فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی – دانشکده علوم انسانی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج –سال سیزدهم / شماره ۴۶ / بهار ۱۴۰۰

بررسی فرم مهندسی سازه‌ی زبانی و ادبی تصدیر در غزلیّات کلیم کاشانی

فضل الله رضایی اردانی[۱]
استادیار گروه و زبان ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان یزد
غلامرضا هاتفی اردکانی[۲]**(نویسنده مسئول)**
دکترا زبان و ادبیات فارسی و مدرس دانشگاه فرهنگیان

تاریخ دریافت:۹۹/۸/۱۴ تاریخ پذیرش:۹۹/۱۲/۱۵

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

«تصدیر» سبب خلق موسیقی و هنجارافزایی است و در حوزه های موسیقی و بلاغت، اهمّیّت دارد. در این جستار ادبی، فرم این هنرسازه، در غزلیّات کلیم کاشانی، شاعر مشهور قرن یازدهم هجری قمری، بررسی شده‌است. کاربرد تصدیر، غزلیّات کلیم را، سرشار از موسیقی درونی، کرده و این «هنرسازه » در خدمت انتقال معنی، و احساس به مخاطب، است. «تکرار» از اساسی‌ترین عوامل ایجاد موسیقی است. جلوه‌هایی از این پدیده‌ی زبانی، در طبیعت، از جمله «روز و شب، بهار و

۱. Reza_ardani@yahoo.com
۲. rezahatafi2@gmail.com

تابستان» و ... می‌بینیم. تکرار از نوع «تصدیر» از خصایص غزلیّات کلیم در محور هم‌نشینی و امتداد طولی سروده‌های او، بشمارمی‌آید. این مقاله، به بررسی فرم مهندسی آن، در غزلیّات ۵۹۰ گانه‌ی این شاعر و همچنین بررسی دیگر سازه‌های ادبی ابیات مورد نظر، می‌پردازد. این ویژگی، از نظر دیداری و شنوایی، در زنجیره‌ی کلام، نظم، ارتباط و زیبایی، ایجاد می‌کند و مخاطب را، به التذاذ ادبی سوق می‌دهد. این پژوهش با هدف شناسایی بسامد «تکرار از نوع تصدیر» و همچنین بومی‌کردن نقد صورتگرایانه انجام شده‌است. روش تحقیق در این مقاله، براساس تحلیل و توصیف یافته‌های پژوهش با در نظر گرفتن اصول نقد صورتگرایانه است. با این پژوهش پی برده شد که کلیم با کاربرد تصدیر، برای تکاپوی ذهن مخاطب و القای محتوا، از مراعات‌النظیر، نغمه‌ی حروف و دیگر هنرسازه‌های ادبی، بهره برده‌است. همچنین، کاربرد «تصدیر» در غزلیّات این شاعر، سبب ایجاد موسیقی لفظی و کناری شده‌است.

واژگان کلیدی

کلیم کاشانی، غزلیّات، تکرار، تصدیر، موسیقی، نقد صورتگرایانه

۱- مقدّمه

۱-۱.بیان مسأله

میرزا ابوطالب کلیم معروف به «خلّاق‌المعانی ثانی» در حدود (۹۹۰) ه.ق. در همدان دیده به جهان گشوده‌است. مجموعه‌ی (۵۹۰) غزل او در قلمرو ادب غنایی، از جایگاه ممتازی برخوردار است. از خصوصیّات سرآمد در غزلیّات کلیم کاشانی، فرم هندسه و مهندسی‌گونه-ی عناصر زبانی و ادبی است که در تار و پود غزلیّات او تجلّی و حضور یافته‌است. گزینش و انتخاب نظام‌مند فرم هنری تصدیر، یکی از شاخص‌ترین ویژگی‌هایی است که سروده‌های او را برجسته کرده‌است. کاربرد روابط واژگانی بهنجار و صورت آراسته‌ی سازه‌های ادبی در محور هم‌نشینی کلام، سبب شکوفایی درنگ، برانگیختن اعجاب و عواطف مخاطبین شعر کلیم، شده‌است. در این جستار ادبی، فرم نظام‌یافته‌ی تکرار، از نوع تصدیر، در غزلیّات کلیم کاشانی، همراه با دیگر سازه‌های زبانی و ادبی، بررسی شده‌است.

۱-۲. اهمّیّت و ضرورت

عناصر زبانی از جمله واژگان، قواعد و الگوهای آن و همچنین کاربرد «هنرسازه‌های زبانی و ادبی» نظام‌مند، سبب گردیده تا کلیم کاشانی در جولانگاه سبک و اسلوب هندی، به شهرت و آوازه‌ی «خلّاق‌المعانی ثانی» دست‌یابد؛ با این پژوهش، اهمّیّت و ضرورت داشت تا نگارندگان، شکل منظّم هندسی تصدیر را به عنوان یکی از مهم‌ترین ویژگی سبک شاعر، در محور هم‌نشینی یا افقی سروده‌های کلیم، با شیوه‌ی نقد صورت‌گرایانه و با هدف بومی‌سازی این نوع نقد در شعر فارسی با اسلوب هندی، بررسی و نقد نمایند.

۱-۳. پیشینه

بنابر جستارهای بعمل‌آمده، در این زمینه، پژوهشی به صورت مستقل انجام نشده‌است و این پژوهش را می‌توان، اثری نو و خلّاق در قلمرو زبانی و ادبی در نظر گرفت. برای نیل به مقصود، در این مقاله، علاوه بر دیوان اشعار کلیم کاشانی، کتاب «رستاخیز کلمات» از محمّدرضا شفیعی‌کدکنی نشر آگه چاپ سیزدهم (۱۳۹۱) و دیگر آثار پژوهشی و ادبی، مانند مقاله‌ی «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ» از سیّدمحمّد راستگو منتشرشده در پرتال جامع علوم انسانی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، محور این پژوهش، قرار گرفته‌است.

۱-٤. روش کار

با تأسّی از روش مطالعه، ضمن تحلیل و توصیف یافته‌ها، پی برده‌شد که کلیم کاشانی در غزلیّات خود، با خلق و انتخاب بهنجار فرم‌های واژگانی، و با بکارگیری عناصر زبانی و کاربرد ساز و کارهای ادبی، فرمی منسجم و استوار بوجود آورده و راز ماندگاری کلام او، در همین فرم منسجم و نظام‌مند است.

۲- بحث

در این جستار ادبی، تلاش شده تا کمّ و کیف فرم‌های نظام‌یافته و مهندسی، به ویژه «تکرار» از نوع «تصدیر» و کاربرد دیگر سازه‌های زبانی و ادبی در غزلیّات ۵۹۰ گانه‌ی این شاعر

خـلاّق، در دو قلمـرو زبـانـی و ادبـی، بررسـی شـود. ضمن اینکه گاهی بنابر ضرورت، به بررسی قلمرو فکری و محتوایی ابیات و مصادیق مورد نظر، پرداخته شده‌است.

