعی،۱۳۹۱: ۳۷). آوردن صفت اشارهٔ «آن» در واژهٔ «آن ناکسان» و تقدم متمم «صید حرم» بر فعل، در کنار کلمات دیگر کلام به‌منظور جلب توجه مخاطب به شقاوت دشمن است.
۸	واج‌آرایی صامت «س»، ایهام تبادر «سنان»، تناسب «شویَد، آب و سلسبیل»، تلمیح.

فرم‌شناسی بند هفتم

شاعر در این بند، دوباره عزاداری تمام موجودات و طبیعت برای شهادت امام(ع) و شهدای دیگر کربلا را به تصویر می‌کشد و برای افزایش شور حماسی و تقویت این لحن، واژه‌های فخیم و استوار «جنبش زلزله، لرزه، قیامت و...» راآورده است. اقتباس معانی قرآنی و تلمیح به قصص و آیات نیز در شعر محتشم بسیار است و شاعر با اقتداری که در ابداع معانی جدید داشته است، گه‌گاهی مضامین تازه از آیات دریافت می‌کند. وی با نشان‌دادن سوگواری طبیعت و جبرئیل و با نظر به کلام خدا: «إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا» (زلزال: آیهٔ ۱)، مخاطب را به تأمل و تفکر وامی‌دارد. وی با زبان تعریض عمق و بزرگی این واقعه را به مردم گوش‌زد می‌کند؛ به‌طوری‌که در پایان بند، عقل نیز به برپایی قیامت، زبان می‌گشاید.

جدول۷: فرم‌شناسی بند هفتم

ردیف	فرم‌شناسی در بستر آشنایی‌زدایی همراه با نمونهٔ آماری
۱	اغراق، تشخیص «برهنه برآمدن خورشید»، واج‌آرایی «ر» ۹ بار، تصویر در خدمت مضمون و عهده‌دار وظیفهٔ خدمتگزاری برای معنا، «سر برهنه‌شدن خورشید»= ایماژ.
۲	تناسب «موج، کوه‌کوه، ابر، بارش، بگریست، زار زار»، تصویر استعاری «زارزار گریستن ابر»، موازنه، ترصیع. شبکه‌ای از روابط و مناسبات شعر که زبان را کنترل می‌کند (فرم‌شناسی).
۳	ایهام تبادر «زلزله»، «خاک» مجاز از زمین»، استعاره و مفهوم کنایی «ازحرکت بازایستادن چرخ بی‌قرار».
۴	تصویر استعاری «پیربودن چرخ، به گمان افتادن چرخ. استعاره درنظر شاعر، غایت و هدف صورت و شکل است.
۵	تناسب «خیمه، طناب، سرنگون، باد»، تشبیه «سرنگونی‌خیمهٔ امام»، استعاره «باد مخالف»= ظلم یزیدیان. استعاره به همراه تشبیه به سخن تشخّص ویژه داده است.
۶	تکرار «محمل»، رابطهٔ زبانی «ترادف» بین «محمل، عماری»، تقابل وقایع= تغییر در پیرنگ داستان.
۷	مفهوم کنایی «عمل از کسی سرزدن»، کنایهٔ «روح‌الامین»= جبرئیل و «نبی=پیامبر، تکرار واژهٔ «نبی». حاصل پیوند زندهٔ میان عناصر شعر= روح زنده و پویای اثر (فرم‌شناسی).
۸	اضافهٔ تشبیهی «خیل الم»، تشخیص «عقل گفت»، تناسب «کوفه و شام»، جناس«قیامت و قیام»، تلمیح. شاعر با استفاده از نبوغ و آفرینش زبانی‌اش به خلق کلمات دست می‌زند (آشنایی‌زدایی‌ترکیبی).

فرم‌شناسی بند هشتم

شاعر در این بند برای بازسازی این صحنه با استفاده از شگرد ادبی خود و همراهی موجودات عالم، بانگ نوحه و عزا را از مرز جغرافیایی سرزمین خود بیرون می‌برد و با زبان عامیانه «زخم‌کاری، چشم کارکرد»، صدای این واقعهٔ حزن‌انگیز را در دنیا طنین‌انداز می‌کند و به نوعی تداعی‌گری تاریخ اسلام می‌شود. وی از دنیا، شورِ همراه با شعور می‌خواهد، نه شوری بی‌ثمر. کاربرد ترکیبات عامیانه، نشانگر آن است که محتشم، شاعری مردمی بوده است؛ به‌طوری‌که این منظومه در ادب فارسی با اقبال چشم‌گیر مردم کوچه و بازار روبه‌رو می‌شود.

جدول ۸: فرم‌شناسی بند هشتم

ردیف	فرم‌شناسی در بستر آشنایی‌زدایی همراه با نمونهٔ آماری
۱	واج‌آرایی مصوّت «آ» ۸ مرتبه، جناس «شور و نشور»، «کاروان» مجاز با علاقهٔ محلیت= یاران امام. بسامد کمابیش صامت «ر» نسبت به حروف دیگر، افزون‌بر تأثیر موسیقایی، حرکت و مسیر سخت کاروان را در طول زمان تداعی می‌کند. نرمش و لطافت ساختار کلام (آشنایی‌زدایی نحوی).
۲	کنایه، تلمیح، تناسب «آهو و دشت» و «طایر، آشیان».
۳	تشخیص، کنایه «پاکشیدن آهوان از دشت و صحرا، سقوط پرندگان از آشیانهٔ خود به زمین». شاعر مثل بنّا یا بافندهٔ قالی براساس فرم، کار خود را به پیش می‌برد و «اندیشه و معنای ذهنی خود را در قالب‌های انتخابی می‌ریزد» (فتوحی، ۸۷:۱۳۸۶).

