



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

Tahereh Mirzaei¹

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

Article Info

Abstract

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

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 phonic 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](https://doi.org/10.22034/farzv.2023.381727.1845).

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.



بررسی زیباشناختی ساختار آوایی ترکیب بند محتشم کاشانی در منقبت

امام رضا (علیه السلام)

طاهره میرزائی^۱

t-mirzaei@pnu.ac.ir

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران:

اطلاعات مقاله	چکیده
تاریخ دریافت:	آنچه باعث زیبایی شعر می‌شود هماهنگی و هم‌نوایی 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، روستخت اثر اهمیت بیشتری دارد. در این مقاله ضمن آشنایی بیشتر با ترکیب‌بند محتشم کاشانی در منقبت امام رضا <small>(علیه السلام)</small> ، ساخت آوایی آن در سه سطح توازن آوایی، توازن واژگانی و توازن نحوی به روش توصیفی تحلیلی و استفاده از منابع کتابخانه‌ای بررسی شده است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که توازن آوایی در بخش کمی با انتخاب وزن مناسب و همسو با مضمون شعر (منقبت) و در بخش توازن کیفی به صورت انواع روش‌های تکرار واژه 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، جنبه جمال‌شناسی و هنری شعرش را برجسته کرده است.
تاریخ بازنگری:	
تاریخ پذیرش:	
تاریخ انتشار:	
کلیدواژه‌ها	امام رضا <small>(علیه السلام)</small> ، شعر آیینی، محتشم کاشانی، ساختار آوایی، توازن.

استاد: طاهره: (۱۴۰۳). بررسی زیباشناختی ساختار آوایی ترکیب بند محتشم کاشانی در منقبت امام رضا (علیه السلام): فصلنامه علمی پژوهشی فرهنگ رضوی، سال ۱۲، شماره ۲، تابستان، شماره پیاپی ۴۶ - (۱۳۹) - (۱۷۰).

[DOI:10.22034/farzv.2023.381727.1845](https://doi.org/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 سده چهارم هجری جست. در قرن نهم و دهم با گسترش فرهنگ شیعه در ایران، شعر منقبت اهل بیت (علیهم‌السلام) به صورت جدی‌تر مورد توجه قرار گرفت و شاعران شیعه و سنی، با ذوق سلیم و بیان شیوا، عشق و ارادت خویش را به خاندان پیامبر (صلی‌الله‌علیه‌وآله‌وسلم) 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 (علیه‌السلام) به سبب این که مرقد مطهر ایشان در سرزمین ایران است، مورد توجه ویژه سخنوران بوده و شاعران پارسی‌گو و عرب‌زبان در ستایش خلق و خو، دین و دانش، صفات نیکو، وصف خاندان آن حضرت، وصف بارگاه ایشان، سوگ امام و موضوعات دیگر شعر گفته‌اند. یکی از این شاعران، کمال‌الدین علی محتشم کاشانی، شاعر سده دهم هجری و ملک‌الشعرا دربار شاه طهماسب اول صفوی است که او را بزرگ‌ترین شاعر مرثیه‌سرای ایران دانسته‌اند. درباره آغاز زندگی اش 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 ۹۶۶ ق. اتفاق افتاده است، تولدش را تا سال ۹۰۵ ق. به عقب برده‌اند؛ اما در دو دهه اخیر با تحقیقات دقیق‌تری که صورت گرفته است، سال تولد او را ۹۳۵ ق. دانسته‌اند. استناد این دسته از محققان جدید به رساله «نقل عشاق» است که در سال ۹۶۶ ق. 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 ۶۰ سال دانسته است» (مدرس‌زاده، ۱۳۹۶: ۷۳۰). به هر حال از زندگی شخصی او اطلاع چندانی به‌دست نیامده است. گفته‌اند که «از خاندانی متمکن در کاشان به وجود آمد که اصلش از نراق بود (صفا، ۱۳۶۴: ۷۹۲) و «در نوجوانی به مطالعه 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 محترفة اهل بازار بوده که در کاشان به بزازی 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 مرثی و مناقب ائمه 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 (علیهم‌السلام) است. این شهرت بیش از هر چیز «مرهون ترکیب‌بند مشهور او در مرثیه سالار شهیدان حضرت امام حسین (علیه‌السلام) و حادثه خونین کربلا در محرم سال

۶۱ ق. است؛ تا پیش از او مرثیه شیخ آذری معروف بوده است ولی مرثیه محتشم بر آن «قلم نسخ کشیده است. این مرثیه که آن را «مرثیه حسینیّه» هم گفته‌اند اکثر بلاد اسلام بین خاص و عام مشهور است و نمونه برجسته اشعار تعزیت و مرثیت است که در تمام مراسم و تکایا و حسینیّه‌ها دوازده‌بند آن را بر پارچه‌های کتیبه که مخصوص تکاپاست نوشته‌اند و حتی بر کتیبه‌های حرم مطهر سیدالشهدا (علیه السلام) هم نوشته شده است» (مدرّس زاده، ۱۳۹۶: ۷۳۱).

در میان اشعار مذهبی محتشم، ترکیب‌بندی که در منقبت امام رضا (علیه السلام) سروده است، از نمونه‌های برجسته شعر او به‌شمار می‌رود که در این مقاله، زیبایی‌شناسی ساختار آوایی آن بررسی شده است؛ یعنی مطالعه 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 درباره جنبه‌های زبانی شعر گفته یا نوشته می‌شد بیشتر محدود به «صرف و نحو» و دارای جنبه دستوری و حداکثر بلاغی بود تا زیبایی‌شناختی؛ اما امروزه مبانی نظری این موضوع، دگرگون شده و هسته شعر با عنصر «زبان» گره می‌خورد» (زرکانی، ۱۳۸۴: ۵۶).

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 زیبایی شعر در گرو هماهنگی و هم‌سازی اجزای متفاوت اما یک‌دست آن است که در دو لایه روساخت و ژرف‌ساخت با هم ترکیب شده‌اند. «ساختار آوایی»^۱ همان تزئینات بدیعی یا به تعبیری عناصر زیبایی متن است که در آن به روساخت اثر بیشتر توجه می‌شود و در بردارنده 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 راه به‌کارگیری قابلیت‌های زبان در یکی از سروده‌های آیینی سده دهم ق. است.

۱-۱. بیان مسئله

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

روشن سازد که چگونه شگردهای زبانی راه را برای انتقال معنا هموار می‌سازند و نقش جنس و آهنگ کلمه‌ها مهم‌تر از نقش معنای آن‌ها در شعر ارزیابی می‌شود. آنچه باعث اقبال خواننده به یک شعر می‌شود زبان و تمهیداتی است که شاعر در به‌کارگیری کلمات انجام می‌دهد و باعث تمایز زبان شعر و زبان روزمره و در نتیجه زیبایی شعر می‌شود و از پس آن، معنا رخ می‌نماید.

۱-۲. هدف، ضرورت و روش تحقیق

هدف از نگارش این تحقیق، آشنا کردن خواننده با ترکیب‌بند هنرمندانۀ محتشم کاشانی در منقبت امام رضا (علیه السلام) است. از این شاعر آیینی همواره با ترکیب‌بند عاشورایی اش یاد می‌شود و معمولاً به دیگر سروده‌های او پرداخته نمی‌شود در حالی که بسیاری از اشعارش هم از نظر زبانی و هم از لحاظ مضمون و محتوا در خور توجه است؛ بنابراین ضرورت دارد که ساختار آوایی و محتوایی دیگر سروده‌های محتشم نیز واکاوی و بررسی شود.

این مقاله به روش اسنادی، کتابخانه‌ای و تحلیل محتوا انجام شده است؛ برای دریافت ارتباط بین آواها و معنای آن‌ها و تعیین جایگاه ساختار آوایی ترکیب‌بند محتشم، به تجزیه و تحلیل ساخت آوایی، تکرارها (در سطح واک، هجا، واژه و...)، ترکیب عناصر موسیقایی، هم‌آوایی و موسیقی کلام توجه شده است. همچنین برای رسیدن به نتیجه مطلوب ویژگی‌های خاصی همچون معیارهای زیباشناختی که در صنایع لفظی و آرایه‌های مرتبط با روساخت کلام، مد نظر بوده، بررسی و تأثیر آن‌ها در شکل‌گیری ساختار آوایی ترکیب‌بند، مشخص شده است.

۱-۳. پیشینه تحقیق

شعر محتشم از جنبه‌های گوناگون مورد توجه پژوهشگران بوده و تحقیقاتی درباره آن انجام شده است مانند شجری و عربشاهی کاشی (۱۳۹۸) که ساختار ترکیب‌بند عاشورایی محتشم را از منظر لفظ و معنا بررسی کرده‌اند و محمدی و پرستگاری (۱۳۸۹) که مقایسه‌ای بین بلاغت شعری کلیم کاشانی و محتشم کاشانی انجام داده‌اند؛ اما در زمینه ساختار آوایی شعر محتشم تاکنون، پژوهش مستقلی صورت نگرفته است؛ البته نمونه‌هایی از پژوهش‌های زیبایی‌شناسانه در شعر شاعران گذشته و امروز یافته شد که برخی از آن‌ها عبارت است از:

نیکخواه نوری و همکاران (۱۴۰۰) توازن واژگانی در غزل‌های سنایی را بررسی و عامل تکرار واژگان به‌ویژه جناس تام را در این زمینه چشمگیر ارزیابی کرده‌اند. روحانی و عنایتی قادیکلایی (۱۳۹۱) زیبایی‌شناختی ساختار آوایی شعر قیصر امین‌پور را تحلیل و شگردهای موسیقی بخش شعرش 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.

۴-۱. ترکیب بند محتشم کاشانی در مدح امام رضا علیه السلام

این ترکیب بند، هفتمین ترکیب بند در دیوان محتشم کاشانی است که دارای ۱۴ بند و ۱۱۲ بیت است با قافیه‌های متناسب و ردیف‌های متنوع و گوش نواز که از میان هشت بند مردّف، 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 علیه السلام سخن گفته و آن وادی را رشحه‌بخش سلسبیل و شافع روز معاد دانسته است. در بند دوم از جایگاه والای حضرت و بسیاری 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 ترکیب بند ادای احترام و فرستادن درود و دعا به پیشگاه چهارده معصوم علیهم السلام از پیامبر اکرم صلی الله علیه و آله 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 ساختار آوایی 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

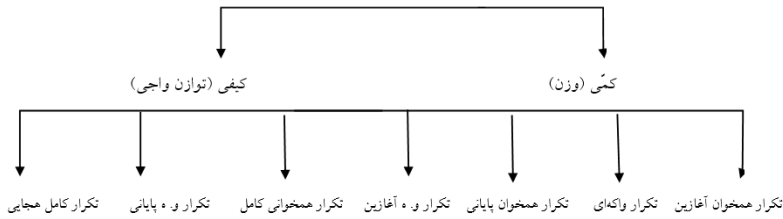
آوایی خود نظم گرفته است. آواهای شعر در کنار نقش موسیقایی، هماهنگ با سایر ارکان شعر، به گونه‌ای غیرمستقیم و از رهگذر مجموعه اصوات، مفهوم مورد نظر شاعر را نیز می‌رساند و نشان‌دهنده نوعی تناسب میان لفظ و معنی می‌شود. ساختار آوا بر اساس مراحل بررسی آوایی زبان در سه لایه توازن آوایی، توازن واژگانی و توازن 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 نشان‌های آوایی قراردادی که مطابق قواعد خاص زبانی با هم ترکیب شده‌اند و واحدهای بزرگ‌تر زبان را ساخته‌اند. این نشان‌های آوایی در بافت آوایی کلام به صورت «آواهای زنجیری» و «آواهای زبرزنجیری» افاده 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 به عنوان واحد آوایی زنجیری بر دو گونه‌اند: «صامت» (همخوان) و «مصوت» (واکه) «آواهای زبرزنجیری آوایی 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 دامنه گستردگی آن‌ها بخشی از زنجیره گفتار و جایگاه آن‌ها در زنجیره گفتار متغیر است. «درنگ»^۱ «کیفیتی است که در زنجیره گفتار در اثر تغییر مختصه‌های آوایی متفاوت در مورد واحد آوایی بزرگ‌تر از صامت و مصوت به دست می‌آید» (حق‌شناس، ۱۳۵۶: ۱۳۱). «تکیه»^۲ در زنجیره گفتار موجب تشخیص 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 گونه ادبی «نظم» می‌رساند، چیزی نیست جز نتیجه «تکرار»های کلامی (صفوی، ۱۳۹۱: ۴۳۳)؛ بنابراین توازن آوایی گونه‌ای از توازن کلامی است که از تکرار آواها به وجود می‌آید و ارزش موسیقایی شعر را بالا می‌برد و به دو بخش کمی و کیفی تقسیم می‌شود. توازن آوایی کمی، 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

۱-۱-۲. توازن آوایی کمی (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» (علوی مقدم، 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، ۱۹۶۶: ۲۶۷). 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 علیه السلام در بحر «رمل» سروده شده و بر وزن «فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن» بحر رمل از بحرهای عروضی مشترک در شعر فارسی و عربی است. اصل آن از «فاعلاتن» و از بحرهای متفق الارکان 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 کمی 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 مربع / رمل مربع مخبون / و رمل مکحوف محذوف.

۲-۱-۲. توازن آوایی کیفی (واجی)

منظور از «توازن آوایی کیفی» شیوه‌ای است که طی آن صامت‌ها و مصوت‌ها با تناسب و هماهنگی خاصی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و با تکرارشان گونه‌ای توازن موسیقایی پدید می‌آورند و به‌نوعی فرایند برجسته‌سازی را شکل می‌دهد. به عبارت دیگر «توازن واجی از تکرار واحد زبانی کوچک‌تر از واژه ایجاد می‌شود. شاعر با انتخاب واژگانی که دارای واج‌های خاصی هستند به برجستگی آوایی دست می‌زند و حتی گاهی تصویری از آنچه که قرار است به یاری واژه و تصویر بیان کند به وسیله آن واج‌ها القا می‌کند» (روحانی، ۱۳۹۴: ۲۶). تکرار کلامی در سطح واج‌ها، انواع متعددی دارد و تمامی آن‌ها به یک میزان در ایجاد موسیقی دخیل نیستند. مثلاً موسیقی حاصل از تکرار واکه و همخوان‌های بعد از آن (مثلاً در کلمات «ماست» / «راست») به مراتب بیشتر از موسیقی حاصل از تکرار همخوان آغازین و واکه‌ای هجای نخستین (مانند «کار» / «کاخ») است. واج‌ها در شعر محتشم کاشانی به صورت برجسته‌ای استفاده شده است. باید گفت: «واج‌ها به دلیل انعطاف‌پذیری ویژه در معنا و دگرگونی‌های کارکردی که در طول شعر فارسی گرفته همانند سایر عناصر زبان دارای نقش تعیین‌کننده‌ای است که باعث تشخص زبان و استحکام بافت آوایی کلام شده است» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۲۰۰). با این توضیح، انواع تکرار واجی را می‌توان در ترکیب‌بند مد نظر به شرح زیر بیان کرد:

۲-۱-۲-۱. تکرار همخوان آغازین

در این نوع تکرار یک صامت (همخوان) در ابتدای چندین واژه تکرار می‌شود و از رهگذر این تکرار، معنا و احساس مد نظر شاعر را بهتر منتقل می‌کنند؛ مانند تکرار واج «ز» در بیت نمونه نخست که القای معنای حسرت می‌کند؛ زیرا «غالباً در بیان دمشی همراه با صغیر یا صغیری همراه با دمش به کار می‌رود و صوت باد را تداعی می‌کند و برای بیان احساساتی مانند حسرت و حسادت و ترس و تحقیر به کار می‌رود» (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۵) و تکرار همخوان «ت» در نمونه دوم که برای القای آشفتگی و بی‌قراری ذهنی و درونی مناسب است و تکرار همخوان «ر» در شاهد مثال سوم که همخوانی تکریری و در گروه همخوان‌های روان قرار دارد که صدای مایعی را تداعی می‌کنند که به‌آرامی می‌ریزد، می‌تراود یا جاری می‌شود و در پی اظهار امیدواری شاعر، جاری بودن و استمرار داشتن را به ذهن متبادر می‌کند:

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

(محتشم کاشانی، ۱۳۸۵: ۵۶۰)

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

(همان)

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

(همان: ۵۶۱)

۲-۲-۱-۲. تکرار واکه‌ای

تکرار واکه (مصوت) در چند واژه است که با عنوان صنعت «هم‌صدایی» از آن یاد می‌شود؛ مانند تکرار واکه «آ» در سه بیت زیر که «در توصیف مناظر پرشکوه و شگفت‌انگیز یا عظمت و شکوه شخصیت‌های توانمند و بلندمرتبه به کار می‌رود.» (گرامون، ۱۹۶۰: ۴۰۶) و کاملاً با فضای شعر، هماهنگ است:

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

(همان: ۵۵۷)

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: ۵۵۸)

و تکرار واکه «او» در واژه‌های «درود، خوش‌ورود، فرو» در بیت نمونه دوم که بیانگر حزن و اندوه و دلتنگی است:

صد دعا و صد درود خوش‌ورود خوش ادا کردش رحمت فرو از بارگاه کبریا

(همان: ۵۶۲)

همچنین تکرار واکه «ای» در واژه‌های «یکی، آمین، قدسی، یکی، تحسین، انبیا» بیت زیر که «در توصیف زیبایی، ظرافت و لطافت و چابکی به کار می‌رود» (گرامون، ۱۹۶۰: ۴۰۵).

هر یکی از عرش آمین‌گورئوس 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 در ماندگی 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: ۵۶۲)

عرصه چون شد تنگ در ما نحنُ فیه آن به که من از مکان بندم زبان و از مکین گویم سخن
(همان: ۵۶۱)

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

۲-۱-۲-۴. تکرار واکه و همخوان آغازین

در این نوع تکرار، یک واکه و یک همخوان در ابتدای واژه تکرار می شوند. بدین ترتیب برخی از گونه های «سجع متوازن» که «کلمات قرینه در وزن، متفق و در زوی، مختلف باشند» (همایی، ۱۳۷۳: ۴۳) و «جناس مطرف» که «در آن دورکن جناس فقط در حرف آخر مختلف باشند» (همان: ۵۵) در این مقوله قرار می گیرد؛ در ابیات نمونه 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: ۵۶۱)

ای درست از صدق بیعت با تو پیمان همه سکه دار از نقش نامت نقد ایمان همه
(همان: ۵۵۹)

تا به کار آید به کار زائران در راه او هست دایم پشت خنگ آسمان در زیر زین
(همان: ۵۵۸)

۲-۱-۲-۵. تکرار همخوانی کامل

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

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

آن که بوسند از شرف تا دامن آخر زمان پادشاهان آستانِ 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 فیهِ آن به که من از مکانِ بندم زبان و از مکینِ گویم سخن

(همان: ۵۶۱)

۲-۱-۲-۶. 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 تورا

(محتشم کاشانی، ۱۳۸۵: ۵۶۰)

ای تفوق جسته بر هفت آسمان جای شما عرش این نه زینه منظر فرشِ ماوای شما

(همان)

چون تصور کرده بازار خدا را کج‌روی کز ضلالت داشت با خود راست، آزار تورا

(همان)

۲-۱-۲-۷. تکرار کامل هجایی

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

نمونه زیر هجاهای «مدا»، «بانی» و «روب و ش» در هر دو مصراع، تکرار شده اند:

چند چون بی تمشیت بی اعتماد است ای فلک
از تو امداد از من استمداد و از بخت اجتهاد
(همان: ۵۵۷)

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

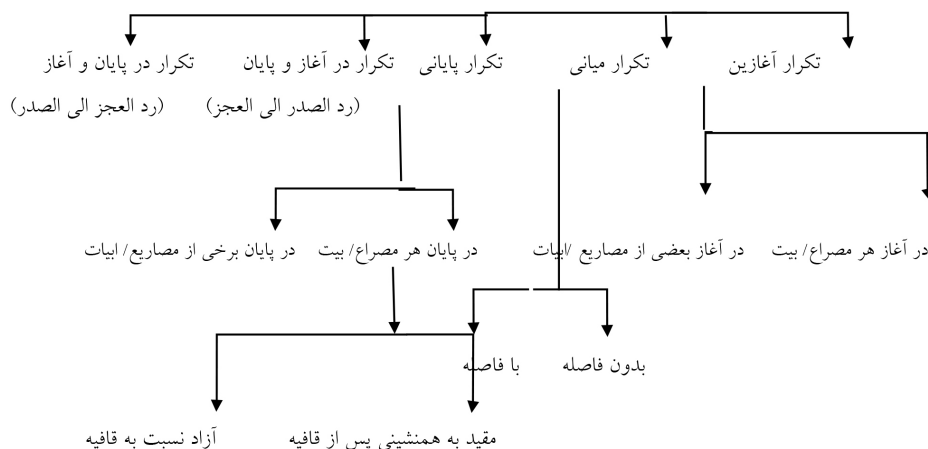
وی به جاروب زرافشان روضهات را خاکروب
خسرو ز زین درفش نوربخش خاوری
(همان)

۲-۲. توازن واژگانی

از تکرار دویا چند واژه بزرگتر از یک هجا در سطح یک جمله (مصراع، بیت، بند و شعر) «توازن واژگانی» ایجاد می شود و به صورت همگونی کامل و همگونی ناقص، قابل بررسی است. منظور از همگونی ناقص، تشابه آوایی بخشی از دویا چند واژه است و همگونی کامل در اصل تشابه آوایی کامل میان دویا چند عنصر دستوری است. این امر را می توان در سطحی بزرگتر از واژگان یعنی گروه و جمله هم لحاظ کرد (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۰۸). بررسی تکرار واژه ها 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 می شود که نمودار ۲ آن را نشان می دهد:



نمودار ۲- تکرار آوایی کامل یک صورت زبانی

بررسی تکرار آوایی کامل در ترکیب بند محتشم کاشانی، شواهد زیر را به دست می دهد:

۲-۲-۱-۱. تکرار آغازین

تکرار آغازین می تواند در چندین بیت پشت سر هم بیاید و یا در بیت های مختلف و با فاصله از هم تکرار شود:

۲-۲-۱-۱-۱. در آغاز هر مصراع یا بیت

در این روش، شاعر برخی از واژگان را در ابتدای مصراع یا بیت به گونه ای شبیه به «ردیف» می آورد و نوعی ردیف پیشین در شعر به کار می برد؛ مانند تکرار «آن که» و «با وجود» در ابیات زیر:

سروران بر خاک پای حاجیان اوجبین	آن که ساینده از برای رخصت طوف درش
پادشاهان آستان روبان او را آستین ...	آن که بوسند از شرف تا دامن آخر زمان
مغفرت را کامران از رحمت عام تو ساخت	آن که کار عاصیان از سعی خدام تو ساخت

(محتشم کاشانی، ۱۳۸۵: ۵۵۸)

با وجود اولیا الاسرو سرخیل آل ...	با وجود انبیا الاصف آرای رسل
خط فرمان قضا موقوف طغرای شما	با وجود بی قصوری چون زر بی سکه است

(همان: ۵۶۰)

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

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

نور بخش هفتمین اختر امام هشتمین	آفتاب بی زوال آسمان داد و دین
---------------------------------	-------------------------------

(همان: ۵۵۸)

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

(همان)

۲-۲-۱-۲. تکرار پایانی

معمولی ترین شکل تکرار کلمه در پایان بیت، همان ردیف است؛ ردیف را می توان یکی از اجزای

اصلی شعر کهن فارسی دانست که ساخته و پرداخته 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.

۲-۲-۱-۲-۲. 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 مصاربع و ابیات یک شعر بعد از قافیه می‌آید» (حق‌شناس، ۱۳۶۰: ۳۳)

در این ترکیب‌بند که ۱۴ بند دارد، هشت بند آن مردّف است که سه تا ردیف فعلی (ساخت، کند، زدند) و باقی آن ردیف اسمی (بهشت، همه، شما، تورا، شما) است؛ بنابراین ردیف در این شعر، نقش برجسته و محوری دارد و در تکمیل موسیقی کناری، بسیار خوش‌نشسته 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 عاطفه برآمده از مضمون شعر به‌ویژه در ردیف عیان می‌شود (سلطانی ورجبی، ۱۳۹۷: ۸۰) مثلاً کاربرد واژه «بهشت» به‌عنوان ردیف بند چهارم، نمایانگر شادی و اشتیاق شاعر برای زیارت آستان مقدس ثامن الحجج (علیه السلام) است؛

ای نسیم رحمت برقع کش از روی بهشت	عاصیان از جذبه لطف روان سوی بهشت
بوی مه‌ت هر که را ناید ز ذرات وجود	از نسیم مغفرت هم نشنود بوی بهشت

(محتشم کاشانی، ۱۳۸۵: ۵۵۸)

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

ای تفوق جسته بر هفت آسمان جای شما	عرش این نه زینه منظر فرش ماوای شما
چرخ اطلس نیز شد مانند کرسی پر نجوم	از نشان نعل رخس عرش فرسای شما

(همان: ۵۶۰)

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: ۵۶۱)

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: ۵۵۹)

ای که بر نقد طوافت سکه هفتاد حج از حدیث نقد رخشان سکه بطحا زدند
(همان: ۵۶۱)

۲-۲-۱-۳. تکرار میانی

تکرار کلمه در میانهٔ مصرع، ممکن است به صورت تکریر (بی فاصله) بیاید و یا دو کلمه در کنار هم نباشند و با فاصله تکرار شوند. ارزش موسیقایی در نوع اول (بی فاصله) 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: ۵۶۰)

۲-۲-۱-۳-۲. با فاصله

گرچه گردون را به بالا خرگه والا زدند خرگه قدر تورا بالاتر از بالا زدند
جلوه‌گهت عرش اعلا بود از آن بارگاه در جوار بارگاه تخت او ادنی زدند
(همان: ۵۶۱)

صد دعا و صد درود خوش ورود خوش ادا کرده‌اش رحمت فرو از بارگاه کبریا
(همان: ۵۶۲)

۲-۲-۱-۴. تکرار در آغاز و پایان (رد الصّدر إلى العَجْز)

یعنی کلمه 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 کلمه اول از مصراع اول هر بیتی را «صدر» (یعنی اول و ابتدا) و رکن آخر یا کلمه آخر مصراع دوم را ضرب و «عَجْز» (به معنی دنباله) و آنچه مابین آن‌ها واقع شده باشد، «حشو» می‌گویند» (همایی، ۱۳۷۳: ۶۷) 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)

هر که در خاک لحد خوابد ازین می نشئه‌ناک
ایزدش مست می غفران برانگیزد ز خاک
(همان: ۵۶۰)

۲-۲-۱-۵. تکرار در پایان و آغاز (رد العَجْز إلى الصّدر)

تکرار کلمه آخر بیتی در آغاز بیت بعد، یکی از تناسب‌های عناصر آوایی 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: ۵۶۲)

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 می بیندش با رتبه پیغمبری
(همان: ۵۵۹)

۲-۲-۲. تکرار آوایی کامل دو صورت زبانی

منظور از تکرار آوایی کامل دو صورت زبانی این است که «پایه‌های واژگانی در عین هم‌گونی و تناسب آوایی و موسیقایی و سیمایی ممکن است نوعی دوگانگی در شکل، ساخت، لفظ، معنا و چینش داشته باشند» (آقاحسینی و زارع، ۱۳۹۰: ۱۱۷). آرایه‌هایی چون «جناس تام»، «جناس مرکب» و «جناس لفظ» حاصل این نوع تکرار است:

۲-۲-۲-۱. جناس تام

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

در مصراع نخست بیت اول، «پیوسته» به معنای همواره و همیشه و در مصراع دوم بیت به معنای به‌هم‌پیوسته و متصل است.

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

۲-۲-۲-۲. جناس مرکب

عقل خائف زین نکرد آن رخس کز بیم منی کاندرا اوصاف توزین برتر سخن‌رانی کند
(همان: ۵۵۹)

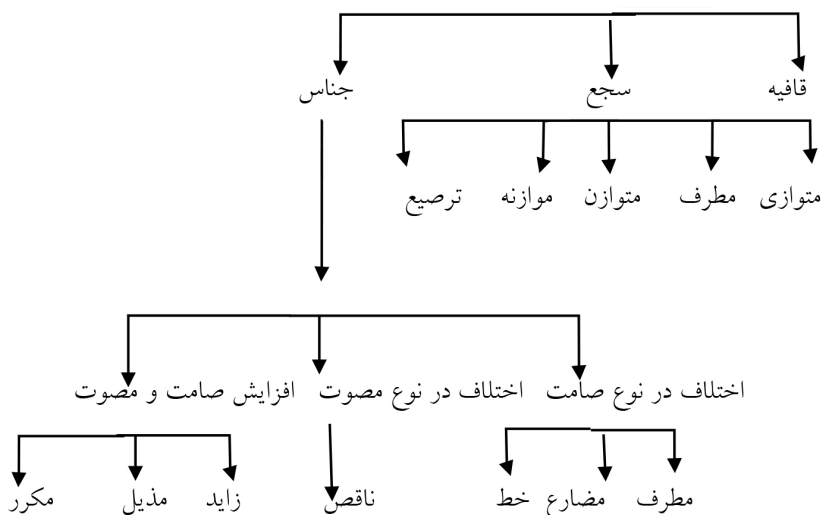
خاصه سلطان الرسل با اولیای خاص خویش سیما شاه اسدسیما علی المرتضی
(همان: ۵۶۲)

در مصراع نخست نمونه نخست، «زین» به معنای «نشیمنی ساخته شده از چرم و چوب که به هنگام سواری بر پشت اسب می‌نهند.» و در مصراع دوم «زین» مخفف از این. در نمونه دوم «سیما» قید مرکب عربی به معنای «ویژه» و «به‌خصوص» و در مورد دوم «سیما» به معنای «چهره و رخسار» است.

۲-۲-۳. تکرار آوایی ناقص دو صورت زبانی

تکرار واژه در سطح همگونی ناقص از جمله ابزارهای نظم‌آفرینی است و عبارت از «تشابه آوایی

دو یا چند واژه در زنجیره گفتار» (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۷-۹). نمودار شماره ۳ انواع تکرار آوایی ناقص را نشان می‌دهد:



نمودار ۳- تکرار واژه در سطح همگونی ناقص

۲-۳-۱. قافیه

قافیه در لغت به معنی «از پی رونده» است و در اصطلاح، حرف یا حرفی است که در آخرین کلمه بیت‌های یک قطعه شعر یا در آخرین کلمه دو مصراع یک بیت، عیناً تکرار شود مشروط بر اینکه این حروف تشکیل یک کلمه واحد معنی‌دار ندهد (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۹۳).

قافیه، یکی از بخش‌های عمده زیباشناختی در حوزه شعر جهان و به‌ویژه شعر فارسی است. «در گفت‌وگوی معمولی و نثر به آهنگ کلمات، توجه نداریم؛ ذهن فقط متوجه معانی است اما در شعر با اینکه هرگز از معانی، غافل نیستیم از آهنگ کلمات نیز لذت می‌بریم و این لذت بیشتر در اثر برگشت قافیه‌هاست و در حقیقت گوش به‌وسیله قافیه‌ها تحریک می‌شود و احساس لذت و خشنودی می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۵). تأثیری که قافیه در ذهن، ایجاد می‌کند مسئله توجه دادن خواننده به زیبایی ذاتی کلمات است؛ قافیه جنبه فیزیکی الفاظ را از راه جلب توجه ما به کلمات، نمایش می‌دهد (همان: ۹۳).

قافیه‌ها را می‌توان به دو گروه تقسیم کرد؛ گروهی را فقیر و گروهی را غنی نام می‌نهمیم؛ فقر

و غنای قافیه‌ها را در حدی که از هماهنگی و همسانی مصوت‌ها و غیر مصوت‌ها هجاهای اصلی برخوردارند، می‌دانیم. کلمه‌های قافیه یا یک‌هجایی هستند یا دو‌هجایی یا از دو هجا بیشتر دارند. بیشتر قافیه‌های یک‌هجایی خودبه‌خود در گروه قافیه‌های فقیر در می‌آیند (مثل زرد / [سرد]، ، رد/ بد، زر/ بر، پر/ در) شاعران بزرگ هر گاه که قافیه‌های فقیر را به کار گرفته‌اند، آن‌ها را با ردیف‌های خوش‌آهنگ غنی کرده‌اند. در ترکیب‌بند مد نظر ما کاربرد قافیه دقت فراوان شده است و همه قافیه‌ها از نوع غنی یا غنی‌شده با ردیف هستند.

۲-۲-۳-۲. سجع

روش تسجیع به‌وجود آوردن یا افزون کردن موسیقی کلام به‌وسیله هماهنگ کردن کامل یا نسبی کلمات و جملات است. به مصادیق روش تسجیع در سطح کلمات سجع [متوازی، متوازن، مطرف] و در سطح جملات «ترصیع» می‌گویند (شمیسا، ۱۳۸۳: ۴). بررسی این روش موسیقایی کردن در ترکیب‌بند محتشم شواهد زیر را به‌دست می‌دهد:

۲-۲-۳-۱. سجع متوازی

یعنی «کلمات در وزن و حرف روی هر دو مطابق باشند» (همایی، ۱۳۷۳: ۴۲) در ابیات زیر کلمات «زهر/ قهر»، «تنگ/ خنگ» و «دافع/ شافع» و «سوز و روز» دارای سجع متوازی هستند

پس حسن پرورده کلفت قتیل زهر قهر پس حسین آزرده گُربت شهید کربلا
(محتشم کاشانی، ۱۳۸۵: ۵۶۲)

بیخ تاک از خاک کنده قهر ربانی اگر اندکی مانع ندیدی حلم بسیار تورا
(همان: ۵۶۰)

می‌کشد شوقم عنان باد این کشش در ازدیاد تا شود تنگ عزیمت تنگ بر خنگ مراد
(همان: ۵۵۷)

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

۲-۲-۳-۲-۲. سجع متوازن

یعنی «کلمات قرینه در وزن، متفق و در حرف زوی، مختلف باشند» (همایی، ۱۳۷۳: ۴۳). در نمونه بیت‌های زیر واژه‌های «تاک/تاب»، «زائر/دائم» و «دعا/درود» از این گونه‌اند:

تاک را افتاده تاب اندر رگ جان تا عنب کرده تلخ از زهر عناب شکر بار تور
(محتشم کاشانی، ۱۳۸۵: ۵۶۰)

تا به کار آید به کار زائران در راه او هست دایم پشت خنگ آسمان در زیر زین
(همان: ۵۵۸)

صد دعا و صد درود خوش ورود خوش ادا کاردش رحمت فرو از بارگاه کبریا
(همان: ۵۶۲)

۲-۲-۳-۲-۳. سجع مطرف

«تقابل دو کلمه است که اولاً یکی از کلمات نسبت به دیگری هجایی در آغاز بیشتر داشته باشد و ثانیاً صامت نخستین هجای قافیه، متفاوت باشد» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۵) در شواهد زیر کلمات «افلاک/خاک»، «عبور/مور» و «عام/انعام» ارزش موسیقایی شعر را افزایش داده است:

نور گردون شد یکی صد بس که بر افلاک برد پرده چشم فلک خاک کف پای شما
(محتشم کاشانی، ۱۳۸۵: ۵۶۰)

خواهد ار اجر عبوری بردرت مور ذلیل ایزدش شاهنشاه ملک سلیمانی کند
(همان: ۵۵۹)

آن که خوان عام روزی می‌کشد از لطف خاص انس و جان راریزه خوار خوان انعام تو ساخت
(همان: ۵۵۸)

۲-۲-۳-۲-۴. موازنه

یکی از تناسب‌های عناصر آوایی در شعر این است که شاعر در دو مصراع یک بیت، کلمات هم‌وزن قرار دهد تا جلوه موسیقایی شعر بیشتر شود یعنی «از اول تا آخر کلماتی بیاورد که هرکدام با قرینه خود در وزن یکی و در حرف زوی مختلف باشند». (همایی، ۱۳۷۳: ۴۴) و در ترکیب‌بند محتشم موارد زیر قابل ذکر است:

هم فضایش یا ربا نزهت ز فرط خرمی
هم هوایش دال بر صحت ز عین اعتدال
(محتشم کاشانی، ۱۳۸۵: ۵۶۱)

هر یکی از عرش آمین گو رئوس قدسیان
هر یکی در عرش تحسین خوان نفوس انبیا
(همان: ۵۶۲)

پس حسن پرورده کلفت قتیل زهر قهر
پس حسین آزرده گُربت شهید کربلا
(همان)

۲-۲-۳-۴. جناس

روش تجنیس مبتنی بر نزدیکی هر چه 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:

۲-۲-۳-۴-۱. جناس مضارع

اگر اختلاف دو کلمه فقط در صامت آغازین قریب‌المخرج باشد به آن جناس مضارع گویند (شمیسا، ۱۳۷۳: ۴۱). 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: ۵۵۷)

آفتاب از غُرفه خاور چو بیرون کرد سر
روی خود روشن ز نور شُرفه بام تو ساخت
(همان: ۵۵۸)

ای به بوبیت کرده در غُربت طواف تُربتت
جمله اصناف ملک با مردم حور و پری
(همان: ۵۵۹)

۲-۲-۳-۴-۲. جناس زاید

ممکن است دو واژه متجانس در تعداد حروف با هم اختلاف داشته باشند؛ یعنی «یکی از کلمات متجانس را حرفی بر دیگری زیادت باشد» (همایی، ۱۳۷۳: ۵۰) در ابیات زیر «تمام/ اتمام»، «جهان/ جان» و «عنب/ عناب» نمونه‌هایی از جناس زاید هستند.

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

هر نفس با صد جهان جان بر تو نتواند شمرد
 قدرت از امکان فزون باید خریدار تورا
 (همان: ۵۶۰)

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

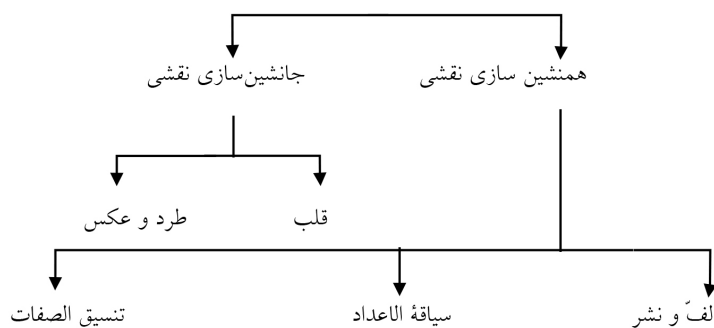
۲-۲-۳. جناس ناقص

نوعی از جناس که «اختلاف در مصوت کوتاه دو کلمه هم‌هجا و هم‌واک است» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۳) در بیت نمونه زیر کلمات «اقدام [انجام کار] / اقدام [قدم‌ها]» در این مقوله، قابل ذکر هستند:

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

۲-۳. توازن نحوی

ساختار نحو شامل عناصری است که در اصل سازنده اثر شاعرانه است. از جمله این عناصر «توازن نحوی» است که عبارت از تکرار شکل دستوری واحد به همراه شکل آوایی واحد (ابوتادیه، ۱۳۷۸: ۴۶) ساختار دستوری و ترتیب قرار گرفتن ارکان جمله، توازن نحوی را پدید می‌آورد. توازن نحوی از تکرار ساختار نحوی جمله به دو روش همنشینی و جانشینی ایجاد می‌گردد. اقسام این توازن در نمودار ۴ نشان داده شده است:



نمودار ۴- توازن نحوی

۲-۳-۱. همنشین سازی نقشی

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

۲-۳-۱-۱. لَف و نشر

صنعت «لف و نشر» چیزی جز «تکرار» ساخت به کمک واژه‌های متفاوت نیست (صفوی، ۱۳۹۱: ۴۵۶)؛ یعنی نخست چند واژه یا مطلب را در یک پاره از کلام با هم بیاورند و در پاره دیگر کلام، آن را توضیح دهند (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۱۵). در ترکیب بند محتشم، بیت زیر نمونه‌ای از کاربرد لَف و نشر است که در مصراع نخست آفت را از «انس و ملک» گریزان دانسته و در مصراع دوم به ترتیب زمین، جایگاه «انس» 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، ۱۳۳۴: ۶۱). در بیت نمونه نخست، «ممکن نبودن» برای تحرک و سکون و فعل «هست» برای ضعف و شوق به کار رفته است؛ در نمونه دوم، «ریزه خوار 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 ممکن است 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 ریزه خوار 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. تنسيق الصفات

اگر برای یک اسم، صفات متوالی بیاورند یا برای یک فعل قیود مختلف ذکر کنند، تنسيق الصفات می نامند (شمیسا، ۱۳۸۳: ۶۲). در بیت زیر، صفات «رشحه بخش سلسبیل»، «دافع سوز جحیم» و «شافع روز معاد» برای موصوف «وادی» ذکر شده است:

در چه وادی در سبیل رشحه بخش سلسبیل دافع سوز جحیم و شافع روز معاد
(محتشم کاشانی، ۱۳۸۵: ۵۵۷)

۲-۳-۲. جانشین سازی نقشی

این نوع از توازن نحوی از طریق جابه‌جایی نقش عناصر جمله است و جانشینی آن‌ها در نقش یکدیگر برقرار می‌شود و صناعاتی چون «قلب» و «طرد و عکس» را شامل می‌شود که در ترکیب‌بند مد نظر ما بیت زیر به «طرد و عکس» شباهت 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

ساختار آوایی شعر که از راه تکرار کلامی و متناسب با قواعد و الگوهای زبانی خاص، شکل می‌گیرد به شاعر کمک می‌کند تا با استفاده از آن آرایه‌هایی چون واج‌آرایی، آرایش موسیقایی با خوشه‌های آوایی، جناس، سجع و وزن عروضی ایجاد کند و در القای مفاهیم و اقبال مخاطب به محتوای کلام، موفق‌تر عمل کند. در این مقاله، ساختار آوایی (روساخت) ترکیب‌بند محتشم کاشانی در منقبت امام رضا (علیه‌السلام) بررسی و مشخص شد که شاعر انواع مختلف توازن آوایی، واژگانی و نحوی را در نظر گرفته و از گونه‌های مختلف تکرار در سطح واج، هجا، واژه، گروه و جمله، به بهترین شکل برای افزایش موسیقی شعرش بهره برده است. او محتوای ارزشمند ذهن خود را که همان ارادت و محبت نسبت به اهل بیت (علیهم‌السلام) است هوشمندانه و هنرمندانه در ظرف کلمات ریخته و باعث همنشینی شایسته و زیبایی کلمات و جای‌گیری مناسب آن در ذهن خواننده شده است. در این ترکیب‌بند در سطح توازن آوایی کمی، از وزن آرام و روان (فاعلاتن) و بحر رمل که مناسب مضامین جدی است، استفاده شده است و در حوزه توازن آوایی کیفی، تکرار همخوان‌ها

و واژه‌ها 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 واژه «آ» که بیانگر شکوه و بلندمرتبتی امام معصوم است و متناسب با فضای شعر منقبتی و همخوان‌های هماهنگ با احساس شاعر در ابیات مختلف، نشانه هوشمندی خاص شاعر در گزینش کلمات است. تکرار کامل پایانی به شکل ردیف‌های مناسب فعلی و اسمی، شعرش را روان و جاری ساخته است. در زمینه 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 استفاده هنرمندانه شاعر را از شگردهای زبانی، نشان می‌دهد و می‌تواند در افزایش اقبال خواننده به این ترکیب‌بند مؤثر باشد.

منابع و مأخذ

- آقاحسینی، حسین؛ زراع، زینب. (۱۳۹۰). «تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر احمد عزیزی». *زبان و ادب پارسی*. شماره ۴۴. صص: ۱۰۱-۱۲۷.
- ابوتادیه، زان. (۱۳۷۸). *نقد ادبی در قرن بیستم*. ترجمه مهسا نونهالی. تهران: نیلوفر.
- حق شناس، علی محمد. (۱۳۵۶). *آواشناسی*. تهران: آگاه.
- _____ . (۱۳۶۰). «پرداختن به قافیه باختن» نشر دانش. س ۲. ش ۸. صص: ۱۸-۲۵.
- خرائلی، محمد؛ سادت ناصری، حسن. (۱۳۳۴). *بدیع و قافیه*. تهران: امیرکبیر.
- ذاکری، گیتا؛ شعبانلو، علی رضا؛ فرزند، عبدالحسین. (۱۳۹۶). «آوا و معنا در شاهنامه». *شعر پژوهی (بوستان ادب)*. سال نهم، شماره اول. (پیاپی ۳۱). صص: ۹۷-۱۲۰.
- روحانی، مسعود. (۱۳۹۴). «نگاهی زیباشناختی به ساختار آوایی شعر محمدرضا شفیعی کدکنی». *پژوهش های ادبی و بلاغی*. سال چهارم، شماره ۱۳. صص: ۲۰-۴۲.
- روحانی، مسعود؛ عنایتی قادیکلایی، محمد. (۱۳۹۱). «تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر قیصر امین پور». *زبان و ادبیات فارسی*. سال ۲۰. شماره ۷۳. صص: ۹۸-۱۲۸.
- زرقانی، سیدمهدی. (۱۳۸۴). «یک الگوی برای بررسی زبان شعر». *مطالعات و تحقیقات ادبی*. سال دوم، ش ۶ و ۵. صص: ۸۴-۵۵.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۹۲). *سیری در شعر فارسی*. چاپ پنجم. تهران: سخن.
- سلطانی، فاطمه؛ رجبی، زهرا. (۱۳۹۷). «ردیف و کارکردهای آن در شعر شاعران حوزه عراق». *کهن نامه ادب پارسی*. شماره دوم، صص: ۶۹-۹۶.
- شجری، رضا؛ عربشاهی کاشی، الهام. (۱۳۹۸). «تحلیل و بررسی فرمالیستی ساختار ترکیب بند محتشم کاشانی از منظر لفظ و معنا». *کاشان شناسی*. شماره ۴ (پیاپی ۲۲). صص: ۲۰۹-۲۳۰.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). *موسیقی شعر*. چاپ سیزدهم. تهران: آگه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: فردوس.
- _____ . (۱۳۷۳). *بدیع*. چاپ چهاردهم. تهران: دانشگاه پیام نور.
- صفا، ذبیح ا... (۱۳۶۴). *تاریخ ادبیات در ایران*. ج ۵. تهران: فردوس.
- صفوی، کورش. (۱۳۸۳). *از زبان شناسی به ادبیات*. ج ۱. تهران: آگاه.
- _____ . (۱۳۹۱). *آشنایی با زبان شناسی در مطالعات ادب فارسی*. تهران: علمی.
- علوی مقدم، مهیار. (۱۳۸۱). *نظریه های نقد ادبی معاصر صورنگرایی و ساختگرایی*. تهران: سمت.
- علی پور، مصطفی. (۱۳۷۸). *ساختار زبان شعر امروز*. تهران: فردوس.
- فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۲). *دستور مفصل امروز*. تهران: سخن.
- القرطاجنی، حازم. (۱۹۶۶). *منهاج اللغاء و سراج الأدياء*. محمد الحبيب ابن الخوجه (تقديم). تونس: دارالکتب الشریقه.
- 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). *راز کاوی ادبیات کودک و نوجوان: تحلیل محتوایی کتاب کودک، قصه و شعر*. با سخنی از دکتر قدمعلی سررامی. تهران: ترفند و سی برگ.

- 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: ۷۴-۴۵.
- مدرس زاده، 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 فن شعر و سبک ها و مکتب های آن*. چاپ چهارم، تهران: کتاب مهناز.
- نیکخواه نوری، ام البنین؛ سالاری، مصطفی؛ رومیانی، بهروز. (۱۴۰۰). «بررسی توازن واژگانی در غزل های سنایی». *مطالعات زبانی و بلاغی*. سال ۱۲، شماره ۳۲، صص: ۲۰۵-۲۳۴.
- همایی، جلال الدین. (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 Persian].
- Abutadieh, Jean. (1999). *Literary criticism in the 20th century*. Translated by Mehsh Nonhali. Tehran: Nilofar. [In Persian].
- Haq-Shenas, Ali-Mohammed. (1977). *phonetics* Tehran: Agah. [In Persian].
- . (1981). «Paying to Rhyme to Lose» *Eshr Danesh*. Q2. Sh8. pp.: 18-35. [In Persian].
- Khazaeli, Mohammad; Sadat Naseri, Hassan. (1955). *Original and rhyming*. Tehran: Amir Kabir. [In Persian].
- 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 Persian].
- 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 Persian].
- 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 Persian].
- 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 Persian].
- Zarin Koob, Abdul Hossein. (2013). *Siri in Persian poetry*. Fifth Edition. Tehran: Sokhan. [In Persian].
- 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 Persian].
- 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 Persian].
- Shafii Kadkani, Mohammad Reza. (2011). *Poetry music*. 13th edition Tehran: Ad. [In Persian].

- Shamisa, sirus. (2004). A new look at Badee, Tehran: Ferdous. [In Persian].
- 1994) —). original 14th edition. Tehran: Payam Noor University. [In Persian].
- Safa, Zabih A. (1985). History of literature in Iran. C. 5. Tehran: Ferdous. [In Persian].
- Safavi, Korosh. (2004). From Linguistics to Literature, Volume 1. Tehran: Aghaz. [In Persian].
- 2011) —). Familiarity with linguistics in Persian literature studies. Tehran: Scientific. [In Persian].
- Alavi-Moghadam, Mahyar. (2002). Contemporary literary criticism theories of formalism and constructivism. Tehran: Side. [In Persian].
- Alipour, Mustafa. (1999). The language structure of today's poetry. Tehran: Ferdous. [In Persian].
- Farshidvard, Khosrow. (2003). Today's detailed recipe. Tehran: Sokhn. [In Persian].
- 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 Persian].
- Mohtsham Kashani, Ali bin Ahmad. (2005). «Diwan Mohtsham Kashani». Correction and introduction by Akbar Behdarvand. Third edition. Tehran: Look. [In Persian].
- 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 Persian].
- 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 Persian].
- 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 Persian].
- Mirsadeghi, Maimant. (2010). Glossary of poetic art, a detailed dictionary of poetic terms and its styles and schools. fourth edition. Tehran: Mahnaz Kitab. [In Persian].
- 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 Persian].
- Homaei, Jalaluddin. (1994). Rhetoric techniques and literary industries. to print Tehran: Homa. [In Persian].