Literary Sciense
Vol. 7, No 12, Autumn & Winter 2017-2018 (pp.125-146)
DOI: 10.22091/jls.2018.1184.1042

سال ۷، شمارهٔ ۱۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۶ (صص: ۱۴۶-۱۲۵)

تحلیل ساختاری و زبان‌شناسانهٔ غزل شوق دیدار قیصر امین‌پور*

سمیّه خورشیدی[1]

کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیّات فارسی

چکیده

مطالعهٔ شعر از دیدگاه زبان‌شناسی، تمام نشانه‌های کلامی در دستگاه‌های گوناگون شعری را بررسی می‌کند. زبان‌شناس ساختارگرا نیز با بررسی عناصر زبانی گوناگون، مسایل معناشناسی را در تمام سطوح زبان تحلیل می‌کند و دستگاه‌های عروضی، آوایی، واژگانی، نحوی و بلاغی را در خدمت معنا و ادبیّت متن قرار می‌دهد. هدف این پژوهش، بررسی این دستگاه‌ها در ارتباط با ساختار و محتوای شعر و نقش هر یک در ایجاد توازن و ادبیّت متن است. بر این اساس، حاصل تحلیل این الگوهایِ ایجاد توازن و هنجارگریزی در غزل «شوق دیدار» در دستگاه‌های ذکر شده، نشان می‌دهد که امین‌پور در دستگاه عروضی و آوایی و نحوی، تلاش بیشتری برای ایجاد موسیقی در جهت بیان احساس و اندیشه خود نموده است. در دستگاه بلاغی، عنصربلاغیِ «تشخیص» توانسته است موجب هنجارگریزی و پویایی خیال و اندیشه شاعر شود. در این غزل، ساختار و محتوا دارای انسجام است و عناصر آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و معنایی در سراسر بافت شعر هماهنگ با یکدیگر عمل می‌کنند.

واژه‌های کلیدی: سبک‌شناسی، ساختارگرایی ، برجسته‌سازی، امین‌پور، غزل شوق دیدار.

* تاریخ دریافت: ۱۵/ ۷/ ۱۳۹۵ ؛ تاریخ پذیرش: ۸/ ۳/ ۱۳۹۶

1. **E-mail:** khorshidi13@gmail.com

مقدمه

سبک‌شناسان با به‌کارگیری حوزهٔ زبان‌شناسی و نقد ادبی در بررسی‌های خویش، تحلیل‌های سبکی جدیدی از متون ادبی ارایه می‌دهند. به گفتهٔ پیتربری، سبک شناسی ره‌یافتی نقّادانه است که از روش‌ها و یافته‌های عام زبان‌شناسی برای تحلیل متون ادبی بهره می‌گیرد (فالر، ۱۳۸۱: ۹۱). مکاتب مختلف سبک‌شناسی نیز، با روش‌های مختلف، به کار خود می‌پردازند. از جمله مکاتبی که بیش از دیگران از یافته های زبان‌شناسی در تحلیل متون بهره گرفته، سبک‌شناسی ساختاری است که با اندیشه‌های ساختارگرایی از قرن بیستم همگام شده و به نقد و تحلیل آثار ادبی می‌پردازد. این مقاله در پی بررسی این موضوع است که قیصر امین‌پور چه قدر توانسته است با بهره‌گیری از شگردهای درون متنی مثل «قاعده‌افزایی» و «قاعده‌کاهی»، در ایجاد موسیقی و القای معانی فرامتنی توفیق حاصل کند. بدین منظور، ابتدا متن را در دو رویکرد قاعده‌افزایی‌ها و قاعده‌کاهی‌ها و ارتباط ساختاری و محتوایی اثر را در کنار هم تحلیل می‌نماییم تا نتایج نقّادانه را از سبک متن ارائه دهیم.

پیشینهٔ تحقیق

عنوان ساختاری بر کتاب‌ها، رساله‌ها و مقالات زیادی نقش بسته است. اغلب بررسی‌های ساختاری به حوزهٔ داستان اختصاص یافته است. در حوزهٔ شعر، ردیف و قافیه و صنایع بدیعی را با عنوان تحلیلِ ساختار شعر دانسته‌اند. اغلب این پژوهش‌ها تحلیلِ آوایی را در حد واج‌آرایی‌های اثر انجام داده‌اند. تحلیل «توازن واجی» که بر طبق نظریات لیچ در ۷ سطح بررسی می‌شوند و ارتباط ساختار و محتوا که از معیارهای سبک شناسی ساختاری است، در هیچ یک از پژوهش‌ها یافت نشد. رویکرد جدید پژوهش حاضر می‌تواند در نقد و تحلیل سبک شناسی و زبان‌شناختی متون دیگر نیز راهگشا باشد.

ساختارگرایی

منشأ ساختارگرایی، فرمالیسم روسی است. در نیمهٔ نخست قرن بیستم، نظریه پردازان ادبیات روس و چک تلاش کردند تا نظریهٔ «ادبیّت» را بسط دهند. آنان می‌خواستند به این پرسش پاسخ دهند که وجه تمایز متن ادبی از متن عادی چیست؟ فرمالیست‌ها اعتقاد داشتند که زبان ادبی با بهره‌گیری از صناعات و فاصله گرفتن از زبان خودکار و روزمره و فرم‌های تکراری و آشنا، موجب آشنایی‌زدایی و نهایتاً تمایز از دیگر متون می‌شود. ساختارگرایان به دنبال فرمالیست ها، آشنایی زدایی را گسترش دادند. آنان برخلاف فرمالیست‌ها متن را یک ساختار در نظر گرفتند و آشنایی‌زدایی را در آن جای دادند. «ساختارگرایان با وام‌گیری از مطالعات روان‌شناختی، برجسته‌سازی را جانشین آشنایی‌زدایی کردند» (برتنز، ۱۳۸۵: ۵۹). تفاوت ساختارگرایان با فرمالیست‌ها این بود که فرمالیست‌ها به عناصری، که در متن ارتباط مستقیمی با فرایند آشنایی زدایی نداشت، کمتر توجه می‌کردند؛ در حالی که از دیدِ ساختارگرایان همهٔ عناصر در شکل‌گیری و نیز عملکرد متن نقش دارند. مهم‌ترین ایدهٔ ساختارگرایان چک، توجه به متن ادبی، به مثابهٔ ساختاری منسجم است که در آن تمام عناصر موجود با یکدیگر رابطه‌ای متقابل دارند و به یکدیگر وابسته اند. از نظر آنان «در یک اثر ادبی چیزی وجود ندارد که مجزا و به تنهایی قابل مشاهده و مطالعه باشد. هر عنصر منفردی کارکردی خاص دارد و به واسطهٔ آن کارکرد، به کلیّت متن پیوند می‌خورد» (همان: ۵۷).