۴	واج‌آرایی صامت «ش»، «آ»، مفهوم کنایی «از یاد رفتن».
۵	مفهوم‌کنایی «چشم کارکرد= دیدن، ترکیب وصفی عامیانهٔ «زخم‌کاری»، تناسب «تن، چشم» و «زخم، تیر و سنان». کاربرد واژهٔ «سنان» به‌معنی «نیزه» در حوزهٔ مکتب ادبی نقد صورت‌گرایانه به هنجارگریزی تاریخی تعبیر می‌شود؛ زیرا در زبان معیار، کاربرد این واژه برای مخاطب، رایج نیست.
۶	کنایه «دختر زهرا(س)»= زینب(س)، «امام زمان»= امام‌حسین(ع)، جناس «در، بر»، کنایه «چشم بر چیزی افتادن».
۷	مفهوم کنایهٔ فعلی «سرزد»، فرم مجاز «جهان» با علاقهٔ محلیت یا کلیت. کار اصلی هنر شاعر ایجاد تغییر شکل در واقعیت است؛ زیرا هدف زبان ادبی این است که «ادراک و احساس ما را با استفاده از اَشکال غریب و غیرضروری به‌هم می‌زند و ازاین‌رو شکل یا فرم را برجسته می‌سازد و با آشنایی‌زدایی از دید خود، غبارروبی می‌کند» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۸۷).
۸	کنایه «بَضعَه الرّسول»= زینب(س) و «ایها الرّسول»= پیامبر(ص)، تناسب «بَضعَه الرّسول، مدینه، ایهاالرّسول».

فرم‌شناسی بند نهم

یکی از نکات مهم در سرودن این ترکیب‌بند آن است که محتشم، ارتباط آخرین بیت هر بند را با بندهای بعدی حفظ می‌کند. ارتباط معنایی بیت آخرِ بند هشتم با بند نهم، مصداقی از آن است. این بند و همچنین بند دهم، زبان حال حضرت زینب(س) از شهادت امام در خطاب به پیامبر(ص) است که عزاداری دختر زهرا(س) را با غم‌انگیزترین وجه مصوّر می‌کند. تکرار لفظ «حسین» در ابیات اول تا هفتم بند نهم در برجسته‌کردن موضوع، جایگاه مؤثری دارد. شاعر در این بند با بهره‌گیری از هنرسازه‌های زبانی و ادبی، ازجمله: «استعاره، تشبیه، مجاز و کنایه»، تأثّر و داغداری زینب(س) را به اوج می‌رساند. کاربرد و تکرار لفظ «این» در ابیات اول تا هفتم این بند، به‌صورت عمودی ازنظر بلاغی، قرب در مفهوم «تفخیم» را تداعی می‌کند. ازطرفی محتشم در بیت سوم، زخم‌های پیکر امام(ع) را به ستاره تشبیه می‌کند؛ به‌طوری‌که انوار این زخم‌ستاره‌ها که از تعداد ستاره‌های آسمان افزون است، چراغ روشنی فراراه آیندگان قرار می‌دهد. وی همچنین با استفاده از سازهٔ عرفانی «ماهی» که نماد عاشق واقعی است، تناسب کلمات و موسیقی درونی و بیرونی و وجه ادبی سرودهٔ خویش را برجسته می‌سازد. شاعر در این بند در عین آگاهی از کم‌بودن یارن امام(ع) در مقابل دشمن، با استخدام واژهٔ اسم جمع «سپاه» و برقراری اشک و آه، سپاهی ستودنی را به تصویر می‌کشد که با این عمل ارتباط زبان و تفکر که یکی از اصول فرم‌شنایی و آشنایی‌زدایی است، برقرار می‌شود. شاعر در هر شکلی از کلام، موضوعی به موضوع دیگر ربط می‌دهد و درعمل کانون گفتمان و درک زیبایی‌شناسی کلام را از طریق «فرم» به نمایش می‌گذارد. گفتمان فرمِ کلام با بحث فرعی تفکیک‌ناپذیری فرم و محتوا آغاز می‌شود؛ یعنی از یک‌طرف فرم شعر برآمده و منتج از محتوای آن است و از طرف دیگر محتوا با عناصر فرمالِ شعر خلق می‌شود. به همین دلیل فرمِ شعر درواقع، انتظارات مخاطب را به سمت فلسفه و چرایی عاشورا هدایت می‌کند.