۲-۱.جایگاه کلمه در نقد صورت‌گرایانه

«کلمه» در شعر ارزش ذاتی و جمال‌شناسی دارد و به هیچ روی، صرفاً وظیفه‌ی انتقال معنی به مخاطب را ندارد. «کلمه در شعر، خود یک واحد جمال شناسیک است و موسیقی در شعر، تمام وظایف را عهده‌دار است.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۳:۱۳۹۱) وقتی در (۱۹۱۵-۱۹۱۶) نحله‌ی صورت‌گرایان روسی شکل گرفت؛ هدف نخستین آنان مسأله‌ی زبان شعر و شناخت مرز میان زبان ادبی و زبان روزمرّه بود. با خواندن شعر فارسی، مسحور جادوگری موسیقیایی آن می‌شویم و شعر «موسیقایی‌شدن عواطف بشری در جامه‌ی تصویرهای زبانی و هنری» است. وزن و آهنگ، با کاربرد واژگان حاصل می‌شود؛ زیرا واژگان می‌توانند در سروده‌ی شاعر، رستاخیـز ادبی به پا کنند. اصطلاح «رستاخیز کلمات» در اصل، از ابداعات شاعر فرانسوی «مالارمه» است ولـی صـورت تحلیلی و نظریّه‌پردازانه‌ی آن، محصـول کارگاه ذوق و اندیشـه‌ی صورت‌گرایان روس است. اینان بـودند کـه متوجّه شدند که کلمات در زبان روزمرّه حالت مرده و غیر فعّال، به خود می‌گیرند و از رهگذر کاربرد شاعر است که آن مردگی و ناکارایی، چهره، دگرگون می‌کند و با حیاتی نو، وارد زندگی و محیط هنری عصر می‌شود. (همان : ۱۳۱)

آنچه برای صورت‌گرایان یا همان فرمالیست‌های روسی مهم و اساسی به نظر می‌رسد، مسأله‌ی موسیقی شعر است و اینکه نقش هدایت‌کننده‌ی موسیقی، در ساختار شعر، بیشتر و بیشتر بر عهده‌ی کلمات است. فرمالیست‌های روسی عقیده دارند؛ لذّتی که از شنیدن نظم حاصل می‌شود؛ نتیجه‌ی نظام ایقاعی شعرهاست و این ایقاع و ریتم بر اساس نظم و انضباط و چیدمان کلمات و هجاها، تولید می‌شود.

کاربـرد واژه در نظـم و شعـر، جایگـاه بالایـی دارد. نکتـه‌ی اساسی دیگری کـه بـرای

فرمالیست‌ها اهمّیّت دارد، «هنرسازه» است. هنرسازه‌ها، موادّ اصلی پژوهشگران ادبیّات بشمارمی‌روند. (همان : ۱۵۰) یکی از شگردهایی که سبب ایجاد موسیقی در شعر فارسی می‌شود؛ هنرسازه‌ی «تکرار» است که در این پژوهش، به بررسی «عالی‌ترین و هنری‌ترین» نوع تکرار واژه، یعنی «تصدیر» در غزلیّات کلیم کاشانی پرداخته شده‌است.

۲-۲. تصدیر از دیدگاه صاحب‌نظران

قبل از بررسی و پرداختن به نقد کاربرد تصدیر در غزلیّات کلیم کاشانی، ابتدا، به بعضی از نظرات مؤلفین آثار بدیعی کهن، و جدید، اشاره می‌شود.

«رد العجز علی الصّدر چنان بود کی آن لفظ کی در اوّل آورده بود در آخر همان لفظ بعینه باز آرد صورةً و معنیً بی‌هیچ تغییر و تفاوت» (وطواط، ۱۸:۱۳۶۲) مؤلّف «*حدائق السحر فی دقایق الشّعر*» این تعریف را نوع اوّل از رد العجز علی الصّدر دانسته‌است.

این صنعت لفظی، موقعی ارزش شعری بیشتری پیدا می کند که بگونه‌ی جناس بیاید. باید توجّه داشت که مراد از تکرار کلمه، الزاماً آغاز و انجام تحقیقی بیت نیست بلکه می‌تواند اوایل و اواخر ابیات و یا حتّی در مصراع اوّل و مصراع دوم مراد باشد. (فشارکی، ۴۶:۱۳۹۲) زیبایی این شگرد زبانی و ادبی، در همین نکته است که صدر بیت، عیناً بدون هیچ کم و کاستی، از نظر لفظ، در بخش عَجُز یا ضرب تکرار شود. حال اگر شاعر شیوه‌ای بیندیشد که معانی این لفظ تکراری، متفاوت باشد، از ابزار جناس تام یا همسان بهره گرفته‌است.

زیبایی ردالصّدر به این است که وقتی به واژه‌ی آخر بیت می‌رسیم؛ درمی‌یابیم که این همان، واژه‌ی آغازین بیت است که تکرار شده‌است. دریافت این رابطه و بویژه قرینه‌سازی آن، خالی از لطف نیست. (وحیدیان کامیار، ۴۲:۱۳۹۳)

«تصدیر» یا همان «ردالعجز علی الصّدر» دو رویکرد متفاوت «قرینه‌سازی» و «تداعی-گری» در حوزه‌ی بدیع دارد که از این منظر، کلام شاعر را استوار و مستحکم می کند و علاوه بر آن، بر ارزش موسیقایی شعر و سروده‌ی شاعر می‌افزاید. رد الصّدر الی العجز «یعنی اوّل و آخر بیت یکسان باشد. و لازم نیست که کلمات دقیقاً عین هم باشند.» (شمیسا، ۷۶:۱۳۹۳)و

بهتر است از اسم کلّی «تصدیر» استفاده کنیم. بطوریکه این اسم، در برخی از کتب بدیعی چون *دره‌ی نجفی* و ابدع‌البدایع آمده‌است. (همان : ۷۷) جایگاه صنایع لفظی کلاً در محور هم‌نشینی بررسی می‌شود، یعنی ارتباط و تقابل کلمه، با کلمات پس و پیش خود، در زنجیره‌ی مرئی ترکیب است که ممکن است هنری باشد. (همان : ۲۷) تکرار یک لفظ در محور هم‌نشینی یا افقی کلام، نوعی هنجارافزایی است تا شاعر بتواند به این سبب با افزودن هنجاری بر کلام، سخن و الفاظ خود را، موسیقایی‌تر جلوه دهد.

تکرار در زیبایی‌شناسی هنر، از مسائل اساسی است، کورسوی ستاره‌ها، بال‌زدن پرندگان به سبب تکرار و تناوب است که زیباست. صداهای غیر موسیقایی و نامنظّم را که در آن تناوب و تکرار نیست؛ باعث شکنجه‌ی روح می‌دانند حال‌آنکه، صدای قطرات باران که متناوباً تکرار می‌شود؛ لذّت‌بخش است. تکرار را باید یکی از مختصّات سبک ادبی در نظر گرفت. زبان شعر، زبان عاطفی و زبان نثر، ساده و وسیله‌ای برای تفهیم و تفاهم است. در شعر و نثر ادیبانه، گاه ایجاب می‌کند که واژه‌هایی، تکرار شود، بویژه که تکرار، کلام را خوش‌آهنگ و مطبوع می‌سازد. از این روست که بدیع‌نگاران امروزی و بعضی از متقدّمان، تکرار را از آرایه‌های لفظی شمرده‌اند. (صادقیان، ۱۳۷۸:۹۰)

پر واضح است که موسیقی و آهنگ شعر، غالباً در وزن و قافیه و ردیف شعر، نمودار می‌گردد ولی گه‌گاه شاعران هنرمند در تکرار کلمات، استادی خود را نشان داده و کلام خویش را خوش‌آهنگ ساخته‌اند. تکرار منظّم واژگان، در آغاز و پایان بیت، از ساز و کارهای ایجاد موسیقی لفظی در بیت است. تکرار یک واژه بی‌آنکه در لفظ و معنی باهم تفاوتی داشته‌باشند در موسیقی بیت، بسیار مؤثّر است. تکراری که از نوع «تصدیر» باشد موسیقی درونی مصراع را بیشتر می‌کند و چنین تکراری، تکامل‌بخش موسیقی شعر است. (هادی، ۱۵۶:۱۳۷۶) آهنگ و نظمِ آواها، یکی از مؤلّفه‌هایی است که در مکتب ادبی فرمالیسم به آن توجّه می‌شود و این واژه یا واژگان هستند که نظام آوایی کلام را خلق می‌کنند، بر این

اساس ضرورت داشت که در این جستار، به بررسی و نقد تصدیرهای بکار رفته در غزلیّات کلیم کاشانی، بپردازیم.

۲-۳.مهندسی تصدیر

وجود تصدیر، در غزلیّات کلیم کاشانی، فرم استواری را برای شعر او خلق می‌کند و این استواری، سبب می‌شود او اندیشه‌ی فکری خود را به مخاطب القا و تلقین کند و حتّی مخاطب یا مخاطبین خود را به شگفتی و حیرت، همراه با تأمّل وادارد.

کلیم کاشانی با کاربرد تصدیر، کوشیده‌است تا علاوه بر اینکه موسیقی واژگانی را در شعر و سروده‌ی خود تقویّت می‌کند، مخاطب را در ساخت و قرار دادن «هنرسازه» شریک و سهیم خود کند. با این شگرد، مخاطب، شعر شاعر را، از آن خود می‌داند. با این روش، اگر او، واژه‌ای را در بخشی از بیت، بکار می‌بَرَد و هنرمندانه همان واژه را در بخش دیگری از بیت تکرار می‌کند؛ این موضوع، به این معنا نیست که شاعری چون کلیم، در ابداع و کاربرد واژه، به اصطلاح کم آورده‌است بلکه این تکرار هنری، هم سبب ایجاد موسیقی شده و هم، سبب همراهی مخاطب با اندیشه‌ی اصلی شاعر. تکرار از مقوله‌ی «هنرسازه» تلقّی می‌شود. شاعر با اَبزار و مصالحی که در دست دارد؛ بنایی استوار از شعر با وجوه ادبی می‌سازد و با هنجارافزایی آن را از حالت عادّی زبان خارج می‌کند. یکی از این ترفندها هنجارافزایی «تکرار» است که سبب زیبایی‌آفرینی در کلام می‌شود. تکرار زیباست زیرا تکرارِ یک چیز، یادآور خود آن است و دریافت این وحدت، شادی‌آفرین و لذّت‌بخش است. ذهن انسان پیوسته در تکاپوی کشف رابطه و وحدت، میان پدیده‌های گوناگون (کثرت‌ها) است و این عملِ ذهن، ایجاد نظام، می‌کند. ترفندهای بدیعی که از تکرار لفظ بوجود می‌آید، همان صناعات لفظی است. (وحیدیان کامیار، ۱۷:۱۳۹۳) آنچه در فرمالیسم، در حوزه‌ی نظام آوایی مهم است؛ ساز و کارهایی است که شاعر بکار می‌گیرد تا وزن و موسیقی در سراسر سروده‌ی شاعر سایه بیفکند و «تکرار» یکی از عوامل اصلی است که سبب می‌شود تا موسیقی شعر را بوجود آورد. (همان : ۲۱) ساختمان بیت، از فرم و سازه‌های خاصّی، شکل یافته‌است و این

شیوه از فرم، در ادب فارسی از گذشته تا حال به آن، توجّه شده‌است. در حوزه‌ی علم عروض - که علم تعیین و شناسایی وزن شعر است.- یک بیت چنین فرمی دارد. رکن اوّل یا کلمه‌ی اوّل از هر بیتی را «صدر» و رکن پایانی مصراع اوّل را «عروض» و رکن یا کلمه‌ی آغازین مصراع دوم را «ابتدا» و رکن یا کلمه‌ی پایانی مصراع دوم را«عَجُز یا ضَرب» می‌گویند. نمودار زیر نشان‌دهنده‌ی اجزای اشار شده، است.

به بخش‌های میانی صدر و عروض و ابتدا و عجز، «حشو» گفته‌می‌شود. حال اگر شاعر هنرمندانه لفظی را که در آغاز مصراع اوّل آمده، در پایان یا بخش عجز نیز بیاورد در اصطلاح بدیع «تصدیر» یا «رد العجزعلی الصّدر» پدیدمی‌آید. (فشارکی، ۹۶:۱۳۹۲)

۲-٤.بررسی مصادیقی از تصدیر در غزلیّات کلیم کاشانی

در این جستار، شاخص‌ها و مؤلّفه‌هایی که در ایجاد موسیقی، و انتقال احساسات شاعر، نقش بسزایی دارند، بررسی می‌شود. در این بررسی سبکی، به قدرت آوایی، موسیقی واژگان و موسیقی معنوی ابیات مورد نظر، توجّه شده‌است.

به هر منزل فزون دیدم ز هجران زاری دل را / خوشا حال جرس، فهمیده است آرام منزل را
(کاشانی،۷:۱۳۹۱)

نکته‌ی مهم، در این بیت، این است که کلیم قصد داشته‌است که بر روی واژه‌ی «منزل» تأکید کند و حتّی مخاطب را به تأمّل وادارد زیرا او هنرمندانه لفظ «منزل» را در ابتدا و انتهای مصراع‌های اوّل و دوم عیناً با یک معنی، تکرار کرده و تصدیر ادبی، فرم داده‌است. گریه، زاری، اظهار درد و فغان در منزل شکل می‌گیرد و زاری دل کلیم نیز بواسطه‌ی درد هجران است و او از دوری به حقیقت، نالان است. واژه‌ی «منزل» از دو هجای بلند، با الگوهای زیر تشکیل شده‌است:

الف. مَن ← صامت + مصوّت ـَ + صامت ← هجای بلند

ب. زِل ← صامت + مصوّت ـِ + صامت ← هجای بلند

حرف نشانه‌ی «را» در این بیت مطلع از غزل کلیم، مکمّل قافیه است که موسیقی حاصل از قافیه را دو چندان کرده‌است و واژگان قافیه موسیقی کناری بیت را خلق کرده‌اند.

پستی ما در سرکوی تو خوش اوجی گرفت / نقش پا را عار می‌آید که گیرد جای ما

(همان : ۲۴)

تکرار واژه‌ی «ما» سبب بوجود آمدن تصدیر شده‌است. «ما» در آخر مصرع دوم مکمّل قافیه است و علاوه بر این، تکرار مصوّت بلند «آ» در واژگان «ما، پا، را، عار، می‌آید و جای» سبب ایجاد «نغمه‌ی حروف یا واج‌آرایی» شده‌است.

خون حیا به گردن اهل طلب بود / قتل گدا به قصدِ قصاص حیا رواست

(همان : ۵۱)

تکرار واژه‌ی «حیا» سبب ایجاد موسیقی لفظی شده‌است. دو ترکیب «خون حیا» و «قصاص حیا» هر دو تصویر ادبی زیبایی را بوجود آورده‌اند که می‌توان آن‌ها را استعاره‌ی بالکنایه از نوع تشخیص یا انسان‌انگاری فرض کرد و علاوه بر این تصویر ادبی و هنری، واژه‌آرایی «حیا» سبب ایجاد موسیقی لفظی شده‌است. کاربرد تشخیص، موسیقی معنوی بیت را بوجود آورده‌است.

عبارت «خون حیا به گردن اهل طلب بود» مفهوم کنایی دارد و این موضوع هنری، در حوزه‌ی مکتب ادبی فرمالیسم مهم شمرده‌می‌شود زیرا کنایه بر قطب مجازی کلام دلالت دارد و سبب تأمّل و تعجّب مخاطب می‌شود. کنایه یکی از راه‌های ایجاد «آشنایی‌زُدایی» در مکتب ادبی فرمالیسم است. همچنین وجود واژگان «خون، گردن، قتل و قصاص» در محور هم‌نشینی یا افقی کلام، شبکه‌ای از مراعات‌النّظیر را بوجود آورده‌است که برای مخاطب، جنبه‌ی

تداعی‌گری دارند. سومین واژه‌ای که در موسیقی کناری، موجبات موسیقی و آهنگ درونی بیت را فراهم می‌کند، کاربرد واژه‌ی «حیا» است که به صورت «تصدیر» ظهور یافته‌است.

صرفه را دیوانه‌ها دارند در امر معاش / بوریا گه فرش و گاهی جامه‌ی دیوانه است

(همان : ۶۲)

کاربرد واژه‌ی دیوانه در آغازین بخش مصرع اوّل و قبل از ردیف در مصرع دوم زیور لفظی «تصدیر» را بوجود آورده‌است. ضمناً با بهره‌گیری از هنجارگریزی نحوی و بنابر ضرورت وزن و تأکید، مفعول بر نهاد مقدّم شده‌است.

خوشه‌ی شمع است بار کشته‌ی امید ما / آب و رنگی دارد امّا خوشه‌ی بی‌دانه است

(همان : ۶۲)

کاربرد واژه‌ی «خوشه» در بخش صدر مصرع اوّل و همچنین بکارگیری همان واژه در بخش پایانی مصرع دوم، آرایه‌ی ادبی تصدیر را بوجودآورده هر چند که واژه‌ی خوشه، در مصرع دوم قبل از قافیه و ردیف، قرار گرفته‌است؛ سبب ایجاد آهنگ مضاعفی شده‌است. کاربرد واژگان «خوشه، بار، کِشته، آب و بی‌دانه» در محور هم‌نشینی یا لفظی کلام شبکه‌ای از مراعات‌النّظیر را بوجود آورده‌اند و چنین ترفندهایی در قلمرو ادبی، علاوه بر تعالی وجه ادبی اثر هنری، موسیقی درونی بیت را تعالی می‌بخشد.

نکته‌ی مهمّ دیگر-که در این بیت از عوامل ایجاد آهنگ محسوب می‌شود.- کاربرد و تکرار صامت «ش» در ترکیب زیبای «خوشه‌ی شمع» است؛ که این هم‌حروفی، نوعی آهنگ و موسیقی دل‌نشینی را خلق کرده‌است. ترکیب ادبی «کشته‌ی امید» تصویر بلاغی و هنری است و در اصطلاح بیان «تشبیه بلیغ اضافی» و در حوزه‌ی دستور زبان فارسی «اضافه‌ی تشبیهی» به شمارمی‌آید. کاربرد تشبیه در مکتب ادبی فرمالیسم، یکی از عوامل ایجاد «آشنایی‌زُدایی» است.

یکی از علل کاربرد تصدیر، جلب توجّه مخاطب، به واژه‌ای است که تصدیر واقع شده-

است. در این بیت، لفظ خوشه، برای توجّه و تمرکز مخاطب، عیناً با حفظ همان معنی، تکرار شده‌است. می‌توان گفت که این هنرسازه‌ی زبانی و ادبی، جنبه‌ی «یادآوری» و «تداعی‌گری» برای مخاطب شعر شاعر دارد.

به خرمن ار بودت کام دل ز کشت امید / چو عمر باد بود، باد را ز خرمن چیست؟

(همان : ۶۶)

شاعر با کاربرد واژه‌ی خرمن در بخش ابتدایی و پایانی مصراع‌های اوّل و دوم شاعر تمرکز و توجّه مخاطب خود را بر روی واژه‌ی خرمن هدایت و راهنمایی کرده‌است. در مصرع دوم خرمن واژه‌ی قافیه است. هر گاه کاربرد و تکرار واژه‌ای که تصدیر را ساخته‌است در جایگاه قافیه قرار بگیرد ارزش هنری و ادبی بیشتری دارد زیرا که آن واژه از یک طرف دستی بر گردن قافیه و دستی دیگر، بر گردن تصدیر دارد و در ایجاد وزن و موسیقی لفظی و کناری، نقش دو چندانی دارد امّا در محور هم‌نشینی و یا افقی کلام شاعر با کاربرد واژگان «خرمن، کشت، باد» تناسب یا مراعات‌النّظیر زیبایی را خلق کرده‌است که در تقویّت موسیقی درونی بیت نقش و ارزش بسزایی دارد. علاوه بر این مؤلّفه‌ها، ترکیب و تصویر ادبی «کشت امید» تشبیه بلیغ اضافی بوجود آورده‌است که از رساترین تشبیه‌های هنری است. (هادی، ۱۳۷۶: ۷۸) بر اساس مبانی مکتب ادبی فرمالیسم این هماهنگی و ارتباط سازه‌های زبانی و ادبی، سبب ایجاد فرم و صورت می‌شود. در مکتب ادبی فرمالیسم یا نقد ادبی صورت‌گرایانه، به این پیوستگی و نظم در کلام، «فرم» تعبیر می‌شود زیرا که همه‌ی این شاخص‌ها، بانظم، انضباط واژگانی، نحوی و بیانی در استحکام و استواری کلام شاعر از ارزش والایی برخوردارند. البته که لفظ «خرمن» در این بیت، سبب رستاخیز واژگان دیگری چون «کشت و باد» شده‌است. کلیم بر این باور است که عمر انسان چون باد می‌گذرد و انسان از این عمر شادگونه‌ی خود، محصولی را برداشت نخواهدکرد. واژگان، اینگونه با رستاخیزی که دارند، جهان‌بینی و نگرش شاعر را تحکیم می‌بخشند و فرم فخیم کلام را بوجود می‌آورند.

برهنه پای نخواهیم ماند، آبله هست / در آن دیار که کفشی به پای همّت نیست

(همان : ۶۸)

در این بیت لفظ «پای» تکرار شده‌است و هم‌نشینی واژگان «برهنه پای، آبله، دیار، کفش، پای» تناسب هنری و زیبایی را خلق نموده و وجه ادبی بیت را تقویّت کرده‌است. ترکیب «پای همّت» در دستور زبان فارسی به اضافه‌ی «اقترانی» تعبیر می‌شود؛ زیرا «پا» در معنی واقعی و حقیقی خود بکار رفته‌است و بین مضاف و مضاف‌الیه، رابطه‌ی همراهی و قرانت وجود دارد. کلیم کاشانی در این بیت بر این باور است که در راه وصول به هدف، همّت و تلاش لازم است.

دور از آن درگه ندارد خاطر جمعی کلیم / از وطن آواره گر باشد پریشان دور نیست
(همان:۷۱)

واژه‌ی «دور» مصراع اوّل دقیقاً در بخش «صدر» مصراع واقع شده‌است؛ و در مصراع دوم کلمه‌ی دور، بخشی از ردیف «دور نیست» قرار دارد. این توزیع واژگانی در مصراع اوّل و دوم سبب آفرینش تصدیر شده‌است که آهنگی ویژه و خاص بـه کـلام شاعـر بخشیده‌است. ضمناً، هم‌حروفی و تکرار شش دفعه‌ی حرف «د» و تکرار هشت بار «ر» و همچنین هم‌صدایی و تکرار شش دفعه‌ی واج «آ» سبب ایجاد موسیقی لطیفی شده‌است.

دور بودن از درگاه باعظمت معشوق سبب می‌شود تا خاطر شاعر مجموع، نباشد و اگر او از وطن اصلی خویش آواره باشد آشفتگی و پریشانی از او دور نیست؛ کلیم دوست دارد تا همواره برای کسب آسایش خاطر خود، در درگاه شکوهمند محبوب به سر برد تا از پریشانی نجات یابد. لفظ «دور» در مصرع اوّل حالت مصدری به خود گرفته‌است و در مصرع دوم مفهوم اسم، دارد. این تفاوت نحوی، سبب نوعی «هنجارشکنی نحوی یا دستوری» شده‌است که مخاطب با تمرکز و دقّت بر روی آن، پی به این نکته خواهدبرد.

نکته‌ی دیگری که در محور هم‌نشینی یا افقی کلام در این بیت اهمّیّت دارد، کاربرد دو واژه‌ی «آواره» و «پریشان» است که نگارندگان چنین کاربردهایی را «ترادف‌سازی زبانی»

مـی‌نامنـد زیرا معنـی و مفهـوم واژه‌ی پریشان همان آواره است. چنین تناسب‌هایی که بر اثر کاربرد الفاظ ابداع می‌شود؛ در وجه ادبیّت یک اثر ادبی و هنری نقش بسزایی دارد.

سر سودازدگان جنگ به افسر دارد / سپر داغ از آن است که بر سر دارد

(همان : ۱۰۷)

کاربرد واژه‌ی «سر» در صدر مصـرع اوّل و در عجز مصرع دوم، زیتور لفظی تکـرار یا همـان تصدیـر را بـوجود آورده‌است. علّت مؤخر شدن واژه‌ی «سر» در مصرع دوم قرار گرفتن قافیه است و فعل «دارد» مکمّل قافیه است. همچنین در مصرع دوم، الفاظ «بر و سر» جناس ناقص اختلافی، تشکیل داده‌اند. وجود جناس، سبب موسیقی لفظی و درونی این بیت شده‌است.

در اکثر بیت‌هایی که تصدیر یا تکرار در آن به کار رفته‌است، در محور هم‌نشینی یا افقی آن بیت، زیور ادبی مراعات‌النّظیر یا تناسب هم وجود دارد به طوریکه کلیم با کاربرد واژگان «سر، افسر، سپر» شبکه‌ای از مراعات‌النّظیر را ابداع نموده‌است. ضمناً هم‌حروفی واج «س» و هم‌صدایی مصوّت بلند «آ» نیز بر میزان موسیقی درونی و لفظی این بیت، افزوده‌است.

وجود این مؤلّفه‌ها باعث می‌شود تا اینکه بیت و اجزای آن، فرمی ماشینی و نظام‌مند، پیدا کند بطوریکه همه‌ی این عناصر و اجزا، در ارتباط با هم، قرار می‌گیرند و در نهایت نقش پیام‌رسانی را دارند. در مکتب ادبی فرمالیسم، فرم یعنی همین. نکته‌ی دیگر اینکه قرار گرفتن یک قرینه از این تصدیر در جایگاه قافیه بر موسیقی و آهنگ داخلی و لفظی بیت افزوده‌است؛ کانون توجّه شاعر در این بیت، بر روی واژه‌ی «سر» می‌باشد و کوشیده‌است با این شگرد، توجّه و تمرکز مخاطب را به این واژه جلب کند. چنانچه تصدیر در قافیه‌ی بیت هم دخیل باشد؛ ارزش موسیقایی آن بیشتر خواهدشد. این حالت، بیشتر در ابیات مطلع غزل پیش می‌آید.

سرپنجه رفت از دست، از بس گزیدم انگشت / رفت آنکه در غم او خاکی به سر توان کرد

(همان : ۱۲۹)

در آغازین بخش از مصرع اوّل واژه‌ی مشتق- مرکّب «سرپنجه» در جایگاه صدر بکار رفته‌است هر چند که لفظ «سر» جزئی از واژه‌ی مشتق- مرکّب سرپنجه محسوب می‌شود و همین لفظ در بخش انتهای مصرع دوم به کاررفته که همین عامل سبب گوش‌نوازی گردیده‌است. در محور هم‌نشینی یا افقی کلام، واژگان «سرپنجه، دست، انگشت» با هم رابطه‌ی زبانی و ادبی تناسب دارند. عبارت «انگشت گزیدم» مفهوم کنایی تعجّب کردن دارد و در بخش پایانی مصرع دوم ترکیب «خاک بر سر توان‌کرد» نیز مفهوم کنایی دارد به این ترتیب، دو کنایه در این بیت، از عوامل ایجاد «آشنایی‌زُدایی» محسوب می‌شوند. قبل از واژه‌ی قافیه، لفظ «سر» به علّت تکرار، بر موسیقی بیت اثر گذاشته‌است.

برهنه پایی، دیوانگی است، می‌باید / سلوک راه طلب در شکسته پایی کرد

(همان : ۱۳۱)

لفظ «برهنه‌پایی» از نظر ساختار و ساختمان غیر ساده و از نوع مشتق- مرکّب است؛ زیرا ساختار عینی این واژه، به شکل و فرم (برهنه + پا + یی) تشکیل شده‌است. بخش دوم این واژه، عیناً در قسمت عَجُز مصرع دوم تکرار شده‌است. واژه‌ی «شکسته‌پایی» نیز همان فرم و صورت واژه‌ی «برهنه‌پایی» را دارد.

ضمناً مصرع دوم تصویر پارادوکسی است زیرا که سلوک راه طلب با پای‌شکسته امکان‌پذیر نیست همچنین بُعد دیگر این تصویر، داشتن مفهوم کنایی آن است که بر مفهوم عجز و ناتوانی دلالت دارد.

کلیم کاشانی با کاربرد چنین شگردهایی، موسیقی درونی کلام را برجسته، کرده‌است. در بخش صدر و حشو مصرع اوّل، دو چیز غیر یکسان را همسان فرض کرده‌است، برهنه‌پایی مانند دیوانگی است که وجود رابطه‌ی شباهت بین عناصر گفته‌شده سبب می‌شود تا مخاطب، به تأمّل و درنگ واداشته‌شود. همه‌ی این عناصر چون اجزای منظّم و فعّال یک ماشین - با

ارتباطی که به همدیگر دارند.- بر قِوام و استواری موسیقی درونی این بیت می‌افزایند.

سرم چون دولت فِتراک دریافت / کلیم از درد ما سر در نیاورد

(همان : ۱۳۲)

در آخـرین بخش از مصـرع دوم گـروه فعلی «سـر در نیاورد» عبارت فعلی است. پیشوند این فعل به تنهایی واژه‌ی قافیه قرار گرفته‌است و به علّت اینکه واژه‌ی «سر» در صدر مصرع اوّل و همچنین در بخش پایانی یا عجز مصرع دوم آمده‌است آن را تصدیر یا تکرار می‌پنداریم و همین تکرار، سبب ایجاد موسیقی درونی شده‌است. در قلمرو زبانی کاربرد واژه‌ی «فتراک» به معنی زین‌بند یا ترک‌بند اسب، جنبه‌ی تاریخی و باستانی دارد؛ در حوزه‌ی نقد فرمالیسم، کاربرد چنین واژگانی، سبب «هنجارگریزی تاریخی» می‌شود. از این کاربرد و نمونه‌های دیگر آن، استنباط می‌شود که کلیم در دوره‌ی صفویّه تمایل به واژگان قدیمی و کم‌کاربرد داشته و بخوبی توانسته‌است آن را در کنار واژگان معیار عصر خویش هم‌نشین و سازگار نماید. عبارت فعلی و عامیانه‌ی «سر در نیاورد» مفهوم کنایی متوجّه نشدن دارد و قطب کنایی کلام را تقویت کرده‌است. ضمناً در دوره‌ی صفویّه شاعـران بـه علّت خـروج شعـر از دربـار و راه یـافتن شعـر و ادبیّات بـه کـوچـه و بازار، از الفاظ عامیانه استفاده می‌کردند.

تکرار واج‌های «د» و «ر» بر غنای موسیقی بیت افزوده‌اند. نکته‌ی دیگری که در قطب مجازی کلام نقش مؤثّری دارد و کاربرد واژه‌ی «سر» در مصرع اوّل است که می‌توان آن را مجاز باعلاقه‌ی جزئیه در نظر گرفت. آنچه در مکتب ادبی فرمالیسم، مهم و اساسی است؛ ارتباط منظّم «هنرسازه‌های زبانی و ادبی» است که سبب می‌شود فرم و صورت اثر ادبی را بوجود آورد. نگارندگان با بررسی چنین عناصری، بویژه شگرد زیبای لفظی تصدیر می‌کوشند، این ارتباط و تعامل را، بین عناصر سازنده‌ی بیت یا اثر هنری، نشان دهند.

خط آزادی ما در غم دوران که دهد / ساقیان باده اگر تا خط ساغر ندهند

(همان : ۱۸۱)

کاربرد واژه‌ی «خط» در صدر و در بخش انتهایی مصرع دوم زیور کلامی تصدیر یا تکرار بوجود آورده‌است در این بیت تصدیر بر میزان تأثیر موسیقایی قافیه و ردیف افزوده‌است. البته واژه‌ی «خط» که در صدر مصرع اوّل واقع شده‌است، قطب مجازی کلام را بوجود آورده-است زیرا که «خط» از نظر بیانی مجاز با علاقه‌ی سببیّه محسوب می‌شود و خط و نوشتن، سبب آزادی، رهایی و فرمان آزادی خواهدشد.

لفظ «خط» در مصرع اوّل از نظر معنایی و با لفظ مشترک خود در مصرع دوم متفاوت است در مصرع دوم منظور از خط، لبه‌ی ساغر است که این هم‌آوایی و هم‌لفظی سبب ایجاد تصدیر شده‌است و زیباتر اینکه این دو لفظ جناس تام یا جناس همسان بوجود آورده‌اند. چنین کاربردهایی هم سبب خلق موسیقی لفظی و هم موسیقی معنوی می‌شود. ضمناً فرم مصرع اوّل بر پایه‌ی استفهام انکاری با مفهوم نفی بنا شده‌است که از نظر معنایی دارای اهمّیّت ادبی است. هم‌حروفی صامت‌های «د» و «ر» بر موسیقی کلام افزوده‌اند.

گلاب از گل خورشید می‌کشد عیسی / پی علاجت اگر حرفی از گلاب رود

(همان : ۱۹۲)

کاربرد واژه‌ی مرکّب گلاب در صدر مصرع اوّل و قبل از ردیف در پایان مصرع دوم، زیور ادبی تصدیر را فرم داده‌است. ناگفته نماند که کلمه‌ی گلاب در مصرع دوم، در جایگاه قافیه بکاررفته و بالاجبار قبل از ردیف فعلی «رود» قرار گرفته‌است. این نوع کاربرد واژگانی که هم تکرار است و هم قافیه، بر غنای موسیقی درونی و کناری بیت، می‌افزاید. کلیم کاشانی به زیبایی در محور هم‌نشینی یا افقی کلام خویش با کاربرد واژگان «گلاب، گل» در مصرع اوّل از تناسب زبانی و ادبی «مراعات‌النّظیر» بهره برده‌است. ضمناً با کاربرد واژگان «عیسی و علاج» علاوه بر تناسب، بیت فرمی تلمیحی یافته‌است. واژه‌ی گلاب با دگردیسی زبانی، ترکیب اضافی مقلوب است که با فرم اسم مرکّب، تجلّی یافته‌است. در مصرع دوم واژه‌ی «حرف» مجاز از کلام و سخن است. کاربرد واژه‌ی حرف، قطب مجازی

بیت کلیم را بوجود آورده‌است. کاربرد «خورشید و عیسی» تداعی‌کننده‌ی عروج عیسی تا آسمان چهارم است. کاربرد این دو تلمیح، سبب تداعی، در دو محور متفاوت علاج و عروج عیسی شده‌است.

همراه سامان او سرگشتگان چون آسیا / تا نباشد کی سری را دهر سامان می‌دهد؟
(همان : ۲۱۴)

کاربرد واژه‌ی سامان در آغازین بخش مصرع اوّل و قسمت انتهایی مصرع دوم، آرایه‌ی لفظی تصدیر یا تکرار بوجود آورده که بر موسیقی کلام، تأثیر بسزایی گذاشته‌است. همچنین هم‌حروفی صامت «س» و هم‌صدایی مصوت بلند «آ» نغمه‌ی حروف یا واج‌آرایی بر غنای موسیقی بیت فوق، افزوده‌اند. تصویرسازی «سرگشتگان چون آسیا» بلاغت بیت را افزوده‌است. در مصرع دوم، وجود استفهام انکاری با مفهوم نفی، لحن کلام را، ممتاز کرده-است.

واژه‌ی سامان یکی از واژگان مورد علاقه و پرکاربرد کلیم کاشانی است. عامل دیگری که نظام آوایی بیت را فرم بخشیده‌است ردیف فعلی، است تنها واژه‌ی دخیل عربی در این بیت واژه‌ی «دهر» است.

آب دریا را به جوی تیغ بیدادت مبند / بس که سیراب است شمشیر تو، زخم از آب دید
(همان : ۲۲۱)

واژه‌ی آب به منزله‌ی قافیه است واژه‌ی آب در بخش صدر بیت نیز تکرار شده و این تکرار یعنی نشستن واژه‌ی آب بر سکوی صدر و عجز بیت، موسیقی و آهنگ بیشتری تولید کرده‌است. بین واژگان «آب، دریا، جوی، سیراب» رابطه‌ی تناسب زبانی و زیور ادبی «مراعات‌النظیر» وجود دارد. همچنین در محور هم‌نشینی و یا افقی بیت، واژگان «تیغ، شمشیر و زخم» شبکه‌ی دیگری از مراعات‌النّظیر را تشکیل داده‌اند. وجود چنین زیور ادبی، باعث تداعی و تناسب شده‌است. کاربرد واژه‌های «تیغ و شمشیر» با رابطه‌ی زبانی ترادف یکی از جلوه‌های زبانی سروده‌های کلیم کاشانی است. دو واژه‌ی «دریا و جوی» با رابطه‌ی تضاد

سبب ایجاد موسیقی درونی و معنایی بیت شده‌اند. تصویر رسا و هنری «تیغ بیداد» بر بلاغت بیت افزوده‌است. بیداد چون شمشیری است که سبب ظلم و آسیب می‌شود. هم‌حروفی صامت «ب» لحنی ملایم و لطیف خلق کرده‌است.

ز در به سایه‌ی دیوار می‌کشم خود را / غرور حُسن به خواری بِراند اَر زِ درم

(همان : ۲۶۲)

با کاربرد واژه‌ی «در» در صدر و عجز بیت فوق، فرم تصدیر خلق شده‌است. هم‌حروفی صامت «ر» موسیقی درونی بیت را مضاعف کرده‌است. در محور هم‌نشینی یا افقی بیت مورد نظر واژگان«در، سایه، دیوار» «مراعات‌النّظیر» ابداع نموده‌اند. ترکیب «غرور حسن» با فرم استعاره (انسان‌انگاری- تشخیص) قطب استعاری بیت را بوجود آورده و بر بلاغت هنری بیت افزوده‌است. کاربرد هنرسازه‌های زبانی و ادبی -که بافت منظّم بیت را بوجود آورده‌است.- سبب شده تا فرم و صورت کلام شاعر، رویکردی هنری و ادبی داشته‌باشد.

پر را به شکل خنجر صیّاد دیده‌ایم / سر را ز شوق آن به ته پر گرفته‌ایم

(همان : ۲۸۳)

تکرار واژه‌ی «پَر» جلوه‌ای هنری و موسیقایی دارد. کاربرد واژگان «پر، خنجر، صیّاد، ته» در محور هم‌نشینی کلام، «مراعات‌النّظیر» زیبایی را بوجود آورده‌است. کلیم بر این باور است که «پر» -که یکی از اعضای پوششی پرنده‌ای چون عقاب و شاهین است.- به صورت خنجر صیّاد دیده‌است و به علّت شوق و علاقه‌ی زیاد برای رسیدن به معشوق یا هدف، سر را در انتهای آن پر قرار داده‌است. در گذشته برای سرعت بیشتر تیر، در انتهای آن اغلب چهار پر عقاب می‌بستند. تداعی چنین فرمی، سبب استحکام صورت و فرم بیت شده‌است و بدینگونه شاعر به راحتی با مخاطب خود رابطه برقرار کرده و حتّی او را به تأمّل و تفکّر، وامی‌دارد و با درک و فهم آن، لذّت ادبی می‌برد.

تَرک و تجریدی که ما داریم بی‌اجر است، حیف / چون ز ننگ اهل دنیا ترک دنیا می‌کنیم

کار فردا را زِ ما امروز می‌خواهند و ما / هر چه را امروز باید کرد فردا می‌کنیم
(همان : ۲۹۱)

در بیت اوّل تکرار واژه‌ی «تَرک» و در بیت دوم تکرار واژه‌ی «فردا» در صدر و عجز هر دو بیت، سبب آرایه‌ی ادبی تصدیر یا تکرار شده‌است. آنچه به نظر می‌رسد این است که علّت این تصدیر یا تکرار، برای تأکید و ایجاد آهنگ و موسیقی است. تکرار سبب تداعی و تداعی‌گری می‌شود و شاعر با طرح این ترفند، مخاطب را به یاد موضوع اصلی می‌اندازد.

نکته‌ی منحصر به فرد و شاذ، این است که در مصرع دوم، دوبار واژه‌ی «دنیا» تکرار شده-است و واژه‌ی «تَرک» نیز بین این دو واژه، حائل شده‌است و بر زیبایی و میزان شدّت موسیقی بیت افزوده‌است. چنین کاربردی تاکنون، در غزلیّات کلیم، بی‌نظیر بوده و در بیت دوم تکرار واژه‌ی «فردا» تصدیر را بوجود آورده و وجود تضاد بر ادبیّت بیت افزوده و میزان تداعی را، بیشتر کرده‌است.

کاری ز مستی در جهان بهتر نمی‌باشد ولی / آن هم مکرّر می‌شود بی‌کاری از هر کار به
(همان : ۳۱۴)

کاربرد واژه‌ی «کار» در صدر و عجز بیت سبب خلق آرایه‌ی ادبی تصدیر شده-است. واژه‌ی «کار» در عجز بیت در جایگاه قافیه‌ی بیت بکار رفته‌است؛ این دوگانگی در استواری فرم ادبیّت بیت، تأثیر زیادی دارد. هم‌حروفی واج «ر» بُعد موسیقایی بیت را افزایش داده‌است. کلیم در این بیت بهترین کار را مستی و از خود بی‌خود بودن می‌داند تا بدینواسطه انسان از بند تعلّقات و علقه‌های دنیوی نجات یابد. بنابر آنچه گفته‌شد، پذیرفتنی است که بگوییم یکی از نقش‌های عمده‌ای که تصدیر یا تکرار دارد علاوه بر خلق موسیقی، تأکید و تداعی‌گری آن است.

شکسته‌خاطری یک سوی دارم / تنی چون نامه سرتا پا شکسته

(همان : ۳۱۶)

کاربرد واژگان «شکسته» دقیقاً در صدر و عجز بیت زیور ادبی تصدیر را بوجود آورده‌است. نکته‌ی گفتنی، در این بیت آنکه عجز بیت ردیف محسوب می‌شود؛ این تصدیر دستی بر گردن ردیف نیز دارد که موسیقی و آهنگ بیت را مضاعف نموده‌است. الفاظ «تا» و «پا» فرم جناس ناقص اختلافی را بوجود آورده‌اند که خود سبب موسیقی درونی بیت شده‌اند. همچنین تشبیه بکاررفته در مصرع دوم «تنی چون نامه» بـر موسیقی معنـوی و بـلاغت بیت، افزوده‌است. هم‌حروفی واج‌های «س» و هم‌صدایی مصوت بلند «ا» نیز موسیقی دل‌نشینی بوجود آورده‌اند که این عناصر هرکدام در تولید موسیقی بیت سهیم‌اند.

تاب کمر نبرده است تاب و توان صبرت / ز این غم خبر نداری، درد کمر نداری

(همان : ۳۲۹)

کاربرد واژه‌ی «کمر» در بخش اوّل مصرع اوّل و همچنین در بخش پایانی مصرع دوم سبب خلق زیور لفظی تصدیر شده و یقیناً بر موسیقی درونی و لفظی بیت افزوده‌است. در محور هم‌نشینی و یا افقی مصرع اوّل کاربرد جناس تام یا همسان بین ارکان «تاب و تاب» به ترتیب با معانی رقص و پیچش و تحمّل و توان، موسیقی درونی و لفظی بیت را بیشتر کرده-است. ضمناً هم‌حروفی واج «ر» نغمه‌ی حروف یا واج‌آرایی را بوجود آورده‌است. بنابراین همه‌ی این عناصر سازنده‌ی زبانی در بوجودآوردن موسیقی و آهنگ درونی بیت نقش بسزایی داشته‌اند و بدین سبب بیت مورد نظر، فرمی ادبی به خود گرفته‌است.

۲-٤.نتیجه‌گیری

با بررسی و نقد تصدیرهایی که در ۵۹۰ غزل کلیم کاشانی انجام پذیرفته‌است بدین نتایج، دست یافته‌شد که: ۱- همراه با اغلب تصدیرهای مـوجـود در غزلیّات کلیم، آرایه‌ی ادبی

مراعات‌النّظیر-که در حوزه‌ی آرایه‌های معنوی بدیع بشمارمی‌آید.- بکار رفته‌است و روی هم این دو زیور بدیعی، موجبات تکاپوی ذهن مخاطب را فراهم آورده‌اند.

۲- علّت قرار گرفتن یک رکن تصدیر، در بخش قبل از آخر مصرع دوم، بخاطر حضور و وجود قافیه و یا ردیف و حتّی بخشی از ردیف است.

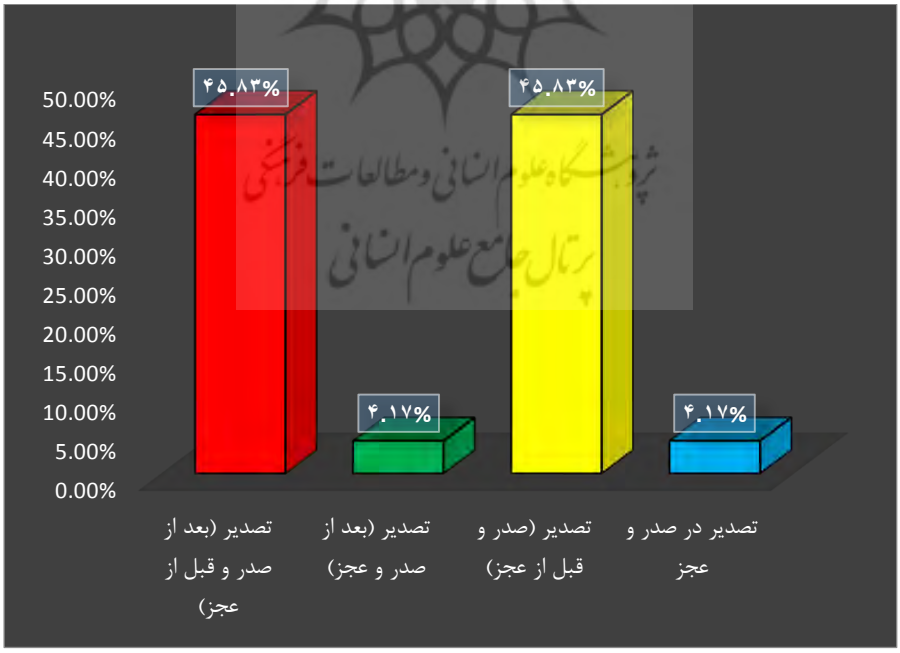
۳- تصدیر نقش تداعی‌گری بسیار قوی‌ای بر عهده دارد.

۴- گاهی یک رکن تصدیر در غزلیّات کلیم در مصرع دوم حکم واژه‌ی قافیه دارد که بر موسیقی درونی، لفظی و کناری بیت مورد نظر می‌افزاید. این صورت و فرم بیشتر در ابیات مطلع غزل پیش می‌آید.

۵- گاهی بخشی از واژه‌ی غیر ساده در «صدر» بیت قرار می‌گیرند.

۶- تصدیر در القاء و تلقین نظر شاعر به مخاطب، نقشی مهم و اساسی، دارد.

نمودار فرم قرار گرفتن فرم مهندسی «تکرار از نوع تصدیر» در غزلیّات کلیم کاشانی



بین تصدیرهایی که ارکان آن‌ها، بعد از مصرع اوّل و قبل از عجز مصرع دوم و همچنین تصدیرهایی که ارکان آن‌ها در صدر مصرع اوّل و قبل از عجز مصرع دوم قرارگرفته بودند رابطه‌ی مساوی وجود دارد و سهم هر کدام از آن‌ها (۴۵/۸۳٪) است. ضمناً رابطه‌ی آماری تصدیرهایی که ارکان آن‌ها بعد از صدر و عجز و دیگر ارکان تصدیر دقیقاً در صدر و عجز قرار داشته‌اند، مساوی فرم یافته‌است.

منابع و مآخذ

۱- احمدی، بابک (۱۳۷۰) *ساختار و تأویل متن*، نشرمرکز.

۲- بهار، محمّدتقی (۱۳۶۹) *سبک‌شناسی*، امیرکبیر سه جلد.

۳- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲) *گمشدگان لب دریا*، انتشارات سخن.

۴- تجلیل، جلیل (۱۳۶۹) *معانی و بیان*، مرکزنشردانشگاهی.

۵- ثروت، منصور (۱۳۸۵) *آشنایی با مکتب‌های ادبی*، انتشارات سخن.

۶- ---------- (۱۳۶۴) *فرهنگ کنایات*، مؤسّسه‌ی انتشارات امیرکبیر.

۷- حسینی، سیّدرضا (۱۳۹۵) *مکتب‌های ادبی*، انتشارات نگاه، دو جلد.

۸- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۰) *نقد ادبی*، دانشگاه پیام نور.

۹- دهقان، علی، *بررسی مضمون‌آفرینی در غزلیّات کلیم کاشانی*، فصل‌نامه علمی و پژوهشی زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد سنندج، سال چهارم، شماره‌ی۱۳ زمستان۹۱.

۱۰- سادات ناصری، سیّدحسن (۱۳۶۶) *قافیه و صنایع معنوی*، شرکت چاپ و نشر ایران.

۱۱- شایگانفر، حمیدرضا (۱۳۹۱) *نقد ادبی*، انتشارات حروفیه.

۱۲- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۱) *رستاخیز کلمات*، انتشارات سخن.

۱۳- ---------- (۱۳۹۵) *صور خیال در شعر فارسی*، انتشارات آگه.

۱۴- ---------- (۱۳۶۶) *شاعر آیینه‌ها*، انتشارات آگه.

۱۵- ---------- (۱۳۹۰) *ادوار شعر فارسی*، انتشارات سخن.

۱۶- ---------- (۱۳۹۱) *موسیقی شعر فارسی*، انتشارات آگه.

۱۷- ---------*نگاهی به موسیقی شعر*، ایران‌نامگ، سال اول، شماره‌ی چهارم، زمستان ۱۳۹۵ /۲۰۱۷.

۱۸- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳) *معانی و بیان*، انتشارات فردوس.

۱۹- ---------- (۱۳۹۳) *نقد ادبی*، نشر میترا.

۲۰- ---------- (۱۳۹۳) *انواع ادبی*، نشر میترا.

۲۱- ---------- (۱۳۹۳) *کلیّات سبک‌شناسی*، نشرمیترا.

۲۲- ---------- (۱۳۶۶) *فرهنگ تلمیحات*، انتشارات فردوسی.

۲۳- ---------- (۱۳۹۳) *نگاهی تازه به بدیع*، نشرمیترا.

۲۴- صادقیان، محمّدعلی(۱۳۸۲) *طراز سخن در معانی و بیان*، بنیاد فرهنگی پژوهشی ریحانه الرّسول.

۲۵- ----------(۱۳۷۸) *زیور سخن در بدیع فارسی*، دانشگاه یزد.

۲۶- غیاثی، محمّدتقی(۱۳۶۸) *سبک‌شناسی ساختاری*، شعله‌ی اندیشه.

۲۷- فتوحی معجنی، محمود (۱۳۹۵) *بلاغت تصویر*، انتشارات سخن.

۲۸- فشارکی، محمّد (۱۳۹۲) *نقد بدیع*، انتشارات سمت.

۲۹- فیاض‌منش، پرند، *نگاهی به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تحلیل و احساسات شاعرانه*، شماره‌ی چهارم، بهار و تابستان۱۳۸۴ صص۱۸۶-۱۶۳.

۳۰- کاشانی، کلیم (۱۳۹۱) *دیوان*، انتشارات سنایی.

۳۱- وحیدیان کامیار، تقی(۱۳۹۳) *بدیع از دیدگاه زیباشناسی*، انتشارات سمت.

۳۲- هادی، روح الله (۱۳۷۶) *آرایه‌های ادبی (قالب‌های شعر، بیان و بدیع)*، شرکت چاپ و نشرکتاب‌های درسی ایران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی