Archive of SID

# تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر احمد عزیزی

## براساس *کفش‌های مکاشفه*

**حسین آقاحسینی***

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، اصفهان

**زینب زارع****

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، اصفهان

(تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۰۳/۲۳، تاریخ تصویب: ۱۳۸۹/۰۸/۰۵)

**چکیده**

*از نظرِ «صورتگرایان روسی» و «ساختگرایان فرانسوی»، موضوع اساسی در شعر ساختار آن است. در نقد ساختاری نیز بیشتر توجه بر روساخت اثر است، تا بدین وسیله زوایای زبانی کلام بررسی و نوآوری‌های ساخت اثر کشف شود. بر این اساس، محور ادبیت بر شکل زبان استوار و راه ورود زبان‌شناسی به ساحت ادبیات گشوده می‌شود. در این راستا زبان شعر یکی از مؤلفه‌های بررسی همزیستی زبان‌شناسی و ادبیات است. در این میان «ساختار آوایی» که شامل تزیینات بدیعی یا به تعبیری عناصر زیبایی متن است، راهی مطمئن به شمار می‌آید که می‌توان آفرینش ادبی را در آن بر اساس سلسله مراتب تحلیل ساخت آوایی زبان، در سه سطح «آوایی»، «واژگانی» و «نحوی» بررسی کرد. احمد عزیزی از شاعران معاصر انقلاب اسلامی است که شعر او نمودار گزینش و ترکیبی از امکانات متعدد زبانی در زنجیرهٔ گفتار است و نوعی موسیقی خاص در زبان شعر ایجاد کرده که محصول طبیعی واژه‌ها و نوع چینش ساختار دستوری جملات است. این مقاله به تحلیل زیباشناختی «ساختار آوایی» از دریچهٔ کتاب وی «کفش‌های مکاشفه» می‌پردازد و به برخی از ویژگی‌های آن اشاره می‌کند.*

**کلیدواژه‌ها:** *زیباشناسی، ساختار آوایی، توازن، احمد عزیزی، کفش‌های مکاشفه.*

---

*. E-mail: h.aghahosaini@gmail.com

**. E-mail: zeinab1698@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID



**مقدمه**

«ساختار آوایی» (phonetic structure) یکی از ساختارهای عمدهٔ زبان ادبی است که از دیرباز در بلاغت اسلامی مطرح بوده و در دورهٔ شکوفایی نقد ادبی جدید، در ادبیات غرب نیز مورد توجه بسیار قرار گرفته است. این «ساختار آوا» ساختاری است شامل تزیینات بدیعی یا به تعبیری عناصر زیبایی متن که در آن به روساخت اثر بیشتر توجه می‌شود. این ساختار از طریق تکرار کلامی و مطابق قواعد و الگوهای خاص زبانی شکل می‌گیرد. به‌طور کلی از میان منتقدین بلاغت اسلامی، «عبدالقاهر جرجانی» و از میان منتقدین غربی، «یاکوبسن» (Roman Yacobson) و «لوی استروس» (Claude Levi Strauss) اساس «تئوری زیباشناسی» و تحلیل «ساختار آوایی» خود را برپایهٔ نظم استوار کرده و براین باورند که زیبایی یک واژه، در بافت و مجموعهٔ ترکیب کلام احساس می‌شود؛ از این‌رو بررسی هم‌بستگی درونی یک شعر می‌تواند نمایانگر توان هنرمندی شاعر باشد. آنان پس از توصیف هم‌بستگی‌های واژگانی، به دیدگاه‌های دستوری، وزنی و آوایی شعر روی آورده و معتقدند چنانچه در شعر، هر هجا با هجاهای دیگر از نظر تکیه، واج‌های بلند و کوتاه، تقطیع، درنگ و دستور هم‌بستگی داشته باشد، شعر به جایگاهی ارزشمند می‌رسد (غیاثی، ۱۳۶۸: ۱۵۸–۱۶۶؛ تقوی، ۱۳۸۴: ۴۸–۶۷). به همین دلیل بهتر است، جست‌وجو در ماهیت شعر از طریقِ تحلیل شعر، باتوجه به عناصر سازندهٔ آن صورت پذیرد.

**روش تحقیق**

معمولاً روش تحقیق در بسیاری از شاخه‌های علوم انسانی از جمله ادب فارسی، اسنادی، کتابخانه‌ای و تحلیل محتوایی است. در این مقاله نیز همین شیوه، سرلوحهٔ کار بوده است؛ از این‌رو برای دریافت ارتباط بین آواها و معانی آن‌ها و تعیین جایگاه ساختار آوایی در شعر احمد عزیزی، به تجزیه و تحلیل ساخت آوایی، ارتباط تکرار، ترکیب عناصر موسیقیایی، هم‌آوایی، تکرار صامت و مصوت و موسیقی کلام توجه شده است. در این راه برای رسیدن به نتیجهٔ مطلوب ویژگی‌هایی خاص همچون معیارهای زیباشناختی، که اغلب به ساختار آوایی نظر دارد، همچنین نظم‌بخشی واژگان و کاربرد ویژهٔ بافت زبان بررسی شده است تا بدین طریق اصالت موسیقیایی *کفش‌های مکاشفه* (عزیزی، ۱۳۷۵) بیشتر پدیدار شود و جایگاه طبیعی واژگان تبیین گردد.

www.SID.ir

Archive of SID



## ساختار آوا

براساس نظریات فرمالیست‌های روسی، جذابیت اثر هنری ناشی از کیفیت ساختاری آن است؛ زیرا ساختار اثر می‌تواند با نوع کارکرد زبانی، بیانی و زیباشناختی خود در میان آثار ادبی برجسته گردد و به عنوان اثری ادبی در میان یک ملت مطرح شود. در این میان، یکی از ساختارهای عمدهٔ زبان ادبی، «ساختار آوا» است که براساس دیدگاه نظریه‌پردازانی چون «توماشفسکی» (Boris Tomashovsky)، «ساختاریست که یکسره براساسِ بافت آوایی خود نظم گرفته است» (احمدی، ۱۳۷۲: ۶۰) و شامل هرگونه تناسب و توازن صوری است که از طریق تکرار کلامی و مطابق قواعد و الگوهای خاص زبانی شکل گرفته باشد. ساختار آوا را براساس سلسله مراتب تحلیل ساخت آوایی زبان می‌توان در سه سطح «توازن آوایی»، «توازن واژگانی» و «توازن نحوی» طبقه‌بندی کرد.

### ۱. توازن آوایی

هر اثر هنری ادبی، پیش از هر چیز رشته صوت‌هایی است تشکیل شده از مجموعه نشانه‌های آوایی قراردادی که مطابق قواعد خاص زبانی، بر اثر ترکیب با یکدیگر، واحدهای بزرگ‌تر زبان را تشکیل داده است، تا توانایی خود را در نظم کلام و تسلط بر زبان نشان دهد. این نشانه‌های آوایی در بافت آوایی کلام به صورت «آواهای زنجیری» (segmental sound) و «آواهای زبر زنجیری» (suprasegmental sound) افادهٔ نقش می‌کنند.

«آواهای زنجیری» آن دسته از مختصه‌های آوایی زبان در زنجیرهٔ گفتار (speech chain) است که در تولید «واج» دخالت دارد. واج‌ها به‌عنوان واحد آواهای زنجیری بر دوگونه‌اند: «صامت» (همخوان) و «مصوت» (واکه) (فرشید ورد، ۱۳۸۴: ۸۱).

