Farhange Razavi

Online ISSN: 2345-2560

https://www.farhangerazavi.ir

A Study of the Aesthetic Structure of Sounds in Muhtasham Kashani's Composition in Praise of Imam Reza (PBUH)

Tahereh Mirzaei[1]

1. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran: t-mirzaei@pnu.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

Article History:

Received:
January 16, 2023

In Revised Form:
April 03, 2023

Accepted:
April 13, 2023

Published Online:
September 05, 2024

Abstract

The beauty of poetry stems from the harmony and coordination of its elements, which are formed in the sound structure. It demonstrates the proportion and formal balance of the poem through the repetition of words and in accordance with specific linguistic patterns. Structuralists believe that sound structure is the foundation of poetry; therefore, in structural analyses, the superstructure of a work holds greater significance. This article, while providing a deeper understanding of Muhtasham Kashani's composition in praise of Imam Reza (PBUH), examines its sound structure at three levels—phonic balance, lexical balance, and syntactic balance—using a descriptive-analytical method and library resources. The research findings reveal that phonetic balance, in its quantitative aspect, is achieved by selecting an appropriate meter that aligns with the theme of the poem (panegyric), and in its qualitative aspect, through various methods of vowel and consonant repetition, such as full final phonetic repetition and the use of appropriate verbal and nominal refrains. Lexical balance is achieved through various methods of repeating a linguistic form, either fully or partially, the use of rich and appropriate rhymes, and the use of various types of antithesis and pun. Syntactic balance is created through the proper use of juxtaposition and substitution within the sentence. Moreover, the poet, with a special attention to the possibilities of different components of language, from phonemes to sentences, has highlighted the aesthetic and artistic aspect of his poetry.

Keywords

Imam Reza (PBUH), religious poetry, Muhtasham Kashani, sound structure, balance.

Cite this The Author (s): Mirzaei, T. (2024). A Study of the Aesthetic Structure of Sounds in Muhtasham Kashani's Composition in Praise of Imam Reza (PBUH) : Quarterly Scientific Journal of Farhang Razavi. Year 12, Issue 2, Summer 2024, Serial Number 46 – (139- 170)- DOI:10.22034/farzv.2023.381727.1845.

Publisheder: Unversity of Tehran Press

Introduction

Sound structure, according to structuralists, is the foundation of poetry. Consequently, in structural analyses, the superstructure of a work holds greater significance. This concept has long been a subject in Islamic rhetoric and has received significant attention in serious literary criticism. This structure is formed through the repetition of words and in accordance with specific linguistic rules and patterns. Generally speaking, from the perspective of Islamic rhetoric critics like Abd al-Qahir al-Jurjani, and Western critics like Roman Jakobson and Claude Lévi-Strauss, the theoretical foundation of aesthetics and the analysis of sound structure is based on order. They believe that the beauty of a word is felt in its context and combination within a sentence.

In this article, while providing a deeper understanding of Muhtasham Kashani's composition in praise of Imam Reza (a.s.), its sound structure at three levels—phonic balance, lexical balance, and syntactic balance—is examined using a descriptive-analytical method and library resources. This religious poet is always remembered for his Ashura elegy, and his other works are usually overlooked, despite many of his poems being worthy of attention both linguistically and in terms of content and theme. Therefore, it is necessary to investigate the sound and content structure of Muhtasham's other poems. In other words, the function of the units of linguistic order within the text, including various types of alliteration, phonological repetitions, the use of pauses and stress, the use of words, and everything related to the language of poetry, should be determined. Because if an essential element is to be identified for the essence of poetry, it would undoubtedly be the language of poetry. In ancient rhetoric, there was no separate heading for "the language of poetry," and the points made about the linguistic aspects of poetry were mostly limited to grammar and syntax, with a rhetorical rather than aesthetic focus. However, today, the theoretical foundations of this subject have changed, and poetry is intrinsically linked to the element of "language" (Zargani, 1384: 56).

By adding meter, rhyme, refrain, and various types of phonetic correspondences to words, the poet imposes grammatical rules on the language norm, thereby creating beauty. Consequently, the beauty of poetry hinges on the harmony and coordination of its diverse yet unified elements, which are intertwined at both the surface and deep structural levels. Sound structure is essentially the aesthetic ornamentation of textual elements, with a greater emphasis on the surface structure. It encompasses the structural units of language (phonemes, words, syntactic patterns, external, internal, and spiritual music, and figures of speech). However, the deep structure and underlying layers of language contain meaning and con-

cept—the very feelings and thoughts that the poet seeks to convey to the reader through linguistic devices. What is presented in this study is the interconnectedness and harmony between the components of a poem through the utilization of linguistic capabilities in one of the religious poems of the 10th century AH.

This composition is the seventh in his divan, consisting of 14 sections and 112 couplets, with harmonious rhymes and diverse, pleasing refrains. Among the eight sections with a refrain, three have a verbal refrain, and the other refrains are also selected intelligently and appropriately to match the content of the section. In the first section, the poet speaks of his intense longing to visit the holy shrine of Imam Reza (a.s.), describing that place as a source of celestial water and an intercessor on the Day of Judgment. The second section discusses the exalted position of the Imam and the multitude of his devotees. The third section is about the Imam's compassion, intercession, and mediation for sinners and repentant individuals. The fourth section explains the place of the Imam's lovers in paradise, and the fifth section describes the position of Imamate and Wilayah. Sections six to thirteen discuss the virtues and exalted position of this great Imam in terms of knowledge, compassion, and kindness. The poet apologizes for his inability to fully comprehend and express these virtues and qualities. The final section of this composition pays tribute to the Fourteen Infallibles, from the Prophet Muhammad (PBUH) to the Imam of the Age (a.j.).

This research aims to investigate the aesthetics of the sound structure of Muhtasham Kashani's composition to elucidate how linguistic devices facilitate the transmission of meaning, and how the sound and rhythm of words are considered more important than their meaning in poetry. What attracts a reader to a poem is the language and the poet's skill in using words, which distinguishes the language of poetry from everyday language and consequently creates the beauty of poetry. After that, the meaning becomes apparent.

To understand the relationship between sounds and their meanings and to determine the place of sound structure in Muhtasham Kashani's composition, a detailed analysis of the sound structure, including repetitions at the level of phonemes, syllables, words, etc., and the combination of musical elements such as alliteration and the music of words, has been conducted. Additionally, to achieve the desired result, specific features such as aesthetic techniques employed in figures of speech and rhetorical devices related to the surface structure of the text have been examined and their impact on the formation of the composition's sound structure has been identified.

An examination of Muhtasham Kashani's composition from the perspective of sound structure revealed that the poet has considered various types of phonet-

ic, lexical, and syntactic balance and has effectively utilized different types of repetition at the levels of phonemes, syllables, words, phrases, and sentences to enhance the music of his poetry. He has intelligently, artistically, and poetically poured the valuable content of his mind, which is his devotion and love for the Ahl al-Bayt (PBUH), into words, resulting in a fitting and beautiful juxtaposition of words and their appropriate placement in the reader's mind.

In this composition, at the level of quantitative phonetic balance, a calm and flowing meter (fa'ilatun and bahr ramal, suitable for serious themes) has been used. In the realm of qualitative phonetic balance, the repetition of consonants and vowels, in accordance with the emotional atmosphere of the poem, has elevated its musical value and has contributed to better conveying the poet's thoughts and feelings. The use of the vowel "a," which signifies the grandeur and high status of the infallible Imam, and is consistent with the atmosphere of the panegyric poem, as well as consonants that harmonize with the poet's feelings in various verses, is indicative of the poet's particular intelligence in selecting words. The complete final repetition in the form of appropriate verbal and nominal refrains has made his poetry fluid and flowing. In terms of lexical balance, the use of various types of repetition, such as initial, medial, and final repetition, is noteworthy. Muhtasham Kashani, in this composition, has used rich rhymes that are appropriate to the content of the poem, and by employing various types of puns, antithesis, and other rhetorical devices, he has made the sound structure of the poem cohesive and strong, utilizing all the potential capabilities of language in this regard. Therefore, sound structure is one of the most important elements of beauty creation in this composition, which demonstrates the poet's artistic use of linguistic techniques and can contribute to increasing the reader's appreciation of this composition.

پرتال جامع علوم انسانی

فرهنگ رضوی
شاپای الکترونیکی: ۲۳۴۵-۲۵۶۰
https://www.farhangerazavi.ir

بررسی زیباشناختیِ ساختار آوایی ترکیب بند محتشم کاشانی در منقبت امام رضا علیه‌السلام

طاهره میرزائی[۱]

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران: t-mirzaei@pnu.ac.ir

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۱۰/۲۶

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۰۱/۱۴

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲ /۰۱/۲۴

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۶/۱۵

چکیده

آنچه باعث زیباییِ شعر می‌شود هماهنگی و هم‌نواییِ عناصر آن است که در «ساختار آوایی» شکل می‌گیرد و تناسب و توازن صوری شعر را از طریق تکرار کلامی و همسو با الگوهای خاص زبانی نشان می‌دهد. ساختار آوایی به باور ساخت‌گرایان، اساس شعر است؛ به همین خاطر در بررسی‌های ساختاری، روساخت اثر اهمیت بیشتری دارد. در این مقاله ضمن آشنایی بیشتر با ترکیب‌بند محتشم کاشانی در منقبت امام رضا علیه‌السلام، ساختِ آوایی آن در سه سطح توازن آوایی، توازن واژگانی و توازن نحوی به روش توصیفی‌تحلیلی و استفاده از منابع کتابخانه‌ای بررسی شده است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که توازن آوایی در بخش کمّی با انتخاب وزن مناسب و همسو با مضمون شعر (منقبت) و در بخش توازن کیفی به صورت انواع روش‌های تکرار واکه و همخوان همانند تکرار آوایی کامل پایانی و استفاده از ردیف‌های فعلی و اسمی مناسب، توازن واژگانی با انواع شیوه‌های تکرار یک صورت زبانی به شکل کامل یا ناقص، بهره‌گیری از قافیه‌های غنی و متناسب و استفاده از گونه‌های مختلف سجع و جناس و توازن نحوی با بهره‌گیری درست از همنشین‌سازی و جانشین‌سازی نقشی در بافت جمله، ایجاد شده است. همچنین شاعر با نگاهی ویژه به امکانات اجزای مختلف کلام، از واج تا جمله، جنبهٔ جمال‌شناسی و هنری شعرش را برجسته کرده است.

کلیدواژه‌ها

امام رضا علیه‌السلام، شعر آیینی، محتشم کاشانی، ساختار آوایی، توازن.

استناد: میرزائی، طاهره: (۱۴۰۳). بررسی زیباشناختیِ ساختار آوایی ترکیب بند محتشم کاشانی در منقبت امام رضا علیه‌السلام. فصلنامهٔ علمی پژوهشی فرهنگ رضوی، سال ۱۲، شمارهٔ ۲، تابستان، شمارهٔ پیاپی۴۶ – (۱۳۹–۱۷۰).

