

نشریه علمی _ پژوهشی

پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)

سال سوّم، شماره چهارم، پیاپی ۱۲، زمستان ۱۳۸۸، ص ۹۳-۱۰۸

نقد و تحلیل غزلی از سعدی بر پایه روش یاکوبسن

جلیل الله فاروقی هندوالان*

چکیده

هدف پژوهش حاضر نقد و تحلیل ویژگی‌های آوایی غزلی از سعدی با رویکردی ساختارگرایانه است. برای این منظور، در بخش نخست، نگاهی گذرا به نقد ساختارگرا و روش یاکوبسن و در بخش دوم، غزلی از سعدی بر پایه این روش نقد و تحلیل می‌شود. در این تحلیل، بررسی می‌شود آیا وزن، بحر، قافیه و ردیف انتخاب شده توسط شاعر، القاگر مفهوم و محتوای غزل هست یا خیر. پس از آن با این استدلال که واج‌ها به طرق مختلف می‌توانند در موسیقی شعر و رساندن مفهوم اثر نقش ایفا کنند، این غزل از منظر واجی تحلیل می‌شود و عوامل مختلف واجی از قبیل واج آرای، جایگاه تولید و شیوه تولید، دوری یا نزدیکی جایگاه‌های تولید از یکدیگر و تکرار واج‌ها با در نظر داشتن تأثیر هر یک بر موسیقی شعر و در نهایت القاء مفهوم، مورد کنکاش قرار می‌گیرد. در انتها تأثیر انتخاب واژگان بر موسیقی و معنای این غزل بررسی می‌شود.

واژه‌های کلیدی

نقد ساختارگرا، روش یاکوبسن، غزل، سطح آوایی، موسیقی

* استادیار زبان انگلیسی و زبانشناسی دانشگاه بیرجند J_farorghi@yahoo.com

«نقد ادبی سخنی است درباره خود سخن»

رولان بارت

۱. مقدمه

رسانس اروپایی، تحولی عظیم در تاریخ بشر بود که بر ابعاد مختلف زندگی اثر گذاشت. تا پیش از رسانس به علت نفوذ و سلطه کلیسا حکمت نظری میدان دار بود و جایی برای علوم تجربی وجود نداشت. اما پس از آن و به دنبال تحولاتی که در اروپا صورت گرفت، علوم طبیعی به جای ماوراء الطبیعه نشست و مشاهده، آزمایش و تجربه پایه کار شد. این روند کم کم بالیدن گرفت تا اینکه جریان علم گرایی در قرن نوزدهم به اوج خود رسید (سروش، ۱۳۷۹: ۳) و آن چنان به گفتمان غالب بدل شد که رشته‌های مختلف کوشش می کردند، به هر طریقی خود را به علوم تجربی نزدیک کنند و از شیوه‌ها و معیارهای آنها در بررسی پدیده‌ها استفاده کنند.

نقد ادبی نیز از این جریان بی بهره نماند و ریشه نقد ادبی نو را که نقد صورت گرا و ساختارگرا نمونه‌هایی از آن هستند باید در تحولاتی جستجو کرد که پس از رسانس در اروپا اتفاق افتاد و باعث شد، زبان‌شناسی نیز در اواخر قرن نوزدهم پس از انتشار نظریات سوسور به جرگه رشته‌های علمی پیوندد (مشکوه الدینی، ۱۳۸۶: ۶۶؛ روینز، ۱۳۸۵: ۴۱۳). بسط ایده‌های زبان‌شناسی به دنیای ادبیات و نقد ادبی، نقد ادبی را وارد دنیای جدیدی کرد.

پس از آن، منتقدان ادبی متأثر از فضای علم گرایی، کوشش کردند، هنر را بر پایه فیزیک تعریف کنند و در نتیجه، نقدهای مبتنی بر فرامتن را رها ساختند و به نقدهای متن - محور رو آوردند. آنها متن ادبی را نه بر اساس احساس و برانگیختگی؛ بلکه بر پایه چارچوب و اسکلت خود متن، در مقام اثری قابل مشاهده و موضوعی آزمایشگاهی، ارزیابی می کردند. با این تعبیر، هنر و ادب یک تکنیک انگاشته می شد که منتقد کوشش می نمود آن را کشف کند (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۹-۸).

نقد ادبی که تا پیش از ظهور صورت گرایی بر نقد سنتی استوار بود، نقد یک اثر را بر اساس شرح حال نویسنده و دیدگاه های شخصی او و نیز پیوند دادن آن با موضوعات سایر رشته‌ها؛ از جمله جامعه شناسی و روان کاوی انجام می داد (فرشیدورد، ۱۳۷۳: ۳۹؛ پارسى نژاد، ۱۳۸۰: ۴۹) و خود اثر به کناری نهاده می شد و منتقد از آن برای نقد خود بهره نمی گرفت. اما صورت گرایان با تأسی به دیدگاه

عینیت‌گرایی، نقد بر پایه صورت‌ اثر را در جایگاه نخست نشانند و حساب مؤلف و مؤلفه‌های بیرونی تأثیر گذار بر اثر را از خود اثر جدا نمودند (آلبوگیش، ۱۳۸۴: ۳۰-۲۷). آنها در نخستین کوشش خود در این مسیر، ابتدا موضوع مطالعات ادبی را نه تمامی ادبیات؛ بلکه ادبیات ادبیات دانستند سپس به عنوان مصداق ادبیت به سراغ شعر رفتند (← پین، ۱۳۸۲: ۴۱۹-۴۱۶).

صورت‌گرایی که نخستین بار در دهه دوم قرن بیستم میلادی در روسیه ظهور کرد با صدور حکمی، به دلایل عمدتاً سیاسی، از سوی استالین در این کشور عمرش به پایان رسید (نیومایر، ۱۳۷۸: ۱۱۱). اما این پایان صورت‌گرایی نبود. حلقه پراگ که در دهه سوم این قرن به همراهی زبان‌شناسان سرشناسی مانند رومن یاکوبسون و تروبتسکوی تشکیل شده بود به گسترش مباحث صورت‌گرایی روسی پرداخت و عناصری را بر آن افزود که ضمن برطرف کردن ایرادهایی که در دوره نخست به نقد صورت‌گرا وارد بود (← مکاریک ۱۳۸۵: ۲۹۰؛ Boersler, 2007: 50-55)، موجب پیدایش جریان پساصورت‌گرایی یا پیشاساختاری گردید و بدین ترتیب پایه‌های نقد ساختارگرایی بنیان نهاده شد و صورت‌گرایی به ساختارگرایی نزدیک شد (← مقدادی ۱۳۷۸: ۴۸).

نقد ساختارگرا همان اندیشه‌هایی را مبنا قرار می‌دهد که سوسور در تعبیرش از زبان دارد. سوسور زبان را ساختاری نظام‌مند می‌داند که ارزش هر واحد آن تابع ارزش واحدهای دیگر است و معتقد است، معنا بدون وجود یک نظام کلی مبتنی بر تمایزها امکان‌پذیر نیست. بنابراین شگفت نیست که نقد ساختارگرا اثر را به مثابه یک کل با اجزایی در هم تنیده می‌نگرد که نمی‌توان به تحلیل یک جزء پرداخت، مگر اینکه به آن جزء در کل نگریسته شود (← مکاریک ۱۳۸۵: ۱۷۳-۱۸۱؛ ۴۲۹-۴۳۵).

بر اساس روش یاکوبسن در نقد ساختارگرایی، توصیف عناصر ساختاری شعر در سه سطح آوایی، واژگانی (محور جانشینی) و نحوی (محور هم‌نشینی) صورت می‌گیرد. در سطح آوایی درباره موسیقی حروف، وزن، تکرار واکه‌ها، تکرار همخوان‌ها، واژه‌ها و نشان‌دادن ارتباط عناصر آوایی و موسیقایی و معنا سخن گفته می‌شود. همچنین در این رویکرد به ردیف و قافیه و پیوند آنها با معنا توجه می‌شود (← علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۱۸۸).

در این مقاله از بین سطوح سه گانه فوق، سطح آوایی انتخاب شده است. علت انتخاب این سطح این است که بنا به اعتقاد یاکوبسن، در تحلیل ساختارگرایی یک شعر بررسی ساختار واجی اولویت دارد؛ چرا که بنا به اعتقاد او شعر نقش برجسته‌سازی صورت پیام را دارد و آواشناسی از دستمایه‌ها و

ارکان اساسی آن به شمار می‌آید (قویمی، ۱۳۸۳: ۸۹؛ فالر، ۱۳۸۱: ۲۳).

هدف مقاله حاضر، نقد و تحلیل غزلی از سعدی بر پایه روش یاکوبسن از جنبه آوایی است. به همین منظور، موسیقی حروف، تکرار واج‌ها، واژه‌ها، و ارتباط عناصر آوایی، موسیقایی و معنایی در این غزل بررسی می‌شود. شایان ذکر است که در مورد شاعران دیگر از جمله «بیدل» (حسن‌لی، ۱۳۸۷: ۲۹)، «نیما» (مهاجر، ۱۳۷۶: ۱۵۶) «اخوان ثالث» (قویمی، ۱۳۸۳: ۲۱) و دیگران، نقدهایی از منظر آوایی انجام گرفته است. اما تا آنجا که نگارنده مطلع است، نقد ساختارگرایانه‌ای بر اساس روش یاکوبسن درباره غزل‌های سعدی؛ از جمله غزل حاضر صورت‌نپذیرفته است.

۲. تجزیه و تحلیل

غزل زیر از سعدی برای بررسی برگزیده شده است:

وقتی دل سودایی، می رفت به بستانها	بی خویشتنم کردی، بوی گل و ریحانها
گه نعره زدی بلبل، گه جامه دریدی گل	با یاد تو افتادم، از یاد برفت آنها
ای مهر تو در دلها، وی مهر تو بر لبها	وی شور تو در سرها، وی سر تو در جانها
تا عهد تو درستم، عهد همه بشکستم	بعد از تو روا باشد، نقض همه پیمانها
تا خار غم عشقت، آویخته در دامن	کوتاه نظری باشد، رفتن به گلستانها
آن را که چنین دردی، از پای در اندازد	باید که فرو شوی، دست از همه درمانها
گر در طلبت رنجی، ما را برسد شاید	چون عشق حرم باشد، سهل است یابانها
هر تیر که در کیش است، گر بر دل ریش آید	ما نیز یکی باشیم، از جمله قربانها
هر کو نظری دارد، با یار کمان ابرو	باید که سپر باشد، پیش همه پیکانها
گویند مگو سعدی، چندین سخن از عشقش	می‌گویم و بعد از من، گویند به دورانها

(سعدی، ۱۳۸۳: ۳۶۸)

این غزل که شرح ماجرای گرفتار شدن عاشق است، موسیقی طرب‌انگیزی دارد که می‌توان در آن، شادی آمیخته به غمی شیرین را حس کرد که خود شاعر نیز میلی به رها شدن از آن ندارد؛ به همین سبب شاید بتوان این شعر و حادثه‌ای را که برای شاعر اتفاق افتاده است، یک «تلخ شیرین» نامید. برای بررسی این غزل ابتدا آن را به سه بخش تقسیم می‌کنیم. بخش نخست: در بیت اول و مصرع

اول بیت دوم، شاعر از گذشته شاد خود یاد می‌کند که متعلق به قبل از گرفتار شدن به غم عشق است. بخش دوم: از مصرع دوم بیت دوم تا انتهای بیت پنجم به اضافه بیت هفتم، شاعر معشوق را خطاب می‌کند و با شرح عشق خود، درد دلی را آغاز می‌کند که از حال و روز شاعر و غمی که عشق به دامان او افکنده حکایت می‌کند؛ ولی معلوم است که از این عشق نه تنها ناخرسند نیست؛ بلکه عشق معشوق، همه چیز او شده است و دیگر بستان و گل و ریحان برای او جلوه و فروغی ندارند و هر چه غیر او است باید به سویی رانده شود. شاعر در بیت سوم با شوق فراوان چنان به ثنای معشوق پرداخته است که رقص در کلامش متجلی گشته است و از نظر میزان طرب انگیزی، می‌توان این بیت را شاه بیت غزل خواند (← حمیدیان، ۱۳۸۳: ۱۳۰-۱۲۹). بخش سوم: از بیت ششم تا انتها، به استثنای بیت هفتم، مخاطب تغییر می‌کند و شاعر به خود توصیه می‌کند که بر سر عهدش باقی بماند و ناملايمات عشق را تحمل کند.

حال ویژگی‌های آوایی این غزل بررسی می‌شود:

۲-۱. وزن

این غزل وزنی دوری دارد و هر مصرع آن از دو نیم مصرع متساوی‌الوزن تشکیل شده است (انوری، ۱۳۷۴: ۳-۳۲) و در وزن «مفعول مفاعیلن، مفعول مفاعیلن» و بحر «هزج مثنی‌اخر» که هر دو طرب انگیزاند، سروده شده است. شاعر با انتخاب وزن طرب‌انگیز، شور و شمع خود را در قالب مناسبی ریخته است، به سخن دیگر وزن غزل با محتوای کلی آن مطابقت دارد.

۲-۲. قافیه و ردیف

تکرار از جمله عناصری است که به ایجاد شتاب و رقص در کلام و در نهایت شادی، کمک می‌کند. شاعر در این غزل از ردیف مناسب و تکرار آن برای رساندن مفهوم کلی شعر بهره گرفته است. ردیف این غزل - «ها» - یازده مرتبه تکرار شده است؛ با در کنار هم گذاردن این یازده «ها» و تکرار متوالی آنها صدای خنده از سر نشاط شاعر را می‌توان شنید: ها،ها،ها،ها،ها،ها،ها،ها،ها،ها،ها،ها،ها،ها،ها. معنای کلی غزل در قافیه‌ای که برای آن انتخاب شده نیز نهفته است. واژه‌های قافیه که عبارتند از: «ریحان، آن، جان، پیمان، گلستان، درمان، بیابان، قربان، پیکان، دوران» هم به شادی اشاره دارند و هم به گرفتاری و غم و بنابراین تضاد را بخوبی نشان می‌دهند. شاعر با انتخاب واژه «دوران» به عنوان آخرین واژه قافیه، عشق خود را دائمی کرده است و بدین ترتیب قصه عشق او در دوران‌ها گفته خواهد شد.

۲-۳. تحلیل واجی

واج‌ها به شیوه‌های گوناگونی می‌توانند در موسیقی شعر و رساندن مفهوم اثر نقش ایفا کنند؛ واج آرایبی یکی از آنهاست. چگونگی قرار گرفتن همخوان‌ها در کنار یکدیگر در یک زنجیره آوایی از جمله عواملی است که سبب ایجاد موسیقی، شتاب یا کندی گفتار می‌شود. اگر در یک زنجیره آوایی، واج آرایبی به گونه‌ای باشد که جایگاه‌های تولید همخوان‌های حاضر در آن زنجیره، به یکدیگر نزدیک باشند یا همخوان‌های ثابتی با الگویی خاص، پیوسته تکرار گردند، تولید آنها مستلزم انجام تغییرات گسترده در جایگاه‌های تولید نخواهد بود و در نتیجه بر شتاب تلفظ واژه‌ها افزوده خواهد شد، کلام جان بیشتری خواهد گرفت و در نهایت، گفتار طرب‌انگیزتر خواهد شد. از سوی دیگر به هر میزان که تولید آواها با جابجایی‌های بیشتری در اندام‌های گویایی همراه شود؛ به همان نسبت آهنگ کلام کندتر می‌شود و کلام از شور و هیجان تهی می‌گردد.

در این میان، واکه‌ها نیز می‌توانند به کمک فاصله زبان از سقف دهان، شکل دهان و وضعیت لب‌ها در موسیقی و نیز شتاب یا کندی کلام بسیار مؤثر افتند. به عنوان نمونه، هنگام تولید واکه‌های افتاده (ـَ و «آ») زبان در ته دهان افتاده است (← مشکوه‌الدینی، ۱۳۷۴: ۷۵) و فاصله دو فک از یکدیگر زیاد است، در نتیجه برای تولید این واکه‌ها، در مقایسه با واکه‌های افراشته، زمان بیشتری صرف می‌شود؛ ولی هنگام تولید واکه‌های افراشته («ای» و «او») زبان به سقف دهان نزدیک است و نیازی به باز شدن زیاد دهان نیست، بنابراین تولید آنها زمان کمتری می‌گیرد. اما به دلیل اینکه در یک زنجیره گفتار مجموعه‌ای از واکه‌ها حضور دارند نه یک واکه، عامل تغییر شتاب و موسیقی کلام مجموعه واکه‌ها هستند، نه یک واکه خاص؛ در نتیجه اگر واکه‌های یک زنجیره گفتار از نظر میزان ارتفاع زبان از سقف دهان، شکل دهان و وضعیت لب‌ها یکسان باشند، تولید آنها مستلزم ایجاد تغییر شکل دهان، زبان و لب‌ها نیست در نتیجه موجب افزایش سرعت کلام خواهند شد. از سوی دیگر، به دلیل این که واکه‌ها ویژگی‌های نوایی کلام را به همراه دارند (← همان، ۷۳) و تغییر مکرر وضعیت زبان نسبت به سقف دهان، شکل دهان و وضعیت لب‌ها آهنگ و موسیقی صدا را تحت تأثیر قرار می‌دهد، اگر واکه‌های یک زنجیره گفتار از نظر میزان ارتفاع زبان از سقف دهان، شکل دهان و وضعیت لب‌ها یکسان نباشند، سرعت کلام کندتر خواهد شد و به موسیقایی شدن آن کمک خواهد کرد.

علت به میان کشیدن بحث موسیقی و شتاب کلام این است که غزل انتخاب شده در این تحقیق بحر

و وزنی طرب‌انگیز دارد؛ بنابراین انتظار می‌رود که کلام شعر، آهنگی شتابان داشته باشد و عوامل واجی در ایجاد موسیقی طرب‌انگیز این غزل سهمی داشته باشد.

برای بررسی این موضوع، همخوان‌های آغازین واژه‌های این غزل را از نظر جایگاه تولید بررسی می‌کنیم. علت اینکه جایگاه تولید در همخوان‌های آغازین واژه‌ها ملاک بررسی قرار گرفته است، این نظریه در روان‌شناسی زبان است که قبل از تولید یک واژه ابتدا طرح کلی آن در ذهن ریخته می‌شود و سپس تولید آن آغاز می‌گردد؛ همزمان با این فرآیند، ذهن طرح واژه بعدی را می‌ریزد. بنابراین وقتی اولین واج واژه نخست در حال تولید است، طرح نخستین واج واژه بعدی ریخته می‌شود (اچسون، ۱۳۶۴: ۴۱۷).

اینکه به تحلیل واجی غزل مزبور پرداخته می‌شود:

الف- بخش نخست غزل

پیش‌تر این غزل به سه قسمت تقسیم شد. حال قسمت اول این غزل؛ یعنی بیت اول و مصرع اول بیت دوم، از جنبه جایگاه تولید واج‌ها در جایگاه آغازین واژه‌ها بررسی می‌گردد و ارتباط آن را با موسیقی شعر، نشان داده می‌شود:

بیت اول:

وقتی دل سودایی می‌رفت به بیستانها بی‌خویشتم کردی بوی گل و ریحانها

در این بیت جایگاه تولید همخوان‌ها در جایگاه آغازین بسیار نزدیک به یکدیگر است:

و (لب و دندانی)، د (دندانی لثوی)، س (لثوی)، م (دو لبی)، ب (دو لبی)، ب (دو لبی)، ب (دو لبی)، ک (نرم کامی)، ب (دو لبی)، گ (نرم کامی)، ر (لثوی).

جایگاه دولبی با پنج مرتبه تکرار، که چهار بار آن پشت سر هم است، اندکی کمتر از پنجاه درصد تمامی واج‌های آغازین این بیت را به خود اختصاص داده است. واج «ب» مجموعاً با چهار بار تکرار، که سه بار آن پشت سر هم است، بیشترین تکرار را دارد. به غیر از نیم مصرع اول این بیت (وقتی دل سودایی)، سه نیم مصرع دیگر، با واج «دولبی» آغاز می‌گردند («م» در می‌رفت، «ب» در بی‌خویشتم، «ب» در بوی گل). ضمن اینکه در نیم مصرع دوم (یعنی «می‌رفت به بیستانها») همخوان‌ها در جایگاه آغازین دولبی هستند. ضمناً بیشتر مصوت‌های این بیت افزاینده یا میانه‌اند.

تکرار یا نزدیکی جایگاه تولید در همخوان‌ها و هماهنگی مصوت‌های این بیت از نظر ارتفاع زبان، شکل دهان و وضعیت لب‌ها به سرعت کلام افزوده است. تکرار همخوان «س» در واژه‌های «سودایی و بستانها» و «ها» در «بستانها و ریحانها» به موسیقی بیت کمک کرده است.

مصرع اول بیت دوم: گه نعره زدی بلبل، گه جامه دریدی گل،
گگ (نرم کامی)، ن (لثوی)، ز (لثوی)، ب (دولبی)، گگ (نرم کامی)، ج (لثوی کامی)، د (دندانی لثوی)، گگ (نرم کامی).

در این مصرع، همخوان «گگ» که نرم کامی است، در ابتدای نیم مصرع‌های اول و دوم و نیز در انتهای نیم مصرع دوم تکرار شده است. این همخوان با سه بار تکرار به موسیقی این مصرع کمک کرده است. ضمن اینکه در نیم مصرع اول (گه نعره زدی بلبل) تکرار واژه افتاده پس از همخوان آغازین در واژه‌های «گه، نعره، زدی» بر سرعت کلام افزوده است و در نیم مصرع دوم (گه جامه دریدی گل) پس از همخوان آغازین هر واژه، شاهد تغییر واژه (آ، -، -) هستیم که به آهنگ کلام کمک کرده است و باعث موسیقایی‌تر شدن این نیم مصرع شده است.

همانگونه که ملاحظه می‌شود، قسمت اول این غزل با استفاده از عناصر تکرار و نیز نزدیکی جایگاه‌های تولید همخوان‌ها و هماهنگی یا ناهماهنگی مصوت‌ها از نظر ارتفاع زبان، شکل دهان و وضعیت لب‌ها باعث ایجاد موسیقی طرب‌انگیز شده است.

ب- بخش دوم

قسمت دوم غزل، که از مصرع دوم بیت دوم تا انتهای بیت پنجم به اضافه بیت هفتم امتداد می‌یابد، نیز با بررسی جایگاه تولید همخوان‌های آغازین واژه‌ها شروع می‌گردد: مصرع دوم بیت دوم: با یاد تو افتادم، از یاد برفت آنها.

ب (دولبی)، ی (کامی)، ت (دندانی لثوی)، ؟ (چاکنایی)، ؟ (چاکنایی)، ی (کامی)، ب (دولبی)، (دندانی لثوی) ؟ (چاکنایی).

در این مصرع علاوه بر اینکه جایگاه‌های تولید همخوان‌های آغازین به یکدیگر نزدیک هستند تکرار آنها با نظمی خاص (دولبی، کامی، دندانی لثوی، ؟ (چاکنایی)، ؟ (چاکنایی)، کامی، دولبی، دندانی لثوی) به موسیقی این بیت کمک کرده است.

ای مهر تو در دلها، وی مهر تو بر لبها وی شور تو در سرها، وی سر تو در جاناها

? (چاکنایی)، م (دو لبی)، ت (دندانی لثوی)، د (دندانی لثوی)، د (دندانی لثوی)، و (لب و دندانی)، م (دو لبی)، ت (دندانی لثوی)، ب (دو لبی)، ل (لثوی)، و (لب و دندانی)، ش (کامی)، ت (دندانی لثوی)، د (دندانی لثوی)، س (لثوی)، و (لب و دندانی)، س (لثوی)، ت (دندانی لثوی)، د (دندانی لثوی)، ج (لثوی کامی).

تکرار و نزدیکی جایگاه‌های تولید (دندانی لثوی، دندانی لثوی، دندانی لثوی) در نیم مصرع اول (ای مهر تو در دلها) و نیز نزدیکی جایگاه‌های تولید در سایر نیم مصرع‌ها سبب افزایش سرعت کلام و نیز موسیقایی شدن این بیت شده است.

تا عهد تو در بستم، عهد همه بشکستم بعد از تو روا باشد نقض همه پیمانها

ت (دندانی لثوی)، ؟ (چاکنایی)، ت (دندانی لثوی)، د (دندانی لثوی)، ؟ (چاکنایی)، ه (چاکنایی)، ب (دو لبی)، ب (دو لبی)، ؟ (چاکنایی)، ت (دندانی لثوی)، ر (لثوی)، ب (دو لبی)، ن (لثوی) ه (چاکنایی)، پ (دو لبی)

در نیم مصرع اول این بیت (تا عهد تو در بستم) جایگاه دندانی لثوی سه بار پشت سر هم تکرار شده است. در ادامه بیت نیز شاهد تکرار یا نزدیکی جایگاه‌های تولید هستیم. البته در نیم مصرع چهارم (نقض همه پیمانها) جایگاه‌های تولید لثوی، چاکنایی، دو لبی دور از یکدیگر هستند که می‌تواند باعث کندی کلام شود ولی حضور سه واژه (-، -آی،) بر سرعت کلام افزوده است.

تا خار غم عشقت آویخته در دامن کوه نظری باشد رفتن به گلستانها

ت (دندانی لثوی)، خ (ملازی)، غ (ملازی)، ؟ (چاکنایی)، ؟ (چاکنایی)، د (دندانی لثوی)، د (دندانی لثوی)، ک (نرم کامی)، ن (لثوی)، ب (دو لبی)، ر (لثوی)، ب (دو لبی)، گ (نرم کامی)

گر در طلبت رنجی ما را برسد شاید چون عشق حرم باشد سهل بیابانها

گ (نرم کامی)، د (دندانی لثوی)، ت (دندانی لثوی)، ر (لثوی)، م (دو لبی)، ر (لثوی)، ب (دو لبی)، ش (کامی)، چ (لثوی کامی)، ؟ (چاکنایی)، ح (چاکنایی)، ب (دو لبی)، س (لثوی)، ب (دو لبی).

در این ابیات نیز نزدیکی جایگاه تولید همخوان‌ها، که عمدتاً لبی، لثوی، و دندانی است، به ایجاد موسیقی شاد آنها کمک کرده است. ضمناً در مصرع «تا خار غم عشقت آویخته در دامن» ازواج‌های «خ، غ، ق و خ» که واجهایی درشتناک‌اند، می‌توان صدای گیرافتادن دامن در خار را شنید.

با اندکی تعمق در ابیات قسمت دوم در می‌یابیم که بیت سوم از ویژگی مهمی برخوردار است که ابیات دیگر از آن بی بهره‌اند. ویژگی‌ای که باعث شده است، این بیت را به لحاظ روانی و شادی‌انگیزی، شاه بیت این غزل بنامیم؛ استفاده فراوان از عنصر تکرار:

ای مهر تو در دلها، وی مهر تو بر لبها وی شور تو در سرها، وی سر تو در جانها

تصور کنید که این میزان تکرار موجب چه مقدار تحرک و پویایی در این بیت می‌شود: از مجموع ۲۰ واژه‌ی این بیت^۱ (با احتساب تکرارها) ۱۲ واژه جفت کمینه هستند و فقط در یک واج با یکدیگر متفاوتند: «مهر» و «مهر» (۲)، «در» و «بر» (۴)، «سر» و «سر» (۲)، «ای» و «وی» (۴). از هشت واژه باقیمانده، واژه «تو» ۴ بار عیناً تکرار شده است. ۴ واژه باقیمانده واژه‌های «شور»، «دل»، «لب» و «جان» هستند که هر کدام یک بار ذکر شده‌اند. علاوه بر این در همه ابیات این غزل، پسوند «ها» به عنوان ردیف تکرار شده است؛ اما در بیت سوم «ها» علاوه بر ردیف، سه بار دیگر، با ردیف چهار بار، تکرار شده است؛ ضمن این که واژه «آ» در انتهای همه نیم مصرع‌های این بیت تکرار شده است (دلها، لبها، سرها، جانها). بنابراین بی‌راه نیست، اگر این بیت را موسیقایی‌ترین، شادترین و شتابان‌ترین بیت این غزل بدانیم. ضمناً چون تکرار همخوان‌ها به اندازه کافی بر سرعت کلام افزوده است، واژه‌ها با تغییر مکرر ارتفاع زبان، شکل دهان و وضعیت لب‌ها بر موسیقی شاد بیت افزوده‌اند (نیم مصرع اول: ای، -، -، -، -، آ؛ نیم مصرع دوم: ای، -، -، -، -، آ؛ نیم مصرع سوم: ای، او، -، -، -، آ؛ نیم مصرع چهارم: ای، -، -، -، -، آ). ضمناً همانگونه که ملاحظه می‌شود، تکرار واژه‌ها در این نیم مصرع‌ها از نظم خاصی برخوردار است. بنابراین در کنار تغییر واژه‌ها، تکرار منظم واژه‌ها به موسیقی طرب‌انگیز این بیت افزوده است.

اگر میزان تکرار واج‌های خاصی را در کل این غزل با تکرار همان واج‌ها در قسمت دوم غزل مقایسه شود، نیز یافته‌های جالبی به دست می‌آید: در این غزل همخوان «ت» ۲۷ بار تکرار شده است که ۲۰ مورد آن در ابیات قسمت دوم این غزل آمده است (یعنی ۷۴ درصد) و «ت» بدون استثناء در تک تک مصرع‌های قسمت دوم تکرار شده است. واژه «آ» که با ۵۷ بار تکرار بالاترین بسامد را، در بین همخوان‌ها و واژه‌ها، در این غزل به خود اختصاص داده است. در قسمت دوم ۳۵ بار (یعنی ۶۴ درصد) تکرار شده است.

پیش‌تر ذکر شد که در قسمت دوم غزل، مخاطب شاعر، معشوق است و تنها اوست که سراسر

وجود عاشق را مسخر خود گردانیده است، به طوری که شاعر با یاد کردن از معشوق، یاد هر آنچه را که غیر اوست، به فراموشی می سپارد و عهد بسته شده با دیگران را پس از عهد بستن با معشوق یکسره رها می سازد. با توجه به مفهوم قسمت دوم غزل می توان بین تکرار واجی و واژگانی و مفهوم کلی این قسمت ارتباط برقرار کرد:

واج «ت» که بیشترین درصد تکرار همخوان را در این قسمت به خود اختصاص داده است، با واج آغازین واژه «تو»، که اشاره به معشوق دارد، یکسان است. واژه «آ» در این قسمت از نظر درصد تکرار (۶۴ درصد) در جایگاه دوم است؛ ولی از نظر تعداد تکرار (۳۵ بار) در جایگاه نخست قرار دارد. این واژه که متصّف به صفت اعتلا و بزرگی است، می تواند اشاره به بزرگی معشوق داشته باشد. با در کنار هم گذاشتن دو واجی که بیشترین بسامد را در قسمت دوم دارند («ت» و «آ») می توان در تار و پود این قسمت، طنین «تو بزرگی» را شنید. در بیت سوم این غزل چون شاعر با ذکر معشوق، عنان از کف داده است و بسیار سرخوش است، همه عناصر واجی به کمک آمده اند تا سرخوشی شاعر را نشان دهند و این بیت را به موسیقایی ترین، شادترین و شتابان ترین بیت این غزل تبدیل کنند.

ج- بخش سوم

چون در این قسمت نتایج حاصل از بررسی جایگاه های تولید همخوان های آغازین و واژه ها با دو قسمت قبلی تقریباً یکسان است، به منظور پرهیز از اطاله کلام به بررسی واج ها از جنبه های دیگر پرداخته می شود.

قسمت سوم با بیت زیر آغاز می شود:

آن را که چنین دردی از پای در اندازد باید که فرو شوید دست از همه درمانها

این بیت که بیت آغازین قسمت سوم است با صحبت از دردی شروع می شود که شاعر گرفتار آن است و البته تمامی ابیات این قسمت بیان کننده همین درد است. نکته جالب آنکه، واج «د» که واج آغازین و پایانی واژه «درد» است، با ۲۲ بار تکرار بیشترین حضور را در این قسمت دارد و از این ۲۲ بار تکرار، ۹ بار آن در همین بیت آمده است؛ واج «ت» تنها ۳ بار در این قسمت تکرار شده است، در حالی که این واج در قسمت دوم بیشترین بسامد را داشت.

همخوان «ک» مجموعاً ۱۲ بار در این غزل تکرار شده است که ۹ بار آن در قسمت سوم آمده

است و ۷ بار از ۹ بار در دو بیت زیر آمده است که حضور پر رنگ آن آهنگ خوبی به این ابیات داده است:

هر تیر که در کیش است گر بر دل ریش آید ما نیز یکی باشیم از جمله قربانها
هر کو نظری دارد با یار کمان ابرو باید که فرو شوید دست از همه درمانها

جفت واجی «ک» یعنی «گ» نیز ۱۱ بار در این غزل تکرار شده است. از این تعداد ۵ تا در قسمت سوم آمده است که از مجموع این ۵ تا ۴ تا در آخرین بیت غزل به کار رفته است و چنانکه پیداست تکرار این واج به موسیقی بیت بسیار کمک کرده است:

گویند مگو سعدی، چندین سخن از عشقش می گویم و بعد از من، گویند به دورانها

در مصرع «هر تیر که در کیش است گر بر دل ریش آید» واژه‌های «هر»، «در» و «کیش» در نیم مصرع اول به ترتیب با واژه‌های «گر» «بر» و «ریش» در نیم مصرع دوم جفت کمینه‌اند که هم بر سرعت کلام می‌افزایند و هم به موسیقی کمک می‌کنند.

۲-۴. واژگان

اگر چه در روش یا کوبسن، واژگان در سطوح هم نشینی و جانشینی بررسی می‌شوند؛ ولی در سطح آوایی نیز با توجه به تأثیری که واژگان می‌توانند بر موسیقی کلام و معنای کلی اثر داشته باشند، از آنها بحثی به میان می‌آید؛ به همین دلیل واژه‌های مؤثر در موسیقی و معنای این غزل را به اختصار بررسی می‌کنیم:

قسمت اول غزل شرح روزهای خوش پیش از عاشق شدن است. بنابراین از مظاهر شورانگیزی عمومی مانند «رفتن به بستان»، «بوی گل و ریحان»، «نعره زدن بلبل»، «جامه دریدن»، سخن به میان آمده است و واژه‌های انتخابی شاعر نیز بر طرب دلالت دارند: «بستان، گل و ریحان، بلبل، دل سودایی».

در قسمت دوم که شاعر دچار حادثه عشق می‌شود، شورانگیزی جلوه دیگری پیدا می‌کند و صحبت از تجربه شخصی شاعر است: «شور در سر»، «عهد بستن با معشوق»، «عهد شکستن»، «آویختن خار غم عشق»، «سپردن»، «عشق به دورانها»، «مهر در دل»، «مهر بر لب». علاوه بر این چون شورانگیزی او با غمی طرب‌انگیز همراه است، این تضاد در واژه‌ها متجلی شده است: «در بستن، بشکستن، پیمان، نقض، خار، گلستان، غم، عشق، حرم (مکان امن)، بیابان (جای ناامنی و هراس)». در این قسمت غزل که «معشوق» محور است؛ شاعر از تکرار واژگانی نیز آگاهانه بهره برده است: واژه «تو» ۶ بار تکرار شده است و این واژه فقط در ابیات همین قسمت آمده است و در سایر ابیات ذکر نشده است. علاوه

براین، قسمت دوم تنها جایی است که واژه‌های قاموسی دو بار تکرار شده اند: واژه‌های: « یاد، عهد، تو». با کنار هم گذاشتن آنها عبارت «یاد عهد تو» بدست می‌آید.

در قسمت سوم واژه‌ها به گونه‌ای انتخاب شده‌اند که گفتگوی غمگنانه شاعر را با خود نشان دهند: درد، از پا در انداختن، فرو شستن، تیر، دل‌ریش، قربان، سپر، پیکان، دست از درمان شستن.

به طور کلی، در این غزل واژه‌ها به گونه‌ای چیده شده‌اند که بخوبی بیان‌کننده مفهوم غزل هستند: برای فضای قسمت اول که پر از هیاهو و پویایی است واژه‌هایی انتخاب شده‌اند (نعره زدن بلبل، جامه دریدن گل) که پر از شور و هیاهو هستند. فضای قسمت دوم نیز حاکی از شور و هیاهو است؛ اما در دنیای درون شاعر و خطاب به معشوق می‌گذرد و معشوق سراسر وجود عاشق را گرفته است که انتخاب‌های واژگانی، در بیت سوم بخوبی نشان‌دهنده این فضا است: « مهر در دل = مهر بر لب ← عاشق خاموش می‌شود، سر و جان عاشق مملو از معشوق است: « سر = مرکز فرماندهی بدن، جان = مرکز احساسات ← عاشق خود را وقف معشوق کرده است». در قسمت سوم که مخاطب شاعر، خودش است و به خود توصیه می‌کند که از عشق او دست برندارد، با آوردن واژه «دورانها» بر همیشگی بودن عشق خود تأکید می‌ورزد.

۳. نتیجه گیری

این غزل دارای ویژگی‌های ساختاری است که آن را هنرمندانه کرده است؛ یعنی این تحلیل نشان می‌دهد، جدا از اینکه عشقی که شاعر در این شعر از آن دم می‌زند، مفهومی عرفانی دارد یا زمینی و جدا از اینکه این عشق نکوهیده است یا نه، اجزای اثر (وزن، بحر، قافیه، ردیف، واج‌ها و واژه‌ها) توانسته‌اند در خدمت کلیت اثر باشد و بین این اجزا و کل اثر هماهنگی ایجاد کند.

در این شعر، خار عشق به دامن شاعر آویخته است و طبیعی است که شاعر سرمست از این عشق باشد و در عین حال حزنی شیرین نیز بواسطه دوری از معشوق او را در بر گرفته باشد. همانگونه که گفته شد، قالب مناسب این کیفیت روحی شاعر، با انتخاب وزن و بحر مناسب به دست آمده است و همه اجزاء در خدمت به تصویر کشیدن آن هستند. به عنوان مثال، جایی که عاشق، معشوق خود را مستقیماً مورد خطاب قرار می‌دهد (قسمت دوم) واجی که بیشترین بسامد را دارد، حرف اول واژه‌ای است که بیان‌کننده چکیده آن قسمت در یک کلمه است: «تو». در قسمت بعدی (قسمت سوم)

که «درد» عشق، عاشق را از پای انداخته است، واجی که بیشترین بسامد را دارد، واج آغازین و پایانی واژه «درد» است. از سوی دیگر، واجی که قافیه به آن ختم می‌شود، بستوایجی است که ناخشنودی را القاء می‌کند: «ن»، ولی ردیف به واجی ختم می‌شود که تداوم داشتن ویژگی ذاتی آن است: «آ» و بدین ترتیب مفهوم کلی غزل؛ یعنی ناخشنودی از نرسیدن به معشوق و در عین حال امیدواری به رسیدن به وصالش، در آن تنیده شده است. تضاد مورد نظر شاعر از طریق واج «ش» که شور، شعف و شادی را القا می‌کند و جفت واجی آن «س» که نشان دهنده نوعی رخوت ناشی از غم است (← قویمی، ۱۳۸۳: ۴۹) نشان داده شده است. این دو واج که در همه ابیات، بجز بیت دوم، حضور دارند، تقریباً به یک اندازه تکرار شده‌اند: «س» (۱۵ بار) و «ش» (۱۷ بار) هستند. شاعر برای نشان دادن طرب‌انگیزی غزل، از واج آرای و انتخاب واژه‌ها کمک گرفته است. او چینش همخوان‌ها و واکه‌ها را به گونه‌ای انجام داده است که تولید آنها نیاز به صرف زمان زیادی نداشته باشد و بدین ترتیب بر سرعت کلام افزوده است. علاوه بر این با استفاده از تکرار واج‌ها و در کنار هم گذاشتن واکه‌های ناهمگون از نظر ارتفاع زبان، شکل دهان و وضعیت لب‌ها از نغمه حروف برای ایجاد موسیقی شاد کمک گرفته است. انتخاب واژه‌ها هم به طریقی است که بخوبی بیان‌کننده جان‌مایه غزل (تضاد) است و شادی آمیخته به غم را منتقل می‌کند.

ذکر این نکته لازم است که در پاسخ به سؤال احتمالی خواننده مبنی بر اینکه «آیا آنچه در این نوشتار بیان شده است، مد نظر خود شاعر هم بوده است؟» باید مجدداً این نکته را یادآوری کرد که ویژگی نقد ساختارگرا، به کنار نهادن مؤلف و نقد اثر فارغ از صاحب آن و قصد او است. به همین دلیل این غزل را تنها بر اساس آنچه ممکن است، در صورت گرفتار شدن کسی به عشق برایش پیش آید، نقد کردیم و به لاهوتی یا ناسوتی بودن قصد شاعر توجه نداشتیم، هر چند در نقد اثر بر اساس محورهای هم‌نشینی و جان‌نشینی می‌توان با توجه به نشانه‌هایی همچون استفاده شاعر از واژه‌هایی مانند «حرم» و «قربان» به این موارد نیز پرداخت.

پی‌نوشتها

۱- در این تحقیق از اختلاف نظرهایی که در مورد این که چه چیزی را واژه به حساب آوریم صرف نظر شده است.

منابع

- ۱- آلبوغبیش، عبدالله. (۱۳۸۴). « ساختار و فرم در شعر حافظ: بازخوانی شعر حافظ از نگاه فرمالیست‌ها». کتاب ماه ادبیات و فلسفه. ۹۹-۹۸. ۳۰-۲۷.
- ۲- اچسون، جین. (۱۳۶۴). روان شناسی زبان، ترجمه عبدالخلیل حاجتی. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- ۳- انوری، حسن. (۱۳۷۴). غزلیات و قصاید سعدی، تهران: مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه پیام نور.
- ۴- پین، مایکل (ویراستار). (۱۳۸۲). فرهنگ اندیشه انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته، ترجمه پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.
- ۵- پارسی نژاد، ایرج. (۱۳۸۰). روشنگران ایرانی و نقد ادبی، تهران: انتشارات سخن.
- ۶- حسن لی، کاووس. (۱۳۸۷). «بازخوانی فرمالیستی غزلی از بیدل». مجله نقد ادبی. سال ۱. شماره ۲۹.
- ۷- حمیدیان، سعید. (۱۳۸۳). سعدی در غزل، تهران: نشر قطره.
- ۸- رویینز، آر. اچ. (۱۳۸۵). تاریخ مختصر زبانشناسی، ترجمه علی محمد حق شناس. تهران: کتاب ماد.
- ۹- سروش، عبدالکریم. (۱۳۷۹). علم چیست، فلسفه چیست؟ تهران: مؤسسه فرهنگی صراط.
- ۱۰- سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۸۳). کلیات سعدی، بر اساس تصحیح و طبع محمد علی فروغی و مقابله با دو نسخه معتبر دیگر، با مقدمه و تعلیقات و فهرس به کوشش بهاءالدین خرمشاهی. تهران: انتشارات دوستان.
- ۱۱- علوی مقدم، مهیار. (۱۳۸۱). نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی)، تهران: انتشارات سمت.
- ۱۲- فالر، راجر و همکاران. (۱۳۸۱). زبانشناسی و نقد ادبی، تهران: نشر نی.
- ۱۳- فرشیدورد، خسرو. (۱۳۷۳). درباره ادبیات و نقد ادبی، ا.ج. تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم.
- ۱۴- قویمی، مهوش. (۱۳۸۳). آوا و القا: رهیافتی به شعر اخوان ثالث، تهران: هرمس.
- ۱۵- مشکوه‌الدینی، مهدی. (۱۳۷۴). ساخت آوایی زبان، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.
- ۱۶- _____ (۱۳۸۶). سیر زبانشناسی، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.
- ۱۷- مهاجر، مهران و نبوی، محمد. (۱۳۷۶). به سوی زبان شناسی شعر (رهیافتی نقش‌گرا). تهران: نشر مرکز.

۱۸- مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). *کیمیای سخن: پانزده گفتار درباره ادبیات ایران و جهان*، تهران: انتشارات هاشمی.

۱۹- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). *دانش نامه نظریه‌های ادبی*، ترجمه مهراں مهاجر و نبوی، محمد. تهران: مؤسسه انتشارات آگاه.

۲۰- نیومایر، فردریک. (۱۳۷۸). *جنبه‌های سیاسی زبان‌شناسی*، ترجمه اسماعیل فقیه. تهران: نشر نی.

21- Boersler, C.E. 2007. *Literary Criticism: an introduction to theory and practice*. Fourth edition. Pearson Prentice Hall.