«آواهایی زبر زنجیری» آواهایی‌اند که به دنبال هم نمی‌آیند بلکه در خارج و بر بالای آواهای زنجیری قرار می‌گیرند و در ساختمان گروه، جمله‌واره و جمله نقش بازی می‌کنند (همان). این یعنی «آواهای زبر زنجیری» هم‌زمان با بیش از یک واحد زنجیری تولید می‌شوند، بنابراین دامنهٔ گستردگی آن‌ها بخشی از زنجیرهٔ گفتار است و جایگاه آن‌ها در زنجیرهٔ گفتار متغیر خواهد بود. واحدهایی که برای توصیف این مختصه‌ها به کار می‌روند به «واحدهای زبر زنجیری» موسوم و عبارت‌اند از: «تکیه» (stress) که در زنجیرهٔ گفتار موجب تشخص کلمات و درک جداگانهٔ آن‌ها می‌شود؛ «درنگ» (juncture) و آن «کیفیتی است که در زنجیرهٔ گفتار در اثر تغییر مختصه‌های آوایی متفاوت در مورد واحد آوایی بزرگ‌تر از صامت و مصوت به دست می‌آید» (حق‌شناس، ۱۳۵۶: ۱۳۱-۱۲۱)؛ «زیر و بمی» (pitch) که از ترکیب مختصه‌های

www.SID.ir

Archive of SID

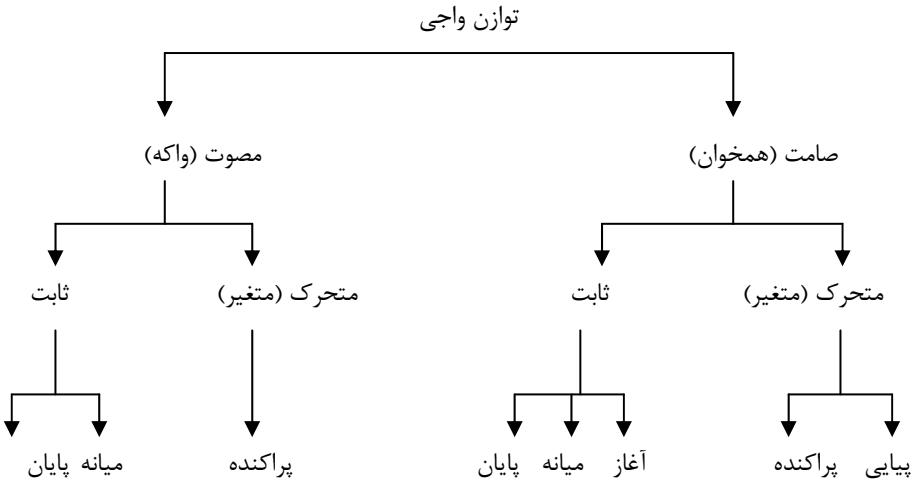


تواتر (فرکانس) و دامنهٔ ارتعاش به دست می‌آید و برحسب تغییرات در امتداد زنجیرهٔ گفتار به دو نوع تقسیم می‌شود: هرگاه در امتداد زنجیرهٔ گفتار دامنهٔ گستردگی انواع زیروبمی محدود به واژه باشد «نواخت» (tone) است که نقشی غیرممیز در زبان دارد و هرگاه دامنهٔ گستردگی آن در امتداد زنجیرهٔ گفتار، محدود به جمله باشد «آهنگ» (intonation) است (پرهیزی، ۱۳۸۱: ۱۹).

زبان فارسی از جمله زبان‌هایی است که «آهنگ» در جملات آن نقش دارد و باعث به وجود آمدن جمله‌های «خبری»، «پرسشی»، «تعجبی»، «عاطفی» و «امری» می‌شود. بنابراین برای دریافت کیفیت کارکرد عناصر آوایی و بررسی توانایی شاعر در بهره‌گیری از امکانات زبانی، باید ساختار آوایی زبان، تجزیه و تحلیل و تبیین گردد.

### ۱-۱. توازن واجی (کیفی)

به‌طور کلی در بررسی زیباشناختی واج‌آرایی در یک اثر به بررسی واج‌ها و حضور انواع مختلف آن‌ها و تأثیری که می‌توانند در تبدیل متن به یک نوع ادبی داشته باشند، پرداخته می‌شود. در حقیقت «توازن واجی» توازنی است که از تکرار واحد زبانی کوچک‌تر از واژه، یعنی «واج» در درون هجا ایجاد می‌شود و شاعر براساس نحوهٔ ترکیب این آواها و انتخاب کلماتی با آواهای خاص، نوعی برجستگی در کلام ایجاد می‌کند. نمودار توازن واجی را می‌توان به صورت زیر ترسیم کرد:




www.SID.ir

Archive of SID



### ۱-۱-۱. توازن واجی از طریق تکرار صامت و مصوت ثابت

الف) تکرار مصوت و صامت در آغاز: در این‌گونه توازن، پایهٔ واجِ تکرارشده در آغاز واژه است؛ مانند صامت‌های «ل»، «چ» و «م» در ابیات زیر. شایان ذکرست که مصوت در آغاز جایگاهی ندارد.

چکه‌هایی از چکاوک با من است
لهجه‌ای از لحن لک لک با من است

(عزیزی، ۱۳۷۵: ۱۱)

در اگر مانند اما مانده‌ام
مثل مرزی در معما مانده‌ام

(همان: ۱۱)

ب) تکرار مصوت و صامت در میانه: در این‌گونه توازن پایهٔ واج تکرارشده در جایی غیر از آغاز و پایان واژه است؛ مانند صامت «س» و مصوت «ی» در این ابیات:

قوم ما در قتل عیسی دست داشت
در کلید هر کلیسا دست داشت

(همان: ۱۲)

زیر این دروازه دار سنجرست
جسم این خارا ز روح خنجرست

(همان: ۴۴)

پ) تکرار مصوت و صامت در پایان: در این‌گونه توازن پایهٔ واج تکرار شده در پایان واژه است؛ مانند صامت‌های «گ» و «م» و مصوت «آ» در این موارد:

صبر کردم سال‌ها در مرگ برگ
رنج بردم در هیاهوی تگرگ

(همان: ۱۳)

مرگ با ما تا ابد همراه نیست
مرگ جز یک وقفهٔ کوتاه نیست

(همان: ۶۷)

می‌روم در وهم خود آواپرست
تا کشم بر فرصت یک لحظه دست

(همان: ۷)

www.SID.ir

Archive of SID



**۲-۱-۱. توازن واجی صامت و مصوت متغیر (متحرک)**

الف) تکرارصامت و مصوت پیاپی: در این‌گونه توازن، پایهٔ واج تکرار شده، در پایان و آغاز دو واژهٔ پیاپی جای می‌گیرد؛ مثل صامت‌های «ک» و «ش» در ابیات زیر. مصوت در این توازن جایگاهی ندارد.

اشک کس آیینهٔ آهم نداد
هیچ‌کس در بغض خود راهم نداد

(همان: ۱۰)

لفظ سرکش شیههٔ روح من است
آه آوا جان مجروح من است

(همان: ۷)

ب) تکرار صامت و مصوت پراکنده: در این‌گونه توازن پایهٔ واج تکرار شده در چند جای واژه بدون هیچ آیین و هنجاری به صورت‌های گوناگون و پراکنده می‌آید؛ مانند صامت‌های «ش» و «ت» و مصوت «آ» در این ابیات:

من وصی خاتم آیینه‌ام
در ولایت صاحب سبزینه‌ام

(همان: ۱۴۳)

نقره‌پاش دشت خوابستان منم
آبشار آفتابستان منم

(همان: ۱۴۳)

متن الواح تجسم نام تو
دستخط روح در پیغام تو

(همان: ۴۴۱)

توازن واجی بیانگر آن است که هر واج با تکرار در طول بیت، موسیقی خاصی بر شعر حاکم می‌سازد و شاعر با استفاده از امکانات زبانی واج‌آرایی، حس ویژه‌ای را به خواننده انتقال می‌دهد.

در هر حال برای تحلیل توازن واجی که جزء آرایه‌های برونی و صنعت لفظی است و بر ساختار صوتی و سیمایی سخن استوار است، باید به بسامد واج‌ها در زبان شاعر توجه داشت. این بسامد در «ده» مثنوی برگزیده از *کفش‌های مکاشفه* به شرح زیر است:

www.SID.ir

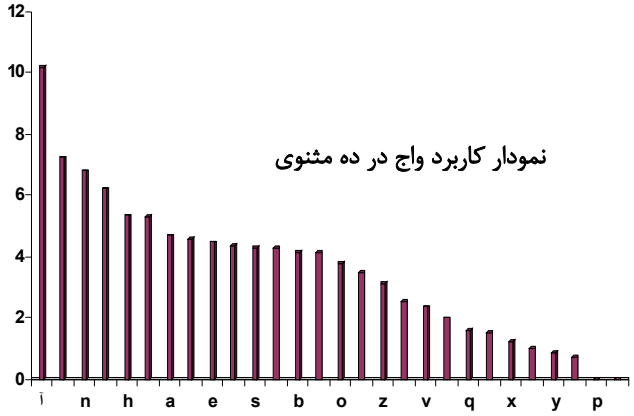
Archive of SID



| واج | پ | ب | ط | د | ک | گ | ق | ع | ف |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | P | b | t | d | k | g | q | ? | f |
| درصد | ٪۵۱ | ۴/۱۳ | ۴/۱۰ | ۶/۲۳ | ۲/۵۳ | ۱/۵۲ | ۱/۵۸ | ٪۷۱ | ۱ |
| میزان | ۷۷ | ۶۱۸ | ۶۱۳ | ۹۶۴ | ۳۷۸ | ۲۲۸ | ۲۳۶ | ۱۰۷ | ۱۵ |