جدول ۹: فرم‌شناسی بند نهم

ردیف	فرم‌شناسی در بستر آشنایی‌زدایی همراه با نمونهٔ آماری
۱	تکرار «این»، «قرب» در مفهوم «تفخیم»، استعاره «کشتهٔ فتاده به هامون» و «صید دست و پا زده در خون»= امام حسین(ع)، تناسب «کشته، هامون، صید، دست، پا، خون». شاعر با تکرار ردیف «حسین توست» و چینش خاص جمله (صرفی و نحوی)، موسیقی کلام را در خدمت نوحه‌خوانی مفهومی قرار می‌دهد.
۲	استعاره «نخل تَر»= امام(ع)، تشبیه «آتش‌تشنگی»، تناسب «نخل،آتش، دود»، تضاد «زمین، گردون» و اغراق.
۳	استعاره «ماهی»= نماد عاشق واقعی، (نمادپردازی روی محور جانشینی)، تناسب «ماهی و دریا». «آشنایی‌زدایی، چیزهایی را به چیزهای دیگری نسبت می‌دهد که ازلحاظ عقلی ناممکن است، ولی از دیدگاه شعر ممکن» (مرتاض، ۲۰۰۵: ۷۸). شاعر با این ترفند در سراسر بندها درپی تقویت و سامان‌دهی ادراک حسی مخاطب است که در این مسیر، قائده‌های آشنا و ساختارهای به‌ظاهر را دگرگون می‌کند.

۴	استعارهٔ «غـرقـهٔ محیط شهادت»= امام(ع)، استعارهٔ کنایی «موج‌خون». این ترکیب در ابتدا مفهوم خونین‌بودن صحرای کربلا را متبادر می‌کند؛ امابا همنشینی واژهٔ «گلگون» بر بار معنایی آن (شهادت) افزوده می‌شود. شاعر از عنصر رنگ «گلگون» (۳ نمونه) که «یکی از مؤثرترین عوامل آفرینش شعر است» (شفیعی، ۱۳۸۲: ۲۷۱)، برای عینی‌کردن ایماژهای شاعرانه و روابط میان اجزای تصاویر شعری بهره می‌برد. این رنگ از یک‌سو نماد «خون، شهید و...» و از سوی دیگر نماد «قیام، حماسه و...» است. تشبیه بلیغ «محیط شهادت»، تناسب «غرقه، محیط، موج» و «شهادت، دشت، خون و گلگون»، نغمهٔ حروف «ش».
۵	استعاره، مبالغه، تناسب بین دو لفظ «فرات و جیحون». در زبان هنجار و عادی، دریافت ما از واقعیت، بی‌روح می‌شود. «وظیفهٔ ادبیات است تا با کمک عناصر ادبی دربرابر واقعیت‌ها و پدیده‌ها، دریافتی متفاوت داشته باشیم» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۶).
۶	استعاره «شاه کم‌سپاه»، تشبیه، تناسب «شاه، خیل و خرگاه»، تشبیه بلیغ «خیل اشک و آه».
۷	ابعاد استعاری «این قالب تپان» و «شاه شهید ناشده مدفون»، تناسب «تپان، زمین، شهید، مدفون».
۸	تناسب «زهرا و بقیع»، «وحش و مرغ» و «زمین و هوا» تضاد «زمین و هوا».

فرم‌شناسی بند دهم

شاعر با رعایت قافیه و امتداد آن و همچنین قراردادن ردیف «ببین»، ضمن انسجام کلام درپـی القـای مفهـوم از راه آهنـگ کلمات است. چون مفهوم شعر، حالت ندبه و فریاد کشیدن دارد، قافیه به کمک ردیف، ایـن حالـت را ازنظـر صـوتی نمـایش می‌دهد؛ این «چیزی است ورای جنبهٔ موسیقایی قافیه و یا گوشهٔ مشخصی است از همان، کـه جـای دقـت و گسـترش بسـیار دارد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۰۰). پایان شعر یعنی قافیه ازنظر کشش حرف «آ» و ردیف «ببین»، حالت آه‌کشـیدن و حسـرت گوینده را نشان می‌دهد. حالت ندبهٔ شاعر که از اعماق زمین فریاد برآورده است و صدای خود را می‌کشد تا به گوش جهانیان و حتی آسمان برسد، در کشش قافیه و مصوت‌های آن مشاهده می‌شود؛ این سـبب مجسم‌شـدن مفهـوم کـلام از راه تشـخّص کلمات قافیه و ردیف ازنظر صوتی می‌شود. درحقیقت محتشم اصطلاح «شعر، یک واقعـهٔ ناگهـانی اسـت، از سـکوت بیـرون می‌آید و به سکوت بازمی‌گردد» (براهنی، ۱۳۷۱: ۲۶) را به‌زیبایی اجرا می‌کند.

جدول ۱۰: فرم‌شناسی بند دهم

ردیف	فرم‌شناسی در بستر آشنایی‌زدایی همراه با نمونهٔ آماری
۱	استعارهٔ «مونس شکسته‌دلان»= حضرت‌زهرا(س)»، واج‌آرایی مصوّت «آ» (۸ بار) و صامت «ب»، ترادف «غریب، بی‌کس و بی‌آشنا»، ردیف فعلی به‌صورت فعل امر «ببین» در مفهوم «درخواست». «ردیف در شعر به‌خصوص آنجاکه فعل باشد، انگیزه‌ای برای خلق خیال‌های بدیع و تازه است» (شفیعی، ۱۳۸۰: ۲۶). تمام ردیف‌های فعلی این ترکیب‌بند حالت پویایی و زنده‌بودن را به خواننده القا می‌کنند.
۲	اضافهٔ تشبیهی «ورطهٔ عقوبت». رستاخیزی کلمات بر محور جانشینی با ابزار اضافهٔ تشبیهی.
۳	تضاد «خلد و جهان»، ازنظر مفهوم. حذف فعل در مصرع اول، قاعده‌کاهی نحوی است که کلام را موجز و مؤثرتر می‌کند.
۴	تکرار «نی» به‌صورت «نی نی» زیور ادبی «رجوع» را شکل داده است. درلغت رجوع‌کردن مصدر مرکّب بازآمدن و برگشتن است و درمعنی به چیزی دیگر نگریستن و توجه‌کردن و به کسی مراجعه‌کردن است. در «اصطلاح بدیع، آن را استدراک نیز گویند و آن است که چیزی را ذکر کنی و باز از آن، برای نکته‌ای برگردی. به تعبیر دیگر، آن چنان است که متکلّم نخست امری را ادّعا کند، بعد برگردد و خود را تغلیط نماید برای نکته‌ای» (تقوی، ۱۳۱۷: ۲۶۴)، سه بار تشبیه «حسین(ع) چون ابر» و ترکیبات «سیل فتنه» و «موج بلا».
۵	تناسب «تن، کشتگان، خاک و خون، سر، نیزه»، تلمیح، جناس بین واژه‌های «در، سر و بر». زیر و بمی کلمات، باعث برجستگی «تکیه» شده است. به‌کارگیری هم‌زمان دو قید «همه» مفهوم قطعیت و جدیت را به شعر می‌افزاید.
۶	واژهٔ «آن» در گروه اسمی «آن سر» ازنظر بلاغی، اشارهٔ بعد در معنی تفخیم است. جناس «بر و سر»، تکرار واژهٔ «دوش»،کنایهٔ «نبی= پیامبر(ص)»، تناسب «سر، دوش، نیزه و جدا». ترکیبات و جملات کنایی همچون یک نشانهٔ زبانی عمل می‌کنند.
۷	کاربرد واژهٔ «تن» مجاز با علاقهٔ جزئیت، تلمیح.
۸	دو کنایه «بضعـه الرّسـول»= فاطمه(س)، عبارت فعلی «به باد داد»= نابودکردن.

فرم‌شناسی بند یازدهم

محتشم، عزاداری زینب(س) را در بندهای نهم و دهم به اوج می‌رساند تااینکه توانی برای نشان‌دادن عمق فاجعه در خود نمی‌بیند؛ پس «با مفاخرهای درونی از تأثیرگذاربودن شعرش از بیت اول تا هفتم با تکرار ترکیب «خاموش محتشم» با مفهوم پنهان‌ماندن سوز و گداز درونی شاعر و تفاخر، بر خود نهیب می‌زند که ای محتشم تو در این باره ساکت باش» (مسلمی‌زاده، ۱۳۷۵: ۷). انتخاب حروف اصلی قافیه و تداعی صوتی قافیه‌ها در این بند یعنی مصوّت «آ» و صامت «ب» (آب)، ضمن حفظ وحدت احساس و حالت کلی تأملات شاعر، سبب تأکید بر تشنگی آل‌الله و زنده‌شدن واقعه شده است. درحقیقت «گوش به‌وسیلهٔ قافیه‌ها تحریک می‌شود و احساس لذت و خشنودی می‌کند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۶۵). شاعر با نهیب‌زدن به خود، علت مخفی‌شدن جبرئیل دربرابر پیامبر(ص) را ذکر غم شهادت امام‌حسین(ع) دانسته است که در حوزهٔ علم بدیع به «مذهب کلامی» تعبیر می‌شود. «مضمونی که در تمامی سوگ‌سرودها می‌توان یافت، ذکر بی‌وفایی دنیا و نیرنگ‌بازی فلک است. شاعر، روزگار را مورد عتاب قرار می‌دهد و از جفای آن می‌نالد» (صالحی، ۱۳۹۳: ۴۰)؛ به همین سبب «حاصل آشنایی‌زدایی در هنر این است که مخاطب حقیقت اشیا را کشف کند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۸).