DOI:10.22034/farzv.2023.381727.1845

ناشر: بنیاد بین المللی فرهنگی هنری امام رضا (علیه السلام)

۱. مقدمه

مدح و منقبت بزرگان دین در ادبیات فارسی پیشینه‌ای دور دارد و می‌توان نخستین نمونه‌های آن را در سدهٔ چهارم هجری جُست. در قرن نهم و دهم با گسترش فرهنگ شیعه در ایران، شعر منقبت اهل بیت ﷺ به صورت جدّی‌تر مورد توجّه قرار گرفت و شاعران شیعه و سُنّی، با ذوق سلیم و بیان شیوا، عشق و ارادت خویش را به خاندان پیامبر ﷺ نشان دادند. این موضوع یعنی جایگاه ارزشمند پیامبر و امامان شیعه در ذهن و زبان شاعران تا روزگار ما نیز ادامه دارد و آثار گران‌سنگی در این زمینه پدید آمده است.

در بین امامان معصوم، امام رضا ﷺ به سبب این‌که مرقد مطهر ایشان در سرزمین ایران است، مورد توجه ویژهٔ سخنوران بوده و شاعران پارسی‌گو و عرب‌زبان در ستایش خلق‌وخو، دین و دانش، صفات نیکو، وصف خاندان آن حضرت، وصف بارگاه ایشان، سوگ امام و موضوعات دیگر شعر گفته‌اند. یکی از این شاعران، کمال‌الدین علیِ محتشم کاشانی، شاعر سدهٔ دهم هجری و ملک‌الشعرای دربار شاه طهماسب اول صفوی است که او را بزرگ‌ترین شاعر مرثیه‌سرای ایران دانسته‌اند. دربارهٔ آغاز زندگی‌اش باید گفت که «سال تولد او را منابع، متفاوت آورده‌اند برخی مدّت عمرش را بیش از ۹۰ سال ذکر کرده‌اند و با توجه به تاریخ وفاتش که در ۹۹٦ ق. اتفاق افتاده است، تولدش را تا سال ۹۰۵ ق. به عقب برده‌اند؛ امّا در دو دههٔ اخیر با تحقیقات دقیق‌تری که صورت گرفته است، سال تولد او را ۹۳۵ ق. دانسته‌اند. استناد این دسته از محققان جدید به رسالهٔ «نقل عشّاق» است که در سال ۹٦٦ق نوشته شده است و در آنجا شاعر به‌صراحت به ۳۱ سالگی خویش اشاره دارد. [میرتقی‌الدین کاشانی] شاگرد محتشم و جامع دیوان او هم در سال ۹۹۵ ق. (یک سال پیش از وفات او) سن او را بالای ٦۰ سال دانسته است»(مدرس‌زاده، ۱۳۹٦: ۷۳۰). به هر حال از زندگی شخصیِ او اطّلاع چندانی به‌دست نیامده است. گفته‌اند که «از خاندانی متمکن در کاشان به وجود آمد که اصلش از نراق بود(صفا، ۱۳٦٤: ۷۹۲) و «در نوجوانی به مطالعهٔ علوم دینی و ادبی معمول زمان خود پرداخت. قصاید و غزلیات محتشم حاکی از تتبع او در اسلوب قدماست و بعضی شاعران عصر، وی را از استادان شعر به‌شمار آورده‌اند. او شاعر اوایل عهد صفوی و از محترفهٔ اهل بازار بوده که در کاشان به بزّازی اشتغال داشته است. مدیحه‌ای که برای طهماسب اول، مقارن جلوس او فرستاد، سلطان را واداشت تا شعرا را به ترک مدیحه‌سرایی توصیه کند و آن‌ها را به نظم مراثی و مناقب ائمهٔ اطهار ترغیب نماید»(زرین‌کوب، ۱۳۹۳: ۱۳۲)؛ بنابراین محتشم، به سرودن شعر منقبتی روی آورد تا جایی که شهرت عمده محتشم در ساختن شعر مذهبی به‌ویژه در رثای اهل بیت ﷺ است. این شهرت بیش از هر چیز «مرهون ترکیب‌بند مشهور او در مرثیهٔ سالار شهیدان حضرت امام حسین ﷺ و حادثهٔ خونین کربلا در محرّم سال

٦١ ق. است؛ تا پیش از او مرثیهٔ شیخ آذری معروف بوده است ولی مرثیهٔ محتشم بر آن «قلم نسخ کشیده است. این مرثیه که آن را «مرثیهٔ حسینیّه» هم گفته‌اند اکثر بلاد اسلام بین خاصّ و عامّ مشهور است و نمونهٔ برجستهٔ اشعار تعزیت و مرثیت است که در تمام مراسم و تکایا و حسینیّه‌ها دوازده‌بند آن را بر پارچه‌های کتیبه که مخصوص تکایاست نوشته‌اند و حتّی بر کتیبه‌های حرم مطهّر سیّدالشّهدا ﷺ هم نوشته شده است»(مدرّس‌زاده، ١٣٩٦: ٧٣١).

در میان اشعار مذهبیِ محتشم، ترکیب‌بندی که در منقبت امام رضا ﷺ سروده است، از نمونه‌های برجستهٔ شعر او به‌شمار می‌رود که در این مقاله، زیبایی‌شناسیِ ساختار آوایی آن بررسی شده است؛ یعنی مطالعهٔ عملکرد واحدهای نظم زبان در متن که شامل انواع واج‌آرایی‌ها؛ تکرارهای آوایی، چگونگی کاربرد درنگ و تکیه، نوع کاربرد واژه‌ها و هر آنچه مربوط به زبان شعر است زیرا «اگر قرار باشد برای ذات شعر یک عنصر حیاتی معرفی کنیم که هستی شعر وابسته بدان باشد، بی‌تردید «زبان شعر» خواهد بود. در بلاغت کهن، سرفصل مستقلی با عنوان «زبان شعر» مطرح نبوده و نکته‌هایی که دربارهٔ جنبه‌های زبانی شعر گفته یا نوشته می‌شد بیشتر محدود به «صرف و نحو» و دارای جنبهٔ دستوری و حداکثر بلاغی بود تا زیبایی‌شناختی؛ امّا امروزه مبانی نظری این موضوع، دگرگون شده و هستهٔ شعر با عنصر «زبان» گره می‌خورد»(زرقانی، ١٣٨٤: ٥٦).

شاعر با افزودن وزن، قافیه، ردیف و انواع تناسبات آوایی در میان کلام، قواعدی را به زبان هنجار می‌افزاید و از این طریق خلق زیبایی می‌کند؛ بنابراین زیباییِ شعر در گرو هماهنگی و هم‌سازی اجزای متفاوت امّا یک‌دست آن است که در دو لایه روساخت و ژرف‌ساخت با هم ترکیب شده‌اند. «ساختار آوایی»[1] همان تزیینات بدیعی یا به تعبیری عناصر زیبایی متن است که در آن به روساخت اثر بیشتر توجه می‌شود و در بردارندهٔ واحدهای ساختاری زبان (آواها، واژگان و صورت‌های نحوی)، موسیقی (بیرونی، درونی، کناری و معنوی) و صور خیال است؛ اما در ژرف‌ساخت و لایه‌های عمیق‌تر زبان، معنا و مفهوم، جای گرفته است؛ یعنی همان احساس و اندیشه‌ای که شاعر می‌خواهد آن را از طریق شگردهای زبانی به خواننده منتقل کند. آن‌چه در این جستار، ارائه می‌شود همبستگی و هماهنگی بین اجزای شعر از راهِ به‌کارگیری قابلیّت‌های زبان در یکی از سروده‌های آیینیِ سدهٔ دهم ق. است.

١-١. بیان مسئله

این پژوهش در پی آن است که با بررسی زیباشناختی ساختار آواییِ ترکیب‌بند محتشم کاشانی،

1. phonetic structure

روشـن سـازد کـه چگونـه شـگردهای زبانـی راه را بـرای انتقـال معنـا همـوار می‌سـازند و نقـش جنـس و آهنـگ کلمه‌هـا مهم‌تـر از نقـش معنـای آن‌هـا در شـعر ارزیابـی می‌شـود. آنچـه باعـث اقبـال خواننـده بـه یـک شـعر می‌شـود زبـان و تمهیداتـی اسـت کـه شـاعر در به‌کارگیـری کلمـات انجـام می‌دهـد و باعـث تمایـز زبـان شـعر و زبـان روزمـره و در نتیجـه زیبایـی شـعر می‌شـود و از پسِ آن، معنـا رخ می‌نمایـد.

۱-۲. هدف، ضرورت و روش تحقیق

هـدف از نـگارش ایـن تحقیـق، آشـنا کـردن خواننـده بـا ترکیب‌بنـد هنرمندانـهٔ محتشـم کاشـانی در منقبـت امـام رضـا﵇ اسـت. از ایـن شـاعر آیینـی همـواره بـا ترکیب‌بنـد عاشـورایی‌اش یـاد می‌شـود و معمـولاً بـه دیگـر سـروده‌های او پرداختـه نمی‌شـود در حالـی که بسـیاری از اشـعارش هـم از نظـر زبانی و هـم از لحـاظ مضمـون و محتـوا درخـور توجه اسـت؛ بنابرایـن ضـرورت دارد که سـاختار آوایـی و محتوایی دیگـر سـروده‌های محتشـم نیـز واکاوی و بررسـی شـود.

ایـن مقالـه بـه روش اسـنادی، کتابخانه‌ای و تحلیل محتوا انجام شـده اسـت؛ بـرای دریافـت ارتباط بین آواهـا و معنـای آن‌هـا و تعییـن جایـگاه سـاختار آوایـی ترکیب‌بنـد محتشـم، بـه تجزیـه و تحلیـل سـاخت آوایـی، تکرارهـا (در سـطح واک، هجـا، واژه و ..)، ترکیـب عناصـر موسـیقایی، هم‌آوایـی و موسـیقی کلام توجـه شـده اسـت. همچنیـن بـرای رسـیدن بـه نتیجـهٔ مطلـوب ویژگی‌هـای خاصـی همچـون معیارهـای زیباشـناختی کـه در صنایـع لفظـی و آرایه‌هـای مرتبـط بـا روسـاخت کلام، مـدّ نظـر بـوده، بررسـی و تأثیـر آن‌هـا در شـکل‌گیری سـاختار آوایـی ترکیب‌بنـد، مشـخص شـده اسـت.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

شـعر محتشـم از جنبه‌هـای گوناگـون مـورد توجـه پژوهشـگران بـوده و تحقیقاتی دربـارهٔ آن انجام شـده اسـت ماننـد شـجری و عربشـاهی کاشـی (۱۳۹۸) کـه سـاختار ترکیب‌بنـد عاشـورایی محتشـم را از منظر لفـظ و معنـا بررسـی کرده‌انـد و محمـدی و پرسـتگاری (۱۳۸۹) کـه مقایسـه‌ای بیـن بلاغـت شـعری کلیم کاشـانی و محتشـم کاشـانی انجـام داده‌انـد؛ امّـا در زمینهٔ سـاختار آوایی شـعر محتشـم تاکنـون، پژوهش مسـتقلی صـورت نگرفتـه اسـت؛ البتـه نمونه‌هایـی از پژوهش‌هـای زیبایی‌شناسـانه در شـعر شـاعران گذشـته و امـروز یافتـه شـد کـه برخـی از آن‌هـا عبـارت اسـت از:

نیکخـواه نـوری و همـکاران(۱٤۰۰) تـوازن واژگانـی در غزل‌های سـنایی را بررسـی و عامل تکـرار واژگان به‌ویـژه جنـاس تـام را در ایـن زمینـه چشـمگیر ارزیابـی کرده‌انـد. روحانـی و عنایتـی قادیکلایـی(۱۳۹۱) زیبایی‌شـناختی سـاختار آوایـی شـعر قیصـر امین‌پـور را تحلیـل و شـگردهای موسـیقی‌بخش شـعرش را

مشخص کرده‌اند. آقاحسینی و زارع (۱۳۸۹) این موضوع را در شعر احمد عزیزی، واکاوی کرده و شعر او را نمودارِ گزینش ترکیبی از امکانات زبانی در زنجیرهٔ گفتار دانسته‌اند.

