Journal of Ritual Culture and Literature
Quarterly, Vol 1, No 1, Spring & Summer 2022, 153-170

Analysis of Emotion in Burqai's *Tahayor* Collection

Zeynab Sheikhhosseini*
Arezu Pooryazdanpanah Kermani**

Abstract

Poetry is an interconnected set of emotion, music, form, imagination and language. Emotion is one of the most important elements of poetry that expresses inner feelings such as joy, sadness, love, hate, resentment and complaint. One method of analyzing poetry is to analyze its elements in relation to each other, by which the degree of success of the poet in conveying his inner emotions can be measured. Burqai is one of the contemporary ritual poets who has published various works such as *Toofane vajeha*, *Qibla mayel be to*, *Roqeh*, *Hodoode sa'te 3*, and *Tahayor*. *Tahayor* is one of his Alawi poems in which he has depicted parts of the life of Imam Ali as of birth to martyrdom in sixteen sections. Using a descriptive-analytical method, the present study has analyzed the relationship between the element of emotion and other components of poetry in the collection of *Tahayor* to answer these questions: How is the element of emotion reflected in the collection of *Tahayor*? How is the connection between the element of emotion and other components of the poem manifested? Has Bourqai succeeded in conveying his emotions? The results show that emotion has been displayed in relation to music, imagination and language. The poet has expressed his emotional states in a collection of poetic elements in harmony with his inner feelings, which has led to the formation of deep emotions in the audience and has made his poetry coherent, making him successful in conveying harmonious emotions.

Keywords: ritual poetry, emotion, Tahayor, Burqai, music of poetry, language, imagination

* Assistant Professor in Persian Language and Literature, Narjes University, Rafsanjan, Iran (Corresponding Author), zsheikhhosseini@gmail.com
** Assistant Professor in Persian Language and Literature, Yazd University, Yazd, Iran, pooryazdanpanah@yazd.ac.ir

How to cite article:
Sheikhhosseini, Z., & Pooryazdanpanah Kermani, A. (2022). Analysis of Emotion in Burqai's *Tahayor* Collection. *Journal of Ritual Culture and Literature, 1***(1), 153- 170. DOI: 10.22077/JCRL.2022.4018.1003**

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

پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادبیات آیینی
دوفصلنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی- پژوهشی)، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، پیاپی ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، ۱۵۳ - ۱۷۰

تحلیل عنصر عاطفه در مجموعهٔ «تحیّر» برقعی

زینب شیخ حسینی*
آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی**

چکیده

شعر مجموعه‌ای به‌هم‌پیوسته از عناصر عاطفه، موسیقی، شکل، تخیّل و زبان است. عاطفه یکی از مهم‌ترین عناصرشعری است که احساسات درونی مثل شادی، غم، عشق، نفرت، کینه، شکایت و... را بیان می‌کند. یکی از روش‌های تحلیل شعر، تحلیل عناصر آن در ارتباط با یکدیگر است که به‌وسیلهٔ آن می‌توان میزان موفقیت شاعر را در انتقال عواطف درونی وی سنجید. برقعی یکی از شاعران آیینی معاصر است که تاکنون آثار مختلفی مانند طوفان واژه‌ها، قبله مایل به تو، رقعه، حدود ساعت سه، تحیّر و... را به چاپ رسانده است. «تحیّر» مجموعه اشعار علوی وی است که در آن فرازهایی از زندگی حضرت علی(ع) از ولادت تا شهادت در شانزده بخش به نظم کشیده شده است. پژوهش حاضر با استفاده از شیوهٔ توصیفی- تحلیلی، ارتباط عنصر عاطفه را با سایر اجزای شعر در مجموعهٔ تحیّر سرودهٔ برقعی مورد تحلیل قرار داده است تا به این سؤالات پاسخ دهد: عنصر عاطفه در مجموعهٔ تحیر چگونه بازتاب یافته است؟ ارتباط بین عنصر عاطفه و سایر اجزای شعری به چه صورت نمایان شده است؟ آیا برقعی در انتقال عواطف خود موفق عمل کرده است؟ نتایج نشان می‌دهد که عاطفه شعری در ارتباط با موسیقی، تخیل و زبان جلوه‌گر شده است. شاعر حالات عاطفی خود را در مجموعه‌ای از عناصر شعری هماهنگ با احساسات درونی خویش بیان کرده است که باعث شکل‌گیری عاطفه‌ای عمیق در مخاطب و سبب انسجام شعر وی شده و او را در انتقال عاطفه‌ای هماهنگ، موفق ساخته است.

کلیدواژه‌ها: شعر، عاطفه، تحیّر، برقعی، موسیقی شعر، زبان، تخیل.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حضرت نرجس (س) رفسنجان، رفسنجان، ایران (نویسنده مسئول)، zsheikhhosseini@gmail.com
** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد، یزد، ایران pooryazdanpanah@yazd.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۲۸

۱- مقدّمه

هرگونه احساس درونی مانند غم، شادی، عشق، نفرت، کینه و... که در اثر حوادثی برای شخص به وجود می‌آید و نتیجهٔ اندیشه و تجربیات روحی وی است، عاطفه نامیده می‌شود. شفیعی کدکنی مهم‌ترین عنصر شعر را، که دیگر عناصر باید در خدمت آن باشند، عنصر عاطفه می‌داند که زندگی و حیات انسانی را در صور مختلف خود ترسیم می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۸۷). با توجه به اینکه شعر مجموعه‌ای به‌هم‌پیوسته از عناصر مختلف است، ضروری است در تحلیل ساختار آن، هر عنصری در ارتباط با سایر عناصر تحلیل شود و ازآنجاکه آثار ادبی باید از معبر احساس و عاطفه عبور کنند تا به اثری هنری تبدیل شوند، لازم می‌نماید با بررسی عنصر عاطفه در ارتباط با سایر عناصر شعری، میزان موفقیت شاعر در انتقال عواطف درونی سنجیده شود.

برقعی یکی از شاعران آیینی معاصر است که تاکنون آثار مختلفی مانند طوفان واژه‌ها، قبلهٔ مایل به تو، رقعه، حدود ساعت سه، تحیّر و... را به چاپ رسانده است. *تحیر* مجموعه اشعار علوی وی است که در آن فرازهایی از زندگی حضرت علی(ع) از ولادت تا شهادت را در شانزده بخش به نظم کشیده است. از آنجا که احساس، جزء جدایی‌ناپذیر شعر آیینی است، این اشعار عرصهٔ مناسبی برای نمایش عاطفه به‌حساب می‌آیند. در تحقیق حاضر سعی شده است با استفاده از شیوهٔ توصیفی- تحلیلی به بررسی عنصر عاطفه در ارتباط با سایر اجزای شعری در مجموعهٔ تحیر بپردازیم تا چگونگی برقراری ارتباط عاطفی بین متن و مخاطب را بررسی کنیم و به این سؤالات پاسخ دهیم که عنصر عاطفه در مجموعهٔ تحیر چگونه بازتاب یافته است و ارتباط بین عنصر عاطفه و سایر اجزای شعری به چه صورت نمایان شده است؟ آیا برقعی در انتقال عواطف خود موفق عمل کرده است؟

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ نمود عاطفه در شعر، تحقیقات زیادی صورت گرفته است؛ به‌عنوان‌مثال، دهرامی و عمران‌پور(۱۳۹۲) در مقالهٔ «نقد و بررسی عاطفه در بررسی اشعار نیما یوشیج» ابتدا عاطفه را با دو رویکرد دریافت و انتقال، بررسی و سپس تناسب آن را با عناصری مثل تصویر، زبان، اندیشه و تجربه تحلیل کرده‌اند. احسانی اصطهباناتی و عبداللهی (۱۳۹۷) تصویرسازی با عاطفهٔ اندوه و حسرت را در اشعار سیاوش کسرایی مطالعه نموده‌اند. نورپیشه و قلاوندی (۱۳۹۷) با بررسی غزلیات شمس چگونگی بازتاب عاطفه را در زبان مولوی بررسی کرده‌اند. جمشیدی و میمندی (۱۳۹۸) پیوند موسیقی با عاطفه را در سرودهٔ فلسطینی «کحد السیف» سرودهٔ علی فؤاده سنجیده‌اند و به تناسب موسیقایی این سروده با عاطفهٔ شاعر پی‌برده‌اند.