جدول۱۱: فرم‌شناسی بند یازدهم

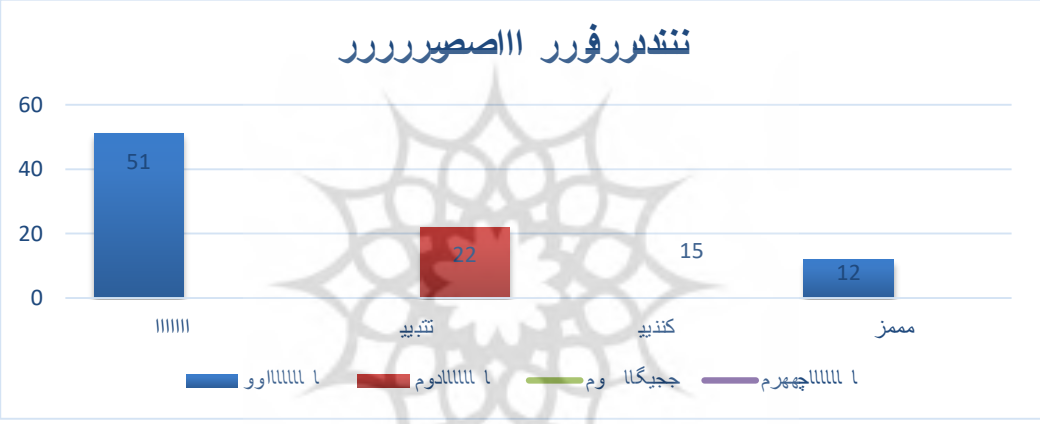
ردیف	فرم‌شناسی در بستر آشنایی‌زدایی همراه با نمونهٔ آماری
۱	اضافهٔ استعاری «دل سنگ، بنیاد صبر»، تشبیه بلیغ اضافی «خانهٔ طاقت». تقدم فعل در کلام که نمونه‌ای از قاعده‌کاهی نحوی است، برای آهنگین‌کردن کلام به‌کار می‌رود؛ زیرا «تقدم فعل در جمله کلام را قاطع، مؤکّد و آمرانه می‌کند» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۱۷).
۲	لفظ «حرف» مجاز با علاقهٔ جزئیت، تناسب «مرغ، هوا، ماهی، دریا و کباب». تکرار کلمات «خاموش محتشم» در سرتاسر بند، قاعده‌افزایی است که حاصل آن توازن در کلام می‌شود.
۳	مجاز با علاقهٔ کلّیت «این شعر خون‌چکان»= ترکیب‌بند، تشبیه بلیغ اسنادی «اشک خون ناب شد».
۴	استعارهٔ «این نظم گریه‌خیز»، استعارهٔ بالکنایهٔ «روی زمین»، تشخیص، تشبیه «اشک جگرگون». (پیوند ذات شاعر و شیء در فرایند یگانگی).
۵	مبالغه، استعارهٔ «خون‌گریستن فلک»، تشبیه، تناسب «فلک، دریا»، «خون، گلگون» و «دریا و حباب».
۶	تناسب «آفتاب و ماهتاب»، حس‌آمیزی، مجاز «آفتاب»= با علاقهٔ جزئیت خورشید، تشبیه بلیغ اسنادی «آفتاب ماهتاب شد»، واج‌آرایی مصوّت «آ» (۸ بار). عناصر متعدد تصویر شعر در درون سبک ساختار نحوی واحد، جانشین هم می‌شوند.
۷	مفهوم کنایی، تناسب «حسین(ع)، جبرئیل و پیمبر»، مذهب کلامی. وحدت و هماهنگی میان اجزای کلام (آشنایی‌زدایی نحوی).
۸	استعاره «چرخ فرومایه و جفاپیشه»، صناعات، لباسی برای آراستن معنا.

فرم‌شناسی بند دوازدهم

محتشم برای سنجش واقعهٔ کربلا، به معیارهای فرازمینی دست می‌یازد و نه فقط ساکنان کرهٔ خاکی که ساکنان افلاکی را نیز در این واقعه، مصیبت‌زده می‌داند و پایان کلام «به سرزنش چرخ و لعنت کردن عاملان این جنایت، یعنی ابن‌زیاد، یزید و هم‌کیشان آنان، نمرود و شدّاد، می‌انجامد» (مسلمی‌زاده، ۱۳۹۵: ۷). منادا قراردادن چرخ، بر قطب استعاری سرودهٔ محتشم تأکید شده است. «واژهٔ چه‌ها در مصرع دوم بر کثرت اعمال ننگین قتلهٔ امام و یارانش دلالت دارد» (شجری، ۱۳۹۸: ۲۲۵). در آخرین بیت واژهٔ «ترسم» با دو معنی قریب و بعید «می‌ترسم و می‌اندیشم» براساس نقد صورتگرایانه، واژه‌ای «رنگ بدل کن» تلقی می‌شود که بر میزان موسیقی معنوی این بیت افزوده است. وجود ردیف «آورند» و قافیهٔ «بر و در» و همچنین حاجب «که دمی به محشر» بر موسیقی لفظی بیت، شدت بخشیده است. شاعر در بند پایانی با مخاطب قراردادن چرخ بیدادگر و استفاده از جمله‌های انشایی در معنای خبری، مرثیهٔ خود را به پایان می‌رساند.

جدول ۱۲: فرم‌شناسی بند دوازدهم

ردیف	فرم‌شناسی در بستر آشنایی‌زدایی همراه با نمونهٔ آماری
۱	استعارهٔ «ستم‌آباد»= دنیا و «ای چرخ»، تناسب «بیداد، کین و ستم‌آباد». مجموعهٔ تصاویر شعر، فرم و ساختار کلی متن را می‌سازند.
۲	استعارهٔ بالکنایه از نوع تشخیص«امدادکردن چرخ غافل».
۳	«زادهٔ زیاد» مجاز با علاقهٔ خویشاوندی است. تشبیه «زادهٔ ابن‌زیاد» به «شدّاد»، تلمیح.
۴	مفهوم کنایی «کام کسی‌دادن»= به آرزویش رساندن، جناس تام حرف «که».
۵	استعارهٔ «خس و بار»= یزید، معاویه» و«گُل و شمشاد»= امام و یاران»، تشبیه بلیغ اضافی «درخت شقاوت» و «باغ دین»، تناسب «بار، درخت، باغ، گل و شمشاد». استحالهٔ شاعر در طبیعت و اشیا.
۶	مفهوم کنایی «مصطفی»= حضرت محمد(ص)، «حیدر»= حضرت علی(ع). تعدّد و گونه‌گونی تصویرها، فرم شعر را منسجم می‌کند.
۷	«حلق» مجاز با علاقهٔ جزئیت. کنایهٔ «نبی»= پیامبر(ص)، تشبیه بلیغ اضافی «لعل لب و خنجر بیداد».
۸	تناسب «آتش و دود»، استعاره «آتش»= ستم و استعاره «دود»= افسوس. تصاویر شعر چونان دانه‌های زنجیر همدیگر را حمایت می‌کنند تا بار احساس شاعر را دوش‌به‌دوش تا پایان شعر منتقل کنند.