| واج | و | س | ز | ش | ز | خ | ح | چ | ج | م |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | v | s | z | š | ž | x | h | č | ǰ | m |
| درصد | ۲/۳۷ | ۴/۲۸ | ۳/۱۳ | ۳/۴۷ | ٪۰۳ | ۱/۲۳ | ۵/۳۸ | ٪۶۴ | ٪۸۵۵ | ۷/۲۳ |
| میزان | ۳۵۵ | ۶۳۰ | ۴۶۸ | ۵۱۹ | ۵ | ۱۸۴ | ۸۰۵ | ۹۷ | ۱۲۸ | ۱۰۸۱ |

| واج | ن | ل | ر | ی | و | ـِ | او | ر | ای | آ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | n | i | r | y | o | e | u | a | l | a |
| درصد | ۶/۷۹ | ۲ | ۵/۳۰ | ۴/۳۷ | ۳/۷۷ | ۳/۷۷ | ۴/۲۷ | ۴/۶۹ | ۴/۵۹ | ۱۰/۲۰ |
| میزان | ۱۰۱۵ | ۲۹۹ | ۷۹۲ | ۶۵۴ | ۶۶۹ | ۵۶۴ | ۶۳۹ | ۷۰۱ | ۶۸۷ | ۱۵۲۴ |




**نمودار کاربرد واج در ده مثنوی**

www.SID.ir

Archive of SID



در یک توصیف ساده می‌توان گفت: «واج‌ها به‌دلیل انعطاف‌پذیری ویژه در معنا و دگرگونی‌های کارکردی که در طول شعر فارسی گرفته، همانند سایر عناصر زبان دارای نقش تعیین‌کننده‌ای است. این نوع کارکرد سبب تشخص زبان و استحکام بافت آوایی کلام شده است» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۲۰۰-۲۲۰). واج‌ها در شعر عزیزی از پیوند و هماهنگی خاصی برخوردارند و این در نوع خود شگردی زبانی به‌شمار می‌رود؛ آن‌ها دارای نوعی وحدت درونی و یکپارچگی تصویری- زبانی‌اند و هماهنگی کامل با موضوع دارند. این هماهنگی به‌صورت‌های مختلف در شعر ظاهر شده است؛ از جمله «همخوانی ساخت- معنایی» و «همخوانی آوا- معنایی» که عزیزی به‌واسطهٔ عمق و گسترشی که به آن‌ها داده، وسعت معنایی و تصویری آن‌ها را نیز غنا بخشیده است.

**همخوانی ساخت- معنایی**

در«همخوانی ساخت- معنایی» سخن از ساخت و بافت زنجیره‌ای واج‌هایی است که جنبهٔ القایی عاطفی- معنایی خاصی از محور هم‌نشینی، براساس تجربه، روی کلمات، وزن و قدرت القایی زبان در زنجیرهٔ گفتار ایجاد می‌کند. شاعر با انتخاب واژه‌ها نشان می‌دهد که واج‌های تشکیل دهندهٔ آن‌ها با تصورات ذهنی یا اندیشه‌های وی تناسب دارد.

باز پاییز جدایی جان گرفت
خون چکانیهای گل پایان گرفت
باز ما ماندیم و یادی از بهار
زخمی پاییزهای انتظار
باز ما و باز ما و باز ما
خسته و لب بستهٔ آواز ما

(عزیزی، ۱۳۷۵: ۶۰۳)

ساخت آوایی این ابیات از واج‌هایی تشکیل شده است که در زمان خواندن، موسیقی خاصی ایجاد می‌کند که ناشی از اصوات حروف و کلمات است؛ همچنین فضایی مناسب برای انتقال عاطفهٔ شاعر فراهم می‌سازد که این در تأثیربخشی شعر سهمی بسزا دارد.

قرارگرفتن واج‌های «س» و «ت» که از حروف انسدادی- انفجاری‌اند، در کنار «خ» که از حروف سایشی است و بیشتر در زبانِ غنایی کاربرد دارد، سبب می‌شود دهان هنگام ادای آن‌ها باز و نیم‌بسته گردد. کاربرد این واج‌ها در آغاز ابیات، همراه با بسامد بالای واج «آ» و با شدتی که از تکرار آن‌ها ایجاد شده، مخاطب را با حس اندوه و فریاد همراه می‌کند. اما در بیت پایانی، عبارات شعر، کوتاه کوتاه و در رکن‌های جداگانه تقطیع می‌گردد؛ این کوتاهی عبارات باعث

www.SID.ir

Archive of SID



می‌شود که هنگام خواندن، کلام، مقطّع و تکه‌تکه ادا شود. در این حالت، اندوه بر شاعر تسلط پیدا کرده است و مخاطب نوعی سکوت ناشی از خستگی و اندوه را تجربه می‌کند. به این ترتیب، شاعر گستردگی جهان‌بینی خود را به طور فشرده و موجز بیان می‌کند.

### همخوانی آوا- معنایی

همخوانی آوا- معنایی در حقیقت نوعی تصویرسازی از نظر القای صوتی است؛ یعنی آوایی که از کلام برمی‌خیزد، فضایی آوا- معنایی و عاطفی- تصویری می‌سازد که واجها در آن هماهنگی کامل دارند.

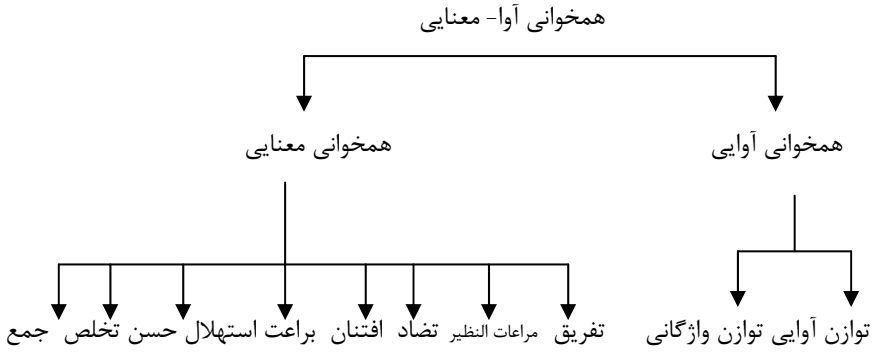
برفراز شانهٔ من شد سوار
تا بسوزد سبزه‌زاران را سزار

(همان: ۱۹)

کشور آنان کجا و ما کجا
ما کجاشهریم و آنان ناکجا

(همان: ۵۵)

فضای ایجادشده در این ابیات با توجه به ترکیب‌شدن واجهای «س» و «ز» که از واجهای انسدادی- انفجاری‌اند، نوعی «صدای سوختن» را در زنجیرهٔ گفتار ایجاد و نوعی شدت و تأکید را روی معنای کلام در فضای آوایی القا می‌کند. در بیت دوم، وجود «همخوان خیشومی»، یعنی «م» و «ن» که در زبان فارسی جزء اصواتی‌اند که به‌هنگام تلفظشان هوا از راه بینی خارج می‌شود، موجب نوعی «توازن آوایی» شده است که در مجموع صدایی شبیه نق‌نق آهسته ایجاد می‌کند؛ یعنی اصواتی ناشی از ناخشنودی که از طریق تکرارشان، شعر با طنینی از تمسخر نیز عجین می‌شود.




www.SID.ir

Archive of SID



**الف) همخوانی آوا معنایی از طریقِ مراعات النظیر**

غنـــچه می‌بندنـــد در هنگـــام گـــــل
خنـــــده مـــــی‌پوشنـــــد در ایـــام گـــل
(همان: ۴۹)

مثل نی تا خطهٔ خـط مـــــی‌رونـــد
تشنـــه لـــب تـــا واژهٔ شـــط مـــــی‌روند
(همان: ۵۳)

**ب) همخوانی آوا- معنایی از طریق تضاد**

هـــــر چـه باشم از هجا کم نیستم
در ســـکوتـــــم از صـــدا کـــم نیستـم
(همان: ۷)

خنـــده‌ای دارند مثل شیشه پاک
عیـــن شبنـــم گـــریه‌ای بی‌اصطکاک
(همان: ۴۸)

نفـــی عاشق جز ثبوت یار نیست
مـــؤمـــن شـک عارف انکار نیسـت
(همان: ۵۱۴)

صناعاتی نظیر «حسن تخلص»، «التفات»، «تضاد»، «مراعات‌النظیـر»، «افتنـان»، «تقـسیم»، «تفریق» ابزارهای زینت درون شعر است؛ در شعر عزیزی کـاربرد «مراعـات‌النظیـر» و «تـضاد» نسبت به سایر عناصر بسامد بالاتری دارد.

**۲-۱. توازن هجایی (کمی)**

تـوازن هجـایی آرایـش کـلام از راه کـاربرد ویـژهٔ هجاسـت و هجـا عبـارت اسـت از یـک رشتهٔ آوایی پیوسته که طی فرایندی تولیـدی بدون مکث در زبان ایجاد می‌شود (ثمره، ۱۳۷۱: ۱۲۷). رابطـهٔ آن‌هـا در سـاختمان شـعر چنانچـه «یاکوبـسن» نیـز بیـان کـرده اسـت برمبنـای هـم‌نـشینی و مجـاورت اسـت؛ یعنـی ترکیـب و تناسـب آواهـا، نظـامی واحـد، منسجم و هماهنگ به‌وجود می‌آورد که در ظرف زمان معنا می‌یابد و میان هجاهـای متقـارن از

www.SID.ir

Archive of SID



نظر کمیت زمانی، تساوی احساس می‌شود (فالر، ۱۳۶۹: ۳۷). توازن هجایی چنان‌که «تودروف» نیز بیان کرده است هنری شعری است، مبتنی بر فشردن کلمات در وزن، بدون تباه‌کردن ساختار معمول زبان (تودروف، ۱۳۸۵: ۱۶۶) و دارای ساختارهای متفاوتی است که از تجزیهٔ زنجیرهٔ آوایی سخن منظوم به دست می‌آید. این آرایش هجایی، در *کفش‌های مکاشفه* به‌صورت (-U-/--U-/--U-) است.

## ۲. توازن واژگانی

شعر دارای الگویی پیچیده است و ساختار آن عناصری را در بردارد که براساس درجهٔ متمایز زبانی با یکدیگر ترکیب شده‌اند. این ترکیب‌ها جزء شگردهای زبان هنری است که به‌گفتهٔ «مالارمه» ذات حقیقت شعر شده است (احمدی، ۱۳۷۲: ۶۰). از جملهٔ این شگردها «توازن واژگانی» است که از تکرار دو یا چند عنصر دستوری - که ساختاری بزرگ‌تر از واحد زبانی هجا دارند - ایجاد شده است و باید در سطح واژه، گروه و حتی مجموعه واژه‌های درون یک جمله به صورت «همگونی کامل و ناقص» بررسی شود (صفوی، ۱۳۸۳: ۹-۲۰۷).

### ۲-۱. تکرار در سطح واژه

شعر آفرینش زیبایی با واژه‌هاست؛ «یاکوبسن» این آفرینش زیبایی در توالی آهنگین واژه‌ها را براساس ترکیب آن‌ها بر منش موازنه و تشابه در ضرب‌آهنگی خاص جست‌وجو می‌کند و مانند «تینیانوف» بر این باور است که معنای واژگان با آواها تعدیل می‌یابد (احمدی، ۱۳۷۲: ۷۶). در حقیقت ترکیب سازندهٔ تشابه میان واژگان به واژه اهمیت و تشخص می‌بخشد و این‌گونه، واژه به‌سادگی در مدار زبان قرار می‌گیرد، با روح زبان آمیخته می‌گردد و به وحدت می‌رسد. ترکیب سازه‌های زبانی به دو شکل همگونی کامل و همگونی ناقص در ساختار زبان شاعر افادهٔ نقش می‌کند.

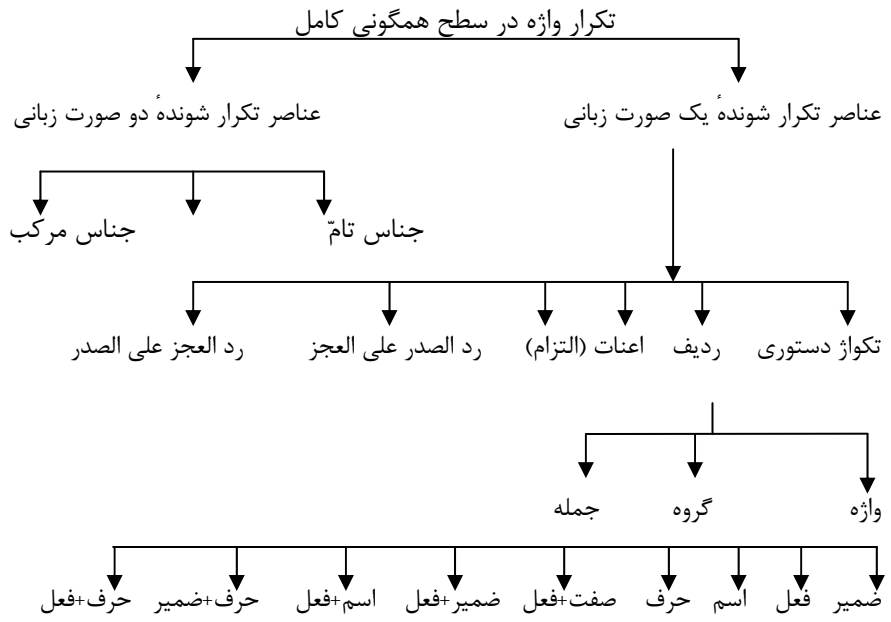
#### ۲-۱-۱. تکرار همگونی کامل در سطح واژه به صورت یک صورت زبانی واحد

«همگونی کامل» آن است که واژه، گروه و جمله بدون هیچ تغییری از لحاظ آوایی در یک یا چند بیت تکرار شود (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۰۸). نمودار تکرار واژه در همگونی کامل به صورت زیر قابل ترسیم است:

www.SID.ir

Archive of SID






**الف) تکواژ دستوری**

زبان مجموعه‌ای از واحدهای دستوری است و زمانی این واحدهای دستوری معنا پیدا می‌کنند که در کنار هم قرار بگیرند، در غیر این صورت معنای خاصی نخواهند داشت. این یعنی «دوگانگی ساخت»، که حیطهٔ پیام‌رسانی شاعر را وسیع می‌کند. در حقیقت «دوگانگی ساخت» فرایندی است که طی آن لایهٔ اول واحدهای دستوری بی‌معنی و منفرد، با ترکیب و در کنار هم قرار گرفتن، واحدهای بزرگ‌تری را به وجود می‌آورد که می‌توانند معنا داشته باشند، طبق الگوی مشخصی عمل کنند و هر کدام جایگاه و وظیفهٔ خاص خود را داشته باشند. در این راستا «یاکوبسن» طی مقاله‌ای تحت عنوان «شعر زبان دستور و دستور زبان شعر» بیان می‌کند که «مفاهیم دستوری در شعر بهتر از هر جای دیگری می‌تواند اعمال شود؛ زیرا شعر صورت‌بندی‌شده‌ترین تجلی زبان است و تکرار شکل دستوری واحد به همراه تکرار شکل آوایی واحد، اصل سازندهٔ اثر شاعرانه است» (به‌نقل از ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۴۶).

کشور آنان کجا و ما کجا
ما کجا شهریم و آنان ناکجا

(عزیزی، ۱۳۷۵: ۵۵)

www.SID.ir

Archive of SID



کاســـهٔ دســـت نیـــازم بـــی تو مـن
درحقیـــقت یـــک مجـازم بی تـــو من
(همان: ۴۷۵)

تـــو از ابـــریشـــم تـو از یاس آمدی
از کنـــار رود المـــــــــاس آمـــدی
(همان: ۲۱)

در این ابیات تکرار تکواژهای دستوری «بی تو من»، «ما»، «تو از» و «کجا» به‌عنـوان عناصـر اصلی و مسئول، نوعی موسیقی در ساختار آوایی زبان شـعر ایجـاد کـرده کـه برخـی محـصول طبیعی واژه‌ها و برخی دیگر محصول نوع چینش ساختار دسـتوری جمـلات اسـت. بـه عبـارت دیگر، این موسیقی حسی- هندسی از نیروی درونی تکواژهای دستوری به همراه چینش واژگان تأثیرگذارِ تأثیرپذیر در کنار هم ایجاد شده است.

**ب) ردیف**

در حقیقت، ردیف شکل دیگری از ساختار آوا و جلـوهٔ دیگـری از پویـایی واژه‌هاسـت. ردیـف همان مجموعهٔ عناصر آوایی است که به‌لحاظ اشتراک صامت، مـصوت و صـامت- مـصوت‌هـای موجود، در سراسر زنجیرهٔ گفتار و نـه در مقـاطعی خـاص، تکـرار مـی‌شـود؛ سـهم عمـده‌ای از موسیقی شعر در ردیف نهفته است.

به‌طورکلی ردیف را می‌توان براساس نوع دستوری، ساختمان، جایگاه و کـارکرد طبقـه‌بنـدی کرد. در نمودار زیر جایگاه و نوع ردیف در شعر عزیزی ترسیم شده است:

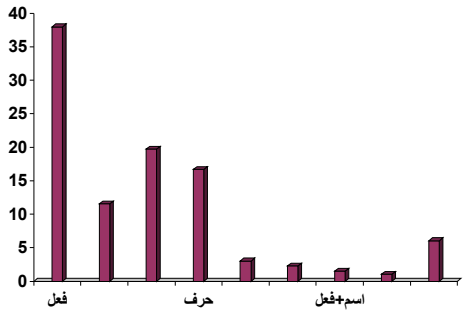
| ردیف | ضمیر | فعل | اسم | حرف |
|---|---|---|---|---|
| میزان | ۷۶ | ۲۵۰ | ۱۳۰ | ۱۱۰ |
| درصد | ۱۱/۵۵ | ۳۷/۹۹ | ۱۹/۷۵ | ۱۶/۷۱ |

| ردیف | صفت + فعل | ضمیر + فعل | اسم + فعل | حرف + ضمیر |
|---|---|---|---|---|
| میزان | ۲۰ | ۱۵ | ۱۰ | ۷ |
| درصد | ۳/۰۳ | ۲/۲۷ | ۱/۵۱ | ۱/۰۶ |

www.SID.ir

Archive of SID






**نمودار کاربرد انواع ردیف در سی مثنوی**

ردیف‌ازعناصرلفظی و برونی شعر است که می‌تواند موجب برجستگی ویژهٔ واژه‌ها در شعر شود وچنانچه شفیعی کدکنی بیان کرده است «ردیف از دوجهت به شعر زیبایی می‌بخشد، یکی آنکه آن‌را از لحاظ موسیقیایی غنای بیشتری می‌بخشد و دیگر آنکه موجب تأمل بیشتر شاعر برروی لفظی می‌شود که در شعر ردیف واقع‌شده است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۳۳). عزیزی بحق توانسته‌است با این‌حادثهٔزبانی جهت‌مضمون‌سازی‌وبیان‌منظور خویش رابطه‌ای‌منطقی‌برقرار کند:

ای کـــه نیلـــوفرنشـــین تـــن تویـــی
ای کـــه روح عارف سوســـن تـــویی

(عزیزی، ۱۳۷۵: ۱۰۶)

کوزهٔ اندوه من سرد و گـــلی اســـت
شیـــشهٔ مـــن شیشهٔ نازک‌دلی است

(همان: ۵۴۸)

کاش ما در هم تلاشی مـــی‌شدیـــم
کـــاش بـــر احساس کاشی می‌شدیم

(همان: ۴۷۲)

چون شن‌داغی که تا تف رفته است
آب فـــرصت در من از کف رفته است

(همان: ۳۰۹)

در شعر عزیزی بسامد بالای «ردیف فعلی» بیانگر آن است که بیت دارای موسیقی‌ای قـوی و از لحاظ نحوی منظم است. در این راستا شفیعی کدکنی معتقد است که شاعر در جاهـایی کـه می‌خواهد جنبهٔ عاطفی و شعری را تقویت کند از ابیات مردف فعلی بیـشتر بهـره مـی‌گیـرد تـا موسیقی شعر از این جهت غنی گردد (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۵۹).

شیشهٔ رنگ نفـــس در مـــا شکســـت
هـم قـناری هم قفس در ما شکـست

(عزیزی، ۱۳۷۵: ۴۹۷)

www.SID.ir

Archive of SID



لاله زخـــم سرخ مـــا را زاد و رفـت
لالـــه مـــا را لا و الاّ داد و رفـــــت
(همان: ۶۱۱)

زنـدگی بـاغِ امیـــدم کـــن ز نـــو
غـــرقِ گـــل‌هـای امیـــدم کن ز نو
(همان: ۵۴۳)

در خیالش زخم من وا ماند و رفت
خنجـرش در سینه‌ام جا ماند و رفت
(همان: ۱۴۰)

**پ) اعنات (التزام)**

«اعنـــات» در لغـــت بـــه‌معنـــی خـــود را در کـــاری ســـخت و دشـــوارانداختن اســـت و در اصطلاح آن است که شاعر برای نـشان‌دادن مهـارت و زبردسـتی خـود در شـعر، محـدودیت‌هـا و تکلـف‌هـایی در کـاربرد واژه‌هـا قائـل‌شـود و ایـن خـود دومفهـوم جداگانـه دارد: ۱. التـزام واژه‌ها و ترکیب‌های خاص که شاعر در تمام بیت‌ها خود را ملزم به آوردن آن کند و عملاً دور از قلمرو موسیقی صوتی و معنوی است (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۰۶)؛ ۲. استفاده از قافیـه‌هـای کامل که شاعر تنها به‌قصد آرایش کلام یا هنرنمـایی آن را در شـعر خـود بـه‌کـار بـرد (تقـوی، ۱۳۸۴: ۶۴).

تیـــغ عزت، تیغ شوکت، تیغ نـــور
تیـــغ ظـــهر آســـمان- سـوز ظهور
(عزیزی، ۱۳۷۵: ۳۱۳)

مرد مردم، مرد میدان مرد گُـــرد
مرد عرفـــان، مـــرد دانش، مرد درد
(همان: ۱۰۲)

بر این اساس، صناعاتی چون «رد العجز علی الصدر» و «رد الـصدر علـی العجـز» را مـی‌تـوان تحت عنوان این صنعت طبقه‌بندی کرد. به طورکلی این صنعت در شـعر عزیـزی بیـشتر نـوعی هنرنمایی است که برای تأکید بر معانی و مفاهیمی خاص به کار می‌رود.

فخـــــر رازی مـی‌فروشد دین مـا
ســـبزواری مـــی‌دهـــد آییـن ما

www.SID.ir

Archive of SID



ما درختان را زیـــارت مـــی‌کنیم
ما گیاهان را نظـــارت می‌کـــــنیم

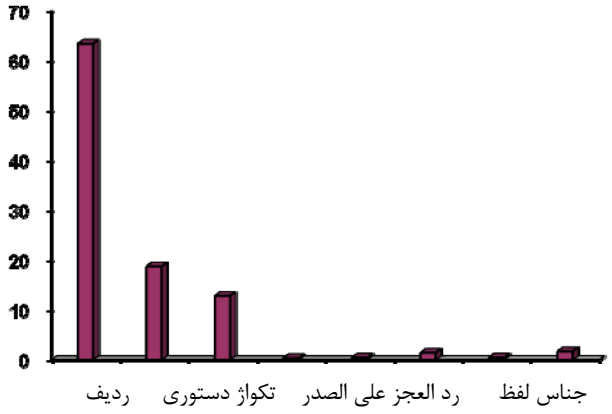
(همان: ۹۶)

قرن جا انداخت در رؤیای مـــــاه
ماه می‌دیدیم مـــــا در آب چـــــاه

(همان: ۳۹)

| تکرار واژه در سطح همگونی کامل | اعنات | ردیف | تکواژ دستوری | رد الصدر علی العجز |
|---|---|---|---|---|
| **میزان** | ۱۹۴ | ۶۵۸ | ۱۳۳ | ۴ |
| **درصد** | ۱۸/۷۹ | ۶۳/۵ | ۱۲/۸۸ | ۰/۰۳۸ |

| تکرار واژه در سطح همگونی کامل | رد العجز علی الصدر | جناس لفظ | جناس مرکب | جناس تام |
|---|---|---|---|---|
| **میزان** | ۵ | ۵ | ۱۸ | ۱۵ |
| **درصد** | ۰/۰۴۸ | ۰/۰۴۸ | ۱/۷۴ | ۱/۴۵ |




**نمودار کاربرد تکرار واژهٔ یک صورت زبانی در همگونی کامل براساس سی مثنوی**

در شعر عزیزی ویژگی قافیه و جایگاه راستین آن نیز حائز اهیمـت اسـت. هنرمنـدان بـزرگ هرگز از قافیه به عنوان یک واژهٔ ساده برای پایان‌بندی بیت‌هـا بهـره نجـسته‌انـد؛ بلکـه همـواره کوشیده‌اند قافیه را از واژه‌هایی برگزینند که به شعر برجستگی، تشخص و امتیازی ویژه ببخشد.

www.SID.ir

Archive of SID



در حقیقت برای تحلیل اندیشهٔ هنرمندان، نخست باید بدانیم قافیه چیست؟ در ساختمان شعر چه نقشی دارد؟ و چه مایه در ترکیب موسیقی شعر مؤثر است؟

مارمونتل (Marmontel) شعر را همانند یک تابلوی نقاشی با نقش‌هایی شگرف می‌داند که زبانی ویژه دارد. او می‌گوید: «لذتی که از شعر حاصل می‌شود، به‌واسطهٔ زیبایی و اعتلایی است که قافیه بدان می‌بخشد» (به‌نقل از تقوی، ۱۳۸۴: ۴۹). زیرا قافیه علاوه بر آهنگ خاصی که به یک شعر می‌دهد، در تکوین مضامین آن شعر نیز نقشی انکار ناپذیر دارد: «بسیاری جاها قافیه برای شاعر معنایی را تداعی می‌کند که خود شاعر بی‌کمک قافیه نمی‌توانست بدان دسترسی یابد» (خرمشاهی، ۱۳۷۰: ۲۱). عزیزی شاعری است که از هستی زبان آگاه است، او جایگاه قافیه و تأثیر آن را می‌شناسد و در ترکیب‌سازی و گسترش معنای آن نیز موفق است.

زندگی سازیست در گوش **سکوت**

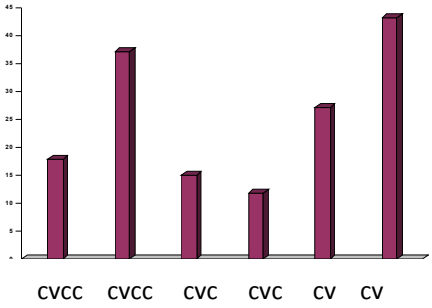
زندگی تاریست دست **عنکبوت**

(عزیزی، ۱۳۷۵: ۶۶)

دختر طاها تو قلب **غربتی**

تو مزار عشق در هر **تربتی**

(همان:۲۹۱)




**نمودار کاربرد قافیه در سی مثنوی**

### ۲-۱-۲. تکرار آوایی کامل دو صورت زبانی

تکرار آوایی کامل دو صورت زبانی به این معنی است که پایه‌های واژگانی در عین همگونی و تناسب آوایی و موزیکی و سیمایی، ممکن است نوعی دوگانگی در شکل، ساخت، لفظ، معنا و چینش واج‌ها داشته باشند که خود دارای انواعی است از جمله:

www.SID.ir

Archive of SID



**الف) جناس تام (pun)**

جناس تام، در حقیقت از طریق آرایش سخن از راه همخوانی سازی واژه‌ها، یعنی تناسب برونی یا لفظی و دوگانگی معنایی واژه‌ها ایجاد می‌شود. «این دوگانگی معنا در جناس تام ممکن است از یک گونهٔ واژگانی و دستوری (هر دو فعل / هر دو اسم) یا *مماثل* و گاه دوگونهٔ دستوری (اسم و فعل) یا *مستوفی* باشد» (داد، ۱۳۸۳: ۱۸۴).

چون گل قالی که رفت از **رنـــگ** و رو
من نـــدارم آب و **رنگ** از **رنگ** و بو

(عزیزی، ۱۳۷۵: ۵۴۸)

مـن هـزاران **بار بارم** بـرده عشـــق
ایـن بهـــار و آن بهارم برده عشـق

(همان: ۵۶۸)

نـور طـغیان کـرد تـور طـور کـــو
نغـمـــه مـی‌بـارد گـــل تنبـــور کو

(همان: ۴۳۴)

**ب) جناس مرکب**

ای رباب، ای رود، ای **نی ای نـــوا**
ای همـــه نیـزارهای **نینـــــــوا**

(همان: ۱۷۱)

**نینـــــوا** یعنـی رگ انـدوه مـا
**نی نـوا** یعنـــی طنین کـوه مـــا
**نی، نوای** کومه‌های خون مـاست
**نی**، حدیث قحـطی و طاعون ماست

(همان: ۲۰۴)

جناس مرکب دارای تناسب لفظی است و با هنجار و آیین ویژهٔ خود در ساختار آوایی کلام، بر تناسب آوایی و موسیقیایی سخن می‌افزاید.

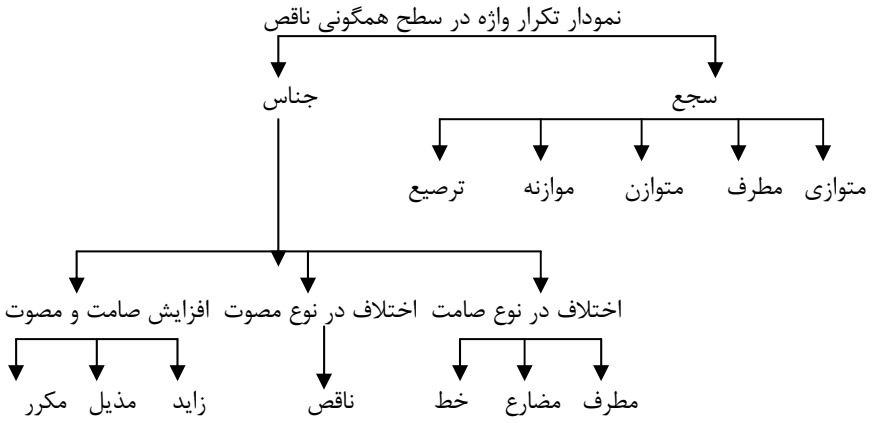
www.SID.ir

Archive of SID



### ۳-۱-۲. تکرار واژه در سطح همگونی ناقص

تکرار واژه در سطح همگونی ناقص، از جمله ابزارهای نظم‌آفرینی است و عبارت است از تشابه آوایی بخشی از دو یا چند واژه در زنجیرهٔ گفتار (صفوی، ۱۳۸۳: ۹-۲۷) که می‌توان نمودار آن را به صورت زیر[۱] ترسیم کرد:




تکرار در سطح همگونی ناقص، موجب بهره‌وری شایسته از موسیقی واژه‌ها، هماهنگی درونی کلمات و انسجام شعر می‌شود.

ای غبارستان ما را سایه‌سار
وی به هم آباد ما آیینه‌زار

(عزیزی، ۱۳۷۵: ۱۸)

آه می‌خوانند در شب‌های ماه
اشک می‌ریزند در چشمان چاه

(همان: ۵۰)

در اشعار عزیزی گاه واژگان از رهگذر ترکیب با واژه‌های دیگر و قرار گرفتن در یک زنجیرهٔ گفتار به بلوغ معنایی می‌رسند، به‌گونه‌ای که به گفتهٔ «مالارمه»، «ابتکار عمل به واژه‌ها سپرده می‌شود» (تقوی، ۱۳۸۴: ۶۴).

دین ما یعنی سکونت در سکوت
دین ما یعنی قناعت در قنوت

(عزیزی، ۱۳۷۵: ۹۵)

www.SID.ir

Archive of SID



در تن من جز تب بوم تو نیست
جـــز عزای ایل مختوم تو نیست

(همان: ۲۲۷)

رفتـــار خـــاص عزیـــزی بـــا واژه‌هـــا، نـــوعی اصـــالت موســـیقیایی در شـــعر پدیـــد آورده که یادآور این سـخن نیماسـت: «شـاعر بایـد رفتـار کلمـه، تربیـت و طبیعـت آن را بـشناسد» (بـــه نقـــل از رؤیـــایی، ۱۳۵۷: ۶۰). ایـــن شـــناخت در *کفـــش‌هـــای مکاشـــفه* بـــه‌گونـــه‌ای اعمـــال شـــده کـــه مـــی‌تـــوان گفـــت شـــاعر بـــا واژه‌هـــا رابطـــه‌ای زنـــده برقـــرار کـــرده اســـت؛ به‌تعبیر دیگر، در عالم کلمات بین واژه‌های به وجود آورنده و هویـت شـعری ازدواجـی رخ داده است.

پس زمین جغرافیای آه شد
پـــس زمـــان تاریخِ ثـــارالله شد

(عزیزی، ۱۳۷۵: ۳۱۷)

در سؤالستان رهایت می‌کنم
بـــا چراهایت چرایت می‌کنم

(همان: ۱۲۰)

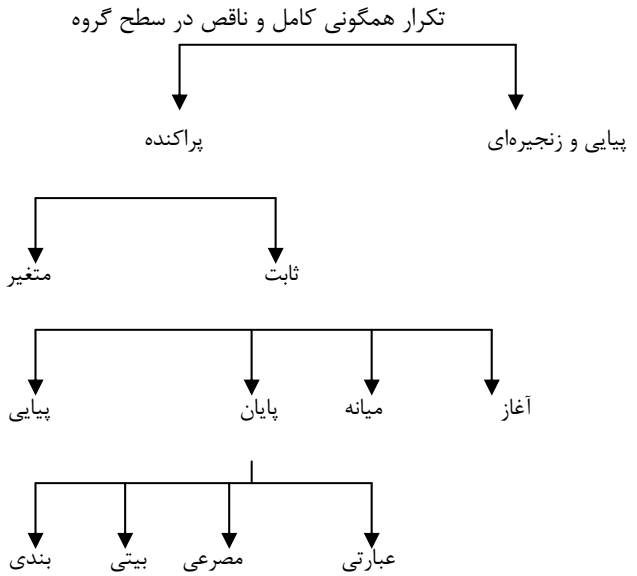
### ۲-۲. تکرار همگونی کامل و ناقص در سطح گروه

گـــروه آن واحـــد زبـــانی اســـت کـــه از یـــک واژه یـــا بیـــشتر ســـاخته شـــده اســـت و نقشی واحد را در جمله داراست. عناصر تکـرار شـوندهٔ درون گـروه یـا تمـامی آن‌هـا بـا تـوالی یکسان تکرار می‌شوند (صفوی. ۱۳۸۳: ۱۷-۲۱۶). شاعر در یک گروه، اجزائی را باید به‌هم پیوند دهـد کـه در قـدرت نفـوذ و تـأثیر بـر یکـدیگر در یـک سـطح باشـند. اجـزاء از جهـت شـعاع معنایی و زمینه‌های تداعی یا از جهت فضای تصویری که پیش چشم می‌نهنـد، بایـد هماهنـگ باشند.

www.SID.ir

Archive of SID






**الف) تکرار همگونی کامل و ناقص در سطح گروه در آغاز**

**شهر ما** در معرض خورشید نیســت
**شهـــر ما** در تــابش توحید نیست
(عزیزی، ۱۳۷۵: ۱۹۹)

**ای من آن** پروانه پیچ پیله گـــرد
**ای من آن** شبنم فــروش شب‌نورد
(همان: ۱۵)

**ب) تکرار همگونی کامل و ناقص در سطح گروه در پایان**

قلب خنجر می‌تپد از **خشم زخــم**
برحذر بــاید شــدن از **چشم زخم**
(همان: ۲۴۸)

آه اوقاتم تلـف شد **بـــی تو مــن**
آه گـــامم بی‌هدف شد **بی تو من**
(همان: ۵۹۷)

www.SID.ir

Archive of SID



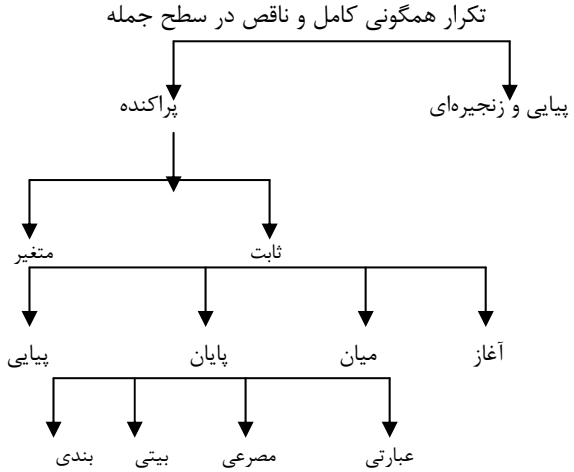
**پ) تکرار همگونی کامل و ناقص در سطح گروه در میانه**

**عشق ما** را زنده می‌سازد ز گـور
**عشق** عادت می‌دهد **ما** را به نور

(همان: ۵۴۹)

### ۳-۲. تکرار همگونی کامل و ناقص در سطح جمله

اساساً یکی از نتایج تکرار، ایجاد ثبات معنا در ذهن، تأکید و برجسته‌کـردن آن اسـت. تـوازن واژگانی ممکن است از تکرار واژه‌های درون یک جمله ایجاد شود. هر جمله حداقل از دو عنـصر دستوری تشکیل شده و تکرار در سطح جمله، در اصل تکرار این مجموعه عناصر دستوری است (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۷۰).




**الف) تکرار همگونی کامل و ناقص در آغاز جمله**

ما به تشییع هجایـــی مـــی‌رویـــم
مـــا بـــه دنبـال نـــدایـــی مـی‌رویم

(عزیزی، ۱۳۷۵: ۲۴۸)

با تو بودم در هوای هـــفت سیـــن
با تـــو بـودم زیر بـــرگ یـــاسمیـــن

(همان: ۲۲۳)

www.SID.ir

Archive of SID



**ب) تکرار همگونی کامل و ناقص در سطح جمله پیاپی**

**کاشفم شو، کاشفم شو** زیر خاک
ناجی‌ام باش ای زمین ای دست پاک
(همان: ۲۷۲)

آن سیه چشمان زیبای عرب
که میان چشمشان **شب** بود و **شب**
(همان: ۱۷۱)

عارفان با گله **هی‌هی** می‌کنند
**بشنو از نی، بشنو از نی** می‌کنند
(همان: ۱۷۳)

**ج) تکرار همگونی کامل و ناقص در پایان جمله**

باغ من با مردمان پیوند داشت
فصل‌ها هم با رمان پیوند داشت
(همان: ۲۴۳)

ما دو ساعت از زمان جا مانده‌ایم
ما دو قرن از کهکشان جا مانده‌ایم
(همان: ۳۹)

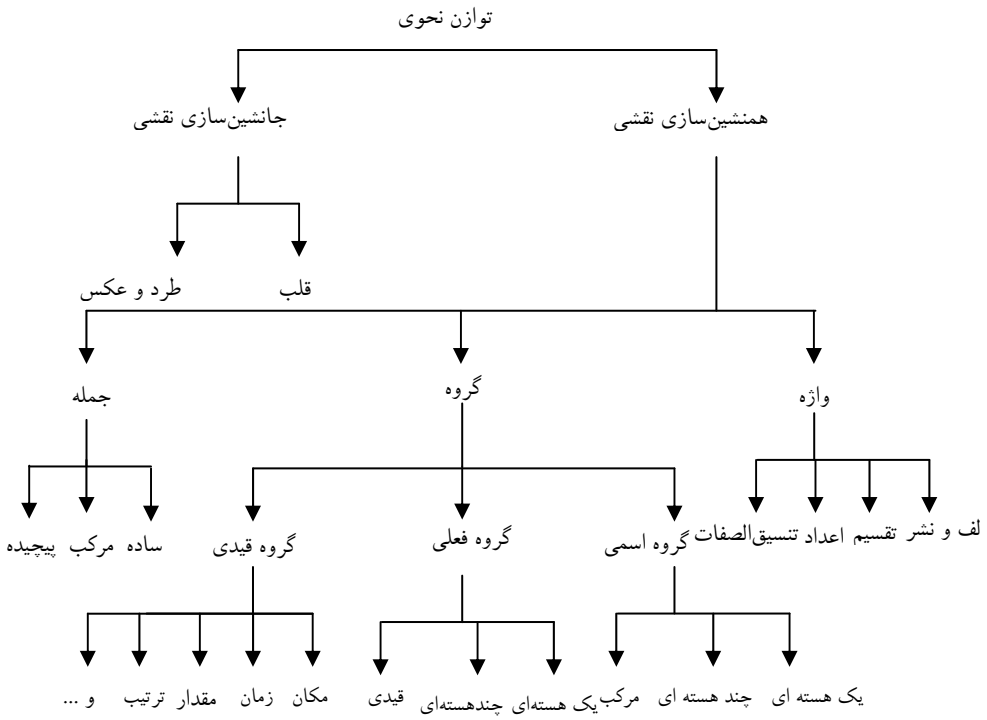
**۳. توازن نحوی**

نحو نظام تلفیق کلمات در سخن عادی است و از دیدگاه دیوید کریستال (David Crystal) علمی است که در آن کنش متقابل اجزای جمله براساس قوانین مربوط به ساخت کار توالی جمله‌ها بررسی می‌شود. براساس این نکته، ساختار نحو شامل عناصری است که در اصل سازندهٔ اثر شاعرانه است. از جملهٔ این عناصر «توازن نحوی» است که عبارت است از تکرار شکل دستوری واحد به‌همراه شکل آوایی واحد (ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۴۶)؛ یا به‌عبارت بهتر «توازنی است که از تکرار ساخت نحوی، هم‌نشینی عناصر هم‌نقش، به‌صورت جابه‌جایی و جانشین‌سازی عناصر جمله ایجاد می‌شود» (اخلاقی، ۱۳۷۶: ۱۶-۱۱۴). توازن نحوی را می‌توان با صورت نمودار زیر نشان داد:

www.SID.ir

Archive of SID






### ۱-۳. همنشین‌سازی نقش

آسمـــان از تکـــه‌هـــای ماه پر
بیشـــــه‌هـــا از بـال ثـــارالله پـر

(عزیزی، ۱۳۷۵: ۱۱۲)

روز را بـر روزه‌هـا زین می‌کنند
آب را از کـوزه تأمیـن می‌کـنند

(همان)

سـاخت نحـوی «فاعـل+ مـتمم+ فعـل» و سـاخت نحـوی «مفعـول+ مـتمم+ فعـل» در هر مصراع عیناً تکرار شده است؛ ضمن آنکه گروه‌های اسمی که متمم واقع شده نیـز مـشابه است.

www.SID.ir

Archive of SID



### ۱-۱-۳. همنشین‌سازی نقشی در سطح واژه

**الف) اعداد**

باد و باران ابر و قایق در تو بود
نقطهٔ جـــوش شقایق در تو بود
(همان: ۵۱۹)

کاش برگردد غروب و سار تـو
مشق و ایوان، جوهر و پرگار تو
(همان)

تو مراد و مذهب و دین منـی
قبلهٔ این قـــلب خونیـــن مـنی
(همان: ۲۹۱)

**ب) تنسیق‌الصفات**

پیر زیبا، پیر شاعر، پیر عشـق
پیرمرد آینه، تصویـر عشـــــق
(همان: ۶۰۸)

### ۲-۳. جانشین‌سازی نقش

گونهٔ دیگری از توازن نحوی از طریق جابه‌جـایی عناصـر جملـه و جانـشینی آن‌هـا در نقـش یکدیگر ایجاد می‌شود:

اشک من بر بغض بلبل‌ها بریز
بغض من، اینجا بر این گل‌ها بریز
(همان: ۳۰۲)

«بغض» در مصرع اول متمم و در مصرع دوم فاعل است. این جانـشین‌سـازی نقـشی، تـوازن واژگان را نیز به همراه دارد. جانشین‌سـازی نقـشی شـامل صـناعاتی چـون «قلـب» و «طـرد و عکس» هم می‌شود که در شعر عزیزی کاربردی ندارد.

www.SID.ir

Archive of SID



## نتیجه

شاعری تجسم اندیشه‌های درونی و موهبتی الهی است و شعر تصویری است که شاعر می‌سازد؛ این تصویر تنها ناشی از یک احساس یا دید شاعرانه نیست، بلکه برآمده از توانایی وی در ایجاد تأثیری شاعرانه است.

براساس آنچه گذشت، می‌توان گفت: *کفش‌های مکاشفه* که در قالب غزل- مثنوی، در دورهٔ دوم شعر انقلاب اسلامی یعنی دوران پس از جنگ سروده شده است، شعری است با آرایش‌های لفظی و معنوی بسیار. هدف شاعر از کاربرد صناعات لفظی اعم از جناس، واج‌آرایی، رعایت موسیقی داخلی، بیان تصاویر به کمک ایهام، ارتباط و پیوند معنایی مناسب بین واژگان و به‌کارگیری خیال به کمک تشبیهات، استعارات و کنایات، رساندن پیام‌ها و اندیشه‌های خاص خویش است. برای عزیزی کلمه، ظرف معنا است؛ او ارزش‌های ذهنی خویش را هوشمندانه، هنرمندانه و شاعرانه در ظرف کلمات می‌ریزد و باعث هم‌نشینی بجا و زیبای کلمات و تثبیت آن در ذهن خواننده می‌شود. شعر عزیزی، در ساختار معنایی ماهیت کشفی و شهودی دارد و خلاقیت‌های تصویری آن از دیدگاه زیباشناختی قابل تأمل است.

## پی‌نوشت

۱. در نمودار «تکرار واژه در سطح همگونی ناقص»، بخش مربوط به «جناس» و طبقه‌بندی آن به سه گروهِ «اختلاف در نوع صامت»، «اختلاف در نوع مصوت» و «افزایش صامت و مصوت»، از کتاب *مقایسه زبان حماسی و غنایی* (پارساپور، ۱۳۸۳: ۲۳۴) اقتباس شده است.

## منابع و مآخذ


احمدی، بابک. (۱۳۷۲). ***ساختار و تأویل متن***. ج ۱. تهران: مرکز.

اخلاقی، اکبر. (۱۳۷۶). ***تحلیل ساختاری منطق الطیر***. اصفهان: انتشارات دانشگاه اصفهان.

ایوتادیه، ژان. (۱۳۷۸). ***نقد ادبی در قرن بیستم***. ترجمهٔ مهسا نونهالی. تهران: نیلوفر.

براهنی، رضا. (۱۳۷۱). ***طلا در مس***. انتشارات نویسنده.

پارساپور، زهرا. (۱۳۸۳). ***مقایسهٔ زبان حماسی و غنایی***. تهران: دانشگاه تهران.

پرهیزی، عبدالخالق. (۱۳۸۱). ***عروض نوین فارسی***. تهران: قفنوس.

تقوی، نقیب. (۱۳۸۴). ***شکوه سرودن***. مشهد: انتشارات دانشگاه مشهد.

تود روف، تزوتان. (۱۳۸۵). ***نظریهٔ ادبیات***. ترجمهٔ عاطفه طلاهایی. تهران: اختران.


www.SID.ir

Archive of SID



ثمره، یدالله. (۱۳۷۱). ***آواشناسی زبان فارسی***. تهران: مرکز نشر دانشگاه تهران.

حق‌شناس، علی‌محمد. (۱۳۵۶). ***آواشناسی***. تهران: آگاه.

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۷۰). ***سیر بی سلوک***. تهران: معین.

داد، سمیا. (۱۳۸۳). ***فرهنگ اصطلاحات ادب***. تهران: مروارید.

رؤیایی، یداله. (۱۳۵۷). ***مسائل شعر***. تهران: مروارید.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۸). ***موسیقی شعر***. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۹). ***بیان***. تهران: فردوس.

صفوی، کورش. (۱۳۸۳). ***از زبانشناسی به ادبیات***. ج ۱. تهران: چشمه.

عزیزی، احمد. (۱۳۷۵). ***کفش‌های مکاشفه***. تهران: هدی.

علی پور، مصطفی. (۱۳۷۸). ***ساختار زبان شعر امروز***. تهران: فردوس.

غیاثی، محمد. (۱۳۶۸). ***سبک شناسی ساختاری***. تهران: شعله اندیشه.

فالر، راجر؛ رومن یاکوبسن و دیوید لاج. (۱۳۶۹). ***زبانشناسی و نقد ادبی***. ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: انتشارات نی.

فرای، نورتروپ. (۱۳۶۳). ***تخیل فرهیخته***. ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

فرشید ورد، خسرو. (۱۳۸۴). ***دستور مفصل امروز***. تهران: سخن.

www.SID.ir