سبک‌شناسی ساختاری نیز با تأثر از دیدگاه‌های ساختارگرایان، بر پایهٔ مقولات زبان‌شناسی ساختارگرا به وجود آمد. در این روش همهٔ اجزای متن ادبی در ارتباط با اجزای دیگر بررسی می‌شود و عناصر جزئی در رابطه با کل سیستم نگریسته می‌شوند و هدف اصلی رسیدن از شکل و ساخت به محتوای اثر است. در این روش، با دریافت تناسب‌های ساختاری میان آواها، واژه‌ها و ساخت‌های نحوی، می‌توان ویژگی‌های سبکی اثر را شناسایی کرد و بدین طریق پس از بررسی اجزای اثر و ارتباط با محتوای اثر، می توان به نقد متون نیز پرداخت. به همین دلیل، ویدسن معتقد است: سبک‌شناسی ساختاری مطالعهٔ

گفتمان ادبی از منظر زبان‌شناختی است. سبک‌شناسی هم نقد ادبی را شامل می‌شود و هم زبان شناسی را؛ کما این‌که در ترکیب اجزا، اصطلاح «سبک»، ارتباطش با نقد ادبی را نشان می‌دهد و «شناسی» ارتباطش با زبان‌شناسی را (لبیهان و گرین، ۱۳۸۳: ۴۸).

برجسته‌سازی

برجسته سازی یا foregranding از اصطلاحات صورت گرایان مکتب پراگ است. این اصطلاح نشان‌دهندهٔ کاربرد نامتعارف زبان خودکار است؛ بدین معنی که شاعر از قواعد و قراردادهای هنجار تخطّی می‌کند و خواننده را از قید بیان کلیشه‌ای می‌رهاند. به بیان دیگر، «برجسته‌سازی تمام پدیده‌های چشم‌گیر زبانی را دربر می‌گیرد، پدیده‌هایی که به نحوی موجب می‌شوند تا خواننده از محتوای گزارهٔ پیام ـ این‌که «چه چیزی گفته شده»ـ روی بگرداند و توجهش را به خود پیام ـ این‌که «چگونه گفته شده ـ معطوف گرداند» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۶۱). فرایند برجسته‌سازی از طریق دو گونه «قاعده‌افزایی» و «قاعده‌کاهی» جلوه می‌کند.

شفیعی‌کدکنی در بحث برجسته‌سازی معتقد است که برجسته‌سازی را می‌توان به دو گروه «موسیقیایی» و «زبانی» تقسیم کرد؛ وی گروه موسیقیایی را مجموعهٔ عواملی می‌داند که زبان ادبی را از زبان هنجار به کمک توازن ممتاز می‌سازد و در این مورد عواملی چون: وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی های آوایی را به دست می دهد. به اعتقاد او، گروه زبانی، مجموعهٔ عواملی است که به اعتبار نفس واژگان در نظام جملات، بیرون از خصوصیّت موسیقایی آنها، می‌تواند موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌ها شود. او در این مورد عواملی چون: استعاره، مجاز، ایجاز و جز آن را برمی‌شمارد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۰ـ۷). دیدگاه شفیعی‌کدکنی همان است که لیچ با اندکی تفاوت به دست می‌دهد. آنچه او در چارچوب گروه موسقیایی مطرح کرده است، لیچ «توازن» می‌نامد و گروه زبانی را از طریق انواع هنجارگریزی‌ها قابل تبیین می‌داند. با بررسی گونه‌های برجسته‌سازی می‌توان به ویژگی‌های سبکی اثر دست یافت؛ زیرا «برجسته‌سازی مفهومی سودمند و حتی حیاتی در سبک‌شناسی

است و پلی میان عینیّت نسبی توصیف زبان‌شناختی وذهنیّتِ نسبیِ داوریِ ادبی، برقرارمی‌کند» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۶۱). در ادامهٔ این پژوهش ضمن استخراج انواع توازن‌ها و قاعده‌کاهی‌ها، به تناسب‌های میان دستگاه آوایی، واژگانی و نحوی آنها و محتوا، خواهیم پرداخت و به وسیلهٔ نتایجی که بدست می‌آوریم، می‌توانیم ویژگی‌های سبکی شعر را ارزیابی کنیم.

الف) قاعده‌افزایی:

قاعده افزایی یعنی افزودن قواعدی بر برونهٔ زبان که نتیجهٔ آن توازن است. تکرار و توازن در هر شعری به ساخت موسیقیایی کمک می‌کنند. چنین تکرارهایی در سطوح گوناگون زبان مانند: دستگاه آوایی یعنی واکه ها و همخوان‌ها، واژگانی یا نحوی بروز می‌کند. «توازن، نخستین بار از سوی یاکوبسن مطرح شد. یاکوبسن بر این اعتقاد است که فرایند قاعده‌افزایی، چیزی جز توازن نیست که در وسیع‌ترین مفهوم خود، از طریق تکرار کلامی حاصل می آید (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۵). برای توصیف انواع توازن به سه سطح تحلیل «آوایی»، «واژگانی» و «نحوی» نیاز است؛ مثلاً وزن در تحلیل آوایی، لف و نشر در سطح نحوی و ترصیع بیشتر در سطح واژگانی. البته برخی صنایع در بیشتر از یک سطح بررسی می‌شود (همان: ۱۵۳). همچنین در بررسی توازن‌ها در یک متن، باید بدین نکته توجه داشت که «در هر الگوی متوازنی باید ضریبی از تشابه و تباین وجود داشته باشد و اگر این ضرایب وجود نداشته باشد، از ارزش ادبی برخوردار نخواهد بود (همان: ۱۵۳). براین اساس، در بررسی این غزل ابتدا به تحلیل توازن‌های دستگاه آوایی می‌پردازیم:

۱. توازن آوایی

توازن آوایی، حاصل تکرارهایی است که در دستگاه آوایی صورت می گیرد و در دو سطح کمّی و کیفی بررسی می‌شود. توازن کمّی به وزن اختصاص دارد؛ مجموعه آوایی که از لحاظ کوتاهی و بلندی مصوّت‌ها و ترکیب صامت‌ها و مصوّت‌ها از نظام خاصی برخوردار است و نوعی موسیقی به وجود می‌آورد که شفیعی‌کدکنی در موسیقی شعر، آن را وزن می نامد. البته نظم تنها منحصر به وزن و قافیه نیست و شامل هرگونه تناسب