۱-۱- نمودار صور خیال در دوازده‌بند محتشم کاشانی

۳- نتیجه

سادگی زبان محتشم همراه با صناعات ادبی، انتخاب وزن شعر طبق ضرب و وزنی معهود و آشنایی‌زدایی در خلق این منظومه، یکی از اسرار ماندگاری این مرثیه است. با سرودن این ترکیب‌بند، فصل جدیدی در شعر آیینی به روی شاعران و ادیبان گشوده شد. پیوستگی، هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات با یکدیگر و ایقاع‌های شعر، طنین خاص هر حرفی در مجاورت با حرف دیگر، برتری عناصر طبیعت و جلوه‌های آن، باعث خوش‌آهنگی و توفیق شاعر در این ترکیب‌بند شده است. در اشعار عاشورایی محتشم کاشانی، تصاویر هنری استعاره و سپس تشبیه سبب آشنایی‌زدایی می‌شوند. در این منظومه، کاربرد اسم‌هایی از قبیل: «خاک، خون، آب، نیزه، غبار، خنجر و خیمه و...» با حال و هوای صحنهٔ کربلا و لحن حماسی همخوانی دارد. شاعر با تصرّف در عناصر بی‌جان و گریز به واقعهٔ کربلا، روح را در کالبد آنها می‌دمد و مفاهیم انتزاعی و معنوی را از دنیای مجرّد به دنیای محسوس می‌آورد تا کثرت و اتّحاد ابیات همراه پیروی موضوع، به‌طور ریاضی‌وار به نتیجهٔ واحد (فلسفهٔ عاشورا) برسند. در این منظومه تکیهٔ محتشم بر استعاره است و ازمیان استعاره‌ها، بیشترین سهم از آن استعارهٔ مصرحه و سپس استعارهٔ بالکنایه است. اساس جمال‌شناسی شعر را استعاره‌های تازه و خیال‌بندی‌های نو تشکیل می‌دهند. گرایش و تمایل محتشم به کاربرد کنایه از نوع موصوف، صفت، فعلی و ایماء بیشتر بوده است. بنابراین همهٔ اجزا و عناصر

این سوگ‌سروده مانند: «صورخیال، وزن، قافیه، ردیف، ساخت‌های دستوری، نظام‌نشانه‌ها، هجاها، صامت‌ها و مصوّت‌ها، صناعات مختلف بدیعی، محورهای هم‌نشینی و جانشینی و...» دست به دست هم می‌دهند تا بافت و ساختار منطقی فرم این اثر ادبی را بسازند. ازسویی هرکدام از این عناصر که بیشتر حسی و بیرونی‌اند با کل ساختار متن سبب استحکام و دوام اثر ادبی می‌شوند؛ به‌طوری‌که جابه‌جایی هرکدام، باعث صدمه‌دیدن نمای کلّی ترکیب‌بند خواهد شد. به تعبیر دیگر محتشم با گزینش واژه‌ها، فرم و شکل، محتوا (فلسفهٔ عاشورا) را منتقل می‌کند.

منابع

قرآن کریم.

ابن‌قولویه. (۱۳۵۶). کامل‌الزّیارات. الطبه‌الاولی. نجف: مرتضوی.

احمدی، احمد. (۱۳۸۷). اشک خون. تهران: اسوه.

احمدی، بابک. (۱۳۷۲). ساختار و تأویل متن. ج ۱ و ۲. تهران: مرکز.

افسری کرمانی، عبدالرضا. (۱۳۷۱). نگاهی به مرثیه‌سرایی در ایران. تهران: اطلاعات.

امامی، نصرالله. (۱۳۶۹). مرثیه‌سرایی در ادبیات فارسی ایران. اهواز: جهاد دانشگاهی.

امین، سیدحسن. (۱۳۸۷). تعریف شعر (مجموعه مقالات). نشریهٔ داخلی پژوهشگاه علوم انسانی، شمارهٔ۵۰، صص۲۲-۳۰.

انوشه، حسن. (۱۳۷۶). فرهنگ‌نامهٔ ادب فارسی. تهران: سازمان انتشارات.

براهنی، رضا. (۱۳۷۱). طلا در مس. تهران: نیل.

بیات، رضا. (۱۴۰۱). تاریخچهٔ مرثیه‌سرایی در ادب فارسی. تهران: آگاه.

تقوی، سید نصرالله. (۱۳۶۲). هنجار گفتار. اصفهان: فرهنگ.

جعفریان، رسول. (۱۳۸۶). تأملی در نهضت عاشورا. قم: انصاریان.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۱). شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب. تهران: علمی.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۳). سیری در شعر فارسی. تهران: نوین.

زمردی، حمیرا. (۱۳۹۲)، نظریهٔ نشانه‌شناسی حروف در متون فارسی. تهران: زوار.

شایگان‌فر، حمیدرضا. (۱۳۹۱). نقد ادبی. تهران: سپندمینو.

شجری، رضا و الهام عربشاهی. (۱۳۹۸). تحلیل و بررسی فرمالیستی ساختار ترکیب‌بند محتشم کاشانی از منظر لفظ و معنا. دو فصلنامهٔ علمی کاشان‌شناسی. شمارهٔ ۱۴. صص ۲۰۹_۲۳۰. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). صورخیال در شعر فارسی. تهران: آگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات. تهران: سخن.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۰). ادوار شعر فارسی. تهران: سخن.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۵). موسیقی شعر. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). انواع ادبی. تهران: میترا.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۳). نقد ادبی. تهران: میترا.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۳). سبک‌شناسی شعر. تهران: میترا.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۲). کلیات سبک‌شناسی. تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). معانی و بیان. تهران: فردوس.

صادقی، مهدی؛ صادق‌زاده، محمود و توکلی، عزیز. (۱۳۹۹). زیبایی آواز و دستگاه موسیقی اشعار عاشورایی یزد در قالب نوحه. مجلهٔ فنون ادبی. سال دوازدهم، شمارهٔ ۴ (پیاپی۳۳). صص۱۵۲-۱۳۳.

صالحی‌نیا، مریم و مهدوی، محمدجواد. (۱۳۹۰). رسائل محتشم‌کاشانی. فصل‌نامهٔ نقد ادبی. شمارهٔ ۱۵، صص۱۸۷-۲۰۹.

صالحی، محمدرضا؛ ابراهیمی، مختار؛ امامی، نصرالله و بازوند، علی. (۱۳۹۳). گونه‌های سبکی در مرثیه‌سرایی فارسی. فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی. سال هفتم، شمارهٔ سوم، صص ۴۴-۵۱.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۹). تاریخ ادبیات در ایران. تهران: فردوس.

صفوی، کورش. (۱۳۸۳). از زبان‌شناسی به ادبیات. ج ۱ و ۲. تهران: سوره.

صلواتی، محمود. (۱۳۸۷). صبح تیره. کیهان فرهنگی. شماره ۲۶۷. صص ۵۰-۵۲.

علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی). تهران: سمت.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۶). بلاغت تصویر. تهران: سخن.

قریشی‌زاده، عبدالرضا. (۱۳۷۱). جلوه‌های زیبایی‌شناسی در ترکیب‌بند محتشم. ادبستان فرهنگ و هنر. شمارهٔ ۳۱.

مسلمی‌زاده، محبوبه. (۱۳۹۵). بررسی جنبه‌های بلاغی در مرثیهٔ محتشم کاشانی. نشریهٔ زیبایی‌شناسی ادبی. شمارهٔ۳۰.

کوهن، جان. (۱۹۸۶). بنیه اللغه الشریعه. ترجمهٔ محمد ولی. توبقال: نشر.

متین، پیمان. (۱۴۰۰). مردم گیاه (گیاهان آیینی در فرهنگ وفولکلور ایران). تهران: فرهامه.

مجاهدی، محمدعلی. (۱۳۸۶). کاروان شعر عاشورا. قم: زمزم هدایت.

محتشم کاشانی، علی بن احمد. (۱۳۹۶). دیوان محتشم. تصحیح اکبر بهداروند. تهران: سنایی.

مدرس، محمدعلی. (۱۳۴۷). ریحانه الادب. ج ۵. تهران: خیام.

مرتاض، عبدالملک. (۲۰۰۵). التحلیل السیمیایی للخطاب‌الشعری. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

مؤتمن، زین‌العابدین. (۱۳۴۶). شعر و ادب فارسی. تهران: زرین.

نفیسی، آذر. (۱۳۶۸). آشنایی‌زدایی. مجلهٔ کیهان فرهنگی. شمارهٔ ۲. سال ششم.

یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۷۵). تاریخ ادبیات ایران. تهران: چاپ و نشر ایران.

یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۹). فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی. تهران: فرهنگ معاصر.

References

Afsari Kermani, A. (1992). *A look at elegy writing in Iran*. Tehran: Itelaat Publication [In Persian].

Ahmadi, A. (2007). *Tears of blood*. Tehran: Osveh Publication [In Persian].

Ahmadi, B. (1993). *Text structure and interpretation*. Tehran: Markaz Publication [In Persian].

Alavi Moghadam, M. (1998). *Theories of contemporary literary criticism (Formalism and Structuralism)*. Tehran: Samt Publication [In Persian].

Amin, H. (2007). Definition of poetry (collection of articles). *Domestic Journal*, *50*, 22-30 [In Persian].

Anoushe, H. (1997). *Dictionary of Persian Literature*. Tehran: Publishing Organization [In Persian].

Bayat, R. (2022). *The history of elegies in Persian literature*. Tehran: Aghaz Publication [In Persian].

Baraheni, R. (1992). *Gold in copper*. Tehran: Nil Publication [In Persian].

Cohen, J. (1986). *Baniya al-Laghah al-Shari'a.* Translated by Muhammad Wali. (n.p) [In Persian].

Emami, N. (1990). *Elegy in Iranian Persian literature*. Ahvaz: Academic Jihad Publication [In Persian].

Fatuhi, M. (2007). *The rhetoric of image*. Tehran: Sokhan Publication [In Persian].

Ibn Qolwieh (1968). *Kamel al-Ziyarat, Taba al-Awli*. Najaf: Mortazavi Publication [In Persian].

Jafarian, R. (2006). *Reflections on Ashura Movement*. Qom: Ansarian Publication [In Persian].

Matin, P. (2022). *People of plants (ritual plants in Iranian culture and folklore)*. Tehran: Farhameh [In Persian].
Modares, M. A. (1968). *Rehaneh Al-Adab*. Volume 5. Tehran: Khayyam Publication [In Persian].
Mohtasham Kashani, A. (n.d). *Diwan Mohtasham.* Isfahan: Qaimiyeh Publication [In Persian].
Motaman, Z. (1967). *Persian poetry and literature*. Tehran: Zarin Publication [In Persian].
Mujahedi, M. A. (2008). *Ashura Poetry Caravan.* Qom: Zamzam Hedayat Publication [In Persian].
Murtaz, A. (2005). *Al-Tahleel al-Simiyai Lal-Khattab al-Shaari.* Damascus: Ittihad al-Kitab al-Arab.
Muslimizadeh, M. (2015). A review of rhetorical aspects in Mohtasham Kashani's elegy. *Literary Aesthetics Journal, 7*(30), 115-134 [In Persian].
Nafisi, A. (1989). Defamiliarization. *Keihan Farhangi Journal*, *2*(6) [In Persian].
Qureshizadeh, A. R. (1992). Effects of Aesthetics in Mohtasham's Composition. *Culture and Art Library, 31* [In Persian].
Sadeghi, M., Sadeghzadeh, M., & Tavakoli, A. (2019). The beauty of song and the musical device of Ashura poems of Yazd in the form of lamentation. *Literary Arts (University of Isfahan), 12*(4), 133-152 [In Persian].
Safa, Z. (1990). *History of Literature in Iran*. Tehran: Ferdous Publication [In Persian].
Safavi, K. (2004). *From Linguistics to Literature*. Tehran: Surah Publication [In Persian].
Salavati, M. (2008). Dark Morning. *Kihan Farhangi, 267*, 50-52 [In Persian].
Salehi, M. R., Ebrahimi, M., Emami, N., & Bazund, A. (2013). Stylish types in Persian elegy. *Specialized Quarterly Journal of Persian Poetry and Prose Stylology*, *7*(3), 44-51 [In Persian].
Salehinia, M., & Mahdavi, M. J. (2010). Letters of Mohtasham Kashani. *Literary Critic Quarterly, 15*, 187-209 [In Persian].
Shafiei-Kadkani, M. R. (2006). *Poetry music*. Tehran: Agah Publication [In Persian].
Shafiei-Kadkani, M. R. (2011). *Persian poetry periods*. Tehran: Sokhan Publication [In Persian].
Shafiei-Kadkani, M. R. (2012). *resurrection of words*. Tehran: Sokhan Publication [In Persian].
Shafiei-Kadkani, M. R. (2010). *Surkhayal in Persian poetry*. Tehran: Agah Publication [In Persian].
Shajari, R., & Elham, A. (2018). Analysis and formalistic analysis of the compound structure of Mohtasham Kashani from the point of view of vocabulary and meaning. *Two Scientific Quarterly Journal of Studies on Kashan, 14*, 209-230 Doi: 10.22052/1.14.209 [In Persian].
Shamisa, S. (1993). *Generalities of stylistics*. Ferdowsi Publication [In Persian].
Shamisa, S. (2013). *literary criticism*. Tehran: Mitra Publication [In Persian].
Shamisa, S. (2013). *poetry stylistics*. Tehran: Metira Publication [In Persian].
Shamisa, S. (2004). *Manani wa Bayan*. Tehran: Ferdous Publication [In Persian].
Shamisa, S. (2007). *Literary types*. Tehran: Mitra Publication [In Persian].
Shayganfar, H. (2011). *Literary criticism*. Tehran: Sepandmino Publication [In Persian].
Taqvi, N. (1983). *Norm of speech*. Isfahan: Farhang Publication [In Persian].
The Holy Quran
Yahaghi, M. J. (2010). *Culture of mythology and stories in Persian literature*. Tehran: Farhang Moaser Publication [In Persian].
Yahaghi, M. J. (1996). *History of Iranian literature*. Tehran: Iran Publishing House [In Persian].
Zarinkoob, A. H. (1984). *Siri in Persian poetry*. Tehran: Novin Publication [In Persian].
Zarinkoob, A. H. (1992). *Unrevealed poetry*. Tehran: Elmi Publication [In Persian].
Zomoredi, H. (2012). *Semiotic theory of letters in Persian texts*. Tehran: Zovar Publication [In Persian].