تحقیقاتی نیز در زمینهٔ تحلیل آثار برقعی صورت گرفته است: شعبانی (۱۳۹۶) در تحقیقی با عنوان «بازتاب انواع تلمیح در اشعار آیینی سیّد حمیدرضا برقعی» انواع تلمیح را در اشعار

او مورد بررسی قرار داده و بیان کرده است که تلمیحات برقعی بیشتر بر آیات و احادیث مبتنی است. محمّدی و دیگران (۱۳۹۴) در مقالهٔ خود با عنوان «بررسی تطبیقی سیمای امام رضا (ع) در شعر دعبل خزایی و سیّد حمیدرضا برقعی» وجوه تشابه و تمایز نگاه این دو شاعر را به امام رضا (ع) مطالعه کرده‌اند. حیدری (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی صورت و معنا در شعر سیّد حمیدرضا برقعی» فرم و محتوای اشعار برقعی را در سه مجموعهٔ «قبله مایل به تو»، «طوفان واژه‌ها» و «رقعه» بررسی کرده است.
تاکنون پژوهشی در زمینهٔ نقد و تحلیل مجموعهٔ تحیّر سرودهٔ برقعی صورت نگرفته است. وجه تمایز پژوهش حاضر در بررسی عنصر عاطفه در ارتباط با تمام عناصر شعری (موسیقی، تخیّل، قالب و زبان) است تا میزان انسجام و وحدت شعری برقعی سنجیده شود.

۲- بحث و بررسی

شعر از پنج عنصر عاطفه، تخیّل، زبان، آهنگ و شکل شعر تشکیل می‌شود که عنصر عاطفه از مهم‌ترین آن‌ها است. «در یک شعر کامل و زنده نخست باید دید که عنصر عاطفه چقدر بر دیگر عناصر تسلّط دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۹۹). شاعر از تمهیدات مختلفی برای انتقال عاطفه بهره می‌گیرد. او اجزای مختلف شعر مثل زبان، تخیّل و موسیقی را وسیله‌ای برای پرورش عاطفهٔ خود قرار داده است و با استفاده از آن‌ها هیجانات درونی خود را به مخاطب القا می‌کند:

۲-۱. عاطفه و موسیقی شعر

موسیقی شعر هرگونه نظم و تناسب در چینش واژه‌ها، صامت‌ها و مصوت‌هاست. به اعتقاد فرشیدورد مراد از موسیقی، وزن، قافیه و تناسب حروف است؛ بنابراین سه نوع موسیقی را می‌توان در شعر تشخیص داد: یکی وزن، دیگر قافیه و سوم تناسب حروف یا موسیقی درونی شعر (فرشیدورد، ۱۳۷۸، ج : ۳۱). موسیقی و آهنگ شعر پیوند تنگاتنگی با عاطفهٔ شاعر دارد و ابزار تأثیر حسی به شمار می‌آید که در سخن ادبی با هماهنگی با دیگر واژگان به مخاطب منتقل می‌شود (کواز، ۱۳۸۶: ۳۰۳).

۲-۱-۱. موسیقی کناری

قافیه یکی از ارکان تشکیل‌دهندهٔ موسیقی کناری شعر است که تناسب ناشی از آن در آفرینش شعر آهنگین و زیبا نقش مؤثری دارد؛ امّا در بررسی نقش قافیه در شعر، علاوه بر قابلیت‌های زیباشناسانهٔ آن، باید به یکی از اساسی‌ترین کارکردهای آن، یعنی القای عاطفه و معنا نیز توجه داشت. انتخاب قافیهٔ هماهنگ با مضامین اصلی در انتقال هیجاناتِ مناسب آن مضمون، کمک مؤثری می‌کند و اگر قافیه «به نوعی با معنی و مفهوم بیت همکاری و همگامی نداشته باشد، قافیه به هدر رفته است» (نوروزی و قهرمانی، ۱۳۹۳: ۶۲ به نقل از

۱۹۷۶,primingr). بـه اعتقـاد خانلـری شـاعر بایـد آشـنایی لازم را بـا ویژگی‌هـای واکه‌هـا داشـته باشـد. «بـا شـناختن خاصیـت مصوت‌هـا، می‌تـوان از آن‌هـا در بیـان عواطـف و معانـی اسـتفاده کـرد؛ زیـرا می‌دانیـم کـه میـان اصـوات و حـالات نفسـانی، رابطـه‌ای هسـت» (ر.ک: خانلـری، ۱۳۷۷: ۲۱۰). برقعـی در مثنـوی «جامـه‌دران»، از ایـن کارکـرد مصوت‌هـا بـرای انتقـال عاطفـه بهـره گرفتـه اسـت. هـر یـک از صامت‌هـا و مصوت‌هـای بـه کار گرفته‌شـده در کلمـات قافیـه، موسـیقی خاصـی دارنـد و همچنیـن عواطـف به‌دست‌آمده از هریـک از آن‌هـا نیـز متفـاوت اسـت. شـاعر در ابیـات ابتدایـی ایـن مثنـوی، کلمـات «همراهـم»، «می‌خواهـم»، «می‌دانـم»، «سـرگردانم»، «آدم»، «هـم»، «آن‌سـوتر»، «پـدر» و... را هم‌قافیـه سـاخته اسـت. برقعـی در ایـن ابیـات، مثنـوی خـود را بـه قافیه‌هـای مختـوم بـه مصوت‌هـای «آ» و«ـا» اختصـاص داده اسـت و از سـوی دیگـر بـه تکـرار واج‌هـای «آ» و «ـَ» پرداختـه اسـت. ازآنجاکـه واکه‌هـای درخشـان «آ» و«ـا» بـرای بیـان صداهـای بلنـد، هیاهـو، خشـم، توصیـف مناظـر پرشـکوه طبیعـت یـا بیـان عظمـت شـخصیت‌های توانمنـد بـه کار مـی‌رود (قویمـی، ۱۳۸۳: ۲۷)، می‌تـوان گفـت، برقعـی سـعی کـرده اسـت بـا هماهنگـی بیـن اصـواتِ قافیـه و مضمـون، احسـاس افتخـار و شـکوه را در هنـگام مـدح بـه مخاطـب منتقـل کنـد:

شـعر در شـأن تو شـرمنده به همراهم نیسـت
واژه در دست من آن‌گونه که می‌خواهم نیست

مـن کـه حیـران تـو حیـران تـوام می‌دانـم
نـه فقـط مـن کـه در ایـن دایـره سـرگردانم

همـه عالـم و آدم بـه تـو می‌اندیشـد
شـک نـدارم کـه خـدا هـم بـه تـو می‌اندیشـد

در زمیـن هسـتی و آن سـوتر از افـلاک تویی
علـت خلـق زمیـن ای پـدر خـاک تویـی

کعبـه از راز جهـان، راز خـدا آگاه اسـت
راز ایجـاز خـدا نقطـهٔ بسـم الله اسـت...

