فنون ادبی (علمی- پژوهشی)
دانشگاه اصفهان
سال ششم، شماره۲، (پیاپی۱۱) پاییز و زمستان۱۳۹۳، ص۳۲-۱۵

سبک شناسی ساختاری غزل «تقویمها» و غزل «قسمت»

احمد رضایی* و سمیه خورشیدی**

چکیده

پژوهش حاضر به بررسی و مقایسهٔ دو غزل در زمینهٔ دفاع مقدس، یکی از قیصر امین‌پور با نام «تقویم‌ها» و دیگری غزل «قسمت» از علیرضا قزوه، در چهارچوب سبک‌شناسی ساختاری پرداخته است. سبک‌شناسی ساختاری از رویکردهای جدید در سبک‌شناسی است که همگام با پیشرفت‌های زبان‌شناسی نوین ظهور یافت؛ این رویکرد متأثر از دیدگاه‌های ساختارگرای قرن بیستم و مبتنی بر این اصل است که برای دریافت سبک‌شناسانهٔ یک اثر، باید اجزای آن را در ارتباط با کل سیستم بررسی کرد و هدف آن، تعیین تناسب اجزای متن با کل سازه‌های متن است که از طریق بررسی شکل و ساخت، به محتوا می‌رسد. تحلیل عناصر یک متن و تأثیر آن در محتوای شعر، باعث دقت بیشتر سبک‌شناس در بیان شاعر می‌شود. این پژوهش، به منظور بررسی سبک‌شناسانهٔ دو اثر مذکور، پس از اشاره به تعاریف سبک، برشمردن مکاتب سبک‌شناسی و ارائهٔ ویژگی‌های سبک‌شناسی ساختاری، به تحلیل اجزای هردو متن از لحاظ توازن‌ها و قاعده‌کاهی‌ها، به ارتباط و تناسب میان اجزا و محتوا پرداخته است. حاصل تحقیق نشان می‌دهد: الف) ساختار بیرونی و درونی دو غزل با محتوا نیز تناسب دارد؛ ب) دستگاه‌های آوایی، واژگانی، نحوی و بلاغی به تأثیر عاطفی شعر کمک می‌کنند؛ ج) عناصری که هر دو شاعر به کار گرفته‌اند، با ساختار شعر مرتبط است؛ ه) احساس و لحن دو غزل با هم هماهنگ عمل می‌کنند.

کلیدواژه ها: سبک شناسی ساختاری، مقایسه، غزل، امین پور، قزوه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مقدّمه

می‌توان گفت سبک‌شناسی دانش بین زبان و ادبیات است و هدف آن بررسی تغییرات در زبان متون ادبی است. این دانش در گذشته با رتوریک پیوند داشته است؛ یعنی به جنبه‌های صوری متن توجه می‌شده، لکن «بلاغت کلاسیک تجویزی بود؛ اما سبک‌شناسی نوین توصیفی است؛ از بابت این‌که می‌کوشد ویژگی‌های زبانی را توصیف کند که احتمالاً تأثیرهای خاصی در پی دارند» (وردانک؛۱۳۸۹: ۱۳۳). طرز، طریقه، اسلوب، روش، سیاق، نمط در ادبیات فارسی مترادف سبک‌شناسی بوده‌اند و نخستین بار بهار اصطلاح سبک‌شناسی را در کتاب *سبک‌شناسی* خویش به کار برد.[1] برای این دانش یا نظام، با توجه به تأکید سبک‌شناسان بر تحلیل ویژگی‌های اثر و مشکل بودن تعریف آن، تاکنون تعاریف مختلفی ارائه شده است. برخی تجلی خصوصیات شخصی گوینده را باعث ایجاد سبک می‌دانند. بوفن معتقد است: سبک همان خود شخص است (شمیسا؛**۱۳۸۷: ۱۸**). تعاریف از این دست نشان‌دهندهٔ ارتباط سبک با درون ذهن و روان نویسندگان است. نمادها، تشبیه‌ها و استعاره‌های شخصی شاعران حاصل این نگرش است. این نوع بررسی با روان‌شناسی

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم (مسؤول مکاتبات) a52_2006@yahoo.com
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم khorshidi13@gmail.com
تاریخ وصول: ۹۱/۱۱/٤ تاریخ پذیرش:۹۲/۸/۲۵

و جامعه‌شناسی پیوند می‌خورد. از کوشندگان این طریق، لئو اسپیتزر را می‌توان نام برد. بارت با تفاوت قایل شدن بین زبان، سبک و اسلوب نوشتار، سبک را فردی‌ترین بخش فرایند ادبیات و زبان را قراردادی جمعی و اسلوب نوشتار را نیز تأثیر عوامل تاریخی و طبقاتی بر شیوهٔ نوشتار می‌داند (بارت؛**۱۳۸۷: ۱۷**). از نگاه بارت «سبک ضرورتی است که حال و هوای نویسنده را به زبانش پیوند می‌دهد» (همان:**۳۸**). این تجلی حال و هوای نویسنده در زبان اثر همانند بررسی روان‌شناختی متن است.

در تعریفی دیگر، سبک مظهر گزینشی است که از وسایل تعبیر سرچشمه می‌گیرد. این وسایل، به طبیعت و اهداف شخص متکلم محدود می‌شود. این تعریف نیز با پرداختن به شخص متکلم و مقاصدش، از نقش دیگر مظاهر موثر غافل می‌شود (فضل، ۲۰۰۷: ۱۲٤). از منظر دیگری سبک بر مفهوم گزینش استوار است؛ گزینش در سطوح گوناگون معنایی، زبانی، واژگانی، دستوری، آوایی که فراورده‌های این گزینش، سبک را رقم می‌زند (مهاجر، **۱۳۷٦**: ۱۰۵). البته گزینش نویسنده نیز باید جنبهٔ هنری داشته باشد. فرمالیست‌ها سبک را حاصل خروج از زبان معیار و خودکار[1] یا همان آشنایی‌زدایی می‌دانند.[2] بر اساس این تعریف، نخست باید دانست که زبان معیار چیست؟ آیا زبان معیار همان گونه کاربردی متداول در مراکز علمی، رسانه‌ها، فرهیختگان جامعه و...است؟ و هرگونه خروجی از این معیار سبک را رقم می‌زند؟ باید دانست که هرنوع انحرافی از زبان معیار ارزش سبک‌شناختی ندارد. خروجی که هنری باشد و باعث شگفتی خواننده شود سبک را ایجاد می‌کند. شمیسا در *کلیات سبک‌شناسی* هرسه تعریف را مکمل یکدیگر می‌داند واشکالات هرکدام را بیان می‌کند.[3]

سبک‌شناسان با توجه به یافته‌های خویش، با به‌کارگیری حوزهٔ زبان‌شناسی و نقد ادبی در بررسی‌های خویش، تعریف‌های دیگری نیز ارائه کرده‌اند. به گفتهٔ پیتربری، سبک‌شناسی ره‌یافتی نقادانه است که از روش‌ها و یافته‌های عام زبان‌شناسی برای تحلیل متون ادبی بهره می‌گیرد (فالر، **۱۳۸۱**: ۹۱). هر یک از این تعاریف با تأکید بر مسئله‌ای در بررسی اثر با یکدیگر تفاوت دارند. روان نویسنده، گزینش واژه‌ها و عبارت‌ها و عدول از هنجار معیار، به طور جداگانه ناقص‌اند. با قرار دادن همهٔ این ویژگی‌ها در کنار یکدیگر، به جنبه‌های مختلفی در اثر توجه می‌شود و می‌توان تحلیل جامع‌تری از سبک شاعر ارائه کرد.

به‌نظر می‌رسد تعریف بهار که سبک را روش خاص ادراک و بیان افکار به وسیلهٔ ترکیب کلمات و انتخاب کلمات و طرز تعبیر می‌داند (بهار، ۱۳۸۸: ۱۵)، معیارهای بیشتر و منسجم‌تری برای تحلیل سبکی یک اثر ارائه می‌کند و از دیگر تعریف‌ها جامع‌تر است.

تنوع این تعاریف نشان‌دهندهٔ چالش‌هایی است که بر سر سبک‌شناسی وجود دارد و هریک، از روش‌هایی برای رسیدن به سبک بهره می‌گیرند. باتوجه به اهمیتی که سبک‌شناسی در بررسی متون دارد، مکاتب مختلف سبک‌شناسی، با روش‌های مختلف، به کار خود می‌پردازند. برخی از این مکاتب همچون *سبک‌شناسی توصیفی* که به بررسی نحوهٔ بیان و محتوای عاطفی کلام می‌پردازد، ما را از زبان ادبی غافل می‌کند؛ *سبک‌شناسی تکوینی* نیز که تلاش می‌کرد با ارتباط میان اثر و روان گوینده، سبک شخصی را نمایان سازد، با تردید روبه‌رو شد. حتّی اسپیتزر خود نیز این روش روانشناسانه را رها کرد و به مطالعات ساختارگرایانه روی آورد.

سبک‌شناسی نقش‌گرا نقش‌های توصیفی، بیان‌گرانه و اجتماعی زبان را بررسی و در تحلیل سبک از ابزارهای بیان و بدیع استفاده می‌کند. و در نهایت سبک‌شناسی ساختارگرا که شکل کامل‌تر سبک‌شناسی نقش‌گراست، نظام آوایی، واژگانی و نحوی اثر را بررسی می‌کند سپس به ارتباط آن‌ها با محتوا می‌پردازد. براین اساس، «ساخت‌گرایان سبک راچگونگی قاعده‌کاهی و قاعده‌افزایی و بسامد وقوع آن در یک دوره می‌دانند. به این ترتیب، سبک دوره‌ای، شکل اجتماعی‌شدهٔ سبک‌های فردی است و اگر بخواهیم آن را با «زبان» و «گفتار» سوسور مقایسه کنیم، سبک فردی بی‌شباهت به گفتار، و سبک دوره‌ای بی‌شباهت به زبان نیست (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۹٦/۲). در این پژوهش، ضمن تبیین سبک‌شناسی ساختاری، انواع برجسته‌سازی- قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی- توازن، اشتقاق و تکرارها در دو غزل **تقویم‌ها** و **قسمت** بررسی شده و کیفیت به‌کارگیری چنین تمهیداتی در این دو متن، با یکدیگر مقایسه شده است.

۱. سبک‌شناسی ساختاری[2]

---

[1] . automatisation
[2] . structural stylistics

منشأ ساختارگرایی، فرمالیسم روسی است. در نیمهٔ نخست قرن بیستم، نظریه‌پردازان ادبیات روس و چک تلاش کردند تا نظریهٔ ادبیت 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 خودکاری و روزمره و فرم‌های تکراری و آشنا، موجب آشنایی‌زدایی و نهایتاً تمایز از دیگر متون می‌شود.

ساختارگرایان به دنبال فرمالیست‌ها، آشنایی‌زدایی 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 آشنایی‌زدا نداشت، کمتر توجه می‌کردند؛ در حالی‌که از دیدِ ساختارگرایان همهٔ عناصر در شکل‌گیری و نیز عملکرد متن نقش دارند. مهم‌ترین ایدهٔ ساختارگرایان پراگ توجه به متن ادبی، به مثابهٔ ساختاری منسجم است که در آن تمام عناصر موجود با یکدیگر رابطه‌ای متقابل دارند و به یکدیگر وابسته‌اند. از نظر آنان «در یک اثر ادبی چیزی وجود ندارد که مجزا و به‌تنهایی قابل‌مشاهده و مطالعه باشد. هر عنصر منفردی کارکردی خاص دارد و به واسطهٔ آن کارکرد، به کلیت 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 می‌توان 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 زبان‌شناسی را؛ کما اینکه در ترکیب اجزا، اصطلاح سبک ارتباط با نقد ادبی را نشان می‌دهد و شناسی ارتباطش با زبان‌شناسی را (لیبهان و گرین، ۱۳۸۳: ٤٨).

با توجه به این مقدمهٔ موجز، در این جا می‌کوشیم با تحلیل عناصر و اجزای متن، به بررسی و مقایسهٔ این اجزا و ارتباط آنها با محتوای متون مورد نظر بپردازیم، تا با اجتناب از کلی‌گویی، تمایزات متون مذکور بر اساس مستندات عینی مشخص شود.

۲. برجسته‌سازی

برجسته‌سازی یا foregranding از اصطلاحات صورت‌گرایان مکتب پراگ است. این اصطلاح نشان‌دهندهٔ کاربرد نامتعارف زبان خودکار است؛ بدین معنی که شاعر از قواعد و قراردادهای هنجار تخطی 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 – این‌که «چه چیزی گفته شده»– روی بگرداند و توجهش را به خود پیام – این‌که «چگونه گفته شده»– معطوف گرداند» (مکاریک، ۱۳۸۸: ٦١). فرایند برجسته‌سازی از طریق دو گونه قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی جلوه می‌کند.

شفیعی کدکنی 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 هماهنگی‌های آوایی را به دست می‌دهد. به اعتقاد او، گروه زبانی، مجموعهٔ عواملی است که به اعتبار نفس واژگان در نظام جملات، بیرون از خصوصیت موسیقایی آنها، می‌تواند موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌ها شود. او در این مورد عواملی چون استعاره، مجاز، ایجاز، و جز آن را برمی‌شمارد (شفیعی کدکنی، **۱۳۸۵: ۷–۱۰**). دیدگاه شفیعی کدکنی همان است که لیچ با اندکی تفاوت به دست می‌دهد. آنچه شفیعی کدکنی 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 عینیت نسبی توصیف زبان‌شناختی و ذهنیتِ نسبیِ داوریِ ادبی، برقرار می‌کند» (مکاریک،۱۳۸۸: ٦١). در این جا ضمن استخراج انواع توازن‌ها و قاعده‌کاهی‌ها به تناسب‌های میان دستگاه آوایی، واژگانی و نحوی آنها و محتوا، پرداخته می‌شود.

غزل تقویم‌ها:

عمری به جز بیهوده بودن سرنکردیم — تقویم‌ها گفتند و ما باور نکردیم
در خاک شد صد غنچه در فصل شکفتن — ما نیز جز خاکستری بر سر نکردیم
دل در تب لبیک تاول زد ولی ما — لبیک گفتن را لبی هم تر نکردیم
حتی خیال نای اسماعیل خود را — همسایه با تصویری از خنجر نکردیم
بی‌دست‌وپاتر از دل خود کس ندیدیم — زان رو که رقصی با تن بی‌سر نکردیم

(امین‌پور، ۱۳۸۹: ۱۵)

غزل قسمت:

تا چند نشینیم به پشت در بسته — وقتی که غزل نیست شفای دل خسته
ماندیم چه دلگیر و گذشتند چه دلسوز — آن سینه‌زنان حرمش دسته به دسته
می گریم و می‌دانم از این کوچه تاریک — راهیست به سرمنزل دل‌های شکسته
در روزجزا جرئت برخاستنش نیست — پایی که برآن زخم عبوری ننشسته
قسمت نشود روی مزارم بگذارند — سنگی که گل لاله برآن نقش نبسته

(قزوه، ۱۳۸۹: ۲)

۲-۱. قاعده‌افزایی

۲-۱-۱. توازن‌ها:

پیشتر اشاره کردیم که یکی از گونه‌های برجسته‌سازی، قاعده‌افزایی است. قاعده‌افزایی یعنی افزودن قواعدی بر برونهٔ زبان که نتیجهٔ آن توازن است. تکرار و توازن در هر شعری به ساخت موسیقیایی کمک می کنند. چنین تکرارهایی در سطوح گوناگون زبان مانند دستگاه آوایی یعنی واکه‌ها 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 می‌آید (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۵). برای توصیف انواع توازن به سه سطح تحلیل آوایی، واژگانی، 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 ظرایب وجود نداشته باشد، از ارزش ادبی برخوردار نخواهد بود (همان: ۱۵۳). براین اساس، باید نخست توازن‌های دستگاه آوایی تحلیل سپس به دیگر دستگاه‌های این دو غزل پرداخته شود:

۱-۱-۲-۱. توازن آوایی

توازن آوایی، حاصل تکرارهایی است که در دستگاه آوایی صورت می‌گیرد و در دو سطح کمّی و کیفی بررسی می‌شود. توازن کمّی به وزن اختصاص دارد؛ مجموعه آوایی که از لحاظ کوتاهی و بلندی مصوت‌ها و ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها از نظام خاصی برخوردار است و نوعی موسیقی به وجود می‌آورد که شفیعی کدکنی در موسیقی شعر، آن را

وزن می‌نامد؛[٤] البته نظم تنها منحصر به وزن و قافیه نیست و شامل هرگونه تناسب توازن صوری است که از طریق تکرار کلامی ایجاد می‌شود. سوسور معتقد است: «بررسی آواها به صورت مستقل و بدون در نظر گرفتن تکیه گاه معنایی، تنها مسأله‌ای فیزیولوژیکی است و بس» (سوسور و...، **۱۳۸۸**: ٣٤). به تعبیری دیگر، تحلیل ساخت‌های آوایی بدون در نظر گرفتن ارتباط آنها با معنی یا چشم پوشی از نقش آنها در ایجاد معانی گوناگون، کاری درخور اعتنا محسوب نمی‌شود. به سبب اهمیت ساختارهای هجایی، نخست مختصات دستگاه هجایی این دو متن تبیین می‌شود.

۱-۱-۱-۱-۲. 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 تار آواها درحین صحبت به وجود می‌آید 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: نه، تو؛ **C$\overline{V}$** مثل: ما، خود؛ **CVC** مثل: کر، پل؛

C$\overline{V}$C مثل: کار، سیر؛ **CVCC** مثل: کرد، گفت؛ **C$\overline{V}$CC** مثل: کارد،کوشک

در این دسته‌بندی، **C$\overline{V}$CC** 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 می‌کنند. **CV** هجای کوتاه و**C$\overline{V}$** و **C$\overline{V}$C** هجای بلند خوانده می‌شود. با توجه به این تقسیم بندی، فراوانی یا بسامد تکرار هجاها در این دو غزل متفاوت است: در غزل امین پور هجای **CVC** دارای بسامد است؛ که حاصل کشش مصوت‌ها به‌ویژه در پایان ابیات است، در حالی‌که در غزل قسمت اغلب با ساختارهای یک هجایی مواجهیم؛ یعنی در این غزل هجای **CV** دارای بسامد است؛ فراوانی این هجا با درونمایهٔ غزل متناسب است؛ زیرا غم درونی شاعر از وجود هجاهای بلند جلوگیری می کند، در نتیجه می‌توان گفت هجاهای کوتاه مبین غم شاعر است. جداول زیر نشان‌دهندهٔ ساختار هجایی این دو غزل است.

جدول ۱. ساختار هجایی غزل تقویم‌ها

ابیات	CV	C$\overline{V}$	CVC	C$\overline{V}$C	CVCC	C$\overline{V}$CC
بیت اول	۱۰	٥	٦	۳	-	-
بیت دوم	۱۳	٥	۳	۳	-	-
بیت سوم	۱۰	٦	٥	۳	۲	-
بیت چهارم	۹	٦	۱۰	۱	-	-
بیت پنجم	٦	۹	۱۳	۳	-	-
کل	٤٨	۳۱	۳۱	۱۳	۲	-

در غزل پنج‌بیتی تقویم‌ها، چنان‌که در ساختمان هجایی آن می‌بینیم، هجاهای **CVC** و**CV** بیشترین بسامد را دارند.

جدول ۲. ساختار هجایی غزل قسمت

ابیات	cv	Cv̄	cvc	cv̄c	cvcc	cv̄cc
بیت اول	۱۳	٦	٥	۱	۱	–
بیت دوم	۱۲	٦	۷	۲	۱	–
بیت سوم	۱۲	٥	۷	۲	–	–
بیت چهارم	۱۱	٦	٤	۳	–	–
بیت پنجم	۱۳	٥	٤	۱	۱	۲
کل	٦۸	۲۸	۲۷	۹	۳	۲

نتیجهٔ توازن هجایی این دو غزل نشان می‌دهد که قزوه نسبت به امین‌پور از هجاهای بیشتری بهره گرفته و ساخت هجایی **cv** در غزل وی بیشتر است؛ در حالی‌که از ساخت هجایی **cvc** کمتر بهره برده است، حال آن‌که این ساخت در غزل امین‌پور دارای بسامد است. غزل تقویم‌ها بیشتر دو هجایی و غزل قسمت یک هجایی است.

۲-۱-۱-۱-۲. توازن آوایی کمی(وزن عروضی)

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 می توان به برخی از ویژگی‌های شعر او پی برد.

الگوی هجایی در این دو شعر در تمام مصراع‌ها تکرار می‌شود. حاصل وزن غزل تقویم‌ها تکرار مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلاتن است؛ یعنی بحر رجز مسدّس مرفل. کشیدگی و بلندی وزن، غم را تداعی می‌کند. در این وزن، همانند غزلیات شمس، گویی شاعر در اندیشه سماعی سرخ، تجربه روحی خویش را تکرار می‌کند؛ همچنین آهنگ درونی شعر و موسیقی همخوان‌ها می‌تواند در کنار وزن شعر به موسیقی شعر کمک کند. در شعر علیرضا قزوه، آرایش هجایی به صورت مفعول/مفاعیلُ/مفاعیلُ/ مفاعیل یا به تعبیر عروضیان بحر هزج مثمن اخرب مکفوف مقصور، دیده می‌شود. چنان‌که پیشتر آمد، هجاهای کوتاه این غزل، بیشتر از هجاهای بلند آن است. هجای کوتاه و موسیقی قافیه، کلام شاعر را بریده نشان می‌دهد؛ همچنین خستگی و ناراحتی توأم با حسرت شاعر، با چنین وزنی بهتر القا می‌شود.

۳-۱-۱-۱-۲. توازن واجی

تکرارهایی که درون هر هجا اتفاق می‌افتد، توازن واجی است. واج، نخستین مرتبه از سلسله‌مراتب زبانی است که هرکدام از این تکرارهای واجی امکان ایجاد صنعتی را دارد که در بررسی هر کدام از این دو شعر بدان می‌پردازیم.

در بخش تحلیل توازن‌های واجی، واج‌های شعر در ۷ سطح تحلیل می‌شود: ۱) تکرار همخوان آغازین؛ ۲) تکرار واکه‌ای(مصوت)؛ ۳) تکرارهمخوان پایانی؛٤) تکرار واکه همخوان آغازین؛ ٥) تکرارهمخوانی کامل؛ ٦) تکرار واکه و همخوان پایانی؛ ۷) تکرار کامل هجایی. این امکانات هفتگانه می‌تواند توازن واجی ویژه‌ای را ایجاد کند که ارزش موسیقیایی داشته باشد.

۱-۳-۱-۱-۱-۲. تکرار کامل هجایی

غزل تقویم‌ها: ۸ بار dim - ۷ بار kar - ۳ بار sar

سه مورد تکرار کامل ساخت هجایی در این غزل دیده می‌شود. واژهٔ تک هجایی«سر» در این غزل در جایگاه قافیه برجسته است. هجای «kar» و «dim» از تکرار «نکردیم» در جایگاه ردیف حاصل می‌شود که نشان می‌دهد امین‌پور از موسیقی قافیه و ردیف بهره بیشتری گرفته است.

غزل قسمت: ۳بار del

در غزل قسمت واژهٔ تک هجایی«دل»، سه بار تکرار می‌شود که نسبت به واژگان دیگر برجستگی دارد و در توازن واژگانی نیز قابل بررسی است.

۲-۳-۱-۱-۱-۲. تکرار واکه‌ای (مصوت)

تکرار واکه‌ای را شمیسا تحت عنوان «هم‌صدایی» آورده است؛ از نگاه وی «واکه‌های کوتاه و واکه‌های بلند و نیز صدایی که همخوان‌ها ایجاد می‌کنند، علاوه بر ایفای نقش در توازن و موسقیایی کردن شعر، در تأویل شعر نیز دخیل هستند (شمیسا، ۱۳۸۷: ٤۳). از لحاظ فیزیکی مصوت‌ها بالاترین شدت نسبی میان واج‌ها را دارا هستند و در شعر نقش مهمی دارند.

الف: تکرار واکه و همخوان در غزل تقویم‌ها

همان‌طور که در جدول ۳ مشاهده می‌شود واکه «ای-i» با بیش‌ترین بسامد در ساختار شعر تقویم‌ها تکرار می‌شود؛ این واکه، واکه‌ای روشن است و به القای غم شاعر کمک می‌کند. همچنین تراکم مصوت‌ها در بیت به نرمی شعر کمک می‌کند و مصوت‌های بلند که رسایی بیشتری دارند، باعث نرمی و آرام شدن موسیقی می‌شود. واکه «i» با بسامد زیاد در این شعر، علاوه بر تسلی‌بخش بودن، حسرت و اندوه شاعر را نمایان می‌کند. این واکه در این غزل بیانگر طنزی است که شاعر به مردم دارد:

حتی خیال نای اسماعیل خود را همسایه با تصویری از خنجر نکردیم
بی‌دست‌وپاتر از دل خود کس ندیدیم زان رو که رقصی با تن بی‌سر نکردیم

این واج بیانگر احساسی است که فریادی از نهاد برمی‌آورد (قویمی، ۱۳۸۳: ۲۲). فریاد شاعر در این جا از بی‌توجهی مردم به شهداست.

جدول ۳. تکرار واکه و همخوان در غزل تقویم‌ها

ابیات	واکه تکراری	تعداد تکرار	همخوان تکراری	تعداد تکرار
بیت اول	i	٥	m-b	٤-٥
بیت دوم	o	٤	š-s	٤-٣
بیت سوم	i	٥	L –r-d-t	٦-٤-٤-٤-
بیت چهارم	à	٧	x-s	٣-٣
بیت پنجم	i	٦	d-t	٣-٦

ب: تکرار واکه و همخوان در غزل قسمت - قزوه

سرعتی که واکه e در این غزل به شعر می‌بخشد (با توجه به اینکه این واکه در تمام ابیات غزل دیده می‌شود)، شتاب و سرعت گذر زمان و رفتن شهدا را القا می‌کند. قوافی: نشسته، بسته، خسته، شکسته همگی، خستگی و درماندگی شاعر را به ذهن متبادر می‌کنند. از آنجا که «واکه(اِ-e) و (ای-i) در مجموع لطیف‌تر و زیرتر و سبک‌تر از واکه‌های بم‌اند، بنابراین صداهای نازک تسلی‌بخش و نجوای آهسته را بیان می‌کند» (قویمی، ۱۳۸۳: **۲۷**). شاعر در این غزل با خودش نجوا می‌کند که تا کی باید دوری از شهدا را تحمل کند و دلخوش به غزل باشد. او به یاد شهداست و دلگیر از جاماندش از

جرگۀ یاران. «واکه(اِ–e) زیرترین واکه زبان و بیانگر تیزی حدت است که حکایت از فریاد یأس و ناامیدی در شعر است» (همان، ۲۲) که در این غزل مشاهده می‌شود و بسامد آن در جدول ٤ آمده است.

جدول ٤. تکرار واکه و همخوان در غزل قسمت – قزوه

ابیات	واکه تکراری	تعداد تکرار	همخوان تکراری	تعداد تکرار
بیت اول	e	٦	t,s,	٦–٣–٣
بیت دوم	i-o-e	٧	Z,s,n	٦–٤–٦
بیت سوم	e-i	٥–٥	r,m,t,s	٣–٥–٣–٣
بیت چهارم	e	٥	Z,t,r,n,s	٣–٤–٦–٥–٣
بیت پنجم	e	٤	n,s,l,m,z	٦–٣–٣–٣–٢

۳–۳–۱–۱–۱–۲. 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: ٦۹). تکرار و تشابه اصوات آغازین از لحاظ معنایی و صوتی باعث انسجام متن ادبی می‌شوند:

غزل تقویم‌ها:

b: bu-be-bi ٤بار– bâ- و t: tas -tan ۲بار, tâ ۳بار- ta ۲بار -tar-tas

غزل قسمت:

D: Da ۲بار -das۳بار-de-dim-del ۲بار – dar - ۲بار و N: ne۲بار-nist۲بار-nam۲بار-nas-na-naqs

همخوان «ن» خیشومی درکنار«ب» همخوان انسدادی قرار گرفته است. «همخوان‌های خیشومی اصواتی هستند که به هنگام تلفظ صدا از راه بینی خارج می‌شود. بنابراین این واج‌ها، غالباً صدایی شبیه نق نق آهسته، یعنی در واقع اصواتی ناشی از ناخشنودی و عدم رضایت را تداعی می‌کند» (قویمی، ۱۳۸۳: ٤۹). در این جا شاعر از این‌که عمر خویش را بیهوده سپری کرده و نسبت به شهدا بی‌تفاوت بوده، ناراضی است. «همخوان خیشومی در عین حال بیانگر ناتوانی و درماندگی‌است؛ فقدان جوشش وجنبش هیجان و تنش را نشان می‌دهد» (همان، ٥۱) و شاعر اینگونه ناتوانی‌اش را بیان می‌کند:

ماندیم چه دلگیر و گذشتند چه — آن سینه زنان حرمش دسته به دسته
می‌گریم و می‌دانم از این کوچه — راهیست به سرمنزل دل‌های شکسته

٤–۳–۱–۱–۱–۲.تکرار واکه و همخوان پایانی

غزل تقویم‌ها: Sar : ۳بار–dar:۳ بار– var-tar-tar –jar

همخوان «ر» همخوان لغزشی و روان است. این همخوان که در کل غزل تکرار می‌شود، به سپری شدن عمر و رفتن شهدا اشاره می‌کند؛ گویی اشک شاعر نیز همراه با غزلش روان است:

عمری به جز بیهوده بودن سر نکردیم — تقویم‌ها گفتند و ما باور نکردیم
در خاک شد صد غنچه در فصل — ما نیز جز خاکستری بر سر نکردیم

غزل قسمت: Bas۲بار–das۲بار–kas–xas

همخوان «س» همخوانی سایشی است و در این غزل با بسامد فراوان به‌کار رفته و همخوان سایشی لثوی «س» در کنار واکهٔ درخشان« اَ – » به‌کار رفته است. این همخوان در بیان احساساتی چون حسرت، حسادت، کین، نفرت و ترس و تحقیر به‌کار می‌رود (قویمی، ۱۳۸۳: ٥٦). در اینجا حسرت شاعر از جاماندن از یاران خویش است:

ماندیم چه دلگیر و گذشتند چه دلسوز آن سینه‌زنان حرمش دسته به دسته

و ترس و نگرانی‌اش نیز از روز جزا و به خاطر همان ماندنش است:

درروز جزا جرئت برخاستنش نیست پایی که برآن زخم عبوری ننشسته

۵-۳-۱-۱-۱-۲. تکرار همخوان آغازین و واکه پس از آن

غزل تقویم‌ها: Na:۷بار bi:٤بار

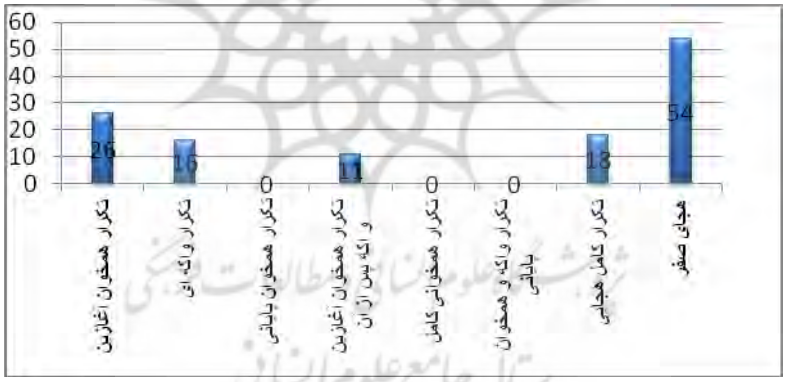
همخوان «ن-n» از همخوان‌های خیشومی و «ب-b» از همخوان‌های انسدادی درکنار یکدیگر، ناراحتی و نارضایتی را القا می‌کنند و نیز تمسخری که شاعر به دیگران دارد، با تکرار واج‌های خیشومی در این شعر به خوبی القا می‌شود:

حتی خیال نای اسماعیل خود را همسایه با تصویری از خنجر نکردیم

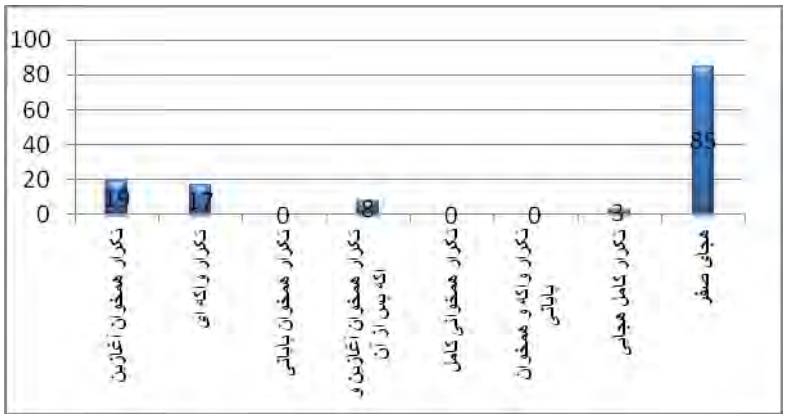
غزل قسمت: Te :۸بار

همخوان «ت-t» همخوان انسدادی هشت بار با واکه روشن« اِ-e» تکرار شده است. نفس زدن‌های شاعر و سرعت و شتابی که با واکه «اِ- e» القا می‌شود، نشان‌دهندهٔ خستگی و حدیث نفس شاعر با خود است. بیان این خستگی در کنار همخوان‌های سایشی در پایان ابیات، بیانگر شکوه و شکایت شاعر است:

تا چند نشینیم به پشت در بسته وقتی که غزل نیست شفای دل خسته



نمودار توازن واجی غزل تقویم‌ها



نمودار توازن واجی غزل قسمت

«همخوان‌های انسدادی اعم از بی‌آوا یعنی، k,t,p،ʔ و آوایی‌ها یعنی، g,d,b به هنگام تلفظ مستلزم خروج ناگهانی هوا با فشار به خارج‌اند؛ وجود پیاپی این همخوان‌ها، سبک را منقطع جلوه می‌دهد» (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۰)؛ در این دو غزل همخوان‌های انسدادی بیشترین بسامد را دارا هستند، چنین همخوان‌هایی در کنار همخوان‌های سایشی و خیشومی احساسات گوناگون هر دو شاعر را نشان می‌دهند و با القای حسرت و ناراحتی و نارضایتی، شاعر را به نفس‌نفس می‌اندازند. براین اساس، «از نقطه‌نظر روحی و ذهنی غلبه احساسات گوناگون، می‌تواند شخص را متلاطم کند، به نفس نفس بیاندازد و به قول عامه تکان دهد. اینگونه هیجانات تند و تکان دهنده نیز با همخوان‌های انسدادی القا می‌گردد (همان، ٤٦). با بررسی توازن‌های واجی مشاهده می‌شود، توازن‌های واجی در امین‌پور تکرار بیشتری دارد و توانسته است با قدرت القایی واکه‌ها و همخوان‌ها بر تأثیر کلامش بیافزاید.

۲-۱-۱-۲. توازن واژگانی

تکرار در سطح واژه نیز ازجمله 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 ..) 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: ۲۰۹-۲۰۷). تمایز توازن واژگانی با توازن آوایی در شناخت این دو است. مقولاتی نظیر انواع سجع، انواع جناس، موازنه، ترصیع همگی گونه‌هایی از توازن واژگانی به شمار می‌رود. در این جا توازن‌های واژگانی این دو غزل در سطح واژه، جمله و گروه تحلیل می‌شوند:

۲-۱-۱-۲-۱. اشتقاق واژگان

منظور از اشتقاق در اینجا با اشتقاق در زبان عربی متفاوت است. در زبان عربی، اشتقاق عبارت است از اصل واحد صیغه های 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 می‌آوریم و در زبان فارسی با افزودن پسوند و پیشوند انجام می‌شود. «در زبان فارسی، اشتقاق حوزه واژه‌سازی است؛ واژه از گونهٔ بسیط مثل کتاب، یا گونهٔ مشتق مثل ورزش، یا گونهٔ مرکب مثل شبگرد، یا گون، مشتق- مرکب مثل شهرداری به دست آمده است که حاصل اشتقاق واژگان است. روندهای عمدهٔ اشتقاق در زبان فارسی عبارت‌اند از: ترکیب مثل گل +آب؛ مشتق‌سازی مثل دان+- +ش؛ تکرار مثل کم کم و عمدتاً در زبان گفتار دوگانه‌سازی مثل پول+مول (حق‌شناس، **۱۳۷۰** :٤١)..

ساختار واژگان غزل تقویم‌ها:

مشتق: خاکستر- بی سر- لبیک ۲بار- بی دست؛

مرکب: فعل مرکب سرنکردیم؛ در جایگاه ردیف و قافیه قرارگرفته و برجستگی ایجاد کرده است.

مشتق مرکب: بی دست وپا؛

ساختار واژگان غزل قسمت:

مشتق: بسته۲ بار- شکسته - خسته؛

مرکب: دلسوز- دلگیر- سرمنزل؛

مشتق مرکب: سینه‌زنان- دسته‌به‌دسته؛

کم بودن تعداد گونه‌های اشتقاق در هر دو شاعر مبیّن گرایش آنان به واژگان ساده است. سادگی واژگان هردو شاعر نشان می دهد عاطفه بیش از اندیشه، بر فضای شعر حاکم است؛ زیرا واژگان مرکب یا مشتق مرکب، بیشتر نیازمند اندیشه و تعقل سراینده هستند، در حالی‌که واژه‌های ساده در مقایسه با گونهٔ سابق‌الذکر، به اندیشه و صناعت چندانی نیاز ندارند؛ همین امر، روند عاطفی را بیش از شرایط متفکرانه بر متن مسلط می‌نماید و موجب می‌شود شاعر به‌راحتی به بیان احساسات درونی خویش بپردازد.

۲-۲-۱-۱-۲. 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 مشابهند. 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؛ در این بخش سعی بر آن است که همگونی‌های هجایی واژگان، در دو سطح همگونی ناقص و کامل بررسی شود.

۲-۱-۱-۲-۲-۱. همگونی ناقص:

انواع جناس و سجع همگونی‌های ناقص این دو غزل را تشکیل می‌دهند:

واژه: قافیه

غزل تقویم‌ها: تب، لب؛ خنجر، باور، سر؛ تر، در، تر؛ خاک، خاکستر

غزل قسمت: خسته، بسته، دسته؛ دلگیر، دلسوز، نشسته، نبسته

تا چند نشینیم به پشت در بسته وقتی که غزل نیست شفای دل خسته

واژه‌های خسته و بسته، در همگونی ناقص تحت عنوان جناس زاید قابل‌طبقه‌بندی است. قافیه نیز در این بخش قرار می‌گیرد. سر، تر، خنجر، باور در غزل تقویم‌ها و خسته، بسته، نبسته، نشسته... در جایگاه قافیه در این دو غزل همگونی ناقص ایجاد کرده‌اند. از آنجا که قافیه نقش مهمی در ایجاد موسیقی دارد، در غزل قسمت افزون بر ایجاد موسیقی، تداعی‌کنندهٔ شتاب و سرعتی است که ناگاه قطع می‌شود. گویی شاعر به‌سان فردی است که توان سخن گفتن ندارد و به نفس‌زدن افتاده است.

۲-۱-۱-۲-۲-۲. همگونی کامل:

تکرار کامل آوایی عناصر دستوری است که ممکن است به صورت دو واژهٔ هم‌آوا 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: ۲۰۶/۱).

الف) تکرار پایانی، ردیف:

تکرارهایی که در پایان جملات قرار می‌گیرند، در این قسمت بررسی می‌شوند. تکرار پایانی در غزل تقویم‌ها در جایگاه ردیف است؛ ردیف، موسیقی شعر را افزون می‌کند و نقش مهمی در تداعی معنی دارد. در غزل‌های مذکور، فقط غزل امین‌پور دارای ردیف است. می‌توان گفت تمامی آنچه در ذهن شاعر بوده، از طریق فعل منفی **نکردیم** القا می‌شود؛ شاعر با تکرار آن درپایان هر بیت نشان می‌دهد که عمری بیهوده سرکرده و در نهایت کاری انجام نداده است. همخوان پایانی آن «م» نیز بسته بودن دهان شاعر را القا می‌کند و سکوتی در پایان هر بیت حکم‌فرما می‌شود و دوباره در بیت

دیگر زبان به گله می‌گشاید و در پایان نیز ناچار به سکوت می‌شود. همچنین ردیف فعلی **نکردیم** علاوه بر نقش موسیقیایی تأثیر عاطفی بر خواننده می‌نهد و باعث وحدت احساس شاعر درکل غزل می‌شود:

عمری به جز بیهوده بودن سر نکردیم تقویم‌ها گفتند و ما باور نکردیم

٦بار ردیف «**نکردیم**» در این غزل تکرارشده است.

ب) تکرار میانی و آغازین:

دل در تب لبیک تاول زد ولی ما لبیک گفتن را لبی هم تر نکردیم

دل شاعر در آرزوی لبّیک تاول زده است. شاعر با تکرار واژهٔ **لب**، در جایی که باید دهان گشود و لبیک گفت، درحالی‌که مردم حتی لب نیز نمی‌گشایند. افزون بر ایجاد ترکیب و تصویری نو و زیبا، بسته‌شدن لب‌ها و بغض خود را نشان می‌دهد؛ تکرار همخوان «ب» در این تصویر، بسیار مؤثر است. **تب لبیک**، ترکیب متجانسی است که از حیث معنی با عناصر بیت همخوانی دارد. تکرار لب و لبیک جناس معنی‌داری را ایجاد کرده است.

۳-۲-۱-۱-۲. تکرار در سطح گروه:

منظور از گروه آن واحد زبانی است که از یک واژه یا بیشتر ساخته شده و نقشی واحد را در جمله دارا باشد. گروه‌های زبان فارسی به سه گروه فعلی، اسمی و قیدی تقسیم می‌شوند (صفوی، **۱۳۸۰: ۲۰۸**). امین‌پور در غزل تقویم‌ها، عبارات کنایی را که به عنوان گروه فعلی هستند، در پایان ابیات به کار برده است:

۱-۳-۲-۱-۱-۲. گروه فعلی:

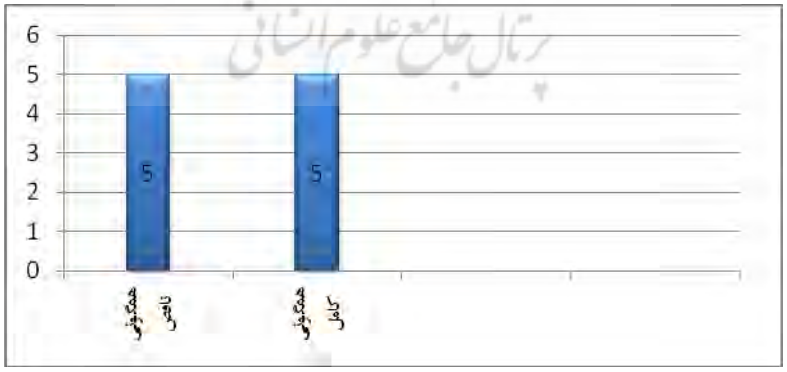
بی‌دست‌وپاتر از دل خود کس ندیدیم زان رو که رقصی با تن بی سر نکردیم

عمری به جز بیهوده بودن سر نکردیم تقویم‌ها گفتند و ما باور نکردیم

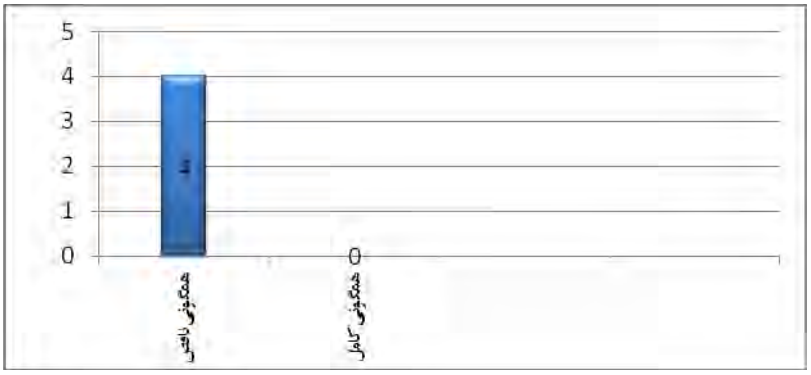
در خاک شد صد غنچه در فصل شکفتن ما نیز جز خاکستری بر سر نکردیم

۳ بار تکرار فعل مرکب **سر نکردیم**، افزون بر پیوند با اجزای پیش از خود، «**سر**» را که مرکز اندیشه است، برجسته‌تر کرده است.

نمودار توازن واژگانی غزل تقویم‌ها:



نمودار توازن واژگانی غزل قسمت:



همان طورکه مشاهده می‌شود، امین‌پور بیشتر از قزوه از توازن واژگانی بهره می‌گیرد و آهنگ شعر را به واسطه ردیف وقافیه ودیگر واژه‌ها تقویت می‌کند.

۳-۱-۱-۲. توازن نحوی

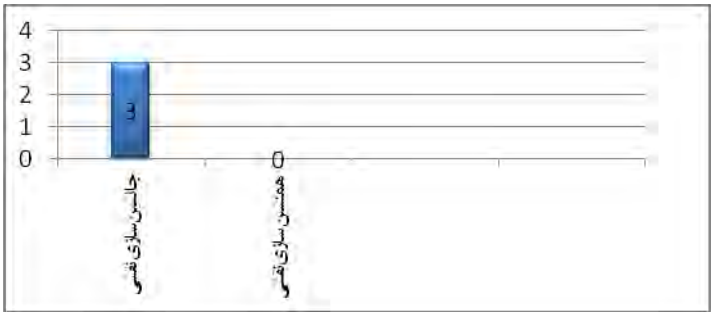
توازن نحوی در ساختار جمله از طریق دو فرایند همنشین‌سازی نقشی و جانشین‌سازی نقشی صورت می‌گیرد. همنشین‌سازی نقشی، واژگانی را در بر می‌گیرد که در نقش نحوی یکسانی به کار رفته‌اند و از این طریق موجب توازن می‌شوند. جانشین‌سازی نقشی، شامل واژگانی است که در نقش‌های نحوی متفاوت تکرار می‌شوند و از این راه موجد توازن در ساختار متن می‌گردند. چنین تکرارهایی نیز می‌تواند به صورت کامل یا ناقص باشد. افزون بر این، جانشین‌سازی نقشی می‌تواند در عبارات مختلف، معانی متنوعی ایجاد نماید (رضایی، **۱۳۸۷: ۵۸-۷۳**). هر یک از این موارد، با تکرار واژه در ساخت متن صناعاتی چون لف و نشر (مرتب و مشوش) تقسیم، اعداد، تنسیق‌الصفات و قلب .... را به وجود می‌آورند و به توازن نحوی می‌انجامد (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۲۳-۲۲٤). در غزل‌های مورد بحث، تنها امین‌پور از ساختارهای جانشینی استفاده کرده است:

۳-۱-۱-۲-۱. جانشین‌سازی نقشی

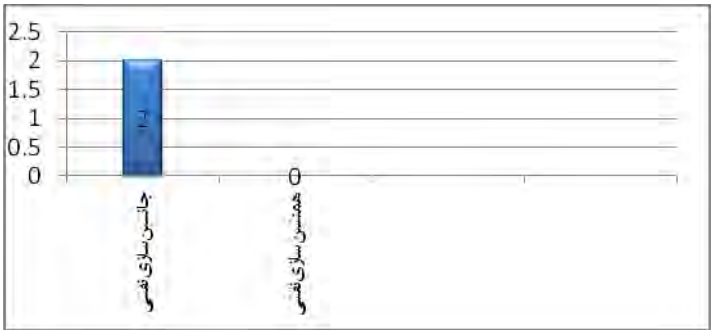
غزل تقویم‌ها:

عمری به جز بیهوده‌بودن سر نکردیم
ما نیز جز خاکستری بر سر نکردیم
زان رو که رقصی با تن بی‌سر نکردیم

چنان‌که ملاحظه می‌شود در ساختار **سر نکردیم**، واژهٔ **سر** در معانی متفاوتی به کار رفته است. در این دو غزل توازنی که حاصل همنشین‌سازی نقشی باشد، دیده نشد.



نمودار۳. توازن نحوی در غزل تقویم‌ها



نمودار ٤. توازن نحوی در غزل قسمت

۲-۲. 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 به‌وسیلهٔ این قواعد، از زبان خودکار تخطی و به زبان ادب می‌رسد. البته باید توجه داشت که «این قاعده کاهی‌ها 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: ٤٦٤). انواع قاعده‌کاهی در زبان ادبی به صورت قاعده‌کاهی نحوی، آوایی، نوشتاری، سبکی، گویشی، بلاغی و زمانی بروز می‌نماید.

۱-۲-۲. 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 صمیمیت در فضای شعر مؤثر است» (روحانی؛ عنایتی، ۱۳۸۸: ش۱۱)؛ استفاده از اصطلاحات عامیانه و ترکیب‌های کنایی که ما را به زبان گفتار نزدیک می‌کند، می‌توان در قاعده‌کاهی سبکی بررسی کرد. نمونه‌هایی از این قاعده‌کاهی در غزل تقویم‌ها و قسمت:

غزل تقویم‌ها:

اصطلاحاتی چون تقویم‌ها گفتند- ما باور نکردیم - عمری به‌جز بیهوده بودن سر نکردیم- دل در تب لبیک تاول زد- لبیک گفتن را لبی هم تر نکردیم - بی‌دست‌وپاتر از دل خود کس ندیدیم و ..در این غزل برجسته است.

امین‌پور از ساختار فعل‌های کنایی و اصطلاحات عامیانه، بیشتر برای نزدیکی به مخاطب و ایجاد صمیمیت استفاده می‌کند؛ شاعر در جامعه است، درد وی، درد جامعه است، در بیانش غلبه احساسات و به موازات آن واژگان عامیانه بیشتر می‌شود. تقویم‌ها، در این شعر برجسته است و گذر زمان را القا می‌کند.

لب تر کردن: ترکیب عامیانه / بی دست و پا بودن دل و خاکستر برسرکردن: عبارات کنایی

غزل قسمت:

قسمت نشود روی مزارم بگذارند راهی است به سرمنزل دل‌های شکسته

قسمت شدن/ از گونه کاربردی در زبان عامیانه است.

همان طور که مشاهده می‌شود در غزل تقویم‌ها، نوع قاعده‌کاهی سبکی جایگاه بیشتری دارد. می‌توان گفت از نظر زبانی، غزل تقویم‌ها به زبان مخاطب نزدیک‌تر است و صمیمیت بیشتری را القا می‌کند.

۲-۲-۲. قاعده‌کاهی واژگانی:

قاعـده‌کـاهی واژگـانی یکـی از شـیوه‌هـایی اسـت کـه شـاعر از طریـق آن زبـان را برجسـته مـی‌کنـد. برحسـب قیـاس و گریـز از قواعـد سـاخت زبـان هنجـار، ترکیـب جدیـدی مـی‌آفرینـد و بـه‌کـار مـی‌بنـدد (صـفوی، ۱۳۸۰: ٤٦). سـاخت هـر واژهٔ فکـری را خلق می‌کند؛ یعنی شـاعر بـا سـاختن واژه و ترکیبـات جدیـد بـه گسـترش زبـان شـعری نیـز کمـک مـی‌کنـد. در غـزل‌هـای مـورد بحث، این نوع قاعده‌کاهی، چندان به کـار نرفتـه اسـت، تنهـا مـی‌تـوان «تـب لبیـک» در غـزل تقـویم‌هـا را در شـمول قاعـده‌کـاهی قرار داد:

دل در تـب لبیـک تـاول زد ولـی مـا لبیـک گفـتن را لبـی هـم تـر نکـردیم

تب لبیک: ترکیبی جدیـد اسـت. دو واژهٔ تـب و لـب در کنـار هـم، یکـدیگر را تـداعی مـی‌کننـد. همچنـین لبیـک در ایجـاد فضـای روحانی در شعر دخیل است. قرارگرفتن همخوان‌های «ت» و«ب» نیز دلالت ضمنی این دو واژه را بیشتر می‌کند.

۳-۲-۲. قاعده‌کاهی بلاغی

قاعـده‌کـاهی بلاغـی، تمـام شـگردهایی را دربرمـی‌گیـرد کـه از طریـق تشـبیه، مجـاز، اسـتعاره، کنایـه، اغـراق، ایهـام، تلمـیح و ... وارد مـتن ادبـی مـی‌شـوند و بـدین صـورت، ضـمن مخیـل کـردن و تصـویری کـردن کـلام، موجـب تمـایز آن از زبـان عـادی می‌شوند. همین امر باعث می‌شود کلام بـه واسـطهٔ آنهـا برجسـته شـود و ذهـن خواننـده بـر جنبـه‌هـای زیبـاشـناختی مـتن تمرکـز یابد.

غزل تقویم‌ها:

تقویم‌ها گفتند و ما باور نکردیم: تشخیص

دل در تب لبیک تاول زد ولی ما: تشخیص

در خاک شـد صـد غنچـه در فصـل شـکفتن: نمـاد: غنچـه- نمـاد شـهدا: از ویژگـی‌هـای شـعر ایـن دوره بهـره‌گیـری از نمـادهـای قراردادی با استفاده از عناصر طبیعت است. فصل: ایهام: ۱.جدایی۲. فصل سال ۳.فصل شکفتن: کنایه از فصل پیروزی

حتی خیال نای اسماعیل خویش را: خیال نای اسماعیل: تلمیح به اسطورهٔ تاریخی و مذهبی

بی‌دست و پا تر از دل خویش، کـس ندیـدیم :بـی‌دسـت‌وپـا بـودن: اسـتخدام :۱.کنـایی: بـی عرضـه بـودن؛۲.دسـت و پـا نداشـتن دل.

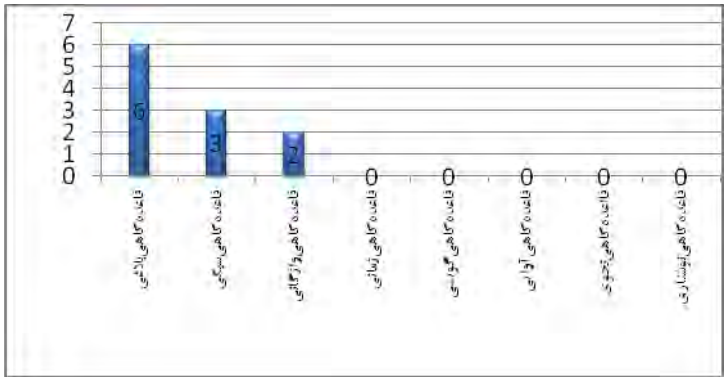
لب تر کردن: کنایه از شروع به صحبت کردن؛ (استفاده شاعر از زبان محاوره)

رقص با تن بی‌سر کردن: پارادکس و استعاره تمثیلیه است.

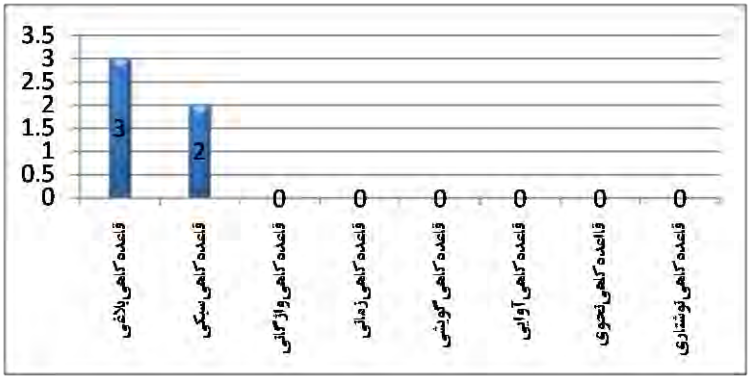
غزل قسمت:

سرمنزل دل‌های شکسته: ترکیب استعاری

گل لاله: نماد شهدا، که از نمادهای قراردادی این دوره است.



نمودار۵. قاعده‌کاهی‌های غزل تقویم‌ها



نمودار٦. قاعده‌کاهی‌های غزل قسمت

همانطور که ملاحظه می‌شود، از میان انواع قاعده کاهی‌ها، قاعده‌کاهی بلاغی بیشترین بسامد را داراست و در این قاعده کاهی، نقش نماد و کنایه برجسته تر است. تعداد قاعده‌کاهی هادر غزل امین پور، علاوه بر اینکه بیش از قاعده کاهی‌های غزل قزوه‌اند، بیشتر با تصاویر متن درآمیخته‌اند. در این میان نقش اصطلاحات عامیانه و روزمره و کنایات در غزل تقویم‌ها بیشتر است.

۳. ساختار و محتوا

غزل تقویم‌ها:

غزل تقویم‌ها ازغزل‌های مشهور امین‌پور است. محتوای این غزل دربردارندهٔ موضوعاتی مانند شرم از شهیدان، شکوه از غفلت خود و دیگران و دور ماندن از خیل یاران شهید است؛ حزن و اندوه ویژه‌ای که در وزن و آهنگ خاص واژه‌ها و ترکیبات این غزل نهفته، به شاعر در بیان احساس و اندیشه‌اش، کمک شایانی کرده است. وزن این شعر در بحر رجز، ثقیل است و همین امر توانسته بار غم شاعر را به دوش بکشد و حس وی را القا کند. وی از همخوان‌های انسدادی در القای نارضایتی خویش بهره برده، همچنین تکرار واکه بلند (ای) در کل غزل، بیانگر درد درونی شاعر است. همخوان لغزشی (ر)، در کل غزل تقویم‌ها سیال بودن و روان بودن و تشییع شهدا و گذر زمان را القا می‌کند و نیز همخوان د/d که هم‌خوان انسدادی و انفجاری است، درد درونی شاعر را بیشتر نمایان می‌سازد.

شاعر در غزل تقویم‌ها از ردیف «نکردیم» استفاده کرده است که این فعل، ساخت شعر را دارای برجستگی می‌کند؛ تکاپوی منفی با فعل منفی و مادی «نکردیم» مناسب انتخاب شده است، ضمن اینکه با واکهٔ بلند(i) پایان می‌یابد و انتها و کشیدگی را نشان می‌دهد. صامت پایانی «م» غنه دولبی، خیشومی، بیانگر احساس تحقیر و تنفر و تداعی بغض شاعر و سکوت و بسته شدن لب هاست. تکرار ردیف علاوه بر موسیقیایی‌تر شدن شعر، به انسجام احساس او در کل شعر کمک می‌کند، فضای شعر با آوردن الفاظی چون (خیال نای اسماعیل)، (لبیک) معنوی می‌شود.

واژگان غزل تقویم‌ها، عمدتاً ساده است؛ البته شاعر از ترکیباتی مانند«تب لبیک» و«خیال نای اسماعیل» نیز بهره گرفته است. الفاظ، کنایات و تعبیرات عامیانه، مانند سرکردن، باورکردن، خاکستر بر سر کردن، لب تر کردن، بی دست و پا بودن در غزل تقویم‌ها بیشتر دیده می‌شود. واژه‌های دست، پا، دل، سر، تن در کل ابیات غزل تقویم‌ها تشابه صوری و معنایی دارند. از آنجا که بهره گیری از زبان عامیانه و هنجارگریزی از طریق آن، عواطف شاعر را بیشتر انعکاس می‌دهد و با نزدیکی به مخاطب، به روانی کلام و صمیمیت با مخاطب کمک می‌کند و التذاذ هنری می‌بخشد، امین‌پور از این نوع هنر زبانی بیشتر بهره برده و توانسته است انسجام آوایی، واژگانی، نحوی و ... بهتری برقرار کند.

غزل قسمت:

محتوای این غزل خستگی و درماندگی شاعر در این دنیاست. حسرت شاعر به شهدا و سرزنش خود از جاماندن از خیل آنان مشهود است. شاعر در این دنیا که آن را کوچهٔ تاریک می‌نامد، جامانده است، درحالی که یارانش دسته‌دسته، سینه‌زنان از مقابلش گذشته‌اند. شاعر گریه می‌کند و هیجانات درونی‌اش باعث می‌شود، بریده‌بریده سخن گوید. چنین حالتی به‌وسیلهٔ هجاهای کوتاهی که در شعر به‌کاربرده، مشهود است. وزن شعر، غمگین است. سرعت و شتاب درونی با وزن و قوافی شعر القا می‌شود و حس حسرت شاعر به واسطهٔ همخوان‌های سایشی که در جایگاه قافیه، موسیقی بیشتری به شعر می‌بخشد، تداعی می‌شود. واژگان غزل قسمت، ساده و حتی تصویرهایش از غزل تقویم‌ها نیز ساده‌تر است. آوردن الفاظی چون: دسته‌دسته، سینه‌زنان حرمش، به فضای شعر، معنویت می‌بخشند. در بیت ۳ در غزل قسمت: راه، کوچه، منزل و در بیت ۵ مزار، سنگ، گلنقش، هم‌آیی دارند:

قسمت نشود روی مزارم بگذارند سنگی که گل لاله برآن نقش نبسته

و سنگ قبر با مزار- گل لاله- نقش روی سنگ- به ایجاد این هم‌آیی کمک می‌کنند.

قزوه به مدد افعالی چون: نشینیم، دلگیر ماندیم، دلسوز گذشتند، می‌گریم، می‌دانم، برخاستن، و....توانسته است تا حدودی بر تأثیر کلامش بیفزاید.

نتیجه

حاصل تحلیل این دو غزل نشان می‌دهد که قیصر امین‌پور از امکانات زبانی، بیشتر بهره گرفته و تکرارها و توازن‌ها و هچنین قاعده‌کاهی‌ها برای القای درون‌مایه و احساسات شاعر موفق‌تر عمل کرده‌اند؛ با بررسی توازن‌ها و قاعده‌کاهی‌ها و مقایسهٔ این دو غزل، مختصات سبکی آن‌ها آشکار می‌شود. محتوای اشعار هر دو شاعر با واج‌های شعر تناسب دارد. امین‌پور برای القای ناراحتی خویش از واکه «ای» و همچنین از همخوان‌های انسدادی برای بیان غم درونی‌اش بهره می‌گیرد. قزوه احساس نوستالوژیک خود را با همخوان‌های سایشی نشان می‌دهد. در غزل قسمت بیشتر همخوان‌های سایشی به‌کار رفته، در حالیکه در غزل تقویم‌ها همخوان‌های انسدادی بیشتر از غزل قسمت است. موسیقی قافیه در غزل قسمت، کلام شاعر را آهنگین کرده و نقش خود را در القای خستگی و درماندگی شاعر به‌خوبی ایفا کرده است. امین‌پور علاوه بر قافیه، از ردیف نیز بهره گرفته است. ردیف فعلی در شعر امین‌پور برجستگی خاصی دارد و تکیه اصلی محتوای شعر بر ردیف استوار شده که به وحدت و انسجام غزل کمک کرده است. در این دو غزل واژگان در محور همنشینی و جانشینی با یکدیگر هم‌آیی دارند. هم آیی‌هایی که در دو متن وجود دارد به انسجام متن کمک می کند و واژگان هر دو شاعر در کل شعر گستره معنایی نزدیک به هم دارند. واژگانی که امین‌پور به‌کار می‌گیرد، صمیمیت بیشتری را با مخاطب برقرار می کند، زبانش به زبان عوام نزدیک‌تر است؛ از واژگان معمولی برای تصویرسازی و نشان دادن عواطف خویش بهره می گیرد. به این جهت در القای عاطفه و تفکر خویش موفق‌تر است. امین‌پور دست به ابداع زده و ترکیبات جدیدی وارد شعر کرده است که در شعر قزوه دیده نمی‌شود. ارتباط اجزای متن با محتوای این دو غزل نشان می‌دهد که هر دو شاعر در بیان عاطفهٔ خویش موفق بوده و لحن اشعار متناسب با احساس گویندگانش است، همچنین سادگی الفاظشان، باعث می‌شود هیچ دشواری در انتقال پیام نباشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. رجوع کنید به سبک شناسی بهار، ج۱، ص ۱۵

۲. فرزان سجودی در یادداشتش بر ترجمهٔ مقالهٔ زبان‌شناسی و شعرشناسی یاکوبسن می‌گوید: باید به این نکته توجه داشت که مرز قاطعی میان «زبان خودکار» یعنی زبانی که به صورت روزمره به کار می‌رود، و «زبان برجسته»، که در اصل زبان تحت تسلط نقش شعری است، وجود ندارد. در بسیاری موارد، ساختی از زبان برجسته به زبان خودکار راه می‌یابد و تحت فرایند به‌اصطلاح «خودکارشدگی» به بخشی از زبان خودکار بدل می‌شود. کاربرد اشعار، استعارات در زبان روزمره، نمایانگر کاربرد نقش شعری در زبان خودکار است (کتاب *ساخت‌گرایی پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*، ص۱۰۵)

۳. رجوع کنید به *کلیات سبک‌شناسی*، شمیسا، ص۱٤۰

٤. رجوع کنید به *موسیقی شعر*، شفیعی‌کدکنی، ص ۹

منابع

۱. اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، چ ۲، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگه.

۲. امین‌پور، قیصر (۱۳۸۹). *تنفس صبح*، چ ۳، سوره مهر.

۳. بارت، رولان (۱۳۸۷). *درجهٔ صفر نوشتار*، چ ۳، ترجمهٔ شیرین دخت دقیقیان، هرمس.

٤. برتنز، یوهانس (۱۳۸۲). *مبانی نظری ادبی*، چ ۱، مترجم محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.

۵. بهار، محمد تقی (۱۳۸۸). *سبک شناسی*، چ ۱۳، ج۱، تهران: زوار.

٦. پارسا پور، زهرا (۱۳۸۳). *مقایسه زبان حماسی و غنایی*، چ ۱، تهران: دانشگاه تهران.

۷. تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲). مترجم محمد نبوی، *بوطیقای ساختارگرا*، چ ۲، تهران: آگه.

۸. حق شناس، علی محمد (۱۳۷۰). *مقالات ادبی ـ زبان‌شناختی*، چ ۱، تهران: انتشارات نیلوفر.

۹. رضایی، احمد (۱۳۸۷). «برجسته‌سازی‌از طریق تکرار یک واژه در بوستان سعدی»، *مجله علوم انسانی دانشگاه الزهرا*، شماره۷۳.

۱۰. روحانی، مسعود؛ محمد عنایتی (۱۳۸۸). «هنجارگریزی در شعر شفیعی کدکنی»، *گوهرگویا*، شمارهٔ۱۱.

۱۱. سوسور و دیگران (۱۳۸۸). *ساخت‌گرایی پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*، چ ۲، گروه مترجمان، به کوشش فرزان سجودی، تهران: سوره مهر.

۱۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵). *موسیقی شعر*، چ ۷، تهران: نشر آگه.

۱۳. شمیسا، سیروس (۱۳۷۸). *کلیات سبک‌شناسی*، چ ٦، تهران: فردوس.

۱٤. صفوی، کوروش (۱۳۸۰). *از زبان شناسی به ادبیات*، چ ۲، ج۱ نظم، تهران: سوره مهر.

۱۵. ـــــــــــ (۱۳۸۰). *از زبان شناسی به ادبیات*، چ ۲، ج۲ شعر، تهران: سوره مهر.

۱٦. ـــــــــــ (۱۳۹۱). *آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی*، چ ۱، تهران: نشر علمی.

۱۷. فالر، راجر و دیگران (۱۳۸۱). *زبان‌شناسی و نقد ادبی*، چ ۲، مترجم مریم خوزان و حسین پاینده، تهران: نشرنی.

۱۸. فضل، صلاح (۱٤۲۸ه.۲۰۰۷م). *علم‌الاسلوب*، طبع‌الاولی، دارالکتاب‌المصری- دارالکتاب‌اللبنانی.

۱۹. قاسمی، حسن (۱۳۸٤). *صور خیال در شعر مقاومت*، چ ۲، تهران: فرهنگ‌گستر.

۲۰. قزوه، علیرضا (۱۳۸۸). *از نخلستان تا خیابان*، چ ۱٤، تهران: سوره مهر.

۲۱. قویمی، مهوش (۱۳۸۳). *آوا و القا*، چ ۱، تهران: هرمس.

۲۲. لبیهان، جین وکیت گرین (۱۳۸۳). *درسنامه نظریه و نقد ادبی*، ویراستار حسین پاینده، چ۱، تهران: روزگار.

۲۳. مک موان، ام کی سی، اریک فیوج (۱۳۷۳). *آواشناسی، واج شناسی*، چ ۱، مترجمان محمد فایض و...، تهران: روایت.

۲٤. مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۸). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، مترجم محمد نبوی و مهران مهاجر، چ ۲، تهران: آگاه.

۲۵. وردانک، پیتر (۱۳۸۹). *مبانی سبک‌شناسی*، ترجمهٔ محمد غفاری، تهران: نشر نی.