۱-٤. ترکیب‌بند محتشم کاشانی در مدح امام رضا ﷺ

این ترکیب‌بند، هفتمین ترکیب‌بند در دیوان محتشم کاشانی است که دارای ١٤ بند و ۱۱۲ بیت است با قافیه‌های متناسب و ردیف‌های متنوع و گوش‌نواز که از میان هشت بند مردَّف، سه بند، ردیف فعلی دارد و دیگر ردیف‌ها نیز کاملاً هوشمندانه و متناسب با محتوای بند برگزیده شده‌اند. در بند نخست، شاعر از اشتیاق فراوانش به زیارت بارگاه مقدس امام رضا ﷺ سخن گفته و آن وادی را رشحه‌بخش سلسبیل و شافع روز معاد دانسته است. در بند دوم از جایگاه والای حضرت و بسیاریِ مشتاقان زیارتش، سخن رانده است. بند سوم در رأفت امام و شفاعت و میانجی‌گری حضرتش درباره گنه‌کاران و توبه‌کنندگان، بند چهارم در تبیین جایگاه محبّان حضرت در بهشت و بند پنجم در توصیف مقام امامت و ولایتش سروده شده است. بند ششم تا سیزدهم، فضایل و مقام آن امام بزرگ در علم و عطوفت و مهربانی بیان شده و شاعر، عذرگویان، از درک و بیان ناتمامش در ذکر این مناقب و فضایل، اظهار عجز و شرمندگی می‌کند. بند پایانی این ترکیب‌بند ادای احترام و فرستادن درود و دعا به پیشگاه چهارده معصوم ﷺ از پیامبر اکرم ﷺ تا امام زمان (عج) است.

۲. ساختار آوایی

عاطفه و تخیل در شعر نیازمند زبانی هستند که ظرف ارائه آن‌ها باشد. در حقیقت، زبان اولین مادهٔ شعر است و ساختار آوایی زبان که حاصل ترکیب و هماهنگی در واک‌ها، هجاها، واژگان است در زیبایی شعر اهمیت فراوان دارد.

ساختار آوایی یکی از ساختارهای عمده زبان ادبی است که از دیرباز در بلاغت اسلامی مطرح بوده و در نقد ادبی جدید نیز بسیار مورد توجه واقع شده است. این ساختار از طریق تکرار کلامی و مطابق قواعد و الگوهای خاص زبانی شکل می‌گیرد. «به‌طور کلی از میان منتقدان بلاغت اسلامی، عبدالقاهر جرجانی و از میان منتقدان غرب، یاکوبسن و لوی استروس، اساس نظریه زیباشناختی و تحلیل ساختارآوایی خود را بر پایه نظم استوار کرده و بر این باورند که زیبایی یک واژه در بافت و مجموعهٔ ترکیب کلام، احساس می‌شود.»(آقا حسینی و زارع، ۱۳۹۰ :۱۰۲).

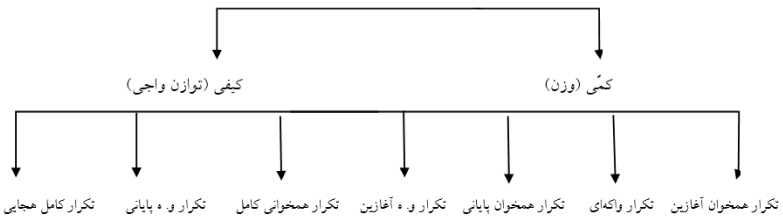
ساختار آوا براساس دیدگاه نظریه‌پردازانی چون توماشفسکی ساختاری است که یکسره بر بافت

آوایی خود نظم گرفته است. آواهای شعر در کنار نقش موسیقایی، هماهنگ با سایر ارکان شعر، به‌گونه‌ای غیرمستقیم و از رهگذر مجموعهٔ اصوات، مفهوم مورد نظر شاعر را نیز می‌رساند و نشان‌دهندهٔ نوعی تناسب میان لفظ و معنی می‌شود. ساختار آوا بر اساس مراحلِ بررسی آوایی زبان در سه لایهٔ توازن آوایی، توازن واژگانی و توازن نحوی دسته‌بندی می‌شود:

۲-۱. توازن آوایی

زبان فارسی مانند هر زبان دیگری از اصواتی پدید آمده است که کوچک‌ترین جزء آن را «واج» می‌نامند. هر اثر هنری ادبی، در واقع رشته‌صوت‌هایی است متشکل از مجموعه نشانه‌های آوایی قراردادی که مطابق قواعد خاص زبانی با هم ترکیب شده‌اند و واحدهای بزرگ‌تر زبان را ساخته‌اند. این نشانه‌های آوایی در بافت آوایی کلام به صورت «آواهای زنجیری» و «آواهای زبرزنجیری» افادهٔ نقش می‌کنند. آواهای زنجیری، آن‌هایی هستند که به دنبال هم [در زنجیر گفتار] می‌آیند و سازه و کلمه می‌سازند و شامل صداها و حروف الفبا می‌شوند. واج‌ها به‌عنوان واحد آوایی زنجیری بر دو گونه‌اند: «صامت» (همخوان) و «مصوت» (واکه) «آواهای زبرزنجیری آواهایی هستند که به دنبال هم نمی‌آیند بلکه در خارج و بر بالای آواهای زبرزنجیری قرار می‌گیرند و در ساختمان گروه و جمله‌واره و جمله نقش بازی می‌کنند و عبارتند از: درنگ، تکیه و آهنگ و نواز»(فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۸۱). آواهای زبرزنجیری هم‌زمان با بیش از یک واحد زنجیری تولید می‌شوند؛ بنابراین دامنهٔ گستردگی آن‌ها بخشی از زنجیرهٔ گفتار و جایگاه آن‌ها در زنجیرهٔ گفتار متغیر است. «درنگ» [1] «کیفیتی است که در زنجیره گفتار در اثر تغییر مختصه‌های آوایی متفاوت در مورد واحد آوایی بزرگ‌تر از صامت و مصوت به‌دست می‌آید»(حق‌شناس، ۱۳۵٦: ۱۳۱). «تکیه» [2] در زنجیرهٔ گفتار موجب تشخُّص کلمات و درک جداگانه آن‌ها می‌شود. توازن در نتیجه فرایند «قاعده‌افزایی» پدید می‌آید و اولین بار و «البته به شکل امروزی‌اش از سوی رومن یاکوبسن معرفی شده است. یاکوبسن بر این باور بوده است که «قاعده‌افزایی یعنی همان فرایندی که در زبان ما را به گونهٔ ادبی «نظم» می‌رساند، چیزی نیست جز نتیجهٔ «تکرار»های کلامی(صفوی، ۱۳۹۱: ٤۳۳)؛ بنابراین توازن آوایی گونه‌ای از توازن کلامی است که از تکرار آواها به‌وجود می‌آید و ارزش موسیقایی شعر را بالا می‌برد و به دو بخش کمّی و کیفی تقسیم می‌شود. توازن آوایی کمّی، وزن شعر را می‌سازد و توازن آوایی کیفی، همان روش‌های تکرار آواهاست که واج‌آرایی را می‌سازد. (نمودار ۱)

1. juncture
2. stress



نمودار ۱- توازن آوایی

۲-۱-۱. توازن آوایی کمّی (وزن)

در این سطح به دنبال آن هستیم تا دریابیم «شاعر از چه نظام موسیقایی در شعر خود بهره گرفته و این نظام چگونه در خدمت شاعر و القای معنا قرار گرفته است»(علوی‌مقدم، ۱۳۸۱ : ۱۸۱)؛ چراکه از دیدگاه صاحب‌نظران میان وزن و موسیقی شعر و معنای آن تناسب وجود دارد. وزن شعر با توجه به مضمون عاشقانه یا حزن‌انگیز و... متفاوت خواهد بود. قرطاجنی درباره برخی از اوزان چنین می‌گوید: «در جایی که شاعر به دنبال اظهار حزن است، وزن‌های عروضی مثل «رمل» که از نرمی و لطافت برخوردارند، مناسب است»(القرطاجنی، ۱۹٦٦: ۲٦۷). وزن‌هایی که نوعی سنگینی در کلام ایجاد می‌کنند و با توجه به بسامد آن‌ها در میان اشعار، اغلب برای مضامین پند و اندرز، حکمت، گونه‌هایی از وصف، اشعار عارفانه، عاشقانه و... کاربرد دارند. در این گونه وزن‌ها شور و هیجانی دیده نمی‌شود. «ابن سینا معتقد است که وزن می‌تواند «سبک» یا «سنگین و باوقار» باشد و این بستگی به نوع لحنی دارد که شاعر می‌خواهد آن را بیان کند»(محمدبیگی، ۱۳۸۹: ۷۸).

ترکیب‌بند محتشم کاشانی در منقبت امام هشتم علیه‌السلام در بحر «رمل» سروده شده و بر وزن «فاعِلاتُن، فاعلاتُن، فاعلاتُن فاعلات» بحر رمل از بحرهای عروضی مشترک در شعر فارسی و عربی است. اصل آن از «فاعلاتن» و از بحرهای متفق‌الارکان است(میرصادقی،۱۳۸۹: ۱۳۹). هشت بحر از این وزن در گروه وزن‌های آرام و روان قرار دارد [۱] که بحر عروضی این ترکیب‌بند(رمل مقصور) هم از آن دسته است و بیانگر این نکته که محتشم از امکانات کمّی توازن آوایی برای غنی‌تر شدن ساختار آوایی شعرش بهره گرفته است.

۱. رمل مربع اصلم / رمل مربع محذوف/ رمل مربع مخبون محذوف/ رمل مقصور مجحوف و رمل مسدس محذوف / رمل مربع محذوف مربوع / رمل مربع مخبون/ و رمل مکفوف محذوف.

۲-۱-۲. توازن آوایی کیفی (واجی)

منظـور از «تـوازن آوایـی کیفـی» شـیوه‌ای اسـت کـه طـی آن صامت‌هـا و مصوت‌هـا بـا تناسـب و هماهنگـی خاصـی در کنـار یکدیگـر قـرار می‌گیرنـد و بـا تکرارشـان گونـه‌ای تـوازن موسـیقایی پدیـد می‌آورنـد و به‌نوعـی فراینـد برجسته‌سـازی را شـکل می‌دهـد. بـه عبـارت دیگـر «تـوازن واجـی از تکـرار واحـد زبانـی کوچک‌تـر از واژه ایجـاد می‌شـود. شـاعر بـا انتخـاب واژگانـی کـه دارای واج‌هـای خاصـی هسـتند بـه برجسـتگی آوایـی دسـت می‌زنـد و حتـی گاهـی تصویـری از آنچـه کـه قـرار اسـت بـه یـاری واژه و تصویـر بیـان کنـد بـه وسـیلهٔ آن واج‌هـا القـا می‌کند»(روحانـی، ۱۳۹٤ :۲٦). تکـرار کلامـی در سـطح واج‌هـا، انـواع متعـددی دارد و تمامـی آن‌هـا بـه یـک میـزان در ایجـاد موسـیقی دخیـل نیسـتند. مثـلاً موسـیقی حاصـل از تکـرار واکـه و همخوان‌هـای بعـد از آن (مثـلا در کلمـات «ماسـت»/ «راسـت») بـه مراتـب بیشـتر از موسـیقی حاصـل از تکـرار همخـوان آغازیـن و واکـه‌ای هجـای نخسـتین (ماننـد «کار»/ «کاخ) اسـت. واج هـا در شـعر محتشـم کاشـانی بـه صـورت برجسـته‌ای اسـتفاده شـده اسـت. بایـد گفـت: «واج‌هـا بـه دلیـل انعطاف‌پذیـری ویـژه در معنـا و دگرگونی‌هـای کارکـردی کـه در طـول شـعر فارسـی گرفتـه هماننـد سـایر عناصـر زبـان دارای نقـش تعیین‌کننـده‌ای اسـت کـه باعـث تشـخُّص زبـان و اسـتحکام بافـت آوایـی کلام شـده اسـت»(علی‌پور، ۱۳۷۸: ۲۰۰). بـا ایـن توضیـح، انـواع تکـرار واجـی را می‌تـوان در ترکیب‌بنـد مـد نظـر بـه شـرح زیـر بیـان کـرد:

۲-۱-۲-۱. تکرار همخوان آغازین

در ایـن نـوع تکـرار یـک صامت(همخـوان) در ابتـدای چندیـن واژه تکـرار می‌شـود و از رهگـذر ایـن تکـرار، معنـا و احسـاس مـد نظـر شـاعر را بهتـر منتقـل می‌کننـد؛ ماننـد تکـرار واج «ز» در بیـت نمونـهٔ نخسـت کـه القـای معنـای حسـرت می‌کنـد؛ زیـرا «غالبـاً در بیـان دمشـی همـراه بـا صفیـر یـا صفیـری همـراه بـا دمـش بـه‌کار مـی‌رود و صـوت بـاد را تداعـی می‌کنـد و بـرای بیـان احساسـاتی ماننـد حسـرت و حسـادت و تـرس و تحقیـر بـه‌کار می‌رود»(قویمـی، ۱۳۸۳: ۵۵) و تکـرار همخـوان «ت» در نمونـهٔ دوم کـه بـرای القـای آشـفتگی و بی‌قـراری ذهنـی و درونـی مناسـب اسـت و تکـرار همخـوان «ر» در شـاهد مثـال سـوم کـه همخوانـی تکریـری و در گـروه همخوان‌هـای روان قـرار دارد کـه صـدای مایعـی را تداعـی می‌کننـد کـه به‌آرامـی می‌ریـزد، می‌تـراود یـا جـاری می‌شـود و در پـیِ اظهـار امیـدواری شـاعر ، جـاری بـودن و اسـتمرار داشـتن را بـه ذهـن متبـادر می‌کنـد:

سوز جاوید هزاران دوزخ اندر یک نفس　　بس نباشد در جزا خصم جفاکار تو را

(محتشم کاشانی، ۱۳۸۵: ٥٦٠)

تاک را افتاده تاب اندر رگ جان تا عنب　　کرده تلخ از زهر عناب شکر بار تو را

(همان)

چشم آن دارم که دولت باز رو در من کند　　بار دیگر چشم امید مرا روشن کند

(همان: ٥٦١)

۲-۱-۲-۲. تکرار واکه‌ای

تکـرار واکهٔ(مصـوت) در چنـد واژه اسـت کـه بـا عنـوان صنعـت « هم‌صدایـی» از آن یـاد می‌شـود؛ ماننـد تکـرار واکـهٔ «آ» در سـه بیـت زیـر کـه «در توصیـف مناظـر پرشـکوه و شـگفت‌انگیز یـا عظمـت و شـکوه شـخصیت‌های توانمنـد و بلندمرتبـه بـه‌کار مـی‌رود.» (گرامـون، ۱۹٦۰ :٤٠٦) و کامـلاً بـا فضـای شـعر، هماهنـگ اسـت:

می‌کشد شوقم عنان باد این کشش در ازدیاد　　تا شود تنگ عزیمت تنگ بر خنگ مراد

(همان:٥٥٧)

چند چون بی‌تمشیت بی‌اعتماد است ای فلک　　از تو امداد از من استمداد و از بخت اجتهاد

(همان)

آن‌که بوسند از شرف تا دامن آخر زمان　　پادشاهان آستان‌روبان او را آستین

(همان: ٥٥٨)

و تکـرار واکـهٔ «او» در واژه‌هـای «درود، خـوش‌ورود، فـرو» در بیـت نمونـهٔ دوم کـه بیانگـر حـزن و انـدوه و دلتنگی اسـت:

صد دعا و صد درود خوش‌ورود خوش‌ادا　　کردش رحمت فرو از بارگاه کبریا

(همان:٥٦٢)

همچنیـن تکـرار واکـهٔ «ای» در واژه‌هـای «یکـی، آمیـن، قدسـی، یکـی، تحسـین، انبیـا» بیـت زیـر کـه «در توصیـف زیبایـی، ظرافـت، لطافـت و چابکـی بـه‌کار می‌رود»(گرامـون، ۱۹٦۰: ٤٠٥).

هر یکی از عرش آمین‌گو رئوس قدسیان　　هر یکی در عرش تحسین‌خوان نفوس انبیا

(همان)

۲-۱-۲-۳. تکرار همخوان پایانی

تکرار همخوان (صامت) پایانی در واژه های بیت است که گاهی به عنوان قافیه، به کار می رود و گاهی در ابتدا یا میانه بیت، افزایش موسیقی کلام را سبب می شود. در بیت نمونه نخست، تکرار همخوان «ن» در پایان کلمات (چون، نحن، آن، من، مکان، زبان، مکین و سخن) ضمن موسیقایی کردن بیت از نظر معنای نیز، القاگر درماندگی و تنگنای شاعر است. بیت نمونه دوم، تکرار همخوان «س» در پایان کلمات(بس، اساس و سپاس) آهنگی شبیه به تسبیح و ثنا گفتن می آفریند و در بیت نمونه سوم، ارزش موسیقایی کلام، به سبب تکرار همخوان «ت» در پایان کلمات(نوبت، طوافت، نوبت و دولت) افزایش یافته است:

بس که در مدحت بلند است اهل معنی را اساس سوده بر جیب ثنایت دامن حمد و سپاس
(همان: ٥٦٢)

عرصه چون شد تنگ در ما نحنُ فیه آن به که من از مکان بندم زبان و از مکین گویم سخن
(همان: ٥٦١)

دین پناها گرچه یک نوبت به نام بنده نیز از طوافت نوبت این دولت عظمی زدند
(همان)

۲-۱-۲-٤. تکرار واکه و همخوان آغازین

در این نوع تکرار، یک واکه و یک هم‌خوان در ابتدای واژه تکرار می‌شوند. بدین ترتیب برخی از گونه‌های «سجع متوازن» که «کلمات قرینه در وزن، متّفق و در رَوی، مختلف باشند»(همایی، ۱۳۷۳: ٤۳) و «جناس مطرّف» که «در آن دو رکن جناس فقط در حرف آخر مختلف باشند(همان: ٥٥) در این مقوله قرار می‌گیرد؛ در ابیات نمونهٔ زیر به ترتیب کلمات «باز / بار»، «نقش/ نقد» و «زیر / زین» دارای تکرار واکه و همخوان آغازین هستند:

چشم آن دارم که دولت باز رو در من کند بار دیگر چشم امید مرا روشن کند
(محتشم کاشانی، ۱۳۸۵: ٥٦١)

ای درست از صدق بیعت با تو پیمان همه سکه‌دار از نقش نامت نقد ایمان همه
(همان: ٥٥٩)

تا به‌کار آید به کار زائران در راه او هست دایم پشت خنگ آسمان در زیر زین
(همان: ٥٥٨)

۲-۱-۲-۵. تکرار همخوانی کامل

در این نوع تکرار آوایی، تمامی همخوان‌های هجا تکرار می‌شود. در بدیع سنتی به این شیوهٔ تکرار «جناس ناقص» یا «جناس محَرَّف» گویند که «ارکان اجناس در حروف یکی و در حرکت، مختلف باشند»(همایی،۱۳۷۳: ۵۰).

در شواهد شعری زیر واژه‌های «آستان/آستین»، «کاه/کوه» و «مکان/مکین» قابل ذکر است:

آن که بوسند از شرف تا دامن آخر زمان　　پادشاهان آستان روبان او را آستین
(همان:۵۵۸)

سنگ رحمت در ترازوی شفاعت چون نهی　　آید از کاهی سبک‌تر کوه عصیان همه
(همان:۵۵۸)

عرصه چون شد تنگ در مانحنُ فیه آن بِه که من　　از مکان بندم زبان و از مکین گویم سخن
(همان: ٥٦١)

۲-۱-۲-٦. تکرار واکه و همخوان پایانی

یعنی تکرار واکه و همخوان یا همخوان‌های پس از آن. در این نوع برخی از انواع قافیه و «سجع متوازی» نیز جای می‌گیرند. در ابیات زیر کلمات «تاک/خاک» و «عرش/فرش» از نوع یک‌هجایی و «بازار/ آزار» »نمونه تکرار واکه و همخوان پایانی در کلمات چندهجایی هستند:

بیخ تاک از خاک کندی قهر ربانی اگر　　اندکی مانع ندیدی حلم بسیار تو را
(محتشم کاشانی،۱۳۸۵: ٥٦٠)

ای تفوق جسته بر هفت آسمان جای شما　　عرش این نُه زینه منظر فرش ماوای شما
(همان)

چون تصور کرده بازار خدا را کج‌روی　　کز ضلالت داشت با خود راست، آزار تو را
(همان)

۲-۱-۲-۷. تکرار کامل هجایی

تکرار کامل ساخت آوایی هجاست که باعث افزایش ارزش موسیقایی کلام می‌شود؛ در ابیات

نمونهٔ زیر هجاهای «_مداد»، «_بانی» و «-روب و ش» در هر دو مصراع، تکرار شده اند:

چند چون بی‌تمشیت بی‌اعتماد است ای فلک　　از تو امداد از من استمداد و از بخت اجتهاد
(همان: ۵۵۷)

صد جهانبانش به دربانی رود هر پادشه　　کز پی دربانیت ترک جهانبانی کند
(همان: ۵۵۹)

وی به جاروب زرافشان روضه‌ات را خاکروب　　خسرو زرّین‌درفش نوربخشِ خاوری
(همان)

۲-۲. توازن واژگانی

از تکرار دو یا چند واژهٔ بزرگ‌تر از یک هجا در سطح یک جمله (مصراع، بیت، بند و شعر) «توازن واژگانی» ایجاد می‌شود و به صورت همگونی کامل و همگونی ناقص، قابل بررسی است. منظور از همگونی ناقص، تشابه آوایی بخشی از دو یا چند واژه است و همگونی کامل در اصل تشابه آوایی کامل میان دو یا چند عنصر دستوری است. این امر را می‌توان در سطحی بزرگ‌تر از واژگان یعنی گروه و جمله هم لحاظ کرد(صفوی، ۱۳۸۳: ۲۰۸). بررسی تکرار واژه‌ها به دو صورت «کامل» و «ناقص» است:

۲-۲-۱. تکرار آوایی کامل یک صورت زبانی

در این روش، یک عنصر زبانی مانند واژه، یک عبارت یا یک جمله عیناً تکرار می‌شود که نمودار ۲ آن را نشان می‌دهد:

نمودار ۲- تکرار آوایی کامل یک صورت زبانی

بررسی تکرار آوایی کامل در ترکیب‌بند محتشم کاشانی، شواهد زیر را به دست می‌دهد:

۲-۲-۱-۱. تکرار آغازین

تکـرار آغازیـن می‌توانـد در چندیـن بیـت پشـت سـر هـم بیایـد و یـا در بیت‌هـای مختلـف و بـا فاصلـه از هم تکـرار شـود:

۲-۲-۱-۱-۱. در آغاز هر مصراع یا بیت

در ایـن روش، شـاعر برخـی از واژگان را در ابتـدای مصـراع یـا بیـت بـه گونه‌ای شـبیه به «ردیـف» می‌آورد و نوعـی ردیـف پیشـین در شـعر بـه‌کار می‌بـرد؛ماننـد تکـرار «آن کـه» و «بـا وجـودِ» در ابیـات زیر:

آن که سایند از برای رخصت طوف درش　　سروران بر خاک پای حاجیان اوجبین
آن که بوسند از شرف تا دامن آخر زمان　　پادشاهان آستان روبان او را آستین ...
آن که کار عاصیان از سعی خدام تو ساخت　　مغفرت را کامران از رحمت عام تو ساخت
(محتشم کاشانی، ۱۳۸۵: ۵۵۸)

با وجود انبیا الا صف آرای رسل　　با وجود اولیا الا سرو سرخیل آل...
با وجود بی‌قصوری چون زر بی‌سکه است　　خط فرمان قضا موقوف طغرای شما
(همان: ٥٦٠)

۲-۲-۱-۱-۲. تکرار در آغاز مجموعه‌ای از مصراع ها یا ابیات

در شواهد شعری زیر، واژۀ «آفتاب» در دو بند، تکرار شده است:

آفتاب بی‌زوال آسمان داد و دین　　نور بخش هفتمین اختر امام هشتمین
(همان: ۵۵۸)

آفتاب از غرفه خاور چو بیرون کرد سر　　روی خود روشن ز نور شرفه بام تو ساخت
(همان)

۲-۲-۱-۲. تکرار پایانی

معمولی‌تریـن شـکل تکـرار کلمـه در پایـان بیـت، همـان ردیـف اسـت؛ ردیـف را می‌تـوان یکـی از اجزای

اصلی شعر کهن فارسی دانست که ساخته و پرداختهٔ ذوق و قریحه ایرانی است و به عنوان یکی از ارکان موسیقی کناری, نقش عمده‌ای در شعر کلاسیک فارسی ایفا نموده است و پارسی‌سرایان از دیرباز به سرودن اشعار مردف توجه نشان داده‌اند.

۲-۲-۱-۲-۱. مقید به همنشینی پس از قافیه (ردیف)

ردیف، کلمه‌ای است که در پایان هر بیت، عیناً تکرار شود. از نظر آواشناسی، ردیف «همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند یا جمله) است که با توالی یکسان و با نقش‌های صوتی، صرفی، نحوی و معنایی یکسان در پایان مصاریع و ابیات یک شعر بعد از قافیه می‌آید»(حق‌شناس، ۱۳٦۰: ۳۳)

در این ترکیب‌بند که ١٤ بند دارد، هشت بند آن مردَّف است که سه تا ردیف فعلی(ساخت، کند، زدند) و باقی آن ردیف اسمی (بهشت، همه، شما، تو را ، شما) است؛ بنابراین ردیف در این شعر، نقش برجسته و محوری دارد و در تکمیل موسیقی کناری، بسیار خوش نشسته است. «گاه موضوعی چنان بر شاعر اثر می‌گذارد که در شعر او به‌ویژه در ردیف، مضمون، برجسته می‌شود. مضمون می‌تواند اندیشه و مشرب فکری شاعر یا غم و اندوه یا شادی‌های او باشد. در این موارد، نهایت هماهنگی و هم‌نوایی موسیقی کناری با عاطفهٔ برآمده از مضمون شعر به ویژه در ردیف عیان می‌شود(سلطانی و رجبی، ۱۳۹۷: ۸۰) مثلاً کاربرد واژهٔ «بهشت» به‌عنوان ردیف بند چهارم، نمایانگر شادی و اشتیاق شاعر برای زیارت آستان مقدس ثامن‌الحجج ﷺ است؛

ای نسیم رحمتت برقع‌کش از روی بهشت — عاصیان از جذبهٔ لطفت روان سوی بهشت
بوی مهرت هر که را ناید ز ذرّات وجود — از نسیم مغفرت هم نشنود بوی بهشت
(محتشم کاشانی، ۱۳۸۵: ۵۵۸)

یا کاربرد ردیفِ «شما» در بند ۸ و ۱۲ نشانهٔ احترام و تعظیم شاعر در برابر مقام امامت و جایگاه الهی و امید به شفاعت و دستگیریِ ایشان دارد؛

ای تفوق جسته بر هفت آسمان جای شما — عرش این نُه زینه منظر فرش ماوای شما
چرخ اطلس نیز شد مانند کرسی پرنجوم — از نشان نعل رخش عرش فرسای شما
(همان: ٥٦٠)

ای به شغل جرم‌بخشی گرم، دیوان شما — مغفرت را گوش بخشایش به فرمان شما

عاصیان را در تن است از مژده جانی نو که هست　　دوزخ اندر حال نزع از ابر احسان شما
(همان: ٥٦١)

۲-۲-۱-۲-۲. تکرار پایانی آزاد

در ابیات زیر واژه‌های «جان» و «سکه» بدون این که ردیف باشند برای افزودن بار موسیقایی شعر، در پایان بیت، تکرار شده‌اند:

بر قد آن مرقد پرنور جان خواهم فشاند　　ای فدای مرقدت جان من و جان همه
(همان: ٥٥٩)

ای که بر نقد طوافت سکهٔ هفتاد حج　　از حدیث نقد رخشان سکهٔ بطحا زدند
(همان: ٥٦١)

۲-۲-۱-۳. تکرار میانی

تکرار کلمه در میانهٔ مصراع، ممکن است به صورت تکریر (بی‌فاصله) بیاید و یا دو کلمه در کنار هم نباشند و با فاصله تکرار شوند. ارزش موسیقایی در نوع اول (بی‌فاصله) بیشتر و محسوس‌تر است:

۲-۲-۱-۳-۱. بدون فاصله (تکریر)

از این نوع تکرار یک نمونه در ترکیب‌بند مد نظر یافت شد:

بهر استدعای خدمت قدسیان استاده‌اند　　صف صف اندر بارگاهت لیک در صف نعال
(همان: ٥٦٠)

۲-۲-۱-۳-۲. با فاصله

گرچه گردون را به بالا خرگه والا زدند　　خرگه قدر تو را بالاتر از بالا زدند
جلوه‌گاهت عرش اعلا بود از آن بارگاه　　در جوار بارگاه تخت او ادنی زدند
(همان: ٥٦١)

صد دعا و صد درود خوش ورود خوش ادا　　کرده‌اش رحمت فرو از بارگاه کبریا
(همان: ٥٦٢)

۲-۲-۱-٤. تکرار در آغاز و پایان (رد الصّدر إلی العَجُز)

یعنی کلمهٔ ابتدای بیتی در پایان آن تکرار شود(شمیسا، ۱۳۷۳: ۵۹) این صنعت به نام «تصدیر» نیز معروف است. «باید دانست که در اصطلاح شعرا رکن اول یا کلمهٔ اول از مصراع اول هر بیتی را «صدر» (یعنی اول و ابتدا) و رکن آخر یا کلمهٔ آخر مصراع دوم را ضرب و «عَجُز» (به معنی دنباله) و آنچه مابین آن‌ها واقع شده باشد، «حشو» می‌گویند»(همایی، ۱۳۷۳: ٦۷) در ابیات زیر کلمات «بوی»، «جهانبان» و «خاک» در آغاز و انجام مصراع‌های بیت، تکرار شده و بر ارزش موسیقایی آن افزوده‌اند:

بوی مهرت هر که را ناید ز ذرات وجود　　از نسیم مغفرت هم نشنود بوی بهشت

(محتشم کاشانی،۱۳۸۵: ۵۵۸)

صد جهانبانش به دربانی رود هر پادشه　　کز پی دربانیت ترک جهانبانی کند

(همان:۵۵۹)

هرکه در خاک لحد خوابد ازین مَی نشئه‌ناک　　ایزدش مست می غفران برانگیزد ز خاک

(همان: ۵٦۰)

۲-۲-۱-۵. تکرار در پایان و آغاز (رد العَجُز إلیَ الصَّدر)

تکرار کلمهٔ آخر بیتی در آغاز بیت بعد، یکی از تناسب‌های عناصر آواییِ شعر است و در ترکیب‌بند مد نظر این مقاله، موارد زیر قابل ذکر است:

محتشم را شرم می‌آید که آرد بر زبان　　آنچه من از لطف مخصوص تو دارم التماس

التماس این است کز من عفو اگر دامن کشد　　وز پلاس عبرتم در حشر پوشاند لباس

(همان: ۵٦۲)

در ره دین علم منصور گشت آخر که یافت　　منصب حکم نبوت بر امامت برتری

وین امامت ورنه زین بستست بر رخشی که عقل　　همعنان می‌بیندش با رتبهٔ پیغمبری

(همان:۵۵۹)

۲-۲-۲. تکرار آوایی کامل دو صورت زبانی

منظـور از تکـرار آوایـی کامـل دو صـورت زبانـی ایـن اسـت کـه «پایه‌هـای واژگانـی در عیـن هم‌گونـی و تناسـب آوایـی و موسـیقایی و سـیمایی ممکـن اسـت نوعـی دوگانگـی در شـکل، سـاخت، لفـظ، معنـا و چینـش داشـته باشند»(آقاحسـینی و زارع، ۱۳۹۰: ۱۱۷). آرایه‌هایـی چـون «جنـاس تـام»، «جنـاس مرکـب» و «جنـاس لفـظ» حاصـل ایـن نـوع تکـرار اسـت:

۲-۲-۲-۱. جناس تام

حالیم پیوسته سوی خود اشارت می‌کنند　　حوریان دلکش پیوسته ابروی بهشت
گر نباشد در کفت جام سقیهم ربهم　　هیچ کس لب تر نسازد بر لب جوی بهشت
(محتشم کاشانی، ۱۳۸۵: ۵۵۸)

در مصـراع نخسـت بیـت اول، «پیوسـته» بـه معنـای همـواره و همیشـه و در مصـراع دوم بیـت بـه معنـای به‌هم‌پیوسـته و متصـل اسـت.

در مصراع دوم بیت دوم، «لب» به معنای عضو بدن و «لب» به معنای کنار به‌کار رفته است.

۲-۲-۲-۲. جناس مرکّب

عقل خائف زین نکرد آن رخش کز بیم منی　　کاندر اوصاف تو زین برتر سخن‌رانی کند
(همان:۵۵۹)

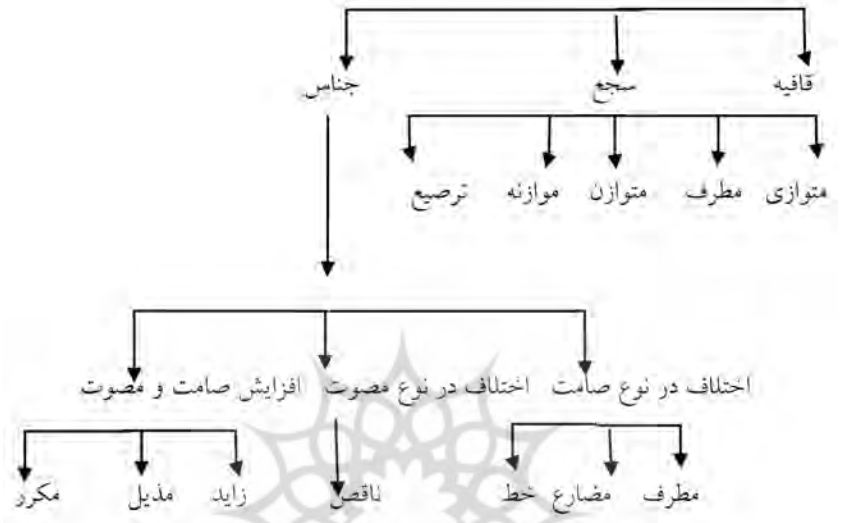
خاصه سلطان الرسل با اولیای خاص خویش　　سیَّما شاهِ اسدسیما علی‌المرتضی
(همان:۵۶۲)

در مصـراع نخسـت نمونـه نخسـت، «زیـن» بـه معنـای «نشـیمنی سـاخته شـده از چـرم و چـوب کـه بـه هنـگام سـواری بـر پشـت اسـب می‌نهنـد.» و در مصـراع دوم «زیـن» مخفّـف از ایـن. در نمونـه دوم «سـیَّما» قیـد مرکـب عربـی بـه معنـای «ویـژه» و «به‌خصـوص» و در مـورد دوم «سـیما» بـه معنـای «چهـره و رخسـار» اسـت.

۲-۲-۳. تکرار آوایی ناقص دو صورت زبانی

تکـرار واژه در سـطح همگونـی ناقـص از جملـه ابزارهـای نظم‌آفرینـی اسـت و عبـارت از «تشـابه آوایـی

دو یـا چنـد واژه در زنجیـرۀ گفتار»(صفـوی، ۱۳۸۳: ۲۷-۹). نمـودار شـمارۀ ۳ انـواع تکـرار آوایـی ناقـص را نشـان می‌دهـد:



نمودار ۳- تکرار واژه در سطح همگونی ناقص

۲-۲-۳-۱. قافیه

قافیـه در لغـت بـه معنـی «از پـی رونـده» اسـت و در اصطـلاح، حـرف یـا حروفـی اسـت کـه در آخریـن کلمـۀ بیت‌هـای یـک قطعـه شـعر یـا در آخریـن کلمـۀ دو مصـراع یـک بیـت، عینـاً تکـرار شـود مشـروط بـر اینکـه ایـن حـروف تشـکیل یـک کلمـۀ واحـد معنـی‌دار ندهد(میرصادقـی، ۱۳۷٦: ۱۹۳).

قافیـه، یکـی از بخش‌هـای عمـدۀ زیباشـناختی در حـوزۀ شـعر جهـان و به‌ویژه شـعر فارسـی اسـت. «در گفت‌وگـوی معمولـی و نثـر بـه آهنـگ کلمـات، توجـه نداریـم؛ ذهـن فقـط متوجـه معانـی اسـت امـا در شـعر بـا اینکـه هرگـز از معانـی، غافـل نیسـتیم از آهنـگ کلمـات نیـز لـذّت می‌بریـم و ایـن لذّت بیشـتر در اثـر برگشـت قافیه‌هاسـت و در حقیقـت گـوش به‌وسـیلۀ قافیه‌هـا تحریـک می‌شـود و احسـاس لـذت و خشـنودی می‌کند(شـفیعی کدکنـی، ۱۳۹۱: ٦٥). تأثیـری کـه قافیـه در ذهـن، ایجـاد می‌کنـد مسـئلۀ توجـه دادن خواننـده بـه زیبایـی ذاتـی کلمـات اسـت؛ قافیـه جنبـۀ فیزیکـی الفـاظ را از راه جلـب توجـه مـا بـه کلمـات، نمایـش می‌دهد(همـان: ۹۳)

قافیه‌هـا را می‌تـوان بـه دو گـروه تقسـیم کـرد؛ گروهـی را فقیـر و گروهـی را غنـی نـام می‌نهیـم؛ فقـر

و غنـای قافیه‌هـا را در حـدی کـه از هماهنگـی و همسـانی مصوت‌هـا و غیرمصوت‌هـا هجاهـای اصلـی برخوردارنـد، می‌دانیـم. کلمه‌هـای قافیـه یـا یک‌هجایـی هسـتند یـا دوهجایـی یـا از دو هجـا بیشـتر دارنـد. بیشـتر قافیه‌هـای یک‌هجایـی خودبه‌خـود در گـروه قافیه‌هـای فقیـر در می‌آینـد (مثـل زرد / [سـرد] ، رد/ بـد، زر/بـر، پـر / در) شـاعران بـزرگ هـر گاه کـه قافیه‌هـای فقیـر را بـه‌کار گرفته‌انـد، آن‌هـا را بـا ردیف‌هـای خوش‌آهنـگ غنـی کرده‌انـد. در ترکیب‌بنـد مـد نظـر مـا کاربـرد قافیـه دقـت فـراوان شـده اسـت و همـه قافیه‌هـا از نـوع غنـی یـا غنی‌شـده بـا ردیـف هسـتند.

۲-۲-۳-۲. سجع

روش تسـجیع به‌وجـود آوردن یـا افـزون کـردن موسـیقی کلام به‌وسـیلهٔ هماهنـگ کـردن کامـل یـا نسـبی کلمـات و جمـلات اسـت. بـه مصادیـق روش تسـجیع در سـطح کلمات سـجع [متـوازی، متـوازن، مطـرف] و در سـطح جمـلات «ترصیـع» می‌گویند(شمیسـا، ۱۳۸۳: ٤). بررسـی ایـن روش موسـیقایی کـردن در ترکیب‌بنـد محتشـم شـواهد زیـر را به‌دسـت می‌دهـد:

۲-۲-۳-۲-۱. سجع متوازی

یعنـی «کلمـات در وزن و حـرف رَوی هـر دو مطابـق باشـند»(همایی، ۱۳۷۳: ٤۲) در ابیـات زیـر کلمات «زَهر /قَهـر»، «تنگ/خنـگ» و «دافع/شـافع» و «سـوز و روز» دارای سـجع متوازی هسـتند

پس حسن پروردهٔ کلفت قتیل زهر قهر　　پس حسین آزردهٔ کُربَت شهید کربلا
(محتشم کاشانی، ۱۳۸۵: ٥٦۲)

بیخ تاک از خاک کندی قهر ربانی اگر　　اندکی مانع ندیدی حلم بسیار تو را
(همان: ٥٦۰)

می‌کشد شوقم عنان باد این کشش در ازدیاد　　تا شود تنگ عزیمت تنگ بر خنگ مراد
(همان:٥٥۷)

در چه وادی در سبیل رشحه بخش سلسبیل　　دافع سوز جحیم و شافع روز معاد
(همان)

۲-۲-۳-۲-۲. سجع متوازن

یعنـی «کلمـات قرینـه در وزن، متّفـق و در حـرف رَوی، مختلـف باشـند»(همایی، ۱۳۷۳: ٤۳). در نمونه بیت‌هـای زیـر واژه‌هـای «تاک/تـاب»، «زائر/دائـم» و «دعـا/درود» از ایـن گونه‌انـد؛

تاک را افتاده تاب اندر رگ جان تا عنب　　کرده تلخ از زهر عناب شکر بار تو را
(محتشم کاشانی، ۱۳۸۵ : ٥٦۰)

تا به کار آید به کار زائران در راه او　　هست دایم پشت خنگ آسمان در زیر زین
(همان: ٥٥۸)

صد دعا و صد درود خوش ورود خوش ادا　　کآردش رحمت فرو از بارگاه کبریا
(همان: ٥٦۲)

۲-۲-۳-۲-۳. سجع مطَّرف

«تقابـل دو کلمـه اسـت کـه اولاً یکـی از کلمـات نسـبت بـه دیگـری هجایـی در آغاز بیشـتر داشـته باشـد و ثانیـاً صامـت نخسـتین هجـای قافیـه، متفـاوت باشد»(شمیسـا، ۱۳۷۳: ٥) در شـواهد زیـر کلمـات« افـلاک/ خـاک»، «عبـور/ مـور» و عام/انعـام» ارزش موسـیقایی شـعر را افزایـش داده اسـت:

نور گردون شد یکی صد بس که بر افلاک برد　　پردهٔ چشم فلک خاک کف پای شما
(محتشم کاشانی، ۱۳۸۵: ٥٦۰)

خواهد ار اجر عبوری بردرت مور ذلیل　　ایزدش شاهنشه ملک سلیمانی کند
(همان: ٥٥۹)

آن که خوان عام روزی می‌کشد از لطف خاص　　انس و جان را ریزه‌خوار خوان انعام تو ساخت
(همان: ٥٥۸)

۲-۲-۳-۲-٤. موازنه

یکـی از تناسـب‌های عناصـر آوایـی در شـعر ایـن اسـت کـه شـاعر در دو مصـراع یـک بیـت، کلمـات هـم‌وزن قـرار دهـد تـا جلـوهٔ موسـیقایی شـعر بیشـتر شـود یعنـی «از اول تـا آخـر کلماتـی بیـاورد کـه هرکـدام بـا قرینـه خـود در وزن یکـی و در حـرف رَوی مختلـف باشـند». (همایـی، ۱۳۷۳: ٤٤) و در ترکیب‌بنـد محتشـم مـوارد زیـر قابـل ذکـر اسـت:

هم فضایش یا ربا نزهت ز فرط خرمی　　هم هوایش دال بر صحت ز عین اعتدال
(محتشم کاشانی،۱۳۸۵ : ٥٦١)

هر یکی از عرش آمین گو رئوس قدسیان　　هر یکی در عرش تحسین‌خوان نفوس انبیا
(همان:٥٦٢)

پس حسن پروردهٔ کلفت قتیل زهر قهر　　پس حسین آزردهٔ کُربت شهید کربلا
(همان)

۲-۲-۳-٤. جناس

روش تجنیس مبتنی بر نزدیکی هرچه بیشتر واک‌های کلمات است و در سطح کلمات و جملات، هماهنگی و موسیقی پدید می‌آورد(همان: ۱۱). جناس دارای اقسام گوناگونی است که موارد زیر در روش تکرار واژه به صورت همگونی ناقص، بررسی می‌شود:

۲-۲-۳-٤-۱. جناس مضارع

اگر اختلاف دو کلمه فقط در صامت آغازین قریب‌المخرج باشد به آن جناس مضارع گویند(شمیسا، ۱۳۷۳: ٤۱). در ترکیب‌بند محتشم، شواهد زیر در این زمینه قابل ذکر است:

در چه وادی در سبیل رشحه بخش سلسبیل　　دافع سوز جحیم و شافع روز معاد
(محتشم کاشانی، ۱۳۸۵: ٥٥٧)

آفتاب از غُرفه خاور چو بیرون کرد سر　　روی خود روشن ز نور شُرفه بام تو ساخت
(همان:٥٥٨)

ای به بویت کرده در غُربت طواف تُربتت　　جمله اصناف ملک با مردم حور و پری
(همان:٥٥٩)

۲-۲-۳-٤-۲. جناس زاید

ممکن است دو واژهٔ متجانس در تعداد حروف با هم اختلاف داشته باشند؛ یعنی «یکی از کلمات متجانس را حرفی بر دیگری زیادت باشد»(همایی، ۱۳۷۳: ٥۰) در ابیات زیر «تمام/ اتمام»، «جهان/جان» و «عنب/ عناب» نمونه هایی از جناس زاید هستند.

مغفرت طرح بنای عفو افکند از ازل　　لطف غفارش تمام امّا به اتمام تو ساخت
(محتشم کاشانی، ۱۳۸۵ : ۵۵۸)

هر نفس با صد جهان جان بر تو نتواند شمرد　　قدرت از امکان فزون باید خریدار تو را
(همان: ٥٦٠)

تاک را افتاده تاب اندر رگ جان تا عنب　　کرده تلخ از زهر عناب شکر بار تو را
(همان)

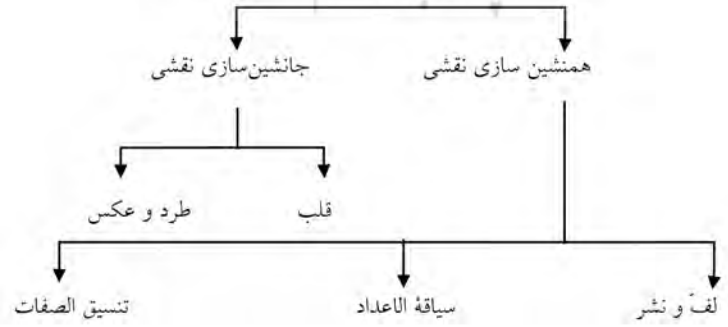
۲-۲-۳-٤-۳. جناس ناقص

نوعی از جناس که «اختلاف در مصوت کوتاه دو کلمهٔ هم‌هجا و هم‌واک است»(شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۳) در بیت نمونهٔ زیر کلمات «اِقدام[انجام کار]/ اَقدام [قَدَم‌ها]» در این مقوله، قابل ذکر هستند:

کرد چون بخت بلند اقدام در تعظیم عرش　　افسرش را حُلیه‌بند از خاک اَقدام تو ساخت
(محتشم کاشانی، ۱۳۸۵: ۵۵۸)

۲-۳. توازن نحوی

ساختار نحو شامل عناصری است که در اصل سازندهٔ اثر شاعرانه است. از جملهٔ این عناصر «توازن نحوی» است که عبارت از تکرار شکل دستوری واحد به همراه شکل آوایی واحد(ابوتادیه، ۱۳۷۸: ٤٦) ساختار دستوری و ترتیب قرار گرفتن ارکان جمله، توازن نحوی را پدید می‌آورد. توازن نحوی از تکرار ساخت نحوی جمله به دو روش همنشینی و جانشینی ایجاد می‌گردد. اقسام این توازن در نمودار٤ نشان داده شده است:



نمودار٤- توازن نحوی

۲-۳-۱. همنشین‌سازی نقشی

همنشین‌سازی، طرز قرار گرفتن واحدهای زبان در کنار یکدیگر و بر روی زنجیره گفتار در هر زبانی بر اساس قواعد خاص آن است. توازن در همنشین‌سازی نقشی در سطح واژه به شکل آرایه‌هایی مانند «لف و نشر» «تقسیم» «اعداد» و «تنسیق الصفات» برقرار می‌شود.

۲-۳-۱-۱. لفّ و نشر

صنعت «لف و نشر» چیزی جز «تکرار» ساخت به کمک واژه‌های متفاوت نیست(صفوی، ۱۳۹۱: ٤٥٦)؛ یعنی نخست چند واژه یا مطلب را در یک پاره از کلام با هم بیاورند و در پارهٔ دیگر کلام، آن را توضیح دهند(شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۱۵). در ترکیب‌بند محتشم، بیت زیر نمونه‌ای از کاربرد لفّ و نشر است که در مصراع نخست آفت را از «انس و ملک» گریزان دانسته و در مصراع دوم به ترتیب زمین، جایگاه «اِنس» و آسمان، جای «مَلِک» ذکر شده است:

می‌گریزد آفت از انس و ملک زآن رو که هست　　در زمین و آسمان حفظت نگهبان همه

(محتشم کاشانی، ۱۳۸۵: ۵۵۸)

۲-۳-۱-۲. سیاقه الاعداد

این صنعت «چنان است که چند اسم مفرد را بر یک سیاق بشمرند و بر آن‌ها حکم واحدی بار کنند»(خزائلی و ناصری، ۱۳۳٤: ٦١). در بیت نمونهٔ نخست، «ممکن نبودن» برای تحرک و سکون و فعل «هست» برای ضعف و شوق به‌کار رفته است؛ در نمونهٔ دوم، «ریزه‌خوار بودن» را برای انس و جان و در بیت سوم «طواف کردن» را برای اصناف ملک و مردم حور و پری آورده است:

نی تحرک ممکن‌است و نی سکون از من که هست　　ضعفم اندر ازدیاد و شوقم اندر اشتداد

(محتشم کاشانی، ۱۳۸۵: ۵۵۷)

آن که خوان عام روزی می‌کشد از لطف خاص　　انس و جان را ریزه‌خوار خوان انعام تو ساخت

(همان:۵۵۸)

ای به بویت کرده در غربت طواف تربتت　　جمله اصناف ملک با مردم حور و پری

(همان:۵۵۹)

۲-۳-۱-۳. تنسیق الصفات

اگـر بـرای یـک اسـم، صفـات متوالـی بیاورنـد یـا بـرای یـک فعـل قیـود مختلـف ذکـر کننـد، تنسـیق‌الصفات مـی نامنـد (شمیسـا، ۱۳۸۳: ٦۲). در بیـت زیـر، صفـات «رشـحه‌بخش سلسـبیل»، «دافـع سـوز جحیـم» و «شـافع روز معـاد» بـرای موصـوف «وادی» ذکـر شـده اسـت:

در چه وادی در سبیل رشحه بخش سلسبیل　　دافع سوز جحیم و شافع روز معاد

(محتشم کاشانی، ۱۳۸۵: ۵۵۷)

۲-۳-۲. جانشین‌سازی نقشی

ایـن نـوع از تـوازن نحـوی از طریـق جابه‌جایـی نقـش عناصـر جملـه اسـت و جانشـینی آن‌هـا در نقـش یکدیگـر برقـرار می‌شـود و صناعاتـی چـون «قلـب» و «طـرد و عکـس» را شـامل می‌شـود کـه در ترکیب‌بنـد مـد نظـر مـا بیـت زیـر بـه «طـرد و عکـس» شـباهت دارد:

رشک آن گنج دفین کش خاک مشهد مدفن است　　از زمین تا آسمان است آسمان را بر زمین

(محتشم کاشانی، ۱۳۸۵ :۵۵۸)

۳. نتیجه‌گیری

سـاختار آوایـی شـعر کـه از راه تکـرار کلامـی و متناسـب بـا قواعـد و الگوهـای زبانـی خـاص، شـکل می‌گیـرد بـه شـاعر کمـک می‌کنـد تـا بـا اسـتفاده از آن آرایه‌هایـی چـون واج‌آرایـی، آرایـش موسـیقایی بـا خوشـه‌های آوایـی، جنـاس، سـجع و وزن عروضـی ایجـاد کنـد و در القـای مفاهیـم و اقبـال مخاطـب بـه محتـوای کلام، موفق‌تـر عمـل کنـد. در ایـن مقالـه، سـاختار آوایـی (روسـاختِ) ترکیب‌بنـد محتشـم کاشـانی در منقبـت امـام رضـا ﷺ بررسـی و مشـخص شـد کـه شـاعر انـواع مختلـف تـوازن آوایـی، واژگانـی و نحـوی را در نظـر گرفتـه و از گونه‌هـای مختلـف تکـرار در سـطح واج، هجـا، واژه، گـروه و جملـه، بـه بهتریـن شـکل بـرای افزایـش موسـیقی شـعرش بهـره بـرده اسـت. او محتـوای ارزشـمند ذهـن خـود را کـه همـان ارادت و محبـت نسـبت بـه اهـل بیـت ﷺ اسـت هوشـمندانه و هنرمندانـه در ظـرفِ کلمـات ریختـه و باعـث همنشـینی شایسـته و زیبـای کلمـات و جای‌گیـری مناسـب آن در ذهـن خواننـده شـده اسـت. در ایـن ترکیب‌بنـد در سـطح تـوازن آوایـی کمّـی، از وزن آرام و روان (فاعلاتـن) و بحـر رمـل کـه مناسـب مضامیـن جـدی اسـت، اسـتفاده شـده اسـت و در حـوزۀ تـوازن آوایـی کیفـی، تکـرار همخوان‌ها

و واکه‌ها متناسب با فضای احساسی شعر، ارزش موسیقایی آن را بالا برده و توانسته است به انتقال بهتر اندیشه و احساس شاعر کمک کند. استفاده از واکهٔ «آ» که بیانگر شکوه و بلندمرتبگیِ امام معصوم است و متناسب با فضای شعر منقبتی و همخوان‌های هماهنگ با احساس شاعر در ابیات مختلف، نشانهٔ هوشمندی خاصِّ شاعر در گزینش کلمات است. تکرار کامل پایانی به شکل ردیف‌های مناسبِ فعلی و اسمی، شعرش را روان و جاری ساخته است. در زمینهٔ توازن واژگانی نیز کاربرد انواع تکرار به صورت تکرار آغازین، میانی و تکرار پایانی قابل توجه است. محتشم کاشانی در این ترکیب‌بند با استفاده از قافیه‌های غنی و متناسب با محتوای شعر و بهره‌گیری از انواع جناس و سجع و آرایه‌های لفظی دیگر ساختار آوایی شعر را منسجم و محکم ساخته و از تمامی امکانات بالقوه زبان در این زمینه استفاده کرده است؛ بنابراین ساختار آوایی یکی از مهم‌ترین عناصر زیبایی‌آفرینی در این ترکیب‌بند است که استفادهٔ هنرمندانهٔ شاعر را از شگردهای زبانی، نشان می‌دهد و می‌تواند در افزایش اقبال خواننده به این ترکیب‌بند مؤثر باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

آقاحسینی، حسین؛ زراع، زینب. (۱۳۹۰). «تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر احمد عزیزی». ***زبان و ادب پارسی***. شماره ٤٤. صص: ۱۰۱-۱۲۷.

ابوتادیه، ژان. (۱۳۷۸). ***نقد ادبی در قرن بیستم***. ترجمه مهسا نونهالی. تهران: نیلوفر.

حق‌شناس، علی‌محمد. (۱۳٥٦). ***آواشناسی***. تهران: آگاه.

ـــــــــــــــ . (۱۳٦۰). «***پرداختن به قافیه باختن***» نشر دانش. س۲. ش۸. صص: ۱۸-۳۵.

خزائلی، محمد؛ سادت ناصری، حسن. (۱۳۳٤). ***بدیع و قافیه***. تهران: امیرکبیر.

ذاکری، گیتا؛ شعبانلو، علی‌رضا؛ فرزاد، عبدالحسین. (۱۳۹٦). «آوا و معنا در شاهنامه». ***شعرپژوهی (بوستان ادب)***. سال نهم. شمارهٔ اول. (پیاپی ۳۱). صص: ۹۷- ۱۲۰.

روحانی، مسعود. (۱۳۹٤). «نگاهی زیباشناختی به ساختار آوایی شعر محمدرضا شفیعی کدکنی». ***پژوهش‌های ادبی و بلاغی***. سال چهارم. شماره ۱۳. صص: ۲۰-٤۲.

روحانی، مسعود؛ عنایتی قادیکلایی، محمد. (۱۳۹۱). «تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر قیصر امین‌پور». ***زبان و ادبیات فارسی***. سال ۲۰. شماره ۷۳. صص: ۹۸-۱۲۸.

زرقانی، سیدمهدی. (۱۳۸٤). «یک الگو برای بررسی زبان شعر». ***مطالعات و تحقیقات ادبی***. سال دوم. ش ۵و٦ . صص: ۸٤-۵۵.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۹۳). ***سیری در شعر فارسی***. چاپ پنجم. تهران: سخن.

سلطانی، فاطمه؛ رجبی، زهرا. (۱۳۹۷). «ردیف و کارکردهای آن در شعر شاعران حوزه عراق». ***کهن‌نامه ادب پارسی***. شماره دوم. صص:٦۹-۹٦.

شجری، رضا؛ عربشاهی کاشی، الهام. (۱۳۹۸). «تحلیل و بررسی فرمالیستی ساختار ترکیب‌بند محتشم کاشانی از منظر لفظ و معنا». ***کاشان‌شناسی***. شماره ٤ (پیاپی ۲۲). صص: ۲۰۹-۲۳۰.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). ***موسیقی شعر***. چاپ سیزدهم. تهران: آگه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). ***نگاهی تازه به بدیع***، تهران: فردوس.

ـــــــــــــــ. (۱۳۷۳). ***بدیع***. چاپ چهاردهم. تهران: دانشگاه پیام نور.

صفا، ذبیح ا... . (۱۳٦٤). ***تاریخ ادبیات در ایران***. ج ۵. تهران: فردوس.

صفوی، کورش. (۱۳۸۳). ***از زبانشناسی به ادبیات***، ج۱. تهران: آگاه.

ـــــــــــــــ. (۱۳۹۱). ***آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی***. تهران: علمی.

علوی‌مقدم، مهیار. (۱۳۸۱). ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر صورتگرایی و ساختگرایی***. تهران: سمت.

علی‌پور، مصطفی. (۱۳۷۸). ***ساختار زبان شعر امروز***. تهران: فردوس.

فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۲). ***دستور مفصل امروز***. تهران: سخن.

القرطاجنی، حازم. (۱۹٦٦). ***منهاج البلغاء و سراج الأدباء***. محمد الحبیب ابن الخوجه(تقدیم). تونس: دارالکتب الشرقیه.

قویمی، مهوش. (۱۳۸۳). ***آوا و القا***؛ رهیافتی به شعر اخوان ثالث. تهران: هرمس.

محتشم کاشانی، علی بن احمد. (۱۳۸۵). «***دیوان محتشم کاشانی***». تصحیح و مقدمه اکبر بهداروند. چاپ سوم. تهران: نگاه.

محمدبیگی، ناهید. (۱۳۸۹). ***رازگاوی ادبیات کودک و نوجوان: تحلیل محتوایی کتاب کودک، قصه و شعر***، با سخنی از دکتر قدمعلی سرامی. تهران: ترفند و سی‌برگ.

محمدی، علی؛ پرستگاری، انتصار. (۱۳۹۰). «مقایسه کلیم کاشانی و محتشم کاشانی از منظر بلاغت شعری». ***پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)***. سال پنجم. شماره اول. پیاپی ۱۷، صص: ۴۵-۷۴.

مدرس‌زاده، عبدالرضا. (۱۳۹۶). «محتشم کاشانی» ***دانشنامه زبان و ادب فارسی*** (به سرپرستی اسماعیل سعادت). جلد پنجم. چاپ دوم. صص: ۷۳۰-۷۳۳.

میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۹). ***واژه نامه هنر شاعری، فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فنّ شعر و سبک ها و مکتب‌های آن***. چاپ چهارم. تهران: کتاب مهناز.

نیکخواه نوری، ام‌البنین؛ سالاری، مصطفی؛ رومیانی، بهروز. (۱۴۰۰). «بررسی توازن واژگانی در غزل‌های سنایی». ***مطالعات زبانی و بلاغی***. سال ۱۲. شمارهٔ ۳۲. صص: ۲۰۵-۲۳۴.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۳). ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***. چاپ دهم. تهران: هما.

References

Agha Hosseini, Hossein and Zara, Zainab. (2011). «Aesthetic analysis of the phonetic structure of Ahmad Azizi›s poetry». Persian language and literature. No. 44. pp. 101-12. [In Persion].

Abutadieh, Jean. (1999). Literary criticism in the 20th century. Translated by Mehsa Nonhali. Tehran: Nilofar. [In Persion].

Haq-Shenas, Ali-Mohammed. (1977). phonetics Tehran: Agah. [In Persion].

---------- . (1981). «Paying to Rhyme to Lose» Eshr Danesh. Q2. Sh8. pp.: 18-35. [In Persion].

Khazaeli, Mohammad; Sadat Naseri, Hassan. (1955). Original and rhyming. Tehran: Amir Kabir. [In Persion].

Zakari, Gita; Shabanlou, Ali Reza; Farzad, Abdul Hossein. (2016). «Sound and Meaning in Shahnameh». Poetry study (Bostan Adab). ninth year Number one. (31 in a row). pp.: 120-97. [In Persion].

Rouhani, Masoud. (2014). «An aesthetic look at the phonetic structure of Mohammadreza Shafiei-Kadkani›s poetry». Literary and rhetorical researches. forth year. No. 13. pp.: 20-42. [In Persion].

Rouhani, Massoud; Enayati Qadiklai, Mohammad. (2011). «Aesthetic analysis of the phonetic structure of Qaiser Aminpour›s poetry». Persian Language and Literature. Year 20. Number 73. pp: 98-128. [In Persion].

Zarkani, Seyed Mahdi. (2005). «A model for examining the language of poetry». Literary studies and research. second year. No. 5 and 6. pp.: 84-55. [In Persion].

Zarin Koob, Abdul Hossein. (2013). Siri in Persian poetry. Fifth Edition. Tehran: Sokhan. [In Persion].

Soltani, Fatima; Rajabi, Zahra. (2017). «The row and its functions in the poetry of Iraqi poets». Ancient Persian literature. Second Issue. pp.: 69-96. [In Persion].

Shajari, Reza; Arabshahi Kashi, Elham. (2018). «Analysis and formalistic analysis of Mohtsham Kashani›s compound structure from the point of view of vocabulary and meaning». Kashanology Number 4 (22 in a row). pp.: 209-230. [In Persion].

Shafii Kadkani, Mohammad Reza. (2011). Poetry music. 13th edition Tehran: Ad. [In Persion].

Shamisa, sirus. (2004). A new look at Badee, Tehran: Ferdous. [In Persion].

1994) ـــــ). original 14th edition. Tehran: Payam Noor University. [In Persion].

Safa, Zabih A. (1985). History of literature in Iran. C. 5. Tehran: Ferdous. [In Persion].

Safavi, Korosh. (2004). From Linguistics to Literature, Volume 1. Tehran: Aghaz. [In Persion].

2011) ـــ). Familiarity with linguistics in Persian literature studies. Tehran: Scientific. [In Persion].

Alavi-Moghadam, Mahyar. (2002). Contemporary literary criticism theories of formalism and constructivism. Tehran: Side. [In Persion].

Alipour, Mustafa. (1999). The language structure of today›s poetry. Tehran: Ferdous. [In Persion].

Farshidvard, Khosrow. (2003). Today›s detailed recipe. Tehran: Sokhn. [In Persion].

Al-Qartajni, Hazem. (1966). Minhaj al-Balgha and Siraj al-Adaba. Muhammad Al-Habib Ibn Al-Khoja (dedication). Tunisia: Darul Kitab al-Sharqiya. [In Arabic].

Quymi, Mahosh. (2004). Voice and induction; An approach to the poetry of the Third Brotherhood. Tehran: Hermes. [In Persion].

Mohtsham Kashani, Ali bin Ahmad. (2005). «Diwan Mohtsham Kashani». Correction and introduction by Akbar Behdarvand. Third edition. Tehran: Look. [In Persion].

Mohammadbeigi, Nahid. (2010). Exploring children›s and adolescent literature: content analysis of children›s books, stories and poems, paraphrased by Dr. Gadhamali Sarami. Tehran: Trick and C-Barg. [In Persion].

Mohammadi, Ali; worship, victory (2011). «Comparison of Kalim Kashani and Mohtashem Kashani from the perspective of poetic rhetoric». Research paper on Persian language and literature (Gohar Goya). fifth year the first number. Serial 17, pp: 45-74. [In Persion].

Madraszadeh, Abdolreza. (2016). «Mohatsham Kashani» encyclopedia of Persian language and literature (under the supervision of Ismail Saadat). Volume five. second edition. pp.: 730-733. [In Persion].

Mirsadeghi, Maimant. (2010).Glossary of poetic art, a detailed dictionary of poetic terms and its styles and schools. fourth edition. Tehran: Mahnaz Kitab. [In Persion].

Nikkhah Nouri, Umm al-Binin; Salari, Mustafa; Romani, Behrouz. (2021). «Examination of lexical balance in Sana›i sonnets». Linguistic and rhetorical studies. Year 12. Number 32. pp: 205-234. [In Persion].

Homaei, Jalaluddin. (1994). Rhetoric techniques and literary industries. to print Tehran: Homa. [In Persion].