توازن صوری است که از طریق تکرار کلامی ایجاد می شود. سوسور معتقد است: «بررسی آواها به صورت مستقل و بدون در نظر گرفتن تکیه‌گاه معنایی، تنها مسئله ای فیزیولوژیکی است و بس» (سوسور و...، ۱۳۸۸: ۳۴). به تعبیری دیگر، تحلیل ساخت‌های آوایی بدون در نظر گرفتن ارتباط آنها با معنی یا چشم‌پوشی از نقش آنها در ایجاد معانی گوناگون، کاری درخور اعتنا محسوب نمی‌شود. توازن آوایی از فرایندهای هجایی، عروضی و واجی ایجاد می‌شود که در ادامه نشان داده‌ایم:

۲. توازن هجایی

هجا یک واحد سازمانی در فرایند تولید گفتار است. اساس فیزیولوژیکی و فیزیکی دقیق هجا، هنوز به طور دقیق مشخص نشده است. هجا از باز و بسته شدن تارآواها درحین صحبت به وجود می آید که با یک تناوب به تولید همخوان‌ها و واکه‌ها منتهی می‌شود (مک موان، ۱۳۷۳: ۹۷). الگوهای هجایی در زبان فارسی به شش گونهٔ زیردسته‌بندی می‌شوند: cv مثل: تو؛ cv̄ مثل:می؛ cvc مثل: از؛ cv̄c مثل: یک؛ cvcc مثل: چند؛ cv̄cc مثل: کارد،کوشک (در این غزل نداریم). در این دسته‌بندی، cv̄cc بلندترین و cv کوتاهترین الگوی هجایی است. در عروض، تنها سه نوع هجا را در نظر می‌گیرند و آن سه را در دو گروه هجای کوتاه و هجای بلند تقسیم می کنند. cv هجای کوتاه وcv̄ و cv̄c هجای بلند خوانده می شود. در ادامه به تحلیل ساختار هجایی غزل «شوق دیدار» امین‌پور می‌پردازیم:

۱. چند وقت است دلم می گیرد

čand- vaq- tast- ke- de- lam- mi -gi- rad
Cvcc-cvc-cvcc-cv-cv-cvc-cv̄-cv̄-cvc

دلم از شوق حَرَم می گیرد

De- la- maz-Šow- qe- ha- ram- mi- gi-rad
cv-cv-cvc-cv̄-cv-cv-cvc-cv̄-cv̄-cvc

۲. مثل یک قرن شب تاریک است

Mes- le – yek –qar- ne -Ša –be- tā- ri- kast
Cvc-cv-cvc-cvc-cv-cv-cv-cv̄-cv̄-cvcc

دو سه روزی که دلم می‌گیرد

Do- se- ru-zi-ke –lam-mi-gi-rad
cv-cv-cv̄-cv̄-cv-cv-cvc-cv̄-cv̄-cvc

۳. مثل این است که دارد کم‌کم

Mes-le-ʔi-nast-ke-dā-rad-kam-kam
cvc-cv-cv̄-cvcc-cv-cv̄-cvc-cvc-cvc

هستی‌ام بوی عدم می‌گیرد

Has-ti-yam-bu-ye-ʔa-dam-mi-gi-rad
Cvc-cv̄-cvc-cv̄-cv-cv-cvc-cv̄-cv̄-cvc

۴. دستهٔ سینه زنی در دل من

Das-te-ye- si-ne –za-ni-dar-de-le-man
Cvc-cv-cv-cv̄-cv-cv-cv̄-cvc-cv-cv-cvc

نوحه می‌خواند و دم می‌گیرد

Now-he-mi-xā-na-do-dam-mi-gi-rad
Cv̄-cv-cv̄-cv̄-cv-cv-cvc-cv̄-cv̄-cvc

۵. گریه‌ام یعنی بارانِ بهار

Ger-ye-ʔam-ya-ni-bā-rā-ne-ba-hār
Cvc-cv-cvc-cv-cvv-cv̄-cv̄-cv-cv-cv̄c

هم نمی‌گیرد و هم می‌گیرد

Ham-ne-mi-gi-ra-do-ham-mi-gi-rad
Cvc-cv-cv̄-cv̄-cv-cv-cvc-cv̄-cv̄-cvc

۶. بس که دلتنگی من بسیار است

Bas-ke-del-tan-gi-ye-man-bes-yā-rast
Cvc-cv-cvc-cvc-cv̄-cv-cvc-cvc-cv̄-cvcc

دلم از وسعت کم می‌گیرد

De-la-maz-vos-ʔa-te-kam-mi-gi-rad
cv-cv-cvc-cvc-cv-cv-cvc-cv̄-cv̄-cvc

۷. لشکر عشق، حرم را به خدا

LaŠ-ga-re-ʔeŠq-ha-ram-rā-be-xo-dā
Cvc-cv-cv-cvcc-cv-cvc-cv̄-cv-cv-cv̄

به خود عشق، قسم می‌گیرد

Be-xo-de-ʔeŠq-qa-sam-mi-gi-rad
cv-cv-cv-cvcc-cv-cvc-cv̄-cv̄-cvc
(امین پور، ۱۳۷۴: ۸۱).

ابیات	cv	cv̄	cvc	cv̄c	cvcc	cv̄cc
بیت اول	۶	۵	۶	–	۲	–
بیت دوم	۸	۶	۵	–	۱	–
بیت سوم	۴	۶	۸	–	۱	–
بیت چهارم	۹	۷	۵	–	–	–
بیت پنجم	۷	۷	۵	۱	–	–
بیت ششم	۶	۴	۸	–	۱	–
بیت هفتم	۶	۴	۸	–	۲	
کُل	۴۸	۳۳	۴۱	۱	۷	–

همان طور که مشاهده می‌شود، هجاهای cv، بیشتر از دیگر هجاها در این غزل وجود دارد و هجای cv̄ از نظر کمّیت پس از آن قرار می‌گیرد و دیگر هجاها که در جدول آورده شده، از بسامد کمتری برخوردارند. بسامد هجای cv̄ .cv نشان‌دهندهٔ تراکم مصوّت کوتاه و بلند i در ابیات این غزل است که این مصوّت‌ها، صدا و نجواهای درونی شاعر را به گوش ما می‌رساند. هجاهای کشیده تعداد کمی را به خود اختصاص داده‌اند.

۳. توازن آوایی کمی (وزن عروضی)

در عروض برای هجاهای ششگانه بالا معادل U برای هجای کوتاه، و ـــ برای هجای بلند و U‿ برای هجای کشیده قرار می‌دهند. باید میان ارکان عروضی توازن نیز باشد. بدین منظور ارکان عروضی بایستی به صورت متناوب تکرار شوند. بنابراین بحر مختلف الارکان نمی‌تواند مانند بحر متحد الارکان توازن ایجاد کند؛ چون قابل پیش‌بینی نیست. در این بحرها تباینی که وجود دارد، همان غیر قابل پیش‌بینی بودن، باعث ایجاد توازن است.

از اصلی‌ترین ارکان موسیقی شعر، وزن است که موجب می‌شود کلمات بیشترین تأثیر ممکن را بگذارند. نوع وزن‌هایی که شاعران به‌کار می‌برند، در القای معانی و عواطف

پیوسته بدان، مؤثر است. با بررسی وزنی اثر یک شاعر می‌توان به برخی از ویژگی های شعر او پی برد. این غزل در بحر رمل مسدس مخبون محذوف، سروده شده و الگوی هجایی آن «فاعلاتن ـ فَعَلاتن ـ فَعَلن» است که «فاعلاتن» در رکن‌های اول به «فَعَلاتن» تبدیل شده است.

٤. توازن واجی

تکرارهایی که درون هر هجا اتفاق می افتد، توازن واجی است. واج، نخستین مرتبه از سلسله مراتب زبانی است که هرکدام از این تکرارهای واجی، امکان ایجاد صنعتی را دارد. در بخش تحلیل توازن‌های واجی، واج‌های شعر در ۷ سطح تحلیل می‌شود: ۱) تکرار همخوان آغازین؛ ۲) تکرار واکه‌ای (مصوّت)؛ ۳) تکرار همخوان پایانی؛ ۴) تکرار واکهٔ همخوان آغازین؛ ۵) تکرار همخوانی کامل؛ ۶) تکرار واکه و همخوان پایانی؛ ۷) تکرار کامل هجایی. این امکانات هفتگانه می تواند توازن واجی ویژه‌ای را ایجاد کند که ارزش موسیقیایی داشته باشد.

٤-١. تکرار واکه‌ای (تکرار مصوّت بلند و کوتاه)

تکرار واکه‌ای را شمیسا تحت عنوان «هم‌صدایی» آورده است؛ از نگاه وی «واکه‌های کوتاه و واکه‌های بلند و نیز صدایی که همخوان‌ها ایجاد می کنند، علاوه بر ایفای نقش در توازن و موسیقیایی کردن شعر، در تأویل شعر نیز دخیل هستند (شمیسا، ۱۳۸۷: ۴۳). از لحاظ فیزیکی، مصوّت ها بالاترین شدت نسبی میان واج ها را دارا هستند و در شعر نقش مهمی دارند. همخوان‌ها و واکه‌هایی که بسامد بیشتری درهر بیت دارند، بدین قرارند:

واکه تکراری	تعداد تکرار	همخوان تکراری	تعداد تکرار
a	۴۴	M	۲۵
i	۲۴	D	۲۳
		G	۱۳

واکه‌ها از رسایی بیشتری نسبت به همخوان‌ها دارند. واکه a از واکه‌های درخشان در زبان فارسی است که در توصیف اندیشه و احساسات، در تناسب‌اند که در زمان تجلّی آن‌ها صدا اوج می‌گیرد (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۶). شاعر اوج گریهٔ خود را با این واکه‌ها بیان کرده است. واکه i صداهای نازک و نجواهای آهسته را القاء می‌کند؛ این واکه‌ها، در کنار واکه a، فرود صدای شاعر و ریزش گریه را تداعی می‌کنند. همخوان‌های خیشومی مثل n و انسدادی چون d با طنین خاصی در هجاهای پایانی قرار گرفته‌اند که نشان‌دهندهٔ امواج هیجانات و تلاطم‌های روحی شاعر هنگام سخن گفتن از دلتنگی‌اش برای حرم امام حسین (ع) است.

٤-٢. تکرار همخوان آغازین و واکهٔ پس از آن

در این تکرار نیز، همخوان آغازین با واکهٔ پس از خود تکرار می‌شود. این نوع تکرار در بدیع سنتی گونه‌های سجع و جناس را شامل می‌شود.

Mi:9؛ gi:8؛ de: 5.

همخوان آغازین، تکیه و شدت بیشتری در کلام ایجاد می‌کند. در این سروده، همخوان‌های خیشومی و انسدادی .m. g. d در آغاز هجاها تلاطم درونی شاعر را نشان می‌دهند: «دلم از وسعت کم می‌گیرد»، «دلم از شوق حرم می‌گیرد».

٤-٣. تکرار واکه و همخوان پایانی

تکرار واکه و همخوان پایانی نیز بیشتر در جایگاه قافیه امکان وقوع دارد. نمونه‌های استخراج شده، نشان‌دهندهٔ استفاده شاعر از مصوت a در کنار صامت n است. صامت n از واج‌های خیشومی است که به هنگام تلفّظ آنها هوا از راه بینی خارج می‌شود و بیانگر ناتوانی و درماندگی‌اند (همان: ۵۰). این همخوان‌ها ناتوانی شاعر از رسیدن به حرم را بیان می‌کنند و در کنار آن، تکرار همخوان r که از همخوان‌های روان و تکریری است؛ تراوش اشک‌های شاعر در کل غزل با تکرار این واج نشان داده می‌شود. همچنین تکرار همخوان d شاعر را متلاطم می‌کند و به نَفَس نَفَس می‌اندازد.

چند وقت است دلم می‌گیرد دلم از شوق حرم می‌گیرد

Rad:8؛ Lam:3.

٤-٤. تکرار همخوان‌های آغازین

یاکوبسن ادعا می‌کند که شعر نیز مانند دیگر کاربردهای زبان نه تنها از واژهای مشابه و هم‌ارز استفاده می‌کند، بلکه بین واژه‌هایی که انتخاب می‌کند، تشابه (هم‌ارزی) می‌آفریند (برتنز، ۱۳۸۲: ۶۹). تکرار و تشابه اصوات آغازین از لحاظ معنایی و صوتی باعث انسجامِ متن ادبی می‌شوند و به موسیقیایی‌تر شدن شعر کمک می‌کند. این تکرار غالباً در کتاب‌های بلاغی با نام‌های مختلفی آورده شده است. شمیسا این صنعت را در کتاب نگاهی تازه به بدیع، «هم حروفی» نامیده است که به صورت پنهان و آشکار در شعر می‌آیند. شفیعی‌کدکنی آن را تحت عنوان «جناس» مطرح می‌کند و همایی «اعنات» می‌گوید. لیچ برای این مطلب از اصطلاح allitration استفاده کرده است (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۷۱). این تکرار، در این غزل بسامد بیشتری نسبت به توازن‌های دیگر داشت که بیانگر تلاش شاعر در القای اندیشه‌ها و احساسات خویش با آوای خوشه‌های آغازین کلمات است:

Rad- ram-
Mi-man-mes-
De-dã-dam-do-

همخوان‌های انسدادی و خیشومی و روان در این غزل در خوشه‌های آغازین هجا، اصواتی شبیه گریه و هق‌هق را تداعی می‌کنند.

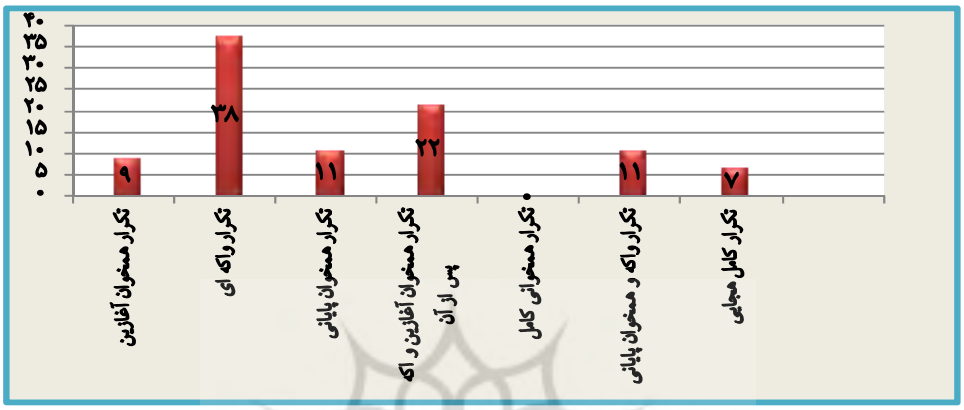
٤-٥. تکرار کامل هجایی

در این تکرار، ساخت کامل آوایی هجا (واکه‌ها و همخوان‌ها) تکرار می‌شود. این تکرار اغلب تکرار ردیف و قافیه را در خود جای می‌دهد. در این شعر در ساختار قافیه و ردیف به وقوع پیوسته است:

rad:5؛ lam:2.

همخوان d از آواهای انسدادی است. به هنگام تلفّظ آن، هوا به طور ناگهانی از دهان خارج می‌شود. وجود پیاپی این همخوان به خصوص در آخر مصراع‌ها، سبک را منقطع

جلوه می‌دهد و صدایی بریده‌بریده، کوبنده و اندوهگین به گوش می‌رسد. این همخوان غم و گریهٔ شاعر را که از دل گرفتگی او ناشی شده، به خوبی تداعی می کند.



۵. توازن واژگانی

تکرار در سطح واژه نیز از جمله عواملی است که باعث قاعده‌افزایی می‌شود. منظور از توازن واژگانی، آن گونه توازنی است که از تکرار واحد زبانی بزرگتر از هجا ایجاد می‌شود. این تکرارها گروهی از صناعات را به دست می‌دهند که در چارچوب هجا نمی‌گنجند. توازن واژگانی محدود به تکرار چند هجا درون یک واژه نیست، بلکه می‌تواند کل یک واژه، یک گروه (اسمی، فعلی، قیدی و...) یا حتی مجموعهٔ واژه‌های درون یک جمله را شامل شود. در ضمن، همگونی میان دو یا چند واژهٔ تکرارشونده می‌تواند به دو صورت ناقص و کامل مطرح شود. همگونی ناقص تشابه آوایی، بخشی از دو یا چند واژه و همگونی کامل تشابه آوایی، میان دو یا چند واژه است (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۰۹ـ۲۰۷). تمایز توازن واژگانی با توازن آوایی در شناخت این دو است. مقولاتی نظیر انواع سجع، انواع جناس، موازنه و ترصیع، همگی گونه‌هایی از توازن واژگانی به شمار می‌رود که در ادامه بدان‌ها می‌پردازیم:

۵-۱. تکرار در سطح واژه

تکرار واژه در شعر به صورت «همگونی ناقص» و «همگونی کامل» امکان‌پذیر است. در همگونی ناقص معمولاً شاعر از واژگانی استفاده می‌کند که در بخش‌هایی مشابه هستند. بهره‌گیری از این شگرد موجب ایجاد انواع جناس و قافیه در سطح شعر می‌شود. همگونی کامل شیوه‌ای است که در آن شاعر واژگانی را عیناً در سطح کلام تکرار می‌کند. این تکرار اغلب به منظور تأکید بر آن واژه و مفهوم آن است. همگونی کامل در سطح کلام موجب ایجاد جناس تام می‌شود و اگر در پایان مصراع و بعد از قافیه باشد، موجب شکل‌گیری ردیف می‌گردد. همگونی‌های ناقص و کامل در واژگان این غزل در بررسی انجام گرفته، چنین است:

۵-۱-۱. همگونی ناقص:

تکرارهای آوایی ناقص در ساخت قافیه در این غزل بیشتر از دیگر ساختارها به موسیقی شعر کمک می‌کند. تکرار در ساختار قافیهٔ این غزل، در حوزهٔ سجع و جناس قرار می‌گیرند که شاعر برای ایجاد موسیقی بهره گرفته است: دلم ـ حرم ـ عدم ـ هم ـ کم ـ قسم.

همخوان انسدادی «**م**»، احساسات مخاطبان شعر را نیز بر می‌انگیزد. این همخوان در کنار واکه درخشان «**ا**» اوج احساس شاعر در وصف دلتنگی خویش را نشان می‌دهد.

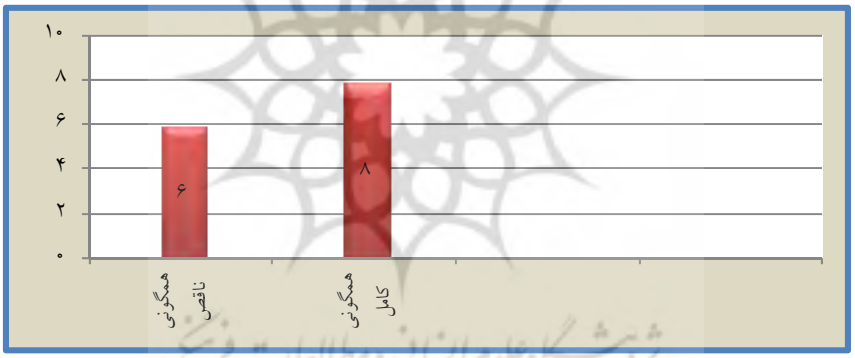
۵-۱-۲. همگونی کامل:

تکرار کامل آوایی، عناصر دستوری است که ممکن است به صورت دو واژهٔ هم‌آوا و هم‌نویسه مثل: گور (قبر) و گور (حیوان) یا اینکه فقط هم‌آوا مثل: ختا و خطا باشد؛ همچنین ممکن است هم‌نویسه بوده و از نظر جایگاه درنگ با یکدیگر تفاوت داشته باشند: مثل: زیاد و ز یاد ؛ یا فقط تکرار پیواژ باشد: مثل: روان و زبان. همگونی کامل می‌تواند عناصر دستوری بزرگ‌تری را نیز حتی تا سطح جمله شامل شود (صفوی، ۱۳۸۰، ج۱: ۲۰۶).

۵-۲. تکرار پایانی یا ردیف:

تکرارهایی که در پایان ابیات قرار می گیرند، در این قسمت بررسی می شوند؛ فعل «می گیرد»، از فعل‌های چند معنایی است: «دلم می گیرد/ دم می گیرد/ گریه‌ام می گیرد/ لشگر عشق، حرم را می گیرد/ بو می گیرد». ساخت فعل در جایگاه ردیف، به شعر حرکت و پویایی می بخشد. در این غزل تفاوت معنایی این فعل‌های مرکّب، اندیشه و عاطفه شاعر را به اوج می‌رساند. «می گیرد» در ساخت ردیف این غزل، پنج معنای جداگانه دارد که از این ویژگی فعل، هنرمندانه بهره گرفته است. فعل «می گیرد»، ۸ بار تکیهٔ پایانی کلام شاعر است که مرکز ثقل اندیشه حاکم در این غزل است. این تکرار با کنار هم قرار دادن آواهای مختلف، اندیشه و عاطفهٔ شاعر را بیان می کنند.

نمودار توازن واژگانی در این غزل



۵-۳. اشتقاق واژگان

برای بررسی ساختار واژگان این غزل، روند اشتقاق‌سازی این غزل را بررسی می‌نماییم. منظور از اشتقاق در اینجا با اشتقاق در زبان عربی متفاوت است. در زبان عربی، اشتقاق عبارت است از اصل واحد صیغه‌های مختلف، اما در زبان فارسی، اشتقاق کلمات برای ساختن کلمات تازه، گسترش زبان و یافتن کلمات تازه برای مفاهیم جدید یا جایگزینی کلمات فارسی به جای کلمات بیگانه است. چگونگی اشتقاق در زبان فارسی نیز با زبان عربی متفاوت است. در عربی اشتقاق کلمه‌ای را با تغییر حروف و حرکات آن به دست می آوریم و در زبان فارسی با افزودن پسوند و پیشوند انجام می‌شود. «در زبان‌فارسی،

اشتقاق حوزه واژه سازی است؛ واژه از گونهٔ بسیط مثل کتاب، یا گونهٔ مشتق مثل ورزش، یا گونهٔ مرکب مثل شبگرد، یا گون، مشتق ـ مرکب مثل شهرداری، به دست آمده است که حاصل اشتقاق واژگان است. روندهای عمدهٔ اشتقاق در زبان‌فارسی عبارت اند از: ترکیب مثل گل +آب؛ مشتق‌سازی مثل دان+ ـِ +ش؛ تکرار مثل کم‌کم و عمدتاً در زبان گفتار دوگانه‌سازی مثل پول+ مول (حق‌شناس، ۱۳۷۰ :۴۱). ساختار واژگان غزل شوق دیدار حاکی از سادگی بیان شاعر است:

مشتق	مرکّب	مشتق مرکب
	کم کم ـ	دل تنگی ـ سینه زنی

کم بودن گونه‌های اشتقاق در این غزل، نشان‌دهندهٔ سادگی بیان شاعر است و سادگی واژه‌ها، عاطفهٔ بیشتری را در فضای شعر حاکم کرده است. این سادگی زبان، در به کار نبردن صنایع نیز خود را نشان می‌دهد. شاعر اندیشه و احساس خود دربارهٔ دیدار حرم امام حسین (ع) را در قالب کلماتی ساده و صمیمی و پاک ریخته است که در کُل غزل مشاهده می‌شود.

٦. توازن نحوی

توازن نحوی در ساختار جمله از طریق دو فرایند «همنشین‌سازی نقشی» و «جانشین‌سازی نقشی» صورت می گیرد. همنشین‌سازی نقشی، واژگانی را در بر می گیرد که در نقش نحوی یکسانی به کار رفته‌اند و از این طریق موجب توازن می‌شوند. جانشین‌سازی نقشی، شامل واژگانی است که در نقش‌های نحوی متفاوت تکرار می‌شوند و از این راه موجد توازن در ساختار متن می گردند. هر یک از این موارد، با تکرار واژه در ساخت متن صناعاتی چون: لف و نشر (مرتّب و مشوش)، تقسیم، اعداد، تنسیق‌الصفات، قلب و... را به وجود می آورند و به توازن نحوی می‌انجامد (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۲۴ـ۲۲۳). در این غزل

ساختارهای نحوی متوازن گسترده نیست و شاعر فقط از طریق جانشین‌سازی و همنشین‌سازی نقشی دست به توازن زده است:

٦-١. جانشین‌سازی نقشی:

در این غزل، امین‌پور با تغییر در ساخت ابیات ۱ و ۶ عناصر هم‌نقش را جانشین کرده که تکرار آن علاوه بر ضرب‌آهنگ بیشتر کلام، هم‌سویی و هماهنگی عاطفه و سروده‌اش را نشان می‌دهد:

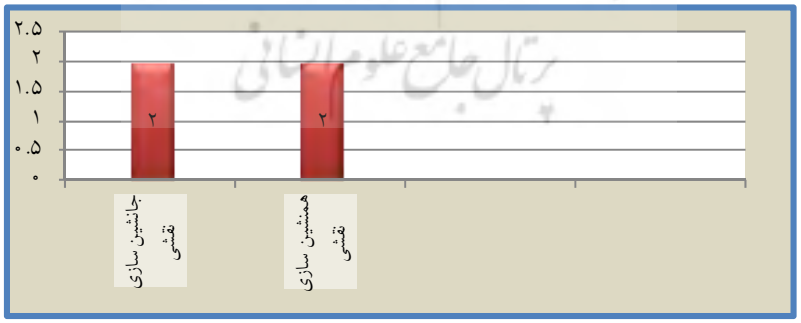
دلم از شوق حرم می‌گیرد　　دلم از وسعت کم می‌گیرد

٦-٢. همنشین سازی:

وقتی در یک ساخت نحوی، عناصر هم‌نقش را همنشین می‌کنیم، نقش نحوی واحدی را با واژه‌های جداگانه تکرار می‌کنیم که به موسیقی شعر کمک می‌کند. لفّ و نشر و تقسیم و... در کتاب‌های بلاغی چنین کاری را انجام می‌دهند. در این غزل دو نمونه دیده می‌شود: «نوحه می‌خواند و دم می‌گیرد»، «هم نمی‌گیرد و هم می‌گیرد»

جدا از وزن، این واژه‌ها، واحدهای واژگانی هم‌نقش را شکل می‌دهند که در همنشین با یکدیگر قرار می‌گیرند. در اینجا «نوحه و دم ـ می‌گیرد و نمی‌گیرد»، عناصر هم‌نقشی هستند که در همنشینی باهم، توازن ایجاد می‌کنند.

نمودار توازن نحوی در این غزل



ب) قاعده‌کاهی‌ها (هنجارگریزی‌ها):

اصطلاح قاعده‌کاهی را صفوی در برابر قاعده‌افزایی مطرح می‌کند. این اصطلاح همان است که لیچ، با عنوان گونه‌ای از برجسته‌سازی با نام «هنجارگریزی» مطرح می‌کند. فرایند برجسته‌سازی «مجموعه ابزارهایی را در بر می‌گیرد که بر محتوای زبان عمل می‌کنند. یعنی در نهایت، معنایی را پدید می‌آورند که به نوعی، با معنی در زبان خودکار متفاوت است» (صفوی، ۱۳۸۰: ۷۵). شاعر به وسیلهٔ این قواعد، از زبان خودکار تخطّی و به زبان ادب می‌رسد. البته باید توجه داشت که «این قاعده‌کاهی‌ها نباید ایجاد ارتباط را مختل کند و باید بتواند ما را به یک جهان ممکن بکشاند و در آن جهان ممکن نگاه دارد» (صفوی، ۱۳۹۱: ۴۶۴). انواع قاعده‌کاهی در زبان ادبی به صورت قاعده‌کاهی نحوی، آوایی، نوشتاری، سبکی، گویشی، بلاغی و زمانی بروز می‌نماید. در این غزل برخی از این قاعده‌کاهی‌ها نمود بیشتری داشت از جمله:

۱. قاعده‌کاهی سبکی

قاعده‌کاهی سبکی انحراف گونهٔ نوشتاری معیار و استفاده از ساخت‌های نحوی گفتاری است. وقتی که شاعر در حین شعر خویش از زبان گفتاری استفاده کند و از لایه‌های شعری خارج شود، قاعده‌کاهی سبکی به وجود می‌آید که این گونهٔ کاربرد، «در ایجاد موسیقی، تغییر فضا و ایجاد صمیمیّت در فضای شعر مؤثر است» (روحانی؛ عنایتی، ۱۳۸۸: ش۱۱). نمونه‌های این قاعده‌کاهی در این غزل این‌گونه است. «مثل این است که دارد کم‌کم»، «دم می‌گیرد»، «چند وقت است» و «دوسه روزی» می‌تواند نمونه‌ای از کاربرد عامیانه و گفتاری در این غزل باشد که قاعده‌کاهی سبکی است.

۲. قاعده‌کاهی واژگانی

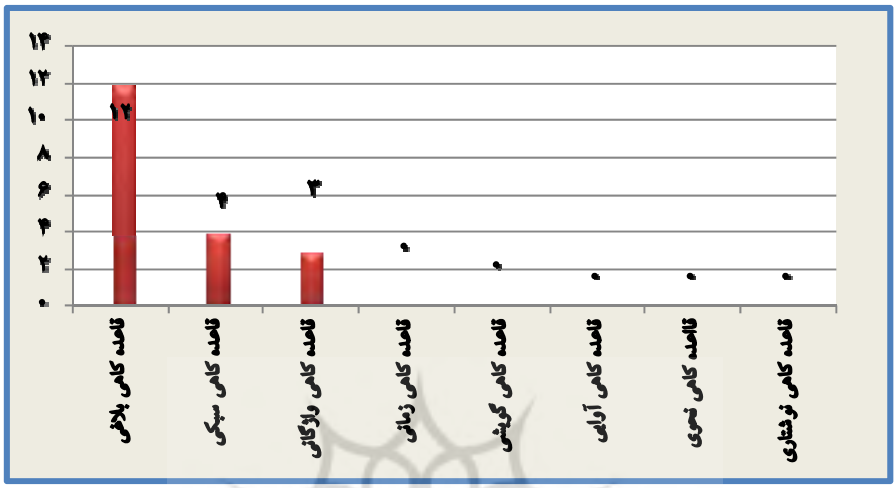
قاعده‌کاهی واژگانی یکی از شیوه‌هایی است که شاعر از طریق آن زبان را برجسته می‌کند. برحسب قیاس و گریز از قواعد ساخت زبان هنجار، ترکیب جدیدی می‌آفریند و به‌کار می‌بندد (صفوی، ۱۳۸۰: ۴۶). ساخت هر واژهٔ فکری را خلق می‌کند؛ یعنی شاعر با ساختن واژه و ترکیبات جدید به گسترش زبان شعری نیز کمک می‌کند. در غزل‌های مورد

بحث، این نوع قاعده کاهی برجستگی نداشت، ولی کاربرد کلماتی چون «دم گرفتن» که کاربرد عامیانه‌ای دارد که با توجه به سبک شعری امین‌پور در کُل اشعار ایشان بسامد دارد، در این شعر، در کنار سادگی آن صمیمیّت بیشتری بدان بخشیده است. ترکیب‌های «قرن شب تاریک»، «بوی عدم»، «لشگر عشق» و... نیز از ترکیب‌های این غزل است که چندان بوی تازگی ندارد.

۳. قاعده‌کاهی بلاغی

قاعده‌کاهی بلاغی، تمام شگردهایی را دربرمی‌گیرد که از طریق تشبیه، مجاز، استعاره، کنایه، اغراق، ایهام، تلمیح و... وارد متن ادبی می‌شوند و بدین صورت، ضمن مخیّل کردن و تصویری کردن کلام، موجب تمایز آن از زبان عادی می‌شوند. همین امر باعث می‌شود کلام به واسطهٔ آنها برجسته شود و ذهن خواننده بر جنبه‌های زیباشناختی متن تمرکز یابد. در «دلم از شوق حرم می گیرد» و «دو سه روزی که دلم می‌گیرد»، جان‌بخشی به دل دیده می‌شود همچنین تشخیص (۷ بار) در «دسته سینهٔ زنی در دل من / نوحه می‌خواند و دم می‌گیرد» و... نیز به چشم می‌خورد. بعلاوه اینکه در این غزل می‌توان اضافهٔ تشبیهی (مانند: لشکرِ عشق)، حس‌آمیزی و اضافهٔ استعاری (مانند: بوی عَدَم)، تشبیه (مثل: یک قرن شب تاریک است / دو سه روزی که دلم می‌گیرد)؛ (گریه‌ام یعنی باران بهار) نیز مشاهده کرد. با تحلیل صورت گرفته مشخص شد که از میان انواع قاعده‌کاهی‌ها، قاعده‌کاهیِ بلاغی بیشترین بسامد را داراست. در این قاعده‌کاهی، نقش تشخیص از همه پررنگ‌تر است که نشانگر اندیشه و خیال پویای شاعر است که سبب پویایی وتحرّک تصاویر شعریش نیز شده است. «دل»، «دسته سینه‌زنی»و «لشگر عشق» عناصر جاندار فرض شده‌اند که در این شعر عواطف شاعر را انعکاس می‌دهند.

نمودار قاعده‌کاهی‌ها در این غزل



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه‌گیری

بررسی دستگاه‌های مختلف عروضی، آوایی، واژگانی و نحوی این غزل نشان می‌دهد که شاعر در دستگاه عروضی نوآوری داشته و از وزنی با هجاهای بیشتر از وزن‌های سنتی بهره گرفته است؛ با بسامد واکه‌های درخشان و روشن، غزل به اوج موسیقی رسیده و همچنین باعث عاطفی و احساسی شدن آن شده است. در ساخت هجایی آن نیز cv و cv̄ دارای بسامد بود. از انواع توازن واجی: تکرار همخوان آغازین، تکرار واکه‌ای، بیشترین بسامد را دارا بود که نشان از سادگی زبان شاعر است. همخوان «م»، «د» و «ر» نیز از همخوان‌های پرتکرار است که غم و ناراحتی و گریه شاعر را تداعی می‌نمودند. در دستگاه واژگانی با ساخت پیچیده‌ای روبرو نیستیم و واژگان ساده است و همگونی ناقص در ساختار قافیه واقع شده است. واژگان این غزل با یکدیگر هم‌آیی دارند و علاوه بر هماهنگی، محتوای شعر را به سوی پاکی و صمیمیّت می‌برند. استفاده از ردیف به صورت فعلی با معناهای متفاوت در ابیات، باعث غنای موسیقی و محتوا در بخش پایانی هجا شده و همچنین قرار دادن فعل «می‌گیرد» در آخرین هجا، بر تکیه شاعر به گرفتگی دل خویش است. در دستگاه نحوی، عناصر جانشین شده اهمیّت کمی می‌یابند و در کُل غزل توجه شاعر کمتر به ایجاد موسیقی در این دستگاه معطوف شده است. در دستگاه بلاغی، شاعر با آرایه «تشخیص» پویایی تصاویرش را به نمایش گذاشته و صنعت برجسته شعری این غزل شده است. شاعر توانسته است با به کار بردن واکه و همخوان‌های هماهنگ با محتوا، در دستگاه‌های مختلف به انسجام شعر کمک کند.

منابع و مآخذ

۱. امین‌پور، قیصر.(۱۳۷۴). **تنفس صبح**. چاپ ششم. تهران: سورهٔ مهر.

۲. بارت، رولان.(۱۳۸۷). **درجهٔ صفر نوشتار**. ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان. چاپ سوم. تهران: هرمس.

۳. برتنز، یوهانس.(۱۳۸۲). **مبانی نظری ادبی**. ترجمهٔ محمّدرضا ابوالقاسمی. چاپ اول. تهران: نشر ماهی.

۴. بهار، محمّد تقی.(۱۳۸۸). **سبک‌شناسی**. جلد ۱. چاپ سیزدهم. تهران: زوّار.

۵. پارساپور، زهرا.(۱۳۸۳). **مقایسه زبان حماسی وغنایی**. چاپ اول. تهران: دانشگاه تهران.

۶. تودوروف، تزوتان.(۱۳۸۲). **بوطیقای ساختارگرا**. ترجمهٔ محمّد نبوی. چاپ دوم. تهران: آگه.

۷. حق‌شناس، علی‌محمّد.(۱۳۷۰). **مقالات ادبی ـ زبان‌شناختی**. چاپ اول. تهران: انتشارات نیلوفر.

۸. روحانی، مسعود؛ عنایتی، محمّد.(۱۳۸۸). «هنجارگریزی در شعر شفیعی کدکنی». **گوهرگویا**. شمارهٔ ۱۱.

۹. سوسور و دیگران.(۱۳۸۸). **ساخت‌گرایی پساساخت‌گرایی و مطالعات‌ادبی**. به کوشش فرزان سجودی (گروه مترجمان). چاپ دوم. تهران: سورهٔ مهر.

۱۰. شفیعی کدکنی، محمّدرضا.(۱۳۸۵). **موسیقی شعر**. چاپ هفتم. تهران: نشر آگه.

۱۱. شمیسا، سیروس.(۱۳۷۸). **کلیات سبک‌شناسی**. چاپ ششم. تهران: فردوس.

۱۲. صفوی، کوروش.(۱۳۸۰). **از زبان‌شناسی به ادبیآت**. ۲ جلد. چاپ دوم. تهران: سورهٔ مهر.

۱۳. ــــــــــــــ .(۱۳۹۱). **آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب‌فارسی**. چاپ اول. تهران: نشر علمی.

۱۴. فالر، راجر و دیگران.(۱۳۸۱). **زبان شناسی و نقد ادبی**. ترجمهٔ مریم خوزان وحسین پاینده. چاپ دوم. تهران: نشر نی.

۱۵. قویمی، مهوش.(۱۳۸۳). **آوا و القا**. چاپ اول. تهران: هرمس.

۱۶. لبیهان، جیل؛ گرین، کیت.(۱۳۸۳). **درس‌نامهٔ نظریه و نقد ادبی**. به ویراستاری حسین پاینده. چاپ اول. تهران: روزگار.

۱۷. مکاریک، ایرناریما.(۱۳۸۸). **دانش‌نامهٔ نظریه های ادبی معاصر**. ترجمهٔ محمّد نبوی و مهران مهاجر. چاپ دوم. تهران: نشر آگاه.

۱۸. مک موان، ام کی سی، اریک فیوج.(۱۳۷۳). **آواشناسی، واج‌شناسی**. ترجمهٔ محمّد فایض و... . چاپ اول. تهران: روایت.

۱۹. وردانک، پیتر.(۱۳۸۹). **مبانی سبک‌شناسی**. ترجمهٔ محمّد غفاری. چاپ اول. تهران: نشر نی.

۲۰. نجفی، ابوالحسن.(۱۳۷۳). **مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان‌فارسی**. چاپ اول. تهران: نیلوفر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی