

توازن آوایی در شعر کلیم همدانی

محمد نادر شریفی^۱، فاطمه کوپا^۲، مصطفی گرجی^۳، بهناز علیپور کسگری^۴

^۱ دانشجوی دکتری دانشگاه پیام نور

^۲ استاد تمام و عضو هیئت علمی دانشگاه پیام نور

^۳ استاد تمام و عضو هیئت علمی دانشگاه پیام نور تهران

^۴ استادیار و عضو هیئت علمی دانشگاه پیام نور

نام نویسنده مسؤل:

محمد نادر شریفی

چکیده

پژوهش حاضر به بررسی توازن آوایی در غزلیات کلیم همدانی می‌پردازد. بررسی آثار ادبی گذشتگان از منظر نقدهای علمی نوین، یکی از روش‌های معرفی و شناخت دقیق آثار ادبی است. نقد فرمالیستی یکی از انواع تحلیل آثار ادبی در نقد نوین می‌باشد و توازن آوایی یکی از مباحث مهم نقد فرمالیستی است؛ که در این تحقیق مد نظر است. جامعه آماری این پژوهش ۲۰۰ غزل کلیم است که به شیوه تصادفی از بین ۵۹۰ غزل شاعر انتخاب شده است. روش پژوهش، تحلیل محتوا و شیوه کتابخانه‌ای می‌باشد؛ از نظر نقد فرمالیستی یا صورت‌گرایی برای شناخت اثر، فقط متن اثر، مرکز توجه و نقد می‌باشد. در این نقد، توازن از طریق تکرار کلامی حاصل می‌آید؛ لازمه توازن آوایی تکرارهایی آوایی است که براساس سلسله مراتب تحلیل ساخت آوایی زبان، در چند مرتبه قابل طبقه بندی است؛ توازن در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی قابل بررسی است؛ توازن آوایی از دو جنبه قابل بررسی است: کمی و کیفی. در بخش کمی که مربوط به وزن شعر می‌شود؛ می‌توان گفت که شاعر به دلیل گرفتاری‌ها، مصائب و هجرت‌های ناخواسته به اندوهی مستمر دچار بوده و پیامد آن در انتخاب اوزان شعری بحر رمل و مجتث، که متناسب این روحیه شاعر می‌باشد؛ دیده می‌شود. در عین حال در بین گونه‌های مختلف توازن آوایی از جنبه کیفی، شاعر از مؤلفه تکرار واکه و هم خوان پایانی بیشترین استفاده کرده است؛ کاربرد بالای آن به خاطر هماهنگی بیشتر صامت‌ها و مصوت در هجای پایانی است در عین حال یکی از دلایل حضور گسترده این نوع توازن الزام شاعر به آوردن قافیه می‌باشد؛ در نتیجه، نشان می‌دهد؛ کلیم همدانی شاعر قرن یازدهم، شاعری لفظ‌گرا نیست اما با ظرافت بسیار از مؤلفه‌های زبانی بهره‌مند شده است و این، می‌تواند دلیل ماندگاری او در تاریخ ادبیات فارسی باشد.

واژگان کلیدی: فرمالیسم، کلیم همدانی، زبان شعر، توازن آوایی.

مقدمه

کلیم همدانی شاعری بزرگ در قرن یازدهم هجری است او ملقب به ملک الشعرا و خلاق المعانی ثانی است؛ شعر او هم از بُعد معنا و مفهوم و هم از بُعد لفظ و زبان قابل توجه و بررسی است. «ملک الشعرا ابوطالب کاشانی مشهور به طالبای کلیم که او را خلاق المعانی ثانی می خواندند از شاعران معروف سده یازدهم هجری است (صفا، ۱۳۷۰: ۱۷۰). اشعار کلیم هنوز هم در ادبیات فارسی ما جایگاه ویژه ای دارد؛ بررسی شعر او از دیدگاه نقد زبان‌شناسانه کمک می کند از دریچه ای دیگر به زوایا و خفایای شعر او نگاه کنیم و ارزش و اهمیت شعر او را دریابیم. نقد فرمالیستی گرچه پیدایش آن به حدود صدسال پیش می رسد اما به گفته شفیعی کدکنی اولاً از آن مکتب های خلق الساعه ای نیست که چون کاعذی شعله ور شود و در آنی از بین برود؛ دوم نوع کار این مکتب به گونه ای است که همیشه تازگی و نو بودن خود را حفظ می کند و بسیار دقیق، علمی و تخصصی است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۲-۲۷).

شعر و ادبیات با بهره مندی از وزن به خیال انگیزی می رسد تا جایی که وزن یکی از مؤلفه های مهم یک شعر است تا آن جا که شفیعی کدکنی در این زمینه، می گوید: وزن لذت موسیقایی به وجود می آورد و میزان ضربه ها و جنبش ها را منظم می کند؛ به کلمات خاص هر شعر تأکید می بخشد و امتیازی از نظر کشش کلمات ایجاد می کند و این اصول است که باعث شده وزن به عنوان عامل موسیقایی شعر معرفی شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۴۹). شعر و زیبایی ارتباط تنگاتنگی دارند آن پو می گوید: «شاعر با نیک و بد و با حقیقی بودن متن کار ندارد سرو کارش فقط با زیبایی است وظیفه نخستین او رسیدن به زیبایی برین است که زیبایی این جهانی، جلوه ای از آن است) پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۰) اما آن چه یک نوشته را به شعر تبدیل می کند چیست؟ به عبارتی ادبیات متن به چیست؟

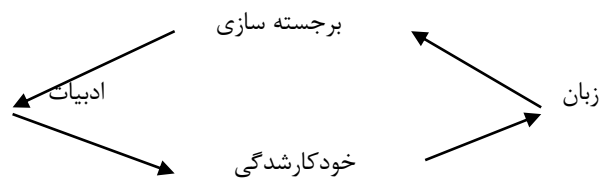
هر دیدگاه ادبی با زاویه ای به این مسئله نگاه می کند و بدان پاسخ می دهد اما فرمالیست ها^۱ می گویند: برای شناخت شایسته اثر ادبی، عناصری اصی تر از اجزای همان اثر وجود ندارد؛ واکها، واژه ها، جمله ها و شیوه پیوند آنهاست که چگونگی القای معنا را در اثر ادبی باز می نمایند. همین زبان ویژه است که سبک اثری را باز می نمایند؛ باختین می گوید: «سبک آن چیزی است که زبان را به بینشی مجسم و کاملاً فهمیدنی تبدیل می کند» (تودورف، ۱۳۷۷: ۲).

هدف فرمالیست ها حفظ ادبیات از گزند نقدهای سلیقه ای و غیر قانونمند بود و می کوشیدند این کار را با فراهم آوردن شیوه علمی و اصولی انجام دهند. «هدف آنها کشف "جوهر ادبی متن" بود و قصد داشتند از این طریق به تبیین تفاوت یک متن ادبی از سایر متون بپردازند» (پارسا-جباری، ۱۳۹۰: ۳۵).

«در قرن بیستم زبان شناسان، دو انجمن زبان شناسی به نام های انجمن زبان شعری در شهر پترزبورگ و انجمن زبان شناسان مسکو را در دهه دوم قرن بیستم به وجود آوردند تا برای مطالعه ادبیات دانشی، مستقل پدید آرند و به ویژگی هایی که یک متن ادبی را از سایر متون، متمایز می سازد؛ پی ببرند (شمیسا؛ ۱۳۸۳: ۱۴۷) اینان کسانی بودند که هسته اولیه نقد فرمالیستی را به وجود آوردند.

در این نوع نقد منتقد به نوع به کارگیری و میزان به کارگیری تمامی اجزای ساختار عبارات دقت خاص دارد و در این راه به دنبال رسیدن به علم ادبیات می باشد «هدف فرمالیست ها دستیابی به علم ادبیات بود؛ «علمی که در آن به توصیف کارکردهای نظام ادبی و تحلیل عناصر سازنده متن می پردازد و براساس بررسی قوانین درونی حاکم بر تکامل ژانرهای ادبی از راه شناخت مناسبات درونی شکل می گیرد آنان از زوایا و بعد گوناگون مانند؛ واج شناسی، قواعد وزن، ریخت شناسی، کارکرد نحوی و واژه شناسی به بررسی و مطالعه مناسبات درونی اثر می پرداختند و با گذر زمان دریافتند که نخست باید کدهای ادبی را از راه کدهای زبان شناسی بشناسند و بدین ترتیب موضوع ارتباط زبان و ادبیات را مطرح کردند ادبیات نظام خاص نشانه هاست مشابه با هر نظام دلالت گونه دیگر اما با این تفاوت که ماده اصلی و ساختار بنیادش زبان است که خود نظام دلالت گونه دیگری است» (احمدی، ۱۳۸۵: ۵۳-۵۰).

نکته دیگر، اینکه از نظر این منتقدین ادبی، مرزی بین نظم، نثر ادبی و شعر و نثر معمولی و به اصطلاح زبان خودکار است و آن فرایند برجسته سازی است در واقع برجسته سازی زبان خودکار را متحول می کند؛ «فرایند برجسته سازی با گذر از زبان به ادبیات تحقق می یابد و عکس آن یعنی استعمال مواردی از ادبیات در زبان خودکار تحت فرایند خودکارشدگی مطرح می گردد. (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۵) این مطلب در نمودار ذیل چنین می آید.



برجسته سازی^۳ به دو شکل صورت می پذیرد: نخست آن که نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار، انحراف صورت پذیرد و دوم آنکه قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار، افزوده شود به این ترتیب، برجسته سازی از طریق دو شیوه هنجارگریزی یا فراهنجاری و قاعده افزایی تجلی خواهد یافت، بنابراین یک از راه های برجسته سازی، شگرد فراهنجاری یا هنجارگریزی است که به اعتقاد لیچ^۴ به هشت نوع می تواند اتفاق افتد که شامل: «واژگانی، دستوری، آوایی، خطی، معنایی، گویشی، سبکی، در زمانی و یا باستانگرایی است؛ او معتقد است؛ فراهنجاری به زنجیره کلام کارکرد جدیدی می بخشد و بار معنایی آن را تغییر می دهد و باعث رستاخیزی زنجیر کلام می شود» (لیچ، ۱۹۶۲: ۴۲).

قاعده افزایی^۵ برخلاف هنجارگریزی انحراف از قواعد زبان هنجار نیست بلکه اعمال قواعدی اضافی بر قواعد هنجار زبان است و ماهیتاً نقطه مقابل هنجارگریزی است؛ یاکوبسن بر این اعتقاد است که «فرایند قاعده افزایی چیزی نیست جز توازن^۶ در وسیع ترین مفهوم خود و این توازن از طریق تکرار کلامی حاصل می آید» (صفوی، ۱۳۷۳: ۱۵۰) لازمه توازن، تکرارهای آوایی است که بر اساس سلسله مراتب تحلیل ساخت آوایی یک زبان در چند مرتبه قابل طبقه بندی است این توازن ها می تواند در سه سطح بررسی شوند: آوایی، نحوی، واژگانی.

توازن آوایی: تکرار آوایی می تواند یک واج، چند واج درون یک هجا یا کلّ هجا و توالی چند هجا را در برگیرد؛ توازن واژگانی آن دسته از تکرارهایی را شامل می شود که در سطح تحلیل صرفی قابل بررسی اند. و توازن نحوی نیز شامل مجموعه ای تکرارهایی خواهد بود که در سطح نحوی مورد بررسی قرار می گیرند. روش پژوهش این مقاله بر اساس تحلیل محتوا و روش کتابخانه ای است. جامعه آماری مورد نظر، ۲۰۰ غزل از بین ۵۹۰ غزل شاعر است که به شکل تصادفی انتخاب شده است. در این پژوهش، ما به کاوش در جامعه آماری مدّ نظر می پردازیم و با بررسی واژه به واژه غزلیات شاعر، و مطابق نمودار ترسیمی، مؤلفه های توازن آوایی را استخراج کرده و ضمن ارائه بسامد مؤلفه های به کار گرفته شده تلاش می کنیم از منظر نقد فرمالیستی ارزش غزلیات شاعر را آشکار کنیم.

۱-۱. پیشینه تحقیق

شعر کلیم به عنوان شاعری برجسته در بُعد معنا و زبان در ادبیات فارسی بسیار مورد توجه قرار گرفته است واز سوی دیگر فرمالیسم به عنوان مکتبی پویا و زنده در قرن بیستم و تاکنون، باعث شده مطالب و مقاله های بسیاری نگاشته شود که به برخی از مقالات اشاره می کنیم.

در مقاله ای با عنوان «بررسی توازن آوایی و واژگانی ایرج و هویره» کمر پشته و سلیمان پور (۱۳۹۴) منظومه مدّ نظر را از این منظر بررسی کرده و معتقد است؛ ردیف، به خصوص ردیف فعلی و فعل های ربطی و ساده در این منظومه، باعث روانی کلام شده است و در بین آرایه های بدیعی سجع مطوّف باعث افزایش موسیقی شعر شده است. یا هاشمیان و شریف نیا (۱۳۹۳) در مقاله خود تحت عنوان «بررسی توازن آوایی در اشعار منوچهر آتشی» به بررسی توازن آوایی در اشعار آتشی پرداخته اند و معتقدند از مهم ترین ویژگی های موسیقی اشعار آتشی، عنصر تکرار است که موسیقی شعرش را دو چندان کرده است و اشعارش را از انسجام خاصی برخوردار کرده است؛ این تکرار باعث قاعده افزایی در شعر او شده است. پارسا و جابری (۱۳۹۰) در مقاله ای با عنوان «بررسی برخی از مؤلفه های نقد فرمالیسم در قصاید خاقانی» به صورت کلی مباحث فرمالیسم را در قصاید خاقانی مورد بررسی قرار داده اند و به این نتیجه دست یافته اند که خاقانی از تمامی مؤلفه های فرمالیسم استفاده کرده است؛ و این باعث ارزش و اهمیت قصاید او در بین قصاید دیگر شاعران و در میان آثار خود شاعر شده است. یا در پژوهشی دیگر تحت عنوان «نقد فرمالیستی دو غزل از کلیم همدانی» خیرالله محمودی و خدیجه کیانی (۱۳۹۲) به صورت گذرا، به مباحث نقد فرمالیستی در دو غزل کلیم همدانی پرداخته اند و به این نتیجه دست یافته اند که، وی برای انتقال مفاهیم شعری به زیباترین شکل ممکن، از تمام ظرفیت های شعری از انتخاب هدفمند واژه گرفته تا واج، تکرار واج و واژه، هماهنگی الفاظ، گریز از هنجارهای متداول زبان، آفرینش تصاویر بکر و تازه و... سود می برد. در مقاله ای هم با عنوان «هنجارگریزی معنایی، خصیصه سبکی کلیم کاشانی» توحیدیان (۱۳۹۲) به بررسی برخی واژه ها و اصلاحات و مفاهیم در شعر کلیم که از نظر هنجارگریزی معنایی قابل توجه می باشد؛ پرداخته است. در نتیجه تاکنون پژوهشی که ۲۰۰ غزل کلیم کاشانی را مبتنی بر توازن آوایی بررسی کرده باشد، دیده نشد.

۱- سؤالات پژوهش

جایگاه توازن آوایی در شعر کلیم چگونه است و ودلیل میزان بکارگیری مصادیق آن در شعر کلیم چیست؟

۳-۱. ضرورت انجام پژوهش

با رویکرهای متفاوتی، می‌توان به نقد و بررسی یک اثر ادبی پرداخت؛ یکی از این رویکردها، نقد فرمالیستی است؛ آنچه سابق در نقد آثار ادبی شعر و نثر در ایران و جهان مرسوم بود؛ نقد سنتی بود؛ در این نوع نقد، آثار ادبی را از دیدگاه‌های اخلاقی و سیاسی، اجتماعی، تاریخی و... مورد بررسی قرار می‌دادند. اما در قرن بیستم، زبان شناسان با رویکردی جدید به نقد آثار ادبی پرداختند؛ این رویکرد ادبی که فرمالیسم نام داشت متن اثر را در کانون توجه خود قرار می‌داد؛ این رویکرد ادبی برای بررسی هر اثری ادبی قابل انطباق است و شعر کلیم از این قاعده مستثنی نیست. اینکه چرا شعر کلیم ماندگار شده است؟ آیا صرف حضور مفاهیم ارزشمند در شعر باعث ماندگاری شعر او شده است؟ قطعاً چنین نیست چرا که هزاران ادیب، پیش از او هم چنین مفاهیمی را در آثار خود منعکس کرده‌اند. به نظر می‌رسد شیوه به کارگیری این مفاهیم در هیأت الفاظ و به کارگیری مؤلفه‌های نقد فرمالیسم، هم‌چون توازن آوایی، واژگانی، نحوی و... در این امر دخیل بوده‌اند و دیگر این‌که آیا صرف به کارگیری مؤلفه‌های فرمالیسم باعث ارزشمندی یک اثر می‌شود؟

۴-۱. هدف پژوهش

هدف این تحقیق این است که میزان به کارگیری مصادیق توازن آوایی که یکی از مؤلفه‌های اصلی نقد فرمالیستی است در شعر کلیم بررسی شود تا بتوانیم به فرضیات تحقیق پاسخ دهیم. در عین حال که بررسی آثار ادبی از دیدگاه‌ها و رویکردهای مختلف، علاوه بر اینکه به خوانش و توجه بیش‌تر این آثار منجر می‌شود در نهایت پنجره‌ای جدید برای شاعران و نویسندگان معاصر باز می‌شود تا با یک رویکرد علمی به آثار ادبی نگاه کنند واز میراث گذشته به شکلی دیگر بهره‌مند شوند.

۱. بحث اصلی

۱-۲- ساختار آوایی

زبان، اولین ماده شعر است و ساختار آوایی زبان که حاصل ترکیب و هماهنگی واک‌ها و هجاها و واژگان است؛ در زیباشناسی شعر اهمیت بسیار دارد «بحث ساختار آوایی، بحثی است که از دیرباز در بلاغت اسلامی و هم‌چنین در دوره شکوفایی نقد ادبی جدید در ادبیات غرب مورد توجه بوده است. این ساختار آوایی یا توازن آوایی، ساختاری است که شامل تزیینات بدیع و یا به تعبیری عناصر زیبایی متن که در آن به روساخت اثر بیش‌تر توجه می‌شود. از میان منتقدان بلاغت اسلامی، عبدالقادر جرجانی و از میان غربی‌ها، شک洛夫سکی^۷، یاکوبسن^۸ و لوی اشتروس^۹ را می‌توان نام برد. «اینان اساس نظریه خود را بر ساختار آوایی کلام بنا نهاده‌اند و براین باورند که زیبایی یک واژه دریافت و مجموعه ی ترکیب کلام، احساس می‌شود» (آقا حسینی، ۱۳۹۰: ۱۰۲) و براساس نظر علی پور می‌توان گفت «واچ‌ها به دلیل انعطاف پذیری ویژه در معنا و دگرگونی‌های کارکردی که در طول شعر فارسی به خود گرفته‌اند؛ همانند سایر عناصر زبان، نقش تعیین‌کننده‌ای دارند؛ این نوع کارکردها سبب تشخیص زبان واستحکام بافت آوایی کلام می‌شوند» (علی پور، ۱۳۷۸: ۲۲۰) ساختار آوایی در واقع شامل هر گونه تناسب و توازن صوری است که از طریق کلامی و مطابق قاعده و الگوهای خاص زبانی شکل گرفته است هم‌چنان که منتقدین در ادبیات فارسی به شاعران معناگرا و لفظ‌گرا اعتقاد دارند؛ در غرب نیز برخی با شاعران لفظ‌گرا یا به عبارتی صورت‌گرا مخالفت می‌کنند به عنوان مثال؛ هگل^{۱۰} از اندیشمندانی است که به روساخت یا فرم ظاهری شعر توجهی ندارد^{۱۱} «او لایه آوایی شعر را کم اهمیت جلوه می‌دهد و آن را عارضه ظاهری و تصادفی شعر می‌داند» (ولک، ۱۳۷۹: ۳۷۶) و حال آن‌که برخی مانند کروچه و فوسلر معتقدند: شعر زیبایی آفرینی با زبان است «زبان جنبه هنری و خلاق دارد و با سبک و زیبایی عجین است به نظر فوسلر زبان هنر و خلاقیت است و می‌توان در زبان به جست‌وجوی سبک و زیبایی رفت» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۲۰) به طور کلی آواها، آن‌گاه که در یک شکل و ساختار ادبی ترکیب می‌شوند نقش معنایی نیز می‌یابند «آواهای شعر علاوه بر نقشی که در زیبایی شعر دارند و گاه هماهنگ با سایر ارکان شعر، خود القاکننده معنا و بدون

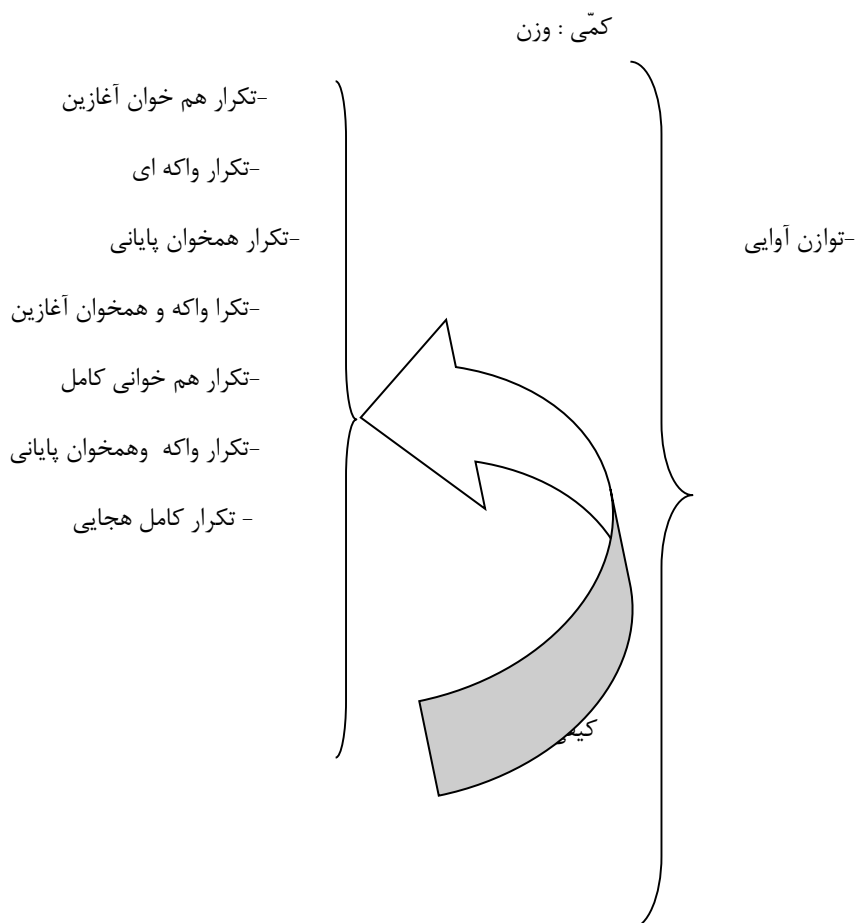
توجه به معنی آشکار واژه‌ها تصویرساز و زیبایی‌آفرین و بیان‌گر عواطف هستند (صهبا، ۱۳۸۴: ۹۴) مثال این مورد مبحث نغمه حروف یا واج آرایبی است که علاوه بر ارزش موسیقایی دارای بار معنایی نیز می‌باشد.

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است بادخنک از جانب خوارزم وزان است
(دامغانی، ۱۳۸۷: ۴۵۶)

که در این بیت از منوچهری دامغانی، علاوه بر تکرار واج‌ها که در بحث توازن مدّ نظر است بار معنایی آن، یعنی صدای وزش بادِ خزان نیز احساس می‌شود.

توازن را می‌توان در سه سطح مورد بررسی قرار داد: آوایی، واژگانی و نحوی.

۲-۲- توازن آوایی گونه‌ای از توازن کلامی است که از تکرار آواها پدید می‌آید و بر بار موسیقایی شعر می‌افزاید چنان‌که در نمودار دیده می‌شود به دو دسته تقسیم می‌شود.



نمودار مطابق با نمودارهای ترسیمی مهیار علوی مقدم می‌باشد (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۱۳).

۲-۲-۱- توازن آوایی - کمی

توازن آوایی در بخش کمی، با وزن ارتباط می‌یابد وزن و عناصر موسیقایی شعر یکی از عناصر مهمی است که صورت‌گرایان بدان توجهی خاص دارند و حتی از نظر آنان وزن در کشف معنا هم دخیل است. مقدمه بحث توازن آوایی آگاهی از ریتم است «معمولاً به هر تناوب با قاعده‌ای ریتم می‌گویند و به ماهیت آن چه در تناوب است هیچ اعتقادی ندارند و ریتم موسیقایی تناوب صداها در زمان است و ریتم شعری، تناوب هجاها در زمان است و ریتم رقص، تناوب حرکات در زمان» (تودورف، ۱۳۹۲: ۱۵۹).

ریتم در شعر طبیعی نیست بلکه قراردادی است. توالی هجاهایی که با ریتمی خاص در شعر قرار می‌گیرند و اوزان مختلفی از آن‌ها سرچشمه می‌گیرد؛ خلق می‌شود و به صورت طبیعی صورت نمی‌گیرد «در واقع هیچ یک از اوزان و هجاها فی‌نفسه وجود ندارد بلکه نتیجه نوعی حرکت ریتمیک هستند این وزن‌ها و هجاها فقط می‌توانند گواه حرکت ریتمیکی باشند که خود حاصل آن‌اند (همان: ۱۶۰).

وزن که زبان شعر را به خصوص در شعر سنتی از نظر موسیقایی برجسته می‌کند و در بخش قاعده‌افزایی فرمالیست‌ها از ابزار و عناصر مهم تلقی می‌شود در آشنادایی^{۱۱} نیز نسبت به زبان معمول خودکار جایگاه مهمی دارد «وزن وسیله‌ای است که موجب می‌شود تا کلمات بتوانند بیشترین تأثیر ممکن را بر یکدیگر بگذارند در مطالعه چیزهای موزون دقت و صراحت حالت انتظار که طبق معمول در اغلب موارد ناخودآگاه است افزایش فراوان پیدا می‌کند» (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۱۱۷). شکی نیست وزن که یک موسیقی بیرونی است تأثیر بسیاری در خواننده به وجود می‌آورد و این در حقیقت «مجموعه‌ای از صوت است که از توالی منظم فاصله و زمان برخوردار است» (هاشمیان، ۱۳۹۳: ۳۶۴). رامان سلدن در مورد شعر موزون می‌گوید: «گفتاری است در بافت آوایی خود سازمان یافته و مهم‌ترین عامل سازنده آن وزن است» (سلدن، ۱۳۷۷: ۱۹۰).

اینکه وزن شعر با مفهوم و عواطف شعر هماهنگ باشد گرچه یک اصل خدشه‌ناپذیر نیست و مثلاً نظامی گنجوی مخزن الاسرار خود را در وزنی شاد می‌سراید؛ در حالی که موضوع شعرش پند و اندرز و حکمت است اما عرف چنین است که تا حدودی از طرف شاعران رعایت شده است «هر شعری بسته به محتوا و حالت عاطفی‌اش با وزن مطابقت دارد و شاعر از میان اوزان شعر وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگ باشد بر می‌گزیند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۹: ۶۱) و ارسطو در این زمینه چنین می‌گوید: «در واقع همان طبیعت موضوع است که ما را به انتخاب وزنی مناسب هدایت می‌کند» (زرین کوب، ۱۳۵۴: ۱۰۴).

قالب شعر تأثیر مهمی در القای احساسات در شعر دارد «هنر بر آمدن از عهده قالب شعر کم‌اهمیت‌تر از هنر به چنگ آوردن مضمون نیست» (اسکلتن، ۱۳۷۵: ۱۰۴). در تمام قالب‌های شعری یک عنصر مشترک اساسی وجود دارد و آن عنصر تکرار است در واقع همین حرکت‌ها و حروف‌ها و در مجموع واژه‌هاست که به هر شعر یا قطعه شاعرانه شخصیت ویژه می‌بخشد و در واقع حیات شعری به همین نظم و توالی و تکرارهاست سه شیوه بنیادین برای به وجود آمدن این نظم وجود دارد؛ نخستین آن طرح آوایی است؛ یک شعر با به کارگیری قافیه‌ها هم حروفی و هم صدایی و هم خوانی‌ها طرحی منظم می‌پذیرد. گاهی تکرار به روشنی نمایان است؛ دومین راه برای نمایش دادن گونه‌های نظم در شعر، به وسیله ارائه سیلاب‌های مؤکد و غیر مؤکد است که کم و بیش به راه نخستین شباهت دارد و در واقع این شیوه، همان شیوه به کارگیری اوزان شعری و قوافی به گونه‌ای هنرمندانه است و سومین راه روش تکرار صداها و تکیه‌ها بلکه تکرار عبارت یک شعر می‌تواند با داشتن شکلی معین در آخر هر مصرع ظاهری منظم داشته باشد یعنی یک یا چند عبارت در هر چند مصرع به گونه‌ای منظم تکرار شود (همان: ۱۹۲-۱۹۰).

در شعر هر وزنی برای مفهوم خاصی در نظر گرفته شده است به عنوان مثال اوزان نرم و سنگین در معانی مرثیه و هجران و درد و وحسرت و گله‌گذاری به کار می‌رود.

در اشعار کلیم انواع اوزان شعری دیده می‌شود که بسامد بحرهای استفاده شده در جامعه آماری مورد نظر در جدول ذیل می‌آید.

وزن	تعداد	وزن	تعداد
رمل مثنی محذوف	۵۷	مجتث مثنی مخبون اصلم	۲۰
رمل مثنی مخبون اصلم	۱۵	منسرح مثنی مطوی مکشوف	۲
رمل مثنی مخبون محذوف	۹	خفیف مسدس مخبون اصلم	۲
رمل مسدس محذوف	۳	هزج مثنی سالم	۱۸
مضارع مثنی اخرب مکفوف محذوف	۲۱	هزج مثنی اخرب مکفوف محذوف	۷
مضارع مثنی اخرب	۱۵	هزج مسدس محذوف	۸
مجتث مثنی مخبون	۱	رجز مثنی مطوی مخبون	۲
مجتث مثنی مخبون محذوف	۲۰		

«اوزان ضربی وتند که معانی شورانگیز و جذبه و حال را القا می‌کند (رجز مثنی مطوی مخبون و رمل مثنی مشکول)

اوزان نرم و سنگین در معانی مرثیه و هجران و درد وحسرت (رمل مثنی محذوف و مجتث مثنی اصلم)

اوزان برهانی جدلی (قریب مسدس اخرب مکفوف / هزج مسدس اخرب مقبوض / مضارع مثنی اخرب مکفوف محبوب)

اوزان تند و کوتاه برای نفاهیم شاد و اشعار کودکانه (سریع مسدس مطوی مکشوف / هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف / منسرح مثنی مطوی مکشوف)

اوزان دلنشین و شیرین و آرام که مناسب مضامین آرام بخش یا عاشقانه» (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۹: ۷۴)

دراین بین «بحر خفیف وزنی شاد است که که شادابی و امیدواری را به خواننده منتقل می‌کند و بحر هزج برای مضامین عاشقانه به کار می‌رود» (هاشمیان، ۱۳۷۹: ۳۶)

هزج	مضارع	رمل	مجتث	منسرح	خفیف	رجز
۳۵	۴۴	۷۶	۳۵	۲	۴	۴
۱۷/۵	۲۲	۳۸	۱۷/۵	۱	۲	۲

با توجه به جدول به چنین نتیجه‌ای می‌رسیم که شاعر از اوزان سنگین (رمل مثنی محذوف در وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن و بحر مجتث مخبون اصلم در وزن مفاعله فاعلاتن مفاعله فاعلن) بیشترین استفاده کرده است؛ این وزن‌ها چنانچه گفته شد؛ متناسب معانی مرثیه و هجران و گله و شکایت است و دقیقاً بیانگر حال درونی شاعر است چرا که کلیم در سفرهای متعدد به هند و دربار ایران به دنبال خریدار شعرش بوده است که در این راه با ناکامی‌های زیادی مواجه می‌شود و آثار آن در انتخاب اوزان و بحر انتخابی شاعر دیده می‌شود. نمونه این ابیات در ذیل دیده می‌شود:

عزّتی دیگر بود در دامن صحرا مرا	می‌گذارد هر کجا خاری است سر در پا مرا
تا نمی‌گیرم چراغ دیده ام را نور نیست	(کلیم همدانی، ۱۳۷۶: ص ۱۳: غ ۱۰)
	سیل اگر باز ایستد ویرانه‌ام معمور نیست
	(همان: ص ۱۳۲: غ ۱۳۰)

در برابر آن بحر خفیف که مختصّ مفاهیم شاد و طرب‌انگیز هست در شعر شاعر تقریباً پایین‌ترین بسامد را داراست و این نکته نیز بیانگر دور بودن شاعر از اتفاقات شادی‌بخش می‌باشد.

در کلّ غزلیات شاعر، تنها ۴ غزل با این بحر خفیف سروده شده و در جامعه آماری مدّ نظر، تنها یک غزل دیده شد. که با مطلع

دل تمنای درد او دارد

خانه سیلاب آرزو دارد

(همان: ص ۲۱۷: غ ۲۱۵)

آغاز می‌شود. ناگفته نماند محتوای همین غزل هم بیانگر شادی و سرور شاعر نیست! البته شاعر غزل‌هایی در اوزان و بحور دیگری دارد که بیانگر حال خوش و شور و شغف و شادی اوست.

۲-۲-۲- توازن آوایی - کیفی

به شیوه‌هایی گفته می‌شود که طی آن صامت و مصوت‌ها با تناسب و هماهنگی خاصی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و با تکرارشان گونه‌ای توازن موسیقایی پدید می‌آورند و بر موسیقی شعر می‌افزایند به عبارت دیگر توازن واجی از تکرار واحدهای زبانی کوچک‌تر از واژه ایجاد می‌شود و شاعر با انتخاب واژگانی که دارای واج‌های خاصی هستند به برجستگی آوایی دست می‌زند از آن‌جاکه این گونه تکرار مصوت و صامت‌ها در زبان خودکار کم‌تر اتفاق می‌افتد این شیوه در فرآیند برجسته‌سازی قرار می‌گیرد.

۲-۲-۱- تکرار هم خوان آغازین

در این نوع تکرار یک صامت در آغاز چند هجا تکرار می‌شود؛ شمیسا به این آرایه توجه داشته و بدان هم حروفی می‌گوید» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۵۷)

شفیعی‌کدکنی نیز آن را از خانواده جناس می‌داند از نظر او این گونه هم نوایی‌ها صوتی و الگوهای آوایی در شعر شاعران سبب عطف کلمات موزون و هم‌نوا به یکدیگر می‌شود: مانند مادر را دل سوزد و دایه را دامن (شفیعی‌کدکنی ۱۳۷۰: ۳۰۱).

در شعر کلیم و در جامعه آماری مدّ نظر ۴۵ مورد از این توازن آوایی دیده شد به عنوان نمونه:

گر به بزم دیر می‌آید کلیم از صبر نیست
موسمی باید که کس آهنگ آن دریا کند
(همدانی، ۱۳۷۶: ۳۰۹)

در این بیت صامت "ک" در واژه‌های کلیم کند که و کس در آغاز هجاها، بیان‌گر این نوع توازن است.

در این بیت نیز:

سود سودای نمک مارا سوی کشمیر برد
اعتباری بخت شور آنجا مگر پیدا کند

تکرار واک یا واج "س" در آغاز هجا مشخص شده است.

۲-۲-۲- تکرار واکه‌ای_ مصوت کوتاه و یا بلند

واکه‌ها، که همان مصوت‌های کوتاه و بلند را شامل می‌شود (ـَ، ـُ، ـِ، آ، ای، او) هستند. در این بین برخی شاعران با این ابراز زبانی باعث ایجاد موسیقی زبانی می‌شوند که ۶۰ مورد از آن دیده شد. نمونه‌هایی از آن‌ها در ذیل آورده می‌شود.

بسکه از ذوق شهادت زندگانی تلخ شد
غیر شمع کشته ما را آنجمن آفروز نیست
(همان: ۱۳۶/۳)

آز شفق هرشام، می در جام گردون می کنند
تا شود روشن که وقت باده خوردن شام نیست
(همان: ۱۳۶/۷)

عادت داد و ستد دادن جان مشکل کرد
زان که این داد ز دنبال ندارد ستدی
(همان: ۵۷۰/۸)

ز طلب ممان چو حرمان کندت شکسته خاطر
که شکستگی گدا را بود آلت گدایی
(همان: ۵۹۰/۴)

من کجا بد گردی افلاک وانجم از کجا
خاطر من در بزم عیش از گردش ساغر گرفت
(همان: ۱۶۹/۳)

بلبلم وز غنچه نشگفته کس نشناسدم
صد بهار آمد که من سر درته پر داشتم
(همان: ۴۴۲/۴)

۲-۲-۳-۳- تکرار همخوانی پایانی

در این شیوه از تکرار آوایی صامت (همخوانی) پایانی در چند واژه تکرار می شود این نوع تکرار در برخی موارد در قالب قافیه نیز دیده می شود.

سلسله تا به سلسله موی به موی تا میان
دست به دست می دهد زلف تو پیچ و تاب را
(همان: ۸/۴)

گریه به حال دل کلیم این همه از چه می کنی
اشک مریز اینقدر شور مکن کباب را
(همان: ۹/۴)

بسکه محنت بر سر محنت نصیبم می شود
بیم دام راه در کنج قفس باشد مرا

(۱۳/۴)

در این جامعه آماری ۳۵ مورد دیده شد.

۲-۲-۴- تکرار واکه وهم خوان آغازین

در این نوع توازن یک واکه و یک هم خوان در ابتدای واژه تکرار می شود؛ و باعث افزایش موسیقی کلام می گردد.

عجب مدار که آتش به گورم اندازد
همان شرار که سنگ مزار من دارد
(همان: ۲۱۰/۷)

در چشم کلیم از اثر گریه گل افتاد
دیگر هوس دیدن گلزار ندارد
(همان: ۲۰۵/۱۱)

این نوع تکرار که هم پوشانی تکرار هم خوان آغازین هجا را نیز شامل می شود در جامعه مدّ نظر ۸۰ مورد دیده شد.

۲-۲-۵- تکرار هم خوانی کامل

در این شیوه از تکرار آوایی تمامی صامت های هجا تکرار می شود و در بدیع سنتی برای این دسته از تکرارها اصطلاح جناس ناقص استفاده شده است (شمیسا، ۱۳۷۳: ۳۴) در جامعه آماری مدّ نظر ۷۰ مورد دیده شد.

این بحر بی کرانه همچون حباب مارا
گاهی به پای دارد گاهی خراب مارا
(کلیم همدانی، ۱۳۷۶: ۱۹۷/۴)

اگرچه مایه دل بستگی است قامت سرو
/ عنان هوش به دست چنار کشمیر است
(همان: ۸/۵)

۲-۲-۶- تکرار واکه و هم خوان پایانی

در این نوع توازن که برخی از انواع قافیه را نیز شامل می شود به خاطر هماهنگی بیشتر صامت ها و مصوّت در هجای پایانی دارای ارزش موسیقایی بیش تری می باشد؛ این گونه توازن که در بدیع سنتی بدان سجع متوازی و سجع مطرّف نیز می گویند در شعر کلیم در جامعه آماری مدّ نظر آمار بسیار بالایی دارد که براساس یافته های ما ۱۹۰ مورد (سجع متوازی) و ۱۳۳ مورد (سجع مطرّف) دیده شد. یک از دلایل حضور این نوع توازن با سطح از بسامد، الزام شاعر به آوردن قافیه می باشد.
نمونه هایی از آن ذکر می شود:

شمع از آن حوصله را بر همه کس روشن کرد
که تواند همه شب گریه بی شیون کرد
(همان: ۱۲۳/۸)

صوت بلبل جای قلقل گشت از مینا بلند
چون زتاب پیمانه یک عمر را لبریز کرد
(همان: ۲۳۳/۶)

در شعر سنتی قافیه و ردیف جایگاه ارزشمندی داراست برخی قوالب شعری هم چون غزل و قصیده و قطعه، شاعر در خلق قافیه الزام دارد و همین باعث می شود چنین توازنی در شعر سنتی تکرار شود؛ به ویژه اگر شعر را هم از منظر عمودی و هم افقی بنگریم می بینیم که در طول فرضاً دوازده بیت، دوازده واژه به صورت تکرار کامل هجایی در جهت عمودی قرار گرفته اند که قطعاً به موسیقی شعر می افزاید.

۷-۲-۲-۲- تکرار کامل هجا

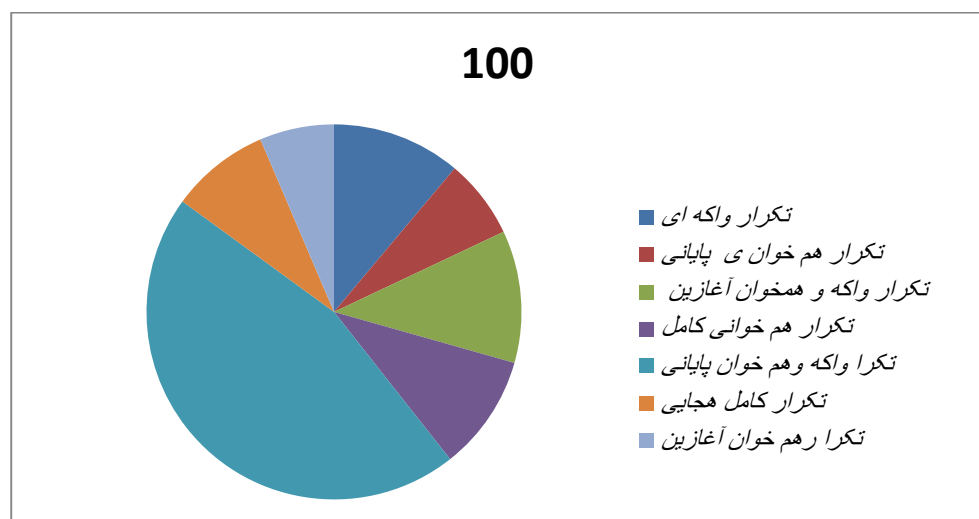
این نوع تکرار در اصل تکرار کامل ساخت آوایی هجاست.

جزو جزو من جدا آشفته ی هر جزو اوست
کو چو من دیوانه ای مجنون تمام اجزا یکی است
(همان: ۱۱۲/۸)

تا رواج شانه را آیین در زلف تو دید
میکند در زنگ پنهان سینه ی بی چاک را
(همان: ۹/۴)

در جامعه آماری این مقاله، ۶۰ مورد از این نوع تکرار دیده شد.

در پایان بسامد به کارگیری مؤلفه های توازن آوایی در نمودار نشان داده می شود.



نتیجه گیری

کلیم همدانی برای اثر بخشی بیش تر اثر خود به برجسته سازی روی می آورد این برجسته سازی از طریق هنجارگریزی یا قاعده افزایی اتفاق می افتد در این بین، عنصر توازن آوایی مؤثرین عامل در به وجود آوردن قاعده افزایی است، توازن آوایی یکی از شگردهایی که در موسیقی بیرونی شعر جلوه گر می شود؛ در توازن آوایی یک اثر ادبی، نوعی انسجام ساختار موسیقی وجود دارد که برای اهل ادب مورد نظر است؛ شاعر با ایجاد این ساختار و صورت، هنر خویش را نمایان و ممتاز می کند و ابزار هنری وزن که از توازن وتوالی هجاهای کوتاه و بلند آفریده می شود و هماهنگی آوایی که از توازن ها و هارمونی صامت ها و مصوت ها خلق می شود سبب تشخیص و برجستگی اثر ادبی می شود. برجسته ترین و مهم ترین عامل ایجاد توازن، تکرار است و براساس وجود این عنصر توازن آوایی در اشعار کلیم همدانی مورد بررسی قرار گرفت و به این نتیجه رسیدیم که شاعر در بُعد کمی توازن آوایی یعنی بهره گیری از اوزان شعری، تمایل بسیار زیاد به کارگیری اوزان سنگین

دارد؛ شاعر از اوزان سنگین (رمل مثنی محذوف در وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن و بحر مجتث مخبون اصلم در وزن مفاعلن فاعلاتن مفاعلن) بیشترین استفاده کرده است این وزن ها، چنانچه گفته شد؛ متناسب معانی مرثیه و هجران و گله و شکایت است و دقیقاً بیانگر حال درونی شاعر است چرا که کلیم در سفرهای متعدد به هند و دربار ایران به دنبال خریدار شعرش بوده است که در این راه با ناکامی‌های زیادی مواجه می‌شود. در برابر آن بحر خفیف که مختص مفاهیم شاد و طرب انگیز هست در شعر شاعر تقریباً پایین‌ترین بسامد را داراست و این نکته نیز بیانگر دور بودن شاعر از اتفاقات شادی بخش می‌باشد. در بین گونه‌های مختلف توازن آوایی در بُعد کمی هم شاعر به استفاده بالای تکرار واکه و هم خوان پایانی مبادرت ورزیده است؛ کاربرد بالای آن به خاطر هماهنگی بیشتر صامت‌ها و مصوت در هجای پایانی است که دارای ارزش موسیقایی بیشتری می‌باشد؛ در شعر کلیم در جامعه آماری و براساس یافته‌های ما ۱۹۰ مورد (سجع متوازی) و ۱۳۳ مورد (سجع مطرف) می‌شود. یکی از دلایل حضور گسترده این نوع توازن الزام شاعر به آوردن قافیه می‌باشد. در نهایت باید گفت: کلیم شاعری است که با استفاده از شگرد هنجارگریزی و قاعده افزایی که توازن مبحث مهم آن را تشکیل می‌دهد؛ توانسته شعر خویش را به مرتبه برجستگی زبانی برساند و از این نظر نیز به ماندگاری شعر خود در طول تاریخ ادبیات فارسی دست یابد.

یادداشت‌ها

۱- Edgar Allen Poe شاعر و منتقد آمریکایی و نویسنده داستان‌های کوتاه (۱۸۴۹-۱۸۰۹)

۲- گروهی از پژوهشگران هم اندیش بودند که دو محفل عمده در زبان‌شناسی، تشکیل دادند. مهم‌ترین این پژوهش‌گران ویکتور شک洛夫سکی، توافسکی، بوریس آخن باوم، رومن یاکوبسن و یوری تینانوف بودند البته این‌ها خود دو گروه بودند که هر یک انجمن‌هایی را در روسیه بنیاد نهادند. یکی "حلقه ی زبان شناسی مسکو" که به رهبری یاکوبسن در ۱۹۱۵ تأسیس شد و دیگری محفل "اپویاز" که در سال ۱۹۱۶ شک洛夫سکی آن را در پترزبورگ پی‌ریزی کرد.

۳- foregrounding

۴- G.N.Leech

۵- Extra veaularity

۶- parallelism

۷- Victor shokovsky

۸- Roman Jacobson

۹- Eixhen baum

۱۰- Claude levi strass (۲۰۰۹-۱۹۰۸) قوم‌شناس و مردم شناسی فرانسوی. او در تمانی حوزه‌های کلیدی مردم شناسی مدرن، نظریاتی ارائه کرده است. او را پدر مردم‌شناسی مدرن می‌دانند و نام وی با ساختارگرایی و بحث‌های زبان‌شناسی عجین شده است.

۱۰- Hegel

۱۱- de- formiliazaition

منابع و مأخذ

- احمدی، بابک. (۱۳۸۵). *ساختار و تاویل*، چ دهم، متن تهران: مرکز.
- اسکلتن رایین. (۱۳۷۵). *حکایت شعر*، ترجمه مهرانگیز اوحدی، چ اول، تهران: میترا.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). *سفر در مه*، چ چهارم، تهران: آگاه.
- تودورف، تزوتان. (۱۳۷۷). *منطق گفتگویی باختین*. ترجمه داریوش کریمی، چ اول، تهران: مرکز.
- (۱۳۹۲). *نظریه ادبیات متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*، ترجمه عاطفه طاهایی، چ اول، تهران: دات.
- ریچاردز، ای.ا. (۱۳۷۵). *اصول نقد ادبی*، ترجمه سعید حمیدیان، چ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۵۴). *فن شعر ارسطو*، چ دوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- سلدن، رامان. (۱۳۷۷). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، چ چهارم، تهران: طرح نو.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). *نگاهی تازه به بدیع*، چ پنجم، تهران: فردوس.
- (۱۳۷۸). *کلیات سبک شناسی*، چ ششم، تهران: نگاه.
- (۱۳۸۳). *نقد ادبی*، چ چهارم، تهران: فردوس.
- (۱۳۷۶). *عروض و قافیه*، تهران: فردوس.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). *موسیقی شعر*، چ اول، تهران: آگاه.
- (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات (درس گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورت‌نگرایان روس)*، چ اول، تهران: سخن.
- صفوی، کوروش. (۱۳۷۳). *از زبان شناسی به ادبیات*، چ اول، تهران: نشر چشمه.
- علی پور، مصطفی. (۱۳۷۸). *ساختار زبان شعر امروز*، چ اول، تهران: فردوس.
- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۶۹). *وزن و قافیه شعر فارسی*، چ دوم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- ولک، رنه. (۱۳۷۹). *تاریخ نقد جدید*، ترجمه سعید ارباب شیرانی، چ دوم، تهران: نیلوفر.
- همدانی، کلیم، (۱۳۷۶) *دیوان اشعار*، تصحیح مهدی صدیقی، چ دوم، تهران: همراه.
- leech, G.N. A Liguistic Guide to English Poetry, N.Y, Longman, 1969

مقاله‌ها

- هاشمیان، لیلیا و شریف‌نیا، فردین. (۱۳۹۹). «بررسی توازن آوایی در اشعار منوچهر آتشی»، *نشریه ادب و زبان دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال ۱۷، ش ۳۶، صص ۳۸۲-۳۶۰.
- صهبا، فروغ. (۱۳۸۴). «مبانی زیباشناسی شعر»، *مجله علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه شیراز*، دوره ۲۲، شماره ۳ (پیاپی ۴۴)، صص ۹۰-۱۰۹.

اقاحسینی، حسین و زارع، زینب. (۱۳۹۰). «تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر احمد عزیزی»، فصل‌نامه زبان و ادب پارسی، شماره ۴۴، صص ۱۰۱-۱۲۷.

پارسا، سید احمد و جابری، مینا. (۱۳۹۰). «بررسی برخی از مولفه‌های نقد فرمالیستی در قصاید خاقانی»، فصل‌نامه مطالعات و تحقیقات ادبی، بهار و تابستان، شماره ۱۶، صص ۳۳-۶۴.