کعبـه بـر سـینهٔ خود نـام تـو ای مرد نوشـت
قلـم خواجـهٔ شـیراز کـم آورد، نوشـت:

«ناگهـان پـرده برانداختـه‌ای یعنـی چـه
مسـت از خانـه بـرون تاختـه‌ای یعنـی چـه»

راز خلقت همه پنهان‌شده در عین علی‌ست
کهکشـان‌ها نخـی از وصلـهٔ نعلیـن علی‌سـت

(برقعی،۱۳۹۷: ۹-۱۰)

بـه اعتقـاد خانلـری (۱۳۷۷: ۲۱۱) شـعری کـه در آن مصوت‌هـای بـم بیش‌تـر به‌کاررفتـه باشـد، آهنگـی متیـن و موقّـر و عبرت‌آمـوز دارد. برقعـی در مثنـوی «رنگ‌رنـگ»، صحنـه‌ای را بـه تصویرمـی کشـد کـه حضـرت علـی (ع) کوفیـان را بـه نبـرد بـا دشـمن توصیـه می‌کنـد. او بـا اسـتفاده از قافیه‌هـای مختـوم بـه واکه‌هـای «ـُ» القـای مفهـوم پنـد و انـدرز را در مخاطـب خـود تقویـت می‌کنـد. ازآنجاکـه مفهـوم پنـد و انـدرز بـا نوعـی تحکـم و امـر همـراه اسـت، شـاعر بـا اسـتفاده از تکـرار صامت‌هـای «ت» کـه حاکـی از خشـونت، درشـتی و سـختی صداسـت» (وحیدیـان کامیـار، ۱۳۷۵: ۲۸) تحکـم و فرمـان آن حضـرت را بیشـتر جلوه‌گـر سـاخته اسـت (ر.ک: موسـیقی درونـی).

وقت تنگ است و حرام است تعلّل کردن — صحبت از مزرعه و گلّه و آغل کردن
وقت آن است که در سینه نفس تند شود — تیغ، آن تیغ که صیقل نخورَد، کند شود
(همان: ۶۹)

در ادامه، حضرت علی (ع) کوفیان را به جهاد با دشمن، قبل از تجدیدقوا، ترغیب می‌کند. برقعی با استفاده از قافیه‌های مختوم به مصوت‌های «آ» و «ـَ» که بیان‌گر عُلوّ و ارتفاع هستند، القای عاطفهٔ حماسی را افزایش می‌دهد. او در بیت دوم از ابیات زیر با استفاده از مصوت‌های کوتاه که حاکی از حرکت سریع و ابراز هیجانات هستند (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۲۸-۳۰)، سعی می‌کند حس هیجان را افزایش دهد. وی همچنین در بیت اول با تکرار ردیف «هنوز» که نوعی استمرار را القا می‌کند، احساس شور و هیجان را بهتر متجلی می‌سازد:

تا کمین بر در و دروازه نکرده‌ست هنوز — تا معاویه نفس تازه نکرده‌ست هنوز
نوبتی کوفته بر طبل سحر برخیزید — پایتان خواب نرفته است اگر برخیزید
(همان)

در ابیات بعد برقعی بیان می‌کند که هرکدام از کوفیان بهانه‌ای می‌جوید تا آن را دستاویزی قرار دهد که از اوامر آن حضرت سرپیچی کند و در جهاد با دشمن شرکت نکند. ازآنجاکه «عواطف تند و شدید مانند شکایت و ناله و سرمستی با «اصوات زیر» تناسب بیشتری دارد» (خانلری، ۱۳۴۵: ۲۴۶)، برقعی با استفاده از کلمات هم‌قافیه مختوم به مصوت‌های زیر، گله و اندوه شاعر را از بی‌وفایی و بی‌معرفتی کوفیان نمایان ساخته است:

گفت مولا که چنین است و چنان با آن ایل — ایل صد رنگ‌تر از ایل بنی‌اسرائیل
این یکی گفت: مطیعیم، ولی در بندیم — بگذر از ما که گرفتار زن و فرزندیم
خانه بی مرد، پر از خوف حرامی باشد — این چراغی است که بر خانه روا می‌باشد
ما چه داریم به جز پای فلج؟ می‌ترسیم — فصل سرما شده از عسر و حرج می‌ترسیم...
آن یکی گفت: ملولیم کمی حوصله کن — گوشمان پر شده از موعظه کم‌تر گله کن
خالی از معرفت و مردی و رندی بوده — کوفه تا بوده پر از «اشعث کندی» بوده
(همان: ۷۰)

می‌توان گفت برقعی در مثنوی فوق، با هماهنگی در مصوت‌های زیر و بم، معنای متناسب را منتقل می‌سازد که سبب شکل‌گیری عاطفه‌ای مناسب با همان مفهوم می‌شود.
یکی از موضوعاتی که در مجموعهٔ تحیّر به چشم می‌خورد، هنجارشکنی‌های شاعر در قافیه قرار دادن کلماتی است که در شعر کلاسیک از آن‌ها با عنوان «عیوب قافیه» یاد شده است؛ امّا شاعران امروزی از به‌کاربردن آن‌ها ابایی ندارند. به نظر می‌رسد این هنجارشکنی‌ها تحت تأثیر شعر نو در میان شاعران جوان به وجود آمده است. نیما در این زمینه معتقد

است که شاعر نباید قافیه‌های اشعار دیگران را چشم و گوش بسته تکرار کند و یکی از نکات مهم در مبحث قافیه، توجّه به آشنایی‌زدایی و میل به‌تازگی در کلمات قافیه است (نیما یوشیج، ۱۳۸۲: ۶۳). اگرچه این لغزش‌ها در نگاه اوّل عیب به‌حساب می‌آیند، امّا امروزه با توجه به عدول از هنجارهای گذشتهٔ شعری، شگرد هنری محسوب می‌شوند. به اعتقاد نیما کلمات و عبارات نامأنوس و ناآشنا در پایان سطرهای شعر، تکان و زنگی ایجاد می‌کند که در القای عواطف نیز مؤثر است (همان). برقعی نیز با استفاده از این شیوه، توجه مخاطب را به سمت هنجارشکنی‌ها سوق می‌دهد. تکانی که در آخر مصرع به‌وجود می‌آید، سبب توجه ذهنی مخاطب به از بین رفتن نرم عادی زبان می‌شود و این مکث فرصتی است که شاعر با استفاده از آن بر پیام و عاطفهٔ شعری خود تأکید کند. او از شیوه‌های متعددی برای آشنایی‌زدایی در قافیه استفاده می‌کند. وی گاهی واژه‌های قریب‌المخرج را که علمای علم قافیه آن را عیب اکفا نامیده‌اند، با هم قافیه کرده است؛ به‌عنوان‌مثال:

باغ می‌ساخت و در سایهٔ آن باغ نبود　　یک نفس قافله‌اش در پی اطراق نبود
(برقعی، ۱۳۹۷: ۸۱)

در این بیت، شاعر به باغ‌هایی اشاره دارد که حضرت علی (ع) آن‌ها را می‌کارد، اما خود از سایهٔ آن‌ها هم بهره‌ای نمی‌گیرد و عواید آن را صرف فقرا می‌کند. برقعی با استفاده از تکرار مصوت «آ» که نمایانگر علو و بلندی است، احساس شکوه و افتخار خود را آشکار ساخته است (ر.ک: موسیقی درونی). او در پایان مصرع دوم واژهٔ اطراق را با باغ هم‌قافیه می‌سازد و بدین طریق آشنایی ذهن مخاطب را می‌زداید. تکانی که در پایان مصرع اتفاق می‌افتد، سبب می‌شود مخاطب روی گزارهٔ در پی اطراق نبودن قافلهٔ آن حضرت در این دنیا، درنگ کند.

یکی دیگر از هنجارشکنی‌های شاعر در این زمینه، قافیه قرار دادن حروفی است که تلفظ یکسان دارند، امّا در نوشتار متفاوت هستند. بر اساس علم قافیه، علاوه بر هم‌آوایی حروف قافیه، مشابهت خطّی آن‌ها نیز ضروری است. این در حالی است که «شاعران امروز، بیشتر به آوا در قافیه‌سازی دقّت دارند و مشابهت خطی را رعایت نمی‌کنند» (کافی، ۱۳۹۱: ۱۵). برقعی دو کلمهٔ «عبرت» و «مسلط» را در حالی با یکدیگر هم‌قافیه ساخته است که در هم‌خوان «t» تلفظ یکسانی دارند؛ ولی در نوشتار با هم متفاوت هستند. استفاده از کلمه‌ای نامأنوس برای قافیه، زمانی رخ داده است که شاعر قصد دارد بر عبرت از جنگ احد تأکید کند و بعد از آن از ردیف مختوم به صامت «ت» که «انفجار عاطفهٔ شاعر و طغیان درون او را بهتر نشان می‌دهد» (خلیلی، ۱۳۸۰: ۷۵) استفاده شده است:

چشم وا کن اُحد آیینهٔ عبرت شده است　　دشمن باخته بر جنگ مسلط شده‌است
(برقعی، ۱۳۹۷: ۲۹)

گاهی نیز شاعران برای ایجاد قافیه و آوا از کلمات مرکّب استفاده می‌کنند؛ یعنی ابتدا

با ترکیب واژگان و حروف ضمیر قافیه‌ای را بنا می‌نهند و سپس آن را با کلمات هم‌آوا همراه می‌کنند (کافی، ۱۳۹۱: ۱۴۹). شاعر در بیت زیر با افزودن شناسهٔ دوم‌شخص به فعل، آن را با کلمهٔ خورشید هم‌قافیه ساخته است. قافیه‌سازی کلمات مرکب که ایطاء نامیده می‌شود، مکثی برای مخاطب به وجود می‌آورد که با تکرار واژهٔ «بپرسید» (موسیقی درونی) همراه شده است و بر مقصود شاعر تأکید کرده است:

از پس ابر برون‌آمده خورشید اینک　　تا علی هست بپرسید بپرسید اینک
(برقعی، ۱۳۹۷: ۷۶)

برقعی گاه نیز با استفاده از ترکیب این دو شیوه، قافیه‌سازی کرده است؛ یعنی ابتدا برای ساخت کلمات هم‌قافیه از کلمات مرکب استفاده کرده، واژه را با ضمیر ترکیب ساخته است؛ سپس آن را با کلمه‌ای هم‌قافیه کرده است که مشابهت خطی ندارند، ولی در تلفظ یکسان هستند. در بیت زیر شاعر ابتدا ضمیر را به «لب» اضافه کرده، سپس آن را با «فقط» هم‌قافیه ساخته است که با «لبت» نوشتار یکسانی ندارند؛ ولی هم‌آوا هستند:

من به شوق تو سکوتم، تو فقط حرف بزن　　وحی می‌ریزد از آهنگ لبت، حرف بزن
(همان، ۱۴)

در بیت فوق شاعر با استفاده از کلماتی مانند «شوق»، «لب»، «حرف بزن» عاطفهٔ عشق را به مخاطب منتقل می‌کند (ر.ک: عاطفه و زبان) و بعد با تکرار واژهٔ «تو» (موسیقی درونی) و با استفاده از وزنی بینابین (موسیقی بیرونی) عشق خود را به آن حضرت، بهتر جلوه‌گر می‌سازد. در پایان مصرع دوم با هنجارشکنی در قواعد قافیه، مخاطب را به درنگی کوتاه وا می‌دارد که به القای این عاطفه کمک می‌کند.

۲-۱-۲. موسیقی بیرونی

یکی دیگر از اشکال موسیقی، هماهنگی به‌دست‌آمده از وزن شعر است که آن را موسیقی بیرونی می‌نامند. شعر وسیلهٔ بیان عواطف شاعر است و هر شعری با توجه به محتوا و حالت عاطفی خود با وزن خاصی مطابقت دارد. «وزن همچون معبری است که عواطف انسان از آن می‌گذرد؛ ازاین‌رو شعرهای بزرگ پارسی، وزنی متناسب با ایده‌های شعر به‌خود گرفته‌اند» (دستغیب، ۱۳۴۸: ۲۷). معمولاً شاعر توانا بحوری را انتخاب می‌کند که بازتاب احساسات درونی وی باشد؛ به‌عنوان نمونه «در حالت حزن، اندوه، شکوه، عشق، مرثیه، فخر، حماسه و دعوت به جنگ از بحور دارای تفعیله‌های زیاد همچون طویل، کامل، بسیط و وافر استفاده می‌کند؛ امّا در هنگام طرب از بحرهای مجزوء مانند خفیف و متقارب و رمل بهره می‌گیرد» (غنیمی هلال، ۱۹۹۷: ۴۴۲-۴۴۱). برقعی در مجموعهٔ تحیّر خود ۱۵ بار از بحر رمل مخبون اصلم استفاده کرده است و یک‌بار از بحر مجتث مثمن مخبون. خانلری این دو وزن را در طبقهٔ اوزان متوسط خفیف قرار داده است (خانلری، ۱۳۲۷: ۱۵۵) و به اعتقاد وحیدیان کامیار این دو وزن، جزء اوزان نرم و سنگین هستند که «در

معانیی مانند مرثیه، هجران، درد، حسرت و گله به‌کاررفته‌اند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۴: ۷۲). برقعی در مثنوی طبل خود با استفاده از وزن فعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلن از مکر و حیلهٔ فتنه‌گران روزگار پیامبر اسلام (ص) گله می‌کند و به‌صورت تلویحی این موضوع را به فتنه‌های زمان خود پیوند می‌زند:

خبر این است به سردار بگو برگردد — از دم خیمهٔ کفّار بگو برگردد
خبر این است که کر می‌کند آدم را کر — طبل توخالی این فرقهٔ سرسام‌آور
قصّهٔ وسوسه و خدعه و افسون علنی است — داستان احد و تنگه و پیمان‌شکنی‌ست
(برقعی،۱۳۹۷: ۵۹)

واضح است که هرکدام از هجاهای سه‌گانه «در یک وزن، بیشتر به کار روند، حالت مخصوص به خود را بیشتر و بهتر در آن وزن نشان خواهند داد» (معدن‌کن و دیگران، ۱۳۹۶: ۴۱). شاعر در اواسط شعر خود هجاها را تغییر می‌دهد و با تغییر هجاهای کوتاه به بلند و کشیده، احساس حزن و اندوه بیشتری را از خود به نمایش می‌گذارد.

گاه باید که در آشوب زمان پنهان ماند — بین خاکستر خاموش‌شده، سوزان ماند
مثل آن روز که در کوچه علی هیچ نگفت — مثل آن روز که می‌سوخت ولی هیچ نگفت
(برقعی، ۱۳۹۷: ۶۰)

در ابیات بالا برقعی برای انتقال بیشتر اندوه، وزن را از فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن، به فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فع‌لان تغییر می‌دهد. در آخر مصراع هجای کشیده به‌جای هجای بلند قرار گرفته است تا این تأثیر را دوچندان کند؛ زیرا «به خاطر امتداد زمانی موجود در هجای کشیده احساس کندی، سکون، حُزن و ملال به خواننده یا شنوندهٔ شعری با تعداد بیشتری از این هجاها دست می‌دهد و هجاهای بلند نیز حالتی بینابین دارد» (معدن‌کن و دیگران، ۱۳۹۶: ۴۱). گاهی با تغییر عاطفهٔ شاعر، وزن نیز تغییر می‌کند. به اعتقاد وحیدیان کامیار شاعر چیره‌دست و خلاق ای بسا که به‌خصوص در اوزان بینابین وزنی تند و طرب‌انگیز را به وزنی سنگین و غم‌انگیز بدل کند (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۴: ۷۱). برقعی از این ویژگی بحر رمل مثمن مخبون که وزنی بینابین است، استفاده کرده است و در مثنوی- غزل «تغزّل» ابتدا با استفاده از هجاهای بلند در بحر فاعلاتن فعلاتن وزن را غم‌انگیز ساخته است:

می‌رسد قصّه آنجا که علی دل‌تنگ است — می‌فروشد زرهی را که رفیق جنگ است
(برقعی، ۱۳۹۷: ۲۵)

مخاطب در این بیت احساس دل‌تنگی امیرالمؤمنین علی (ع) را کاملاً احساس می‌کند و چنین به نظر می‌رسد که شاعر قصد دارد، شعری در رثای آن حضرت بسراید؛ امّا با تبدیل هجاهای بلند فاعلاتن به کوتاه، احساس طرب و شادی خود را از ازدواج حضرت

علی (ع) و حضرت فاطمه (س) بیان می‌کند. چراکه «هجاهای کوتاه القاکنندهٔ حرکت و جنبش هستند و کثرت آن‌ها در یک وزن با ایجاد حالت شادی، نشاط، تحرّک و سرزندگی خواهد بود» (معدن‌کن و دیگران، ۱۳۹۶: ۴۱). بدین طریق با تغییر وزن، عاطفه نیز تغییر می‌کند:

خبر از شوق به افلاک سراسیمه رسید — تا که این نیمهٔ توحید به آن نیمه رسید
علی و فاطمه در سایهٔ هم...فکر کنید — شانه در شانه دو تا کعبهٔ یک‌دست سفید
(برقعی، ۱۳۹۷: ۲۵)

۲-۱-۳. موسیقی درونی

تکرار آهنگین صامت‌ها و مصوت‌ها یا کلمات، یکی دیگر از انواع موسیقی است که در شعر برقعی نمایان شده است و به‌عنوان موسیقی درونی شعر شناخته شده است. تکرار گاهی در سطح آوا (تکرار صامت و مصوت) رخ می‌دهد و علاوه بر ایجاد توازن در متن، در انتقال عاطفه نیز مؤثر است. برقعی در مثنوی «تسخیر» سعی کرده است با استفاده از آواهای متناسب با مضمون و عاطفهٔ شعری، بر زیبایی و اثرگذاری شعر خود بیفزاید:

واژه‌ها در هیجان تا به جهانش آیند — صف کشیدند که شاید به زبانش آیند
صف کشیدند که آغازکند، اما بعد... — بی‌قرارند که اعجازکند، اما بعد...
موقع خطبهٔ او یکسره گوشند کرات — کائناتند مسخر شده‌اش در کلمات
خطبه می‌خواند و سماوات پر از دُر می‌شد — خالق از خلقت او غرق تفاخر می‌شد
خطبه می‌خواند و سکوت از همه جا می‌بارید — رنگ و بوی ملکوت از همه جا می‌بارید
(برقعی، ۱۳۹۷: ۵۹)

در دو بیت اول از اشعار فوق، «ش» از هم‌خوان‌های سایشی و صفیری و القاگر احساس‌های مرتبط با هیجان است (قویمی، ۱۳۸۳: ۶۱) که شاعر با تکرار آن به القای معنای مورد نظر، کمک کرده است. وجود واژه‌هایی مثل «هیجان» و «بی‌قرار» فضایی را به وجود می‌آورد که این احساس را بیشتر به نمایش می‌گذارد؛ همچنین با استفاده از استعاره مکنیه، به هیجان درآمدن واژه‌ها را به تصویر کشیده است (ر.ک: عاطفه و تخیل) که به القای مفهوم تسخیر کمک می‌کند. در بیت چهارم همراهی صامت «خ» با مصوت «آ» لحن شاعر را حماسی کرده و در القای حس افتخار مؤثر واقع شده است.

تکرار واژه یکی دیگر از اشکال موسیقی درونی است که «علاوه بر رساندن خبر، یک وظیفهٔ مهم دیگر هم دارد و آن تبیین عواطف و احساسات انسان است» (خلیلی‌جهان‌تیغ، ۱۳۸۰: ۳۰). به اعتقاد گرامون، تکرار یک واژه حاکی از تأکید یا شدت و حدّت است و کلماتی که این‌گونه تکرارها را در بر دارند، نوعی مفهوم مضاعف به خود می‌گیرند (قویمی، ۱۳۸۳: ۱۱). شاعر در ابیات فوق واژهٔ «خطبه» را تکرار می‌کند و از این طریق تأکید بر خطبه‌های آن حضرت و ویژگی آن‌ها بیشتر می‌شود. همان‌طور که مشاهده شد، تکرار این واژه علاوه بر دلالت ذاتی آن بر مفهومی خاص، با هم‌خوان‌ها و واکه‌های معینی

هماهنگ‌شده و درهم‌آمیخته است که تجمع آن‌ها احساس خاصی را متبلور می‌سازد. شاعر در بیت آخر نیز با استفاده از تصویر بارش سکوت و رنگ و بوی ملکوت در هنگام خطبه‌خوانی آن حضرت، مفهوم تسخیر را بیشتر نمایان ساخته است و احساس سکون و آرامش ناشی از این تسخیر را القا می‌کند.

برقعی علاوه بر تکرار بیت در یک شعر، در آخر تمام مثنوی- غزل‌های خود نیز یک بیت را تکرار می‌کند که نشان از تعمّد وی دارد. متحدین (۱۳۵۴: ۵۱۷) یکی از فواید تکرار ردیف را اتحاد شاعر و خواننده می‌داند. به اعتقاد وی در این حالت از ابیات دوم به بعد، شنونده که می‌تواند موقعیتی خاص، کلمه یا عبارتی را حدس بزند، خواه‌ناخواه خود را با سراینده در آفرینش شعر، شریک می‌پندارد و لذّت بیشتری احساس می‌کند. برقعی از این خصوصیت ردیف، در پایان هر مثنوی استفاده کرده است و می‌توان تمام مجموعهٔ تحیر را مثنوی- غزلی دانست که با بیت زیر مردف شده است:

می‌رود قصهٔ ما سوی سرانجام آرام دفتر قصّه ورق می‌خورد آرام آرام

برقعی در پانزده بخش اوّل، وقایع زندگی حضرت علی (ع) را از تولّد تا شهادت به نظم درآورده است و همهٔ این بخش‌ها را با این بیت به یکدیگر پیوند داده است. همان‌گونه که در یک شعر، از ابیات دوم به بعد شنونده می‌تواند کلمه یا عباراتی را حدس بزند، از بخش دوم این مجموعه نیز، مخاطب متوجه می‌شود که این بیت در پایان همهٔ مثنوی‌ها تکرار شده است و بعدازآن منتظر است تا در پایان هرکدام از آن‌ها با این بیت مواجه شود. ازآنجاکه خواننده می‌تواند پایان هر مثنوی را حدس بزند، خود را در آفرینش شعر شریک می‌داند. با افزایش نقش مخاطب، احساس هماهنگی بین او و شعر و شاعر صورت‌گرفته، عواطف و احساسات او درگیر این موضوع می‌شود. در مثنوی پانزدهم که شهادت آن حضرت بیان می‌شود، انتظار می‌رود داستان تمام شود و این بیت نیز تکرار نشود؛ اما شاعر مجدداً بیت را تکرار کرده است و مخاطب را به خواندن مثنوی «هنوز مانده از این قصّه صفحه‌ای دیگر» دعوت می‌کند تا بعد از احساس اندوه از شهادت حضرت علی (ع) روح امید و انتظار را در مخاطب بدمد:

تازه این اوّل قصّه‌ست حکایت باقی‌ست ما همه زنده بر آنیم که رجعت باقی‌ست
(برقعی، ۱۳۹۷: ۸۸)

در پایان مثنوی فوق شاعر فقط مصرع «می‌رود قصّهٔ ما سوی سرانجام آرام...» را ذکر کرده است و با نیاوردن مصرع دوم، پایان داستان خود را باز گذاشته تا حس انتظار و امید به آینده را به مخاطب القا کند.

۲-۳. عاطفه و تخیّل

تخیّل عبارت است از کوششی که ذهن هنرمند در کشف روابط پنهانی اشیا دارد. به تعبیر

دیگـر، تخیّـل نیرویـی اسـت کـه بـه شـاعر امـکان آن را می‌دهـد کـه میـان مفاهیـم و اشـیا ارتبـاط برقـرار کنـد، پـل بزنـد و چیـزی را کـه قبـل از او، دیگـری درنیافتـه، دریابـد (شـفیعی کدکنـی،۱۳۸۳: ۸۹). تخیّـل و تصویرسـازی یکـی از عناصـر بسـیار مؤثـر در تقویـت زبـان اسـت کـه به‌صـورت غیرمسـتقیم بـر احسـاس و عاطفـهٔ مخاطـب تأثیـر می‌گـذارد و قـدرت زبـان را افزایـش می‌دهـد. یکـی از شـیوه‌های تصویرسـازی، اسـتعاره اسـت کـه برقعـی از آن بـرای انتقـال عاطفـه بهـره گرفتـه اسـت. وی در مثنـوی «ناگوارتـر» بـا اسـتفاده از اسـتعاره‌های مکنیـه، صحنـهٔ رفتـن حضـرت علـی (ع) بـه مسـجد را بـه تصویـر کشـیده اسـت. او بـاد، در و دیـوار را ماننـد انسـانی مجسـم کرده اسـت کـه دسـت در دامـان آن حضـرت زده‌انـد تـا فقـط امشـب را بـه اذان گـوش نکنـد. مرغابی‌هـا ماننـد دسـته‌های سـینه‌زنی در پـی او بـه عـزاداری می‌پردازنـد و آسـمان و زمیـن، انسـان‌هایی تصـور شـده‌اند کـه در شـب آخـر از قدم‌هـای علـی (ع) جـا می‌ماننـد. بدیـن طریـق شـاعر صحنه‌هایـی غم‌انگیـز را بـرای مخاطـب بـه تصویرکشـیده و هنرمنـدی خـود را ظاهـر سـاخته اسـت:

شـب آخـر کـه فلـک، بـاد، زمیـن، دریـا، مـاه — می‌شـنیدند فقـط از علـی اِنّـا للّه..
بـاد برخاسـت و از دوش، عبایـش افتـاد — مهربـان شـد در و دیـوار بـه پایـش افتـاد
مـرو از خانـه، بـه فریـاد جهـان گـوش مکـن — فقط امشـب، فقط امشـب بـه اذان گوش مکن
شـب آخـر، شـب آخـر، شـب بی‌خوابی‌هـا — سـینه‌زن در پـی او دسـتهٔ مرغابی‌هـا
(برقعی، ۱۳۹۷: ۸۲)

در ابیـات ذکرشـده، شـاعر بـرای خلـق تصاویـری زنـده، از موسـیقی درونـی و تکـرار کمـک گرفتـه اسـت و بـا تکـرار کلماتـی مثـل «فقـط امشـب» و «شـب آخـر» عاطفـهٔ انـدوه را دوچنـدان کـرده اسـت؛ علاوه‌برایـن اسـتفاده از واژگان مبتنـی بـر انـدوه ماننـد «انـا لله»، «شـب آخـر»، «سـینه‌زن» (ر.ک: زبـان و عاطفـه) بـه یـاری شـاعر آمـده و بـا کاربـرد کلماتـی مثـل «بـه پـا افتـادن»، «مـرو ازخانـه» التمـاس و درماندگـی تمـام اجـزای عالـم از رفتـن بـه محـراب بـه نمایـش درآمـده اسـت. برقعـی از طریـق هماهنـگ سـاختن تخیـل بـا عاطفـهٔ درونـی خـود و اسـتفادهٔ هماهنـگ از موسـیقی و زبـان، احسـاس حـزن و انـدوه خـود را القـا می‌کنـد. شـاعر بعدازایـن بـا خطـاب قـرار دادن شـبی کـه از رفتـن حضـرت در حـال شـیون و فریـاد اسـت، شـب را از مانـدن ایشـان در دنیـا ناامیـد می‌کنـد و بـا تکـرار هم‌خـوان «ش» در ایـن بیـت، حالـت شـیون را بیشـتر در ذهـن مخاطـب جای‌گیـر می‌سـازد:

بـا تـوام! ای شـب شـیون شـده بیهـوده مکـوش — او سـراپا همـه رفتـن شـده بیهـوده مکـوش
(برقعی، ۱۳۹۷: ۸۲)

تشـبیه یکـی دیگـر از ابزارهـای تصویرسـازی در مجموعـهٔ تحیـر اسـت. تشـبیهات خلق‌شـده توسـط برقعـی گاهـی حسـی‌اند و عاطفـهٔ حماسـی را بـه خواننـده القـا می‌کننـد:

برکـه‌ای رود شـد و مـوج شـد و دریـا شـد | بـا جهـاز شـتران کـوه برپـا شـد
و از آن آینـه بـا آینـه بـالا می‌رفـت | دسـت در دسـت خـودش یک‌تنه بـالا می‌رفت
(همان، ۳۹)

در ابیـات فـوق، شـاعر بـا تشـبیه جهـاز شـتران بـه کـوه احـد، منبـر حضـرت رسـول (ص) را در غدیـر خـم بـه تصویـر می‌کشـد. او بـا اسـتفاده از اسـتعارهٔ آینـه کـه بـر پایـهٔ تشـبیهات حسـی بنـا شـده اسـت، صحنـهٔ بـالا رفتـن حضـرت رسـول (ص) و حضـرت علـی (ع) را نمایـان می‌سـازد؛ علاوه‌برایـن شـاعر بـا اسـتفاده از واژه‌هـای یک‌تنـه، بـالا، کـوه و... عاطفـهٔ حماسـی را شـدت بخشـیده اسـت (ر.ک: عاطفـه و زبـان). همچنیـن بـا تکـرار مصـوت «آ» (موسـیقی درونـی) حـس اسـتعلا و برتـری را بـه مخاطـب تلقیـن می‌کنـد و بـا بهره‌گیـری از ردیـف «بـالا می‌رفـت» ایـن حـس برتـری و بـالا رفتـن مؤکـد شـده اسـت.

برقعـی گاهـی نیـز در آفرینـش تصاویـر خـود از تشـبیهات عقلـی بهـره می‌گیـرد تـا بـه وسـیلهٔ آن‌هـا عواطـف درونـی و احساسـات عاشـقانه یـا غمگینانـهٔ خـود را بیـان کنـد:

بعـد از آن روز کـه دیـن را بـه فسـون آوردنـد | مثـل انگشـتری از دسـت برون‌آوردنـد
مـرض مسـری یـک طایفـه رایج‌می‌شـد | شـهر آلـوده بـه وسـواس خـوارج می‌شـد
مـردم شـهر کـه فریـاد از آن‌هـا فریـاد | حـزب بادنـد شـب و روز بلانسـبت بـاد
چـون سـرابند کـه از فاصلـه بحرنـد انـگار | بـه توهـم همـه علامـهٔ دهرنـد انـگار
(همان، ۶۴)

شـاعر خـروج از دیـن را کـه امـری عقلـی اسـت بـه خـروج انگشـتری از دسـت تشـبیه کـرده اسـت و از سـوی دیگـر وسـواس خـوارج را ماننـد بیمـاری مسـری دانسـته کـه شـهر را آلـوده کرده اسـت. سـپس بـا آوردن تصویـر عقلـی دیگـر، مـردم شـهر را بـه سـرابی تشـبیه کـرده اسـت کـه از دور مثـل دریـا هسـتند و بدین‌صـورت انـدوه درونـی خـود را از بیمـاری وسـواس و سسـت‌عنصری خـوارج بیـان می‌کنـد. برقعـی بـا تکـرار واژهٔ «فریـاد» و «بـاد» گِلـهٔ خـود را از مـردم شـهری کـه بـا پیمان‌هـای بادگونـه و اعمـال سـراب ماننـد خـود، تمـام تلاش‌هـای حضـرت علـی (ع) را در کاشـت درخـت دیـن بی‌ثمـر می‌کننـد، بـه اوج می‌رسـاند.

یکـی دیگـر از ابـزار تصویرسـازی برقعـی کنایـه اسـت. اگرچـه کنایه‌هـای به‌کاررفتـه در شـعر برقعـی جدیـد نیسـت و او از کنایه‌هـای ایمـا بیشـتر اسـتفاده کـرده اسـت؛ امّـا آنچـه سـبب گیرایـی آن می‌شـود، هماهنگـی تصاویـر کنایـی بـا عاطفـهٔ شـعری اسـت:

شـهر در غفلـت همـوارهٔ خـود آسـوده | کوچـه آذین‌شـده بـا چـادر خاک‌آلـوده
شـهر ایـن بـار کمـر بسـته بـه انـکار علـی | ریسـمان هـم گره‌انداختـه در کار علـی
(همان، ۴۳)

شـاعر بـا اسـتفاده از کنایـهٔ گره‌انداختـن، نه‌تنهـا مـردم شـهر بلکـه ریسـمان را نیـز مانـع کار امامـت آن حضـرت می‌دانـد و تصویـر گـره انداختـن ریسـمان، عـلاوه بـر معنـای کنایـی، تلمیـح بـه

صحنهٔ ریسمان انداختن به گردن آن حضرت دارد. آوردن کلمات «کوچه» و «چادرخاک‌آلوده» نیز در انتقال عاطفهٔ اندوه به شاعر یاری رسانده است.

۲-۴. عاطفه و زبان

زبان یکی از مهم‌ترین عناصر شعری است که شاعران همواره ساده‌ترین اندیشه‌ها و هیجانات عاطفی خود را از رهگذر آن بیان می‌کنند و از آن به «تجلّی مادّی احساس و اندیشه» (روزبه، ۱۳۸۱: ۱۶) یاد شده است. عاطفه و هیجان، همان‌گونه که بر جسم اثر می‌گذارد، بر زبان نیز اثر می‌گذارد. انتخاب واژه‌ها، ترکیب آن‌ها با یکدیگر و نوع جملاتی که گوینده به کار می‌گیرد، حجم گسترده‌ای از اطلاعات را در دسترس مخاطب قرار می‌دهد که عاطفه و هیجان، تنها بخشی از آن است (نورپیشه و قلاوندی، ۱۳۹۷: ۱۷۹). اهمیت بُعد عاطفی زبان تا جایی است که آن را یکی از نقش‌های شش‌گانهٔ زبان برشمرده‌اند که «نمایانگر احساس مستقیم گوینده از موضوعی است که درباره‌اش صحبت می‌کند، این نقش زبان بیانگر احساس عاطفی خاصی است که می‌تواند واقعی باشد یا این‌چنین وانمود شود» (یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۲۶۳). در بررسی زبان شاعر، می‌توان واژگان و نحو را بررسی کرد و با مطالعهٔ آن‌ها رابطهٔ عنصر عاطفه را با زبان سنجید:

واژه یکی از ابعاد بررسی زبان است. بی‌گمان یک شاعر برای ارائهٔ عواطف و تخیّل خویش نیازمند استفاده از واژگان است و «واژه‌های شعر مستقلاً در دلالت درون زبانی‌شان حامی دلالت‌های عاطفی هستند» (حاج‌مؤمن و ناظمیان، ۱۳۹۴: ۲۵). برقعی در مثنوی «ناگوار» برای انتقال عاطفهٔ غم و اندوه از واژگان و عبارات مناسب با حالات درونی خود بهره‌مند شده است. او مثنوی خود را با واژگانی مثل «کوچه»، «چادر خاک‌آلود»، «لرزیدن»، «درودیوار» و... شروع‌کرده عظمت مصیبت حضرت علی (ع) را در هنگام شهادت و تدفین حضرت زهرا (س) بیان می‌کند. بسامد واژگان مبتنی بر غم مثل «بیت الاحزان»، «سکوت»، «هق‌هق»، «تک و تنها»، «خمیده»، «تابوت» و... نمایش عواطف درونی شاعر را تکمیل می‌کند. کاربرد شبه جملهٔ «ای‌کاش» که خود، به‌تنهایی می‌تواند بیانگر یک جملهٔ عاطفی باشد، مخاطب را با اندوه و حسرت حضرت علی (ع) و کودکانش در شب تنهایی‌شان به هنگام تدفین بانوی اسلام همراه می‌سازد:

بگذارید نگوییم که احد می‌لرزد | در و دیوار ازین قصّه به‌خود می‌لرزد
«بیت‌الاحزان» ورق این‌گونه نمی‌خورد ای کاش | کودکان را پی تشییع نمی‌برد ای کاش
سهم این قوم سکوت است کما فی‌السابق | آستین است به دندان که مبادا هق هق...
تک و تنها، تک‌وتنها چه کشیده‌است علی | از سبک‌بودن تابوت خمیده‌است علی
جان افلاک برون آمد و لرزید زمین | دستی از خاک برون آمد و لرزید زمین

(برقعی، ۱۳۹۷: ۴۳-۴۴)

در ابیات فوق، تناسب و هماهنگی زبان با سایر اجزای شعر، به انتقال عاطفه کمک کرده است. شاعر با استفاده از ردیف‌های «می‌لرزد» و «برون آمد لرزید زمین» (موسیقی بیرونی)، اندوه زمین و آسمان را که از این مصیبت به لرزه درآمده‌اند، به نمایش می‌گذارد، سپس با بهره‌گیری از موسیقی میانی و تکرار کلمات «علی» و «تک‌وتنها» بر تنهایی حضرت علی تأکید می‌کند و با استعارهٔ «جان افلاک»، بیرون آمدن دست حضرت رسول (ص) از قبر برای گرفتن امانت خود را به تصویر کشیده است. تکرار صامت‌های «ر» و «ل» که صامت‌هایی تکریری هستند، احساس لرزش را از مشاهدهٔ این صحنه‌ها به مخاطب القا می‌کند.

یکی دیگر از ابعاد بررسی زبان نحو است که گاهی کارکرد عاطفی را به‌صورت مستقیم بر عهده می‌گیرد و معمولاً با «چه» همراه است. «بخشی از دستور زبان فارسی به جملات عاطفی اختصاص یافته است؛ حالت عاطفی در این جملات غالباً با حرف «چه» بیان می‌شود» (ناتل خانلری، ۱۳۸۰: ۱۱۷-۱۱۹). برقعی در ادامهٔ مثنوی «ناگوار» از جمله‌های عاطفی با حرف «چه»، همراه با تکرار واژگان مبتنی بر اندوه استفاده کرده است تا بر رفتن حیات حضرت امیر (ع) بعد از شهادت حضرت زهرا (س) تأکید کند:

آه مولا چه کند در شب تدفین خودش | زیر لب مرثیه می‌خواند به تسکین خودش
زیر لب زمزمه دارد ز فراتی ز فرات | بعد زهرا چه حیاتی چه حیاتی چه حیات!

(برقعی، ۱۳۹۷: ۴۴)

در بعضی موارد نیز جمله، مستقیماً عاطفه و احساس را منتقل نمی‌کند و «گوینده به مناسبت عاطفه و احساسی که قصد آن را دارد، از یکی از معانی مجازی جملات خبری یا پرسشی یا امری استفاده می‌کند» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۵۸) برقعی با جملهٔ پرسشی «در دل جنگ کجا خار و خسی می‌ماند؟» به صورت غیرمستقیم افرادی را که در بحبوحهٔ جنگ فریب خورده‌اند، تحقیرکرده بر ناپایداری آن‌ها تأکید می‌ورزد:

داد و بیـداد کـه در قلـب طلاآهـن بـود / چـه بگویـم کـه غنیمـت رکـب دشـمن بود
داد و بیـداد بـرادر کـه بـرادر تنهاسـت / جنـگ را وامگذاریـد پیمبرتنهاسـت
یـک بـه یـک در مـلأ عـام و نهانـی رفتنـد / همـه دنبـال فلانـی و فلانـی رفتنـد
همـه رفتنـد غمـی نیسـت علـی می‌مانـد / جـای سـالم بـه تنـش نیسـت ولـی می‌ماند
در دل جنـگ کجـا خـار و خسـی می‌مانـد؟ / جگـر حمـزه اگـر داشـت کسـی می‌مانـد
(برقعی، ۱۳۹۷: ۳۰)

شـاعر همچنیـن بـا اسـتفاده از جملـهٔ عاطفـی غیرمسـتقیم «چـه بگویـم کـه غنیمـت رکـب دشـمن بـود»، اصحـاب پیامبـر (ص) را مـورد سـرزنش قـرار می‌دهـد؛ چراکـه آن‌هـا بـا رکـب خـوردن خـود، دیگـر جایـی بـرای سـخن گفتـن باقـی نمی‌گذارنـد. بـا افـزودن شـبه جملـه «داد و بیـداد» ایـن احساسـات شـاعر شـدت بیشـتری می‌یابـد.

۳. نتیجه

از پژوهـش حاضـر کـه به‌منظـور بررسـی رابطـهٔ عاطفـه بـا سـایر عناصـر شـعری در مجموعـهٔ تحیـر برقعـی صـورت گرفتـه اسـت، نتایـج زیـر حاصـل شـد:

شـاعر حـالات عاطفـی خـود را در مجموعـه‌ای از عناصـر شـعری هماهنـگ بـا احساسـات درونـی خویـش بیـان کـرده اسـت. وی از امکانـات موسـیقایی مثـل قافیـه، وزن، تکـرار بـرای القـای عاطفـه‌ای مناسـب بهـره گرفتـه اسـت. حـروف قافیـه بـا مضمـون مـورد نظـر شـاعر هماهنـگ بـوده و سـبب توفیـق شـاعر در انتقـال احسـاس خـود بـه خواننـده شـده اسـت. وی همچنیـن بـه تبعیـت از شـعر نیمایـی، هنجارشـکنی‌هایی در به‌کارگیـری قافیـه در شـعر خـود داشـته اسـت کـه می‌توانـد بیانگـر منحصرنشـدن شـاعر بـه عاطفـه‌ای خـاص باشـد. برقعـی از دو بحـر مجتـث مخبـون و رمـل مخبـون کـه جـزء بحـور جویبـاری و آرام هسـتند، بهـره گرفتـه اسـت و بـا کوتـاه یـا بلند کـردن هجاهـا عواطف مناسـب بـا آن‌هـا را بـه مخاطـب منتقـل کـرده اسـت. در بعـد موسـیقی درونـی نیـز تکـرار حـروف و واژه‌هـا ایـن امـکان را در اختیـار شـاعر قـرارداده اسـت تـا در القـای عاطفـهٔ درونـی خـود موفّـق باشـد. تخیّـل یکـی دیگـر از عناصـر شـعری اسـت کـه شـاعر آن را بـرای نمایـش عاطفـه بـه کار برده اسـت. تصاویـر برقعـی سـاده و بـدون تکلـف، درعین‌حـال هماهنـگ بـا عاطفـه اسـت. شـاعر بـرای بیـان احساسـات حماسـی از تصاویـر حسـی اسـتفاده کـرده و عواطـف لطیـف خـود را بـا تصاویـر عقلـی بـه عرصـهٔ نمایـش گذاشـته اسـت.

زبـان یکـی دیگـر از گذرگاه‌هایـی اسـت کـه عاطفـه بایـد از آن عبـور کنـد و برقعـی بـرای انتقـال عاطفـهٔ خـود بـه دیگـران از آن کمـک گرفتـه اسـت. او در ایـن زمینـه واژه‌هایـی را برمی‌گزینـد کـه در کنـار هـم بیانگـر احسـاس خـاص وی هسـتند و جمله‌هـای عاطفـی مسـتقیم و غیرمسـتقیم نیـز یاریگر او در ایـن عرصـه هسـتند. آنچـه بـه تأثیـر برانگیـزی شـعر برقعـی کمک‌کرده‌اسـت، هماهنگـی همـهٔ اجـزا بـا یکدیگـر اسـت کـه سـبب انسـجام شـعر وی گردیـده و او را در انتقـال عاطفـه‌ای هماهنـگ موفـق سـاخته اسـت.

کتابنامه

- احسانی اصطهباناتی، محمدامین وعبداللهی، منیژه (۱۳۹۷). «تصویرسازی با عاطفهٔ اندوه و حسرت در اشعار سیاوش کسرایی». *مطالعات زبانی و بلاغی*. ش۱۷. صص: ۳۴-۷.
- اسفندیاری، علی. (۱۳۸۲). *حرف‌های همسایه*. تهران: دنیا.
- برقعی، حمیدرضا. (۱۳۹۷). *تحیر: مثنوی- غزل علوی*. تهران: فصل پنجم.
- حاج‌مؤمن، حسام و نظامیان، رضا. (۱۳۹۴). «دلالت عاطفی شعر از دیدگاه نظریهٔ بیان در تحلیل تائیه دعبل». *زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق)*. ش۱۳. صص۲۸-۱.
- خلیلی جهان‌تیغ، مریم. (۱۳۸۰). *سیب باغ جان. جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا*. تهران: سخن.
- خلیلی جهان‌تیغ، مریم و همکاران. (۱۳۸۹). «مقایسهٔ توازن موسیقایی و معنایی ردیف در غزلیات سعدی و عماد فقیه». *فنون ادبی*. س۲. ش۱. صص۱۷-۳۰.
- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۴۸). *سایه روشن شعر نو فارسی*. تهران: فرهنگ.
- روزبه، محمدرضا. (۱۳۸۱). *ادبیات معاصر ایران*. تهران: روزگار.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۳). ادوارشعرفارسی. تهران: سخن.
- ــــــــــــــــــ (۱۳۹۵). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۴). *معانی*. تهران: میترا.
- غنیمی هلال، محمد (۱۹۹۷). النقد الادبی الحدیث، دار نهضهٔ مصر للطباعهٔ و النشر و التوزیع.
- فرشیدورد، خسرو. (۱۳۷۸). *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*. ج۱. تهران: امیرکبیر.
- کافی، غلامرضا. (۱۳۹۱). «کارکرد دیگرگون قافیه در غزل معاصر»، *کاوش‌نامه*، ش۲۵، صص ۱۶۳-۱۳۵.
- کوّاز، محمدکریم. (۱۳۸۶). *سبک‌شناسی اعجاز بلاغی قرآن کریم*، ترجمهٔ سید حسین سیدی، تهران: سخن.
- متحدین، ژاله (۱۳۵۴). «تکرار، ارزش صوتی و بلاغی آن». *دانشکده ادبیات و علوم انسانی*. س۱۱. ش۳. صص۵۳۰ ـ ۴۸۳.
- نورپیشه، محسن و قلاوندی، زهرا. (۱۳۹۷). «بررسی چگونگی بازتابِ عاطفه در زبان غزلیّات شمس». *ادب فارسی*. س۸. ش۲. صص ۱۹۸-۱۷۹.

- محمّدی، مجید و دیگران (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی سیمای امام رضا (ع) در شعر دعبل خزاعی و سیّد حمیدرضا برقعی». *کاوش‌نامه* ادبیات تطبیقی. ش۲۰. صص ۵۹-۸۱.
- ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۴۵). شعر و هنر. تهران: بی‌نا.
- ـــــــــــــــ . (۱۳۷۷). *هفتاد سخن*. تهران: توس.
- ـــــــــــــــ. (۱۳۸۰). *دستور زبان فارسی*. ویرایش سوم. تهران: توس.
- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۴). *وزن و قافیه شعر فارسی*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- یاکوبسن، رومن. (۱۳۸۰). *زبان‌شناسی و شعرشناسی*. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: هرمس.