«جادوی مجاورت»
در شعر شفیعی کدکنی

دکتر یعقوب نوروزی[1]

چکیده

اصطلاح «جادوی مجاورت»، اصطلاحی است که شفیعی‌کدکنی آن را بر پاره‌ای توازن‌های آوایی و موسیقیایی در زبان اطلاق کرده است. او این اصطلاح را به شکلی مبسوط در مقالهٔ «جادوی مجاورت» شرح و توضیح داده است. در برخی موارد، آوای مشترک بین کلمات، فارغ از بُعد معنایی آنها، عامل حضورشان در کنار هم می‌گردد و این ویژگی آوایی و سحر موسیقیایی است که توجیه‌کنندهٔ ارتباط بین این کلمات است. هم‌نشینی و جادوی مجاورت بین کلماتی که آواهای مشترک‌دارند، مخاطب را مسحور خود می‌کند تا بُعد معنایی بین این واژگان را احساس نکنند و آنها را به مثابهٔ واژگانی وحدت یافته و مرتبط بپذیرند. جلوه‌های جادوی مجاورت در شعر فارسی بسیار گسترده است. شفیعی‌کدکنی در مقالهٔ جادوی مجاورت و دیگر پژوهشگران به نمودهای آن در شعر فارسی پرداخته‌اند. با اینکه شفیعی‌کدکنی خود مُبدع این اصطلاح بوده و در شعرش نمونه‌های بی‌بدیلی از کاربرد این صنعت را می‌توان دید، ولی پژوهشی در جلوه‌های جادوی مجاورت در شعرشان صورت نگرفته است. این خلأ ما را برآن داشت تا پژوهش حاضر را به این موضوع اختصاص داده و نمودها و کارکردهای متفاوت جادوی مجاورت در شعر او را مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار دهیم. نتیجهٔ پژوهش حاضر نشان از کاربرد گستردهٔ این صنعت در شعر شفیعی‌کدکنی و نمونه‌های شگفت این صنعت با کارکردهای متفاوت در شعر او دارد.

واژگان کلیدی: شفیعی‌کدکنی، موسیقی شعر، جادوی مجاورت.

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ماکو، دانشگاه آزاد اسلامی، ماکو، ایران

Email: noruziyagub@yahoo.com

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۹/۲۲

مقدمه

شعر و موسیقی، پیوندی استوار با هم دارند و شعر همواره تلاش دارد خود را به موسیقی نزدیک کند و همان طورکه شفیعی‌کدکنی نیز بیان داشته: «شعر، تجلّی موسیقیایی زبان است.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۸۹) در بسیاری موارد در شعر، خلاف نثر، معنا با موسیقی واژگان تعدیل می‌شود: «در شعر معنای واژگان با آواها تعدیل می‌شود و در نثر آواها با معنا تعدیل می‌شوند.» (توماشفسکی، نقل از احمدی، ۱۳۸٤: ٦۰) شعر همواره ارجحیّت را به جانب موسیقیایی کلام می‌دهد و معنا تحت‌الشعاع موسیقی قرار می‌گیرد. موسیقی در شعر، حاصل واج‌ها، واژه‌ها و نحوهٔ گزینش و چینش آن است. بر این اساس در شعر، به مثابهٔ هنری زبانی، واژه جایگاهی برجسته می‌یابد. واژه برای شاعر تنها ابزار انتقال معنا نیست بلکه خود واژه، اهمیّت دارد و شاعر در گزینش واژه، به ابعاد متفاوت آن نظر دارد؛ اگر کلمه را به مکعبی مانند کنیم کیفیّت چند بُعدی بودن کلمه هر چه بیشتر برای ما روشن می‌شود؛ آنچنانکه مکعب دارای ابعاد متفاوتی است کلمه نیز چنین است و شاعر «در گزینش واژگان به جنبه‌های رنگ، صدا و... نیز می‌اندیشد.» (علی پور، ۱۳۷۸: ۵۱)گاه شکل واژه، با مفهوم مد نظر شاعر هماهنگی می‌یابد، گاه حالتی را با واژه تصویر می‌کند و گاه با موسیقی واژه، معنا، حس و... را انتقال می‌دهد. بر این اساس، شاعر در انتخاب واژه، نهایت وسواس و دقّت را دارد و با نظر به اینکه در زبان، «نه تنها نام‌آواها مثل شرشر، پچ پچ و... و تکرارها، بلکه در شرایطی خاص واژه‌ها و واج‌های زبان نیز القاگرند.» (قویمی، ۱۳۸۳: ۱۳) شاعر توانا از این خاصیّت القایی واژگان نهایت استفاده را می‌برد. همچون کلمات، اصوات نیز تداعی‌گر حالات و معانی خاصی‌اند و اگر «مثلا اصوات نرم (doux) برای بیان احساسات یا اندیشه‌های لطیف مناسب‌اند و اصوات بم (grave) برای بیان افکار یا حسیّات ثقیل، جدی یا تأسف‌بار و حزن‌آلود.» (همان: ۱۳)

هماهنگی بین آهنگ واج و مفهوم، غالباً در هنر شعر است که ظهور و نمود می‌یابد و تنها قابلیّتی شاعرانه است که این تفاوت‌ها و تمایزها را وحدت می‌بخشد و تناقض‌ها را گرد هم می‌آورد. چرا که «واج‌ها بالقوّه القاگرند و تنها زمانی حقیقتاً و بالفعل می‌توانند ارزش ویژه و مفهوم

خاص داشته باشند که اندیشه یا ذهنیّتی که به کمک آنها بیان می‌شود در تناسب و تقارب با آنها باشد و قدرت القاگری آنها را متجلّی می‌سازد. به کلام دیگر قرابتی معناشناختی (semantique) باید درک و فهم قرابت آوایی (Phonetique) را تسهیل کند.» (باقری، ۱۳۸۳: ۲۱) و این قرابت و نزدیکی سمانتیک و فونوتیک در عالم شعر و به دست شاعران تواناست که اتفاق می‌افتد و پیوستگی آهنگ و محتوا را در متعالی‌ترین شکل در اشعار شاعران توانا، شاهد هستیم. پرین در این باره می‌نویسد: «در اشعار درجهٔ سه و چهار، وزن و آوا توجّه ما را از معنی منحرف می‌کند؛ درحالی که در شعر درجهٔ یک، آوا نه وسیلهٔ تزیین که وسیلهٔ انتقال معنی است و نقش آن، تقویت معنی است و نه تحت‌الشعاع قرار دادن آن.» (پرین، ۱۳۸۳: ۸–۹۷)

شفیعی کدکنی نیز از شیفتگان موسیقی در شعر است. او کتاب ارزشمند «موسیقی شعر» را تألیف کرده و در این کتاب به تشریح جایگاه و اهمیّت موسیقی در شعر پرداخته است. او چنان مسحور موسیقی در شعر شده است که در نظری ماهیّت شعر را با موسیقی مرتبط دانسته و می‌نویسد: «در این لحظه شعر چیزی نیست جز به موسیقی رساندن کلام» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳٦۸: ۲۹٤) و میزان توفیق شعر را با موسیقی مرتبط می‌داند: «هر شعر به عنوان یک پدیدهٔ جهانی و در عین حال ملّی و محلّی میزان توفیق و ماندگاریش بستگی به میزان بهره‌مندی آن از موسیقی دارد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۳۳)

در شعر او نیز جا به جا تلاش برای هر چه بیشتر موسیقایی کردن شعر را شاهد هستیم و گاه آنچنانکه توماشفسکی گفته بود شاهد آن هستیم که در شعر او معنا با آوا تعدیل می‌شود. او حتی «در انتخاب الفاظ مشبه و مشبه‌به، نهایت دقّت و وسواس را به خرج می‌دهد تا الفاظ به گونه‌ای انتخاب شوند که جانب موسیقایی آنها رعایت شود بنابراین در بسیاری از تشبیه‌ها واج‌آرایی هم لحاظ شده که هم بر غنای موسیقایی شعر افزوده و هم به تشبیه زیبایی و تازگی بخشیده است.» (بهمنی‌مطلق، ۱۳۹۲: ۸۵–۱۸٤)

در کنار صنعت‌هایی متنوّعی که عامل غنای موسیقایی در شعر اوست، «جادوی مجاورت» نقشی برجسته دارد. «جادوی مجاورت» نیز برآیند زبان موسیقایی شعر است. اصطلاح «جادوی

مجاورت»، اولین بار توسط شفیعی‌کدکنی در مقاله‌ای با عنوان «جادوی مجاورت» در شمارهٔ ۲ نشریهٔ بخارا در مهر ۱۳۷۷ مطرح شد. شفیعی‌کدکنی از جادوی مجاورت، توازن‌های موسیقیایی بافت کلام را مدّ نظر داشته است. او بر این است که در مواردی خاص، بعد آوایی و موسیقیایی کلمات فارغ از بعد معنایی، سبب حضور آنان در کنار هم می‌شود و این کنار هم آمدن، ناشی از صنعت ادبی است به نام «جادوی مجاورت» و سحرانگیزی جانب موسیقیایی کلمات. او در این مقاله توضیح می‌دهد که چرا تعبیر «جادوی مجاورت» را جایگزین «افسون مجاورت» کرده است و این ویژگی را ناشی از آهنگ و موسیقی حاصل از تکرار واج «ج» در این دو واژه می‌داند. همچنین او به ابعاد آسیب‌زای این صنعت در فرهنگ ملل اشاره می‌کند و در کنار آن از هنر این صنعت ادبی نیز می‌گوید و به بُعد خلاقیّت ناشی از این صنعت نیز اشاره می‌کند. او ضمن اشاره به وقوف اهل ادب بر جادوی مجاورت در خلاقیّت ادبی و ذکر این نکته که: «تأثیر جادوی مجاورت، در شاهکارهای ادبی جهان و در کتب مقدّس عالم و در صدر همهٔ آنها قرآن کریم، امری است که هیچ کس از آشنایان در آن تردیدی ندارد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۱۷) جادوی مجاورت را «یکی از مهم‌ترین عوامل تعیین‌کننده در تأثیرات زبانی و شیوه‌های بلاغی» (همان: ۱۷) می‌داند و تأثیر آن را در ادب فارسی بسیار گسترده دانسته و می‌نویسد: «تقریباً می‌توان گفت بخش عظیمی از انتخاب پارادایم‌های زبان شعر بر محور جادوی مجاورت است و تمام شاعران بزرگ از رودکی گرفته تا بهار و شهریار و نیما تا اخوان ثالث، آگاه و نه آگاه، بخشی از خلاقیّت هنری خویش را در حوزهٔ جادوی مجاورت، نشان داده‌اند و کمتر شاعری است که شعرهای خوبی از او بر جای مانده باشد و بهره‌ای از این چشم‌انداز جادوی مجاورت نبرده باشد.» (همان: ۲٤) از دید او جادوی مجاورت در کنار ویژگی‌های آسیب‌زا در فرهنگ ملل، عامل خلاقیّت نیز هست.

او جادوی مجاورت را از این منظر که رابطهٔ منطقی معنایی بین واژگان وجود داشته یا نداشته باشد به دو نوع شاعرانه و ساحرانه تقسیم‌بندی می‌کند در مورد واژگانی که ارتباط معنایی با هم دارند و در کنار هم می‌نشینند؛ می‌نویسد: «برای این توازن‌ها می‌توان اصطلاح «جادوی مجاورت

شاعرانه» را به کار برد؛ زیرا اگرچه هنر سازه‌ها و توازن‌های آوایی، واژگانی و نحوی بهره‌مندند بین موسیقی و معنای ترکیب‌هایی که جادوی مجاورت شاعرانه دارند، رابطه‌ای منطقی و بجا وجود دارد که عقل و شعور جمعی، قادر به درک همجواری آنان است. از این رو ما عبارت "هر که بامش بیش، برفش بیشتر" را جمله‌ای با کاربرد شاعرانه و از بازی‌های کلامی از نوع جادوی مجاورت شاعرانه می‌نامیم که در آن توازن‌های صوتی برای زیبا و مؤثّر شدن سخن به کار رفته است. اگر شاعر ترکیبی بیافریند که بتواند خواننده را مسحور خود کند یا اینکه خود ساختار موسیقیایی کلام، از معنی خبر دهد و ما را تحت تأثیر قرار دهد بی‌آنکه در واقع خبری از معنی و کلمات داشته باشیم.» (ر.ک. شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ٤٥-١٤٤) این عبارات پشتوانهٔ عقلی و منطقی دارند و بر این اساس ارتباط معنایی نیز بین آنها وجود دارد. او نوع دیگر از جادوی مجاورت را، «جادوی مجاورت ساحرانه» می‌داند و بر این است که در این نوع از جادوی مجاورت، کنار هم نشستن کلمات از پشتوانهٔ عقلی و منطقی برخوردار نیست. بر این اساس او «جادوی مجاورتی را که مبنای منطقی نداشته باشد "جادوی مجاورت ساحرانه" می‌نامد و این تعبیر را مناسب‌تر می‌داند.» (همان: ١٤٦)

«جادوی مجاورت» در یک تعبیر کلّی، نتیجهٔ هم‌نشینی واژگانی است که از لحاظ معنایی از هم دور و از لحاظ آوایی به هم نزدیک هستند و این دوری معنایی، تحت‌الشعاع نزدیکی آوایی قرار می‌گیرد و در قالب این ترکیبات با معناهای دور از هم، معناهایی نو و جدید ارائه می‌شود و به همین جهت است که می‌توان گفت جادوی مجاورت در بسیای موارد شعر را هم از لحاظ موسیقی لفظی غنی‌تر می‌کند و هم از جهت رساندن معنا.

با اینکه شفیعی کدکنی خود مُبدع اصطلاح «جادوی مجاورت» است و در شعر او نیز نمودهای هنری برجسته‌ای از این صنعت دیده می‌شود، تاکنون پژوهشی در این مورد صورت نگرفته است. پژوهش حاضر قصد دارد این صنعت را در شعر وی مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار دهد.

پیشینهٔ پژوهش

اصطلاح «جادوی مجاورت» برای نخستین بار توسط شفیعی‌کدکنی در مقاله‌ای با عنوان «جادوی مجاورت» (۱۳۷۷) در مجلّهٔ بخارا مطرح شد و این مقاله، نخستین مقاله در مورد این موضوع می‌باشد؛ اگرچه شفیعی کدکنی در کتاب «موسیقی شعر» نیز به بیانی متفاوت به این موضوع پرداخته است. او در کتاب «رستاخیز کلمات» (۱۳۹۱)نیز این موضوع را مورد بررسی قرار داده است. مقالهٔ «جلوه‌هایی از جادوی مجاورت در مثنوی» (۱۳۸۱) از شفیعی کدکنی و میترا گلچین، مقالهٔ دیگری است که در باب «جادوی مجاورت» نگارش یافته است و نمود این صنعت در مثنوی مولوی مورد بحث بوده است.

«بررسی جادوی مجاورت در امثال عامیانه» (۱۳۹۳) از علیرضا اسدی و محمدرضا خمان، دیگر مقاله‌ای است که در موضوع جادوی مجاورت و بررسی آن در ضرب‌المثل‌های عامیانه صورت گرفته است و به تحلیل و بررسی نقش این صنعت در خلق ضرب‌المثل‌ها پرداخته است. مقالهٔ «فرمالیسم و جادوی مجاورت در نفثةالمصدور» (۱۳۹۵) نیز به جایگاه این صنعت در کتاب تاریخی ـ ادبی نفثةالمصدور پرداخته است. مقالهٔ «جلوه‌هایی از جادوی مجاورت در غزلیّات شمس» (۱۳۹٦) از آیدا پارس‌پور دیگر مقاله‌ای است که به بررسی این صنعت در غزلیّات شمس پرداخته است. جادوی مجاورت در شعر کودک نیز در مقاله‌ای با عنوان «بررسی جادوی مجاورت در شعر کودک» (۱۳۹۹) تألیف مونا علی مددی و همکاران نیز به ابعاد متفاوت جادوی مجاورت در شعر معاصر کودکان پرداخته است و اشعار کودک ناصر کشاورز، شکوه قاسم‌نیا، محمدکاظم مزینانی و نیلوفر بهاری را مورد بررسی قرار داده است. «جادوی مجاورت در غزلیّات سعدی» (۱٤۰۱) از شایسته سادات حسینی رباط و همکاران نیز جدیدترین مقاله‌ای است که در این مورد نوشته شده است.

جادوی مجاورت و شفیعی‌کدکنی

شفیعی‌کدکنی از «جادوی مجاورت» در تکامل موسیقیایی شعر خویش بهره برده است و با رعایت جانب موسیقیایی کلام، دست به خلق جادوی مجاورت‌های هنری در شعر خود زده است

که خواننده مسحور نحوهٔ گزینش و انتخاب و ترکیب این واژگان دارای اشتراک آوایی می‌شود. او از جادوی مجاورت در کنار غنای موسیقیایی شعر خود در جهت معنی‌آفرینی، تقویت معنی، انسجام و وحدت معنایی استفاده کرده است. جادوی مجاورت منبع الهام برای خلاقیّت بلاغی و هنری در شعر او نیز بوده است و ترکیبات بدیع و سحرانگیز زیادی از این رهگذر در شعر او خلق شده است. همچنین القای مفهوم با قوّت بیشتر، القای صدا، القای تصویر و القای احساس (القای احساس شاعر با قوّت بیشتر) از دیگر کارکردهای این صنعت هنری است که در شعر شفیعی نیز به این کارکردهای جادوی مجاورت بسیار برمی‌خوریم.

در مقالهٔ حاضر، با نظر به اینکه هر ترکیبی که دارای جادوی مجاورت است، می‌تواند همزمان چندین کارکرد متفاوت را داشته باشد از تقسیم‌بندی ترکیبات در زیرمجموعه کارکردهای خاص در این مقاله، خودداری می‌شود.

در شعر شفیعی نمونه‌های بدیعی از جادوی مجاورت با کارکرد القای صدا، تصویر، خلق معنای نو و... را می‌توان دید. فی‌المثل در بند زیر جادوی مجاورت در خدمت «القای صدا» به کار رفته است و شاعر به کمک جادوی مجاورت در ایجاد صدایی که مفهوم مدّ نظر شاعر را تقویت می‌کند، کوشیده است و جادوی مجاورت، صدای خنده را تداعی می‌کند؛ خنده‌ای که نه از روی دوستی بلکه از روی تمسخر است و تکرار واج «خ» در کنار تعبیر «ژاژ ژنده» که جادوی مجاورت دارد در خدمت القای این صداست. «ژاژ» و «ژنده» دو واژه که ارتباط معنایی با هم ندارند، ولی موسیقی و آهنگ، بر معنا غلبه کرده و معنایی نو آفریده است و مخاطب چنان مسحور موسیقی عبارت شده که این صفت را برای «ژاژ» قبول می‌کند و این «جادوی مجاورت» است که عدم تناسب معنایی این دو کلمه را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. اگر به جای صفت «ژنده» که با واژهٔ «ژاژ» جادوی مجاورت دارد، فی‌المثل صفت «کهنه» انتخاب می‌شد کلام گیرایی و تأثیر موسیقیایی و معنایی و وحدت و انسجام مطلوب را نداشت:

از **ژاژ ژنده** خنده به خورشید می‌زنید / و برگ‌های هوش و هواتان را / با هیچ و با هیاهو / شیرازه بسته / باد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۸۷)

ترکیب «ژاژ ژنده» در جای دیگر نیز به کار رفته است. در این شعر نیز موسیقی کلمات، زشتی و پلشتی سخن اژدها را که در نزد شاعر، نمادی از انسانی اژدهاصفت است، نشان می‌دهد و تکرار «ژ» نابهنجاری و گوشخراشی سخنان بیهوده انسان اژدهاصفت را تداعی می‌کند؛ همچنان که خود شاعر نیز تعبیر «ژاژ» را در مورد سخنان او به کار می‌برد. می‌توان گفت در قالب این تعبیر، موسیقی و معنا همدیگر را کمال بخشیده‌اند و عامل انسجام متن بوده‌اند:

زین اژدها که بر اثر **ژاژ ژنده‌اش** / هر روز صد جوانه جویان / بر دار خون به شیری شبگیر می‌شوند (همان: ۱۲۸)

ترکیب «خاموش خارایی» نیز نتیجهٔ جادوی مجاورت است. شفیعی‌کدکنی خود در مقالهٔ «جادوی مجاورت» نوشته که جادوی مجاورت در کنار آسیب‌هایی که دارد عامل خلاقیّت نیز هست؛ در این ترکیب واژگان «خاموش» و «خارایی» که نسبت معنایی با هم ندارند در نتیجهٔ سحر موسیقیایی با هم همراه شده‌اند و مخاطب مسحور جادوی مجاورت شده و جادوی مجاورت منجر به آفرینش معنی تازه شده و عامل خلاقیّت هنری بوده است. این ترکیب زیبا حاصل خلاقیّت از رهگذر جادوی مجاورت است:

همچنان در کوچ تنهایی / باز دیگر بار / ما ز زندانی به زندانی ز زنجیری به زنجیری / در شب **خاموش خارایی** (همان: ۹۹)

جادوی مجاورت در ترکیب «زمان زمهریری زمخت» نیز تبلور یافته و در خدمت تکامل موسیقیایی شعر و انتقال معنا بوده است. تکرار همخوان سایشی صفیری «ز» در خدمت عینیّت بخشیدن به حس سرما و حالت لرز ناشی از سرما به کار رفته است و جادوی مجاورت با هدف «القای احساس سرما» و «القای حالت» به کار رفته است.

در شبی چنین جذامی و سمج / وین **زمان زمهریری زمخت** / نیست آفتابی ار که هست / بی‌گمان / در دل من و شماست (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۳-۱۱۲)

شفیعی کدکنی نیز از جادوی مجاورت در تکامل موسیقیایی شعر خویش بهره برده است و اگر بتوان شاملو را در کاربرد جادوی مجاورت در ردیف شاعران دسته اول معاصر قرار داد و از

دیدگاه شفیعی کدکنی: «شاید بتوان گفت در تکامل موسیقیایی شعر شاملو در آن سوی دو نکته‌ای که پیش از این یادآور شدم (موسیقی درونی و موسیقی معنوی) بیشترین نقش را انواع جناس‌های شناخته و جناس‌هایی که هنوز در زبان فارسی عنوان ندارد تشکیل می‌دهد حتی در مواردی که بدیع‌ترین جلوه‌ها را دارد به لحاظ معنایی در نظر اول نامربوط می‌نماید.» (شفیعی کدکنی، ۱۳٦۸: ۲۷۱-۷۲) خود شفیعی را نیز از شیفتگان به خلق این صنعت و از شاعرانی دانست که به هنر این صنعت شعری واقف بوده و از ظرفیت آن در تعالی و کمال موسیقیایی شعر خویش بهره برده است. بین واژگان «خنده»، «خاکستر» و «خون» هیچ تناسب معنایی وجود ندارد و تنها «جادوی مجاورت» است که این سه واژه را گرد هم آورده و عامل موسیقیایی این واژگان نامرتبط با حوزه‌های معنایی متفاوت را اجتماع بخشیده است. تکرار «خ» بغض و خفگی را به خوبی تداعی می‌کند و «یادآور گرفتگی کسی است که به سختی نفس می‌کشد.» (کرمی و حسام‌پور، ۱۳۸۳: ۱٤۱) و آوای پرخاشگری را به گوش می‌رساند. این ویژگی، متناسب با مفهوم کلام است و نقش جادوی مجاورت که ایجاد تناسب از رهگذر موسیقی است به زیبایی ادا شده است:

بر باغ ما ببار / بر باغ ما که **خنده خاکستر** است و **خون** / باغ درخت مردان / این باغ باژگون (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۱۹)

در آنجا که در **خاک و خاکستر و خون** / هنوز آرزوها نفس می‌کشد (همان: ۱۵۵)

کنار هم نشستن «روزگار» و «سوزگار» نیز حاصل جادوی مجاورت است. واژهٔ «سوزگار» واژه‌ای نو و بدیع است که جادوی مجاورت، عامل خلق آن بوده است و می‌توان گفت شفیعی کدکنی در این مورد از جادوی مجاورت در خدمت خلق واژه و معنا استفاده کرده است و کارکرد جادوی مجاورت، خلق واژهٔ نو بوده است. با این که واژهٔ «سوزگار» بی‌معنی است ولی وقتی در کنار «روزگار» قرار می‌گیرد این مفهوم را که روزها با سوزها همراه است، تداعی می‌کند. شفیعی کدکنی در خلق این واژه به بیتی از مولوی:

در غم ما روزها بیگاه شد روزها با سوزها همراه شد

(مولوی، ۱۳۸٦: ۵/۱)

نظر داشته است. جهت‌دهی معنا با موسیقی را در این مثال می‌توان دید و این دیدگاه تینیانف که: «در شعر، این موسیقی کلمات یا sound است که معنی را جهت می‌دهد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳٦۸: ٤۲۰) عینیّت یافته است.

آه / حیفا / آن **روزگار و سوزگارانی** / که ما در کار این کردیم / گفتند ما را کاین چنین بایست و / ما نیز این چنین کردیم (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۱٤۷)

ترکیب «زندیق زندگار» نیز حاصل جادوی مجاورت است و شفیعی سویهٔ موسیقیایی کلام را بر سویهٔ معنایی برتری داده است؛ تشابه آوایی است که این دو واژه را در کنار هم نشانده است. کشش صوتی بین این دو واژه، عامل حضور آنها در کنار هم بوده و این دو واژه در نتیجهٔ جادوی مجاورت، وحدت و نزدیکی معنایی یافته‌اند. «زندگار» واژه‌ای بی‌معنی است و واژه‌ای نو و حاصل خلاقیّت واژگانی شفیعی کدکنی از رهگذر جادوی مجاورت است. این واژه، وقتی در کنار «زندیق» قرار می‌گیرد، همآوایی و وحدت آوایی سبب می‌شود خواننده مسحور موسیقی ترکیب شده و به بی‌ارتباطی معنایی این دو کلمه توجّه نکند. «زندیق» و «زندگار» در کنار هم، مفهوم و معنای زیستن و زندگی را تداعی می‌کنند که روشن می‌کند جادوی مجاورت در خدمت تقویت معنای «زندگی» بوده است که معنای کلّی شعر شفیعی است.

و بغض من سوار به تندر / در شیونی که: / «آی / یگانه / **زندیق زندگار** زمانه» (همان: ۲۷)

تکرار صامت سایشی تفشی «ج» در واژگان «جوی جوینده جاری» که پی در پی آمده‌اند، صدای حرکت آرام جوی را با قوّت بیشتری القا می‌کند و جادوی مجاورت در خدمت «القای صدا» بوده است. تکرار این واج، تداوم حرکت را تداعی می‌کند:

آن طرف، آفتاب بهاری / وین طرف **جوی جوینده جاری** (همان: ۲٦۳)

صفت «دیوانه» برای «دی» نیز صفتی غریب است؛ این صفت در جهت خلق جادوی مجاورت آمده است و همچنین از میان همهٔ صفات، صفت «دیرند» برای سردی، در نتیجهٔ تناسب آوایی این واژگان انتخاب شده و جادوی مجاورت در کنار غنای موسیقیایی، عامل خلق و گزینش واژگان و ترکیبات جدیدی نیز بوده است.

بعد از **دی دیوانه** و آن **سردی دیرند** وآن پیر یخ نیمهٔ دی ماه شکستن / بسیار نپاید / این لحظه سرمای گل سرخ / این لحظه خون خوردن و خاموش نشستن (همان: ۱٤۳)

ترکیب «راهاب رهایی» نیز حاصل جادوی مجاورت است؛ شاعر با خلق این ترکیب، جدایی معنایی بین واژگان «راهاب» و «رهایی» را از نظر مخفی کرده و در سحر موسیقیایی کلام، «رهایی» عین «راهاب» و «راهاب» عین «رهایی» پنداشته می‌شود. بُعد خلاق جادوی مجاورت در این ترکیب بدیع، ظاهر می‌شود.

پشت آن پنجره در ابیانه / زنی استاده و می‌خواند **راهاب رهایی** را (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ٦۳)

تکرار صامت «ل» و خلق جادوی مجاورت از این رهگذر در خدمت «القای صدا» و «تصویر» بوده است؛ گویا شاعر تلاش کرده است با تکرار «ل»، هم عدم توانایی لال، در سخن گفتن را القا کند و هم تصویر و حالت دهان او را تصویر کند.

در عصر خواجه‌تاشی / نخّاس‌پیشگان و / در عصر سود و سودا / **دلّال و لال و دلقک** (همان: ۱۱۸)

در این مورد نیز جادوی مجاورت که «فیل و فنجان را یکی می‌کند و تنگ و ترش را، که دو مقوله منطقی جدا از هم‌اند به یک مفهوم واحد بدل می‌کند.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۷: ۲٦) دلّال و لال و دلقک را که هیچ ارتباط معنایی و منطقی با هم ندارند در یک جا گرد هم آورده است.

تکرار «ش» و «ت» و «ط» در ترکیب «شطی از شتاب» نیز شتاب و توفندگی را به خوبی تداعی می‌کند و شاعر از جادوی مجاورت در «القای صدا» بهره برده است. از واژگان در جهت خلق صدا نیز استفاده کرده است و این درست منطبق با کارکرد زبان شاعرانه است؛ چرا که در زبان شعر، علاوه بر بعد معنایی کلمه به ابعاد صدا و آوا، رنگ و... نیز توجّه نشان داده می‌شود. همخوان «ش» جزء همخوان‌های سایشی تفشی هست و این همخوان‌ها بیشتر بیانگر حرکتی سریع و غالباً بی‌صدا هستند.

با زمهریر لحظه می‌آمیزد / در **شطّی از شتاب** (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۲۳)

تکرار «ش» در بند زیر و جادوی مجاورتی که بین «شط» و «شتاب» هست نیز همچون نمونهٔ قبلی تداعی‌گر صدای گذر رود است. تکرار «ش» در گشودن نیز به تداعی هر چه بیشتر این صدا کمک کرده است. شاعر کلماتی را یافته که هم از لحاظ معنایی و هم موسیقیایی تناسب دارند و این اوج هنر شاعر است که کلمات را با توجّه به ابعاد متفاوت آن برگزیند:

ره به درون **شط شتاب گشودن** (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۱٦)

آمدن «بسته، دست، صدا» در کنار هم و تکرار همخوان سایشی لثوی «س» که احساس سرما را تداعی می‌کند در شعر زیر، مرتبط با فحوای کلام بوده و جادوی مجاورت در خدمت «القای صدا» قرار گرفته است. همچنین ترکیب «هار رها» با کنار هم قرار گرفتن، معنایی منسجم را خلق کرده است. شاعر با کنار هم قرار دادن این دو واژه، علاوه بر غنای موسیقیایی، صدای پارس سگان را نیز تداعی کرده است و با تکرار «ه» و «ر» این مقصود عملی شده است:

یخ **بسته دست و صدا** نیز / در کوچه‌های حادثه یارا / بن‌بست ظلمت است و از آن سوی / بنگر سگان **هار رها** را (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۳٤)

در بند زیر نیز تکرار «س» و «ز» در واژگان «سوزنی سوز سرما» که جادوی مجاورت دارند هم حس سرما و هم صدای زوزهٔ باد زمستانی را به ذهن متبادر می‌کند و جادوی مجاورت در خدمت «القای حس» و «القای صدا» قرار گرفته است.

عوض می‌کنم خویش را با اقاقی / که در **سوزنی سوز سرمای** دی ماه / جوانش است و جانش پر است از جوانه (همان: ۳۹۰)

خلق جادوی مجاورت بین «سرد و سرمدی» نیز در جهت تداعی معنا بوده است؛ تکرار «س» در این دو واژه مثل نمونه‌های قبلی، حس سرما را تداعی می‌کند.

فیروزه‌های منتشر **سرد سرمدی** / آب است و آب و آبی و بی‌ابر / بر آسمان جاری واژون (شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦: ٤٦۱)

در ترکیب «زمرهٔ زمردی» نیز شاعر با توجه به بعد موسیقیایی و آوایی کلام، این دو کلمه نامربوط را در کنار هم آورده است. زمره در معنای صف و زمرد ارتباط معنایی با هم ندارند ولی کنار هم نشستن آنها به سبب هماهنگی موسیقیایی، سبب خلق ترکیبی منسجم شده است.

در **زمرهٔ زمردی**اش لعل‌پاره‌ها / خون موج می‌زند به دل لعل‌ها ولی / نز بهر آن که از خزف است آن اشاره‌ها (همان: ۱۵۹)

خلق کلمه بدیع و جدید «زاریانه» نیز نتیجهٔ جادوی مجاورت بوده است. این کلمه با قرار گرفتن در کنار «زاری»، تداعی‌گر زاری و گریه است. کارکرد جادوی مجاورت، آفرینش معنی بوده است. شاعر با افزودن «انه» به زاری، واژه و معنی جدیدی خلق کرده است و جادوی مجاورت عامل خلاقیّت و آفرینش بوده است.

زاری و زاریانه انسان به عرش رفت در آرزوی دیدن ایام فرّهی

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۴۳)

کلمات «نازینه» و «رازینه» نیز بیشتر حس خوشایند را تداعی می‌کنند. جادوی مجاورت، این دو کلمه بی‌ارتباط با هم را در کنار هم نشانده است؛ جادوی مجاورت عامل خلق واژهٔ جدید «رازینه» و در کنار آن معنای جدید نیز بوده است و کارکرد جادوی مجاورت در خلاقیّت و معناآفرینی بوده است. مصوت بلند «آ» و تکرار آن و تکرار «ز»، حیرت و شگفتی و باز ماندن دهان از حسی خوشایند را تداعی می‌کنند. در اینجاست که دیدگاه فرمالیست‌ها که گفته‌اند: «واژه وظیفهٔ انتقال معنی به مخاطب را ندارد بلکه معنی از درون وجه جمال‌شناس یک زبان خود را ارائه می‌کند.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۳۳) به عینه دیده می‌شود.

وقتی آن **نازینه** / از **رازینه** / می‌آید (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ٤۲۱)

تکرار «غ» که واجی خشن است، در بند زیر در کلماتی «دریغ و دروغ» خشم و کین را تداعی می‌کند. محتوای شعر و ترکیبات و واژگان تناسبی هنری با هم دارند و شاعر با هنرمندی با کنار هم نشاندن ترکیبات محتوا را نیز تداعی کرده است و این صفتی زیبایی‌شناسانه برای شعر است و خلاف بیان غیر شاعرانه، «شاعر از ترکیبات نرم و خشن، به تناسب محتوای شعر خود استفاده می‌کند» (پرین، ۱۳۸۳: ۱۰۰)

جاروی ذوذنب / این آسمان گر **زدریغ و دروغ را** / می‌روبد و مسیحای دیگری را / از هر شیار شبهه و شک / پاک می‌کند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ٤۵۸)

در بیت زیر نیز:

آن رهرو جنونم کز خون خود نوشتم بر **خاک و خار و خارا** هر یادگار خود را

(شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦: ۷۷)

جادوی مجاورت در خدمت «القای حس» بوده است؛ شاعر با تکرار «خ» لحنی دشنام‌گونه ایجاد کرده و موسیقی واژگان پرخاش و خشم شاعر را نسبت به جهان پیرامونش، بیانگر است. همچنین تکرار مصوت «آ» فریاد کشیدن و پرخاشگری را تداعی می‌کند. جادوی مجاورت همچنین در خدمت القای صدا بوده است. صدایی که دشنام‌گونه است و با خشم شاعر به هم پیوند خورده است؛ شاعر موسیقی را در خدمت معنا درآورده است.

صامت «ج»، واجی شادی‌بخش و آرامش‌بخش است و بیشتر تداعی‌گر خوشی و حالت خوش است و شاعر با کنار هم نهادن جام جان‌پیوند، حس و حالت نشاط و شادی را تداعی کرده است. شاعر به کمک جادوی مجاورت دست به خلاقیّت زده و ترکیب بدیع و نو «جان‌پیوند» را نیز خلق کرده است. صدای به هم خوردن جام‌ها نیز از موسیقی کلام به گوش می‌رسد:

در گردش‌آور باز / آن **جام جان‌پیوند**، آن آیینهٔ جم را / بار دگرای موبد آتشگه خاموش (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷٦: ۱۲۳)

شفیعی همچنین در عبارت:

می‌گویمش **تبار تبرها** / وقتی که در جواب تو ماندند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۵)

از جناس شبه اشتقاق «تبار تبر» سود جسته است و جناس شبه اشتقاق نمونه‌ای بارز از جادوی مجاورت می‌باشد. شاعر به کمک این جادوی مجاورت و موسیقی کلام دو واژهٔ «تیر» و «تبار» را که هیچ ارتباط معنایی ندارند را به هم نزدیک کرده و تناسب معنایی و اتحاد معنایی بین این دو خلق کرده است و عامل آن فقط و فقط موسیقی این دو واژه بوده است. جادوی مجاورت عامل خلاقیّت نیز شده و شاعر برای «تبر» نیز «تباری» قائل شده و تبرها را از تباری متفاوت دانسته است.

جادوی مجاورت در بند زیر نیز عامل خلاقیّتی دیگر برای شاعر بوده است. ترکیب «تیر تبار تهمت» نمود جادوی مجاورت است.

مردی است می‌سراید خورشید در گلویش / **تیر تبار تهمت** هرسو روان به سویش (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۲۶)

زبان شاعر، آگاهانه و ناآگاهانه، متأثّر از احساسات شاعر است؛ خشم او سبب حضور همخوان‌های خشونت‌آمیز و حس رمانتیک او، همخوان‌های نرم را به ساحت شعر دعوت می‌کند و شاعر «هنگام آرامش و شادی، از واج‌های روان و سایشی، بیشتر استفاده کند و هنگام غم و عصبانیت، از واج‌های انسدادی و انقباضی این امر غالباً ناخودآگاه است و همان‌طور که اعضای بدن متناسب با حالات و احساس‌های گوناگون عکس‌العمل نشان می‌دهند، هماهنگی اندام‌های گفتار با احساسات متفاوت، خود به خود بر تولید واج‌ها تأثیر می‌گذارد.» (بهادری، شیری، ۱۳۹۲: ۹۱) در بند زیر نیز واج «ک» با حالت پرتابی و تفشی که دارد خشم و توفندگی را تداعی می‌کند و تکرار «ک» در کلمات «کهن کلاه کمین» این حس را تداعی می‌کند:

وقتی **کهن کلاه کمین** را / کنّاس شهر / زان سوی دیوار / افکند بر سرم ـ نه خودآگاه ـ (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۶)

تلاش برای اتحاد مفهوم و موسیقی، در شعر زیر نیز به چشم می‌خورد؛ جادوی مجاورت و مجاور قرار گرفتن کلمات «هیاهو» و «هایل» هوهوی باد و مجاورت «شورش و شن و شناور» صدای حرکت شن‌ها در بیابان را به گوش می‌رساند. آن طور که شفیعی‌کدکنی خود نیز به خلاقیّت ناشی از جادوی مجاورت اشاره کرده، جادوی مجاورت در بند زیر، خلاقیّتی مثال‌زدنی را در هماهنگی آوا و مفهوم در شعر او رقم زده است:

آن سوی ادامه دارد و / دارد / هنوز هم / آن سوی این **هیاهوی هایل** / در **شورش شناور شن‌ها** / بر گونه‌های گندمی دشت (همان: ۷۸)

در بند زیر نیز شاعر با جادوی مجاورت و ترکیب «هجوم شوم شن‌های شناور» در جهت القای صدای شورش شن‌ها و حرکت آنها کوشیده است.

از هجوم **شوم شن‌های شناور** بر لب برکه (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۹)

آنچنان که محقّقان اشاره داشته‌اند «تکرار واج‌ها و مصوت‌ها بالقوّه القاگر است و ارزش آن زمانی آشکار می‌شود که اندیشهٔ به بیان آمده با چنین تکراری تناسب و ارتباط داشته باشد.»

(پویان، ۱۳۹۱: ۳۹) در بند زیر نیز شفیعی از «شب» که در نزد این شاعر نمادگرای اجتماعی، نماد خفقان و استبداد است، خشمگین است و همزمان «به حال آن مرداب که آرام درون دشت شب خفته است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷٦: ۲٦۵)حسرت نمی‌خورد و ستیز با شب را برمی‌گزیند. برای نشان دادن این خشم خود از شب، با سود جستن از جادوی مجاورت و تکرار واج «د»، در واژگان «دهن / دریده / دهل‌درای» و آوردن این کلمات در مجاورت با هم، خشم و خشونت خود را القا می‌کند.

بر سه‌تاری این چنین حزین / در شب **دهن دریده دُهُل‌دَرای** / گوش کن صدای کیست؟ (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۱۲)

در بند زیر نیز جادوی مجاورت عامل نسبت دادن صفت «تندی» به «تندر» شده است و آوای مشترک، ذهن شفیعی را به سمت این خلاقیّت سوق داده است. تکرار این صامت انسدادی، با نظر به اینکه این همخوان‌ها تداعی‌گر هیجانات تند و تکان دهنده‌اند، در کنار دیگر همخوان‌های انسدادی «ک / گ» تندی و سرعت و شتاب را تداعی می‌کند و منطبق با مفهوم بیت است که در جهت القا و تصویرگری حرکت تند تندر است.

میغ عذاب آمده است و کشتی پر بار **تندی تندر** گسسته کار زهنجار

(همان: ۱۲۱)

شفیعی کدکنی در غالب موارد با جادوی مجاورت‌ها، در القای احساس خود کوشیده است. با ترکیب «ژاژ ژنده» نفرت و بیزاری خود را از ظالمان و مستبدان و ژاژ خایی آنها و با ترکیب «جوانه جویان» نرمی و لطافت، و تعقّل و خردورزی به پا خیزندگان بر علیه استبداد را تداعی می‌کند. همان طور که فردوسی در بیت:

ببینیم تا اسب اسفندیار سوی آخور آید همی بی‌سوار
وگر باره رستم جنگجوی به ایوان نهد بی‌خداوند روی

(فردوسی، ۱۳۷٦: ۵ / ۲۸۰)

با ترکیبات و واژگان احترام خود به رستم را بیان داشته و «برای اسفندیار واژهٔ اسب آمده که واژه‌ای معمولی و بدون برجستگی خاصی است، اما برای رستم، واژهٔ باره به کار رفته که هم مطنطن‌تر از واژهٔ اسب است و هم معناهای شکوهمند دیگری را در خود نهفته دارد. اسب اسفندیار به آخور برمی‌گردد که آخور کلمه‌ای فرودین است و پست‌منشانه بودن صاحب اسب را به ذهن متبادر می‌کند اما بارهٔ رستم، به ایوان روی می‌نهد که ایوان واژه‌ای بسیار برازنده‌تر از آخور است و بلندای جایگاه صاحب باره را یادآور می‌شود... از دیگر سو برای اسفندیار واژهٔ سوار به کار رفته که واژه‌ای خنثی و معمولی است و برای رستم، واژهٔ خداوند به کار رفته که معناهای ضمنی والای این واژه بر هیچ خواننده‌ای پوشیده نیست.» (رضایی دشت‌ارژنه، ۱۳۹۳: ۲۲-۱۲۱) و حرمت و احترام و تحقیر و دشنام در واژگان و موسیقی واژگان نیز نمود یافته، شفیعی‌کدکنی نیز با واژگان، حمایت خود را از جوانه‌های جویان ابراز می‌دارد. جادوی مجاورت در ترکیب «شیری شبگیر» نیز عامل خلاقیّت بوده است و شاعر ترکیبی تشبیهی را خلق کرده و «شبگیر» را در روشنی و رنگ سپید به شیر مانند کرده است:

زین اژدها که بر اثر **ژاژ ژنده‌اش** / هر روز صد **جوانه جویان** / بر دار خون به **شیری شبگیر** می‌شوند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۲۸)

در بند زیر نیز آنچه «جهالت» و «جوار» را به هم مرتبط ساخته هماهنگی آوایی و جادوی مجاورت است و جادوی مجاورت عامل خلاقیّت شده است. ترکیب «جام جم» نیز صرفنظر از اطلاعات تاریخی که در مورد آن است مقبولیتش در ادب فارسی و شایع بودنش در مقایسه با جام کیخسرو، بیشتر به سبب جادوی مجاورتی است که در این ترکیب نهفته است:

سایه داروغه در **جوار جهالت** / **جام جم** باژگونه / ابجد تاریخ / باز به تصویر آن تصور دیرین (همان: ۱۳۳)

ترکیبات «صبح صبوحی» و «فوجی از فاجعه» نیز نتیجهٔ جادوی مجاورت است؛ در کنار هم آورن «صبح» و «صبوحی» به سبب خلق جادوی مجاورت است. همچنین در فوجی از فاجعه نیز شاعر به معنی‌آفرینی دست زده و کثرت فاجعه را در قالب کلمهٔ «فوج» که با آن هماوایی دارد،

تداعی کرده است. فوج و فاجعه با اینکه نامرتبط با هم‌اند ولی موسیقی عبارات از رهگذر وحدت صامت‌ها و مصوت‌های کلمات با مفهوم مورد نظر شاعر در هماهنگی و انطباق است.

صبح صبوحیش غرق لحظه ابهام / روی لبش چند شاپرک پی پیغام (همان: ۱۳۳)

فوجی از فاجعه / انبوهی از اندوه / چو کوه (همان: ۲۹٤)

هارمونی حس و آوا و مفهوم در بند زیر آشکار است؛ حس خشم و خروش در قالب تکرار همخوان «ت» «ط» و جادوی مجاورتی که بین واژگان «طنین / تباه / طبل» هست بازتاب یافته است. همچنین آواز کوبیده شدن بر طبل با تکرار آوای «ت» به گوش می‌رسد و صدای «تام تام» طبل با تکرار آوای «ط»، طنین‌انداز شده است.

کسی حریف **طنین تباه طبلش** نیست / از آن که مرد سیه‌مست و کوچه بن‌بست است (همان: ۳۳۳)

ترکیب نو «دشت شب» نیز خلق خود را مدیون جادوی مجاورت است؛ شب با تیرگی که به همه‌جا گسترده، چون دشتی پنداشته شده است و شاعر رابطهٔ همانندی بین دشت و شب، ایجاد کرده است.

حسرت نبرم به حال آن مرداب آرام درون **دشت شب** خفته ست

(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷٦: ۲٦۵)

جنون اختران / به صورت شهاب / که می‌نهند سر به **دشت شب** / غریق شور و هلهله (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۹)

این خلاقیّت حاصل از جادوی مجاورت در ترکیب زیر نیز دیده می‌شود. ترکیب تشبیهی زیبا و هنرمندانه‌ای که به واسطهٔ جادوی مجاورت حاصل شده است؛ سرمای زمستان به «سوزنی» مانند شده که در تن آدمی فرو می‌رود و عذاب‌آور است. تکرار «س» نیز حس سرما را تداعی می‌کند:

که در **سوزنی سوز سرمای** دی ماه / جوان است و جانش پر است از سرود و ترانه (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۹۰)

«تب» و «تباهی» نیز دو واژه نامربوط با هم‌اند که جادوی مجاور آنها را کنار هم قرار داده است؛ این مجاورت البته سبب خلاقیّت نیز شده است و بین «تب» و «تباهی» مانندگی و شباهت ایجاد شده است. گویی «تباهی» به «تبی» مانند شده است. ترکیب از این جهت زیباست که شباهت و هماوایی را با هم دارد:

در **تبی** از **تباهی** زمین سوخت / عصر ویرانی آسمان است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۹)

به همین شکل واژگان «سرد» و «سرود» نیز نامرتبط با هم‌اند و جادوی مجاورت چنان این دو واژه را به هم پیوند داده که این دوری معنایی حس نمی‌شود و «سرد» و «سرود» به خاطر نزدیکی آوایی، دارای قرابت معنایی نیز پنداشته می‌شوند؛ کارکرد جادوی مجاورت نیز همین نزدیکی و ایجاد احساس نزدیکی است چنانکه شفیعی‌کدکنی خود در این مورد گفته است: «ما در پرتو جادوی مجاورت، از رهگذر تشابه صوری آن عناصر یا وحدت صوتی آنها، نسبت به جنبهٔ معنوی آن‌ها ـ که چقدر از یکدیگر دورند ـ غافل می‌شویم و آنها را چنان که در صورت در معنی هم نزدیک به هم احساس می‌کنیم.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۷: ۲۳) جناس شبه اشتقاق که از انواع جادوی مجاورت است عامل این حضور بوده است. همخوان «س» که تداعی‌گر حس سرماست نیز نقشی در نشاندن این دو واژه در کنار هم داشته است.

در شب **سردی** که **سرودی** نداشت / گرم شد و شعله زد و گر گرفت (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۹)

کنار هم قرار گرفتن «جوی بجوی» نیز در بیت زیر جادوی مجاورت خلق کرده است و تکرار «ج» در این دو واژه و واژگان «موج» و «جاری»، صدای حرکت جوی را تداعی می‌کند و جادوی مجاورت و واج‌آرایی در خدمت «القای صدا» بوده است و هماهنگی بین صورت و معنا را قوّت بخشیده است.

باقی این غزل از زمزمه **جوی بجوی** که زموجش فعلاتن فعلاتن جاری ست

(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۵۰)

جادوی مجاورت و هم حروفی در بسیاری موارد خالق ترکیبات بکر و نویافته‌ای در اشعار شاعران بوده است. ترکیباتی همچون «ساقه‌های سیمی» (فروغ فرخزاد، ۱۳۷۸: ٤٠٦)، سارهای سراسیمه (همان:

٤١٨). نمونه‌های بی‌بدیلی از ترکیب‌آفرینی‌ها با الهام از جادوی مجاورت است. در شعر شفیعی‌کدکنی نیز می‌توان ترکیبات زیبای بسیاری را دید که ریشه در جادوی مجاورت دارد؛ ترکیب زیبای «واجموج» حضور خود در شعر شفیعی را از جادوی مجاورت گرفته و این آرایه، عامل خلق آن بوده است. واج‌ها چون امواجی پنداشته شده‌اند که شاعر طنین پویه و پرواز را در آن تصویر می‌کند:

و من طنین پویه و / پرواز و پنجه را / بر سطح این هویت جاری / در **واجموج**هایم / تصویر می‌کنم (شفیعی‌کدکنی، ١٣٧٦: ٤٦٢)

همچنین در شعر فوق شاعر با جادوی مجاورت و کنار هم قرار دادن واژگان «پویه، پرواز و پنجه» و با تکرار همخوان «پ» در این واژگان، مفهوم پرواز را تقویت کرده و صدای پرکشیدن و پرواز را تداعی کرده است و جادوی مجاورت در خدمت «تقویت معنا» و «القای صدا» بوده است. در کنار ترکیب بدیع واجموج، این هماهنگی نیز زیباست. دقّت در خلق ترکیبات تشبیهی با توجه به جانب موسیقیایی و رعایت جادوی مجاورت در آن، مورد علاقه شفیعی است. بهمنی مطلق با اشاره‌ای به این نحوهٔ گزینش با ذکر مثالی این تمایل را چنین توضیح می‌دهد: «به طور مثال تشبیه"سلسلهٔ زمان" در شعر فارسی سابقه دارد اما وقتی شفیعی‌کدکنی به جای "سلسله" واژهٔ "زنجیره" را به کار می‌برد و تشبیه"زنجیرهٔ زمان" (آیینه: ٢٨٢) را می‌سازد، علاوه بر اینکه باتکرار واج "ز" و "ن" بر موسیقی کلام می‌افزاید به تشبیه تازگی هم می‌بخشد.» (بهمنی مطلق، ١٣٩٢: ١٧٦) یا در جایگزینی «ظلمت تردید» به جای «ظلمت شک» نیز این جانب موسیقیایی را مدّ نظر داشته است.

ترکیبات بدیع چون «سکوت پرنیان‌پوش»، «سیلاب سرفراز» و... نیز نتیجهٔ خلاقیّت از رهگذر جادوی مجاورت‌اند. گویا شفیعی با آوردن صفت پرنیان برای سکوت، خوشایندی آن را تداعی می‌کند و معنایی نو می‌آفریند همچنین در ترکیب سیلاب سرفراز، سرافراختن و بالا آمدن سیل، معنایی کامل است و جادوی مجاورت در جهت تقویت معنا به کار گرفته شده است:

ای خوش آن دنیای خاموشی / و **سکوت پرنیان‌پوش** فراموشی (شفیعی کدکنی، ١٣٧٦: ١١٢) / و انفجار صاعقه / **سیلاب سرفراز** / آغاز شد (همان: ٢٤٧)

در ترکیب «شیههٔ شهابی تندر» نیز نقش جادوی مجاورت در خلق ترکیب آشکار است؛ دو واژهٔ شیهه و شهاب هیچ ارتباط معنایی با هم ندارند. با این همه جادوی مجاورت و هماهنگی آوایی چنان این دو کلمه را در کنار هم نشانده که احساس غرابت نمی‌شود و عامل خلاقیّت نیز بوده است.

و **شیهه شهابی** تندر / در من / به رنگ همهمه جاری است (همان: ٤٦٦)

ترکیب «شیار شبه و شک» نیز نتیجهٔ جادوی مجاورت است. جادوی مجاورت اینجا نیز عامل خلاقیّت بوده و شاعر شبهه و شک را در سختی و دشواری به شیار و گودی مانند کرده است. جادوی مجاورت الهام‌بخش شاعر در خلق این ترکیب نو و بدیع بوده است.

از هر **شیار شبهه و شک** پاک می‌کند / همسان و سوی هندسه محو آب‌ها / و باز بار دیگر / گرد و غبار دیگر و باز اضطراب‌ها / بیداریی پریشان، همرنگ خواب‌ها (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ٤٥٧-٥٨)

غنای موسیقیایی بند زیر نیز ناشی از خلق چندین جادوی مجاورت است؛ «نرم و نرما»، «لبان باد»، «شوخ و شرم»، «جان جویان»، «روان پویان»، هماوایی این واژگان در برخی اصوات سبب حضور آنها در کنار هم بوده است:

روانه در شط **نور و نرما** / ترانه‌ای بر **لبان بادیم** / به تن همه **شرم و شوخ** ماندن / به **جان جویان** / **روان پویان** بامدادیم (شفیعی کدکنی، ١٣٧٦: ٣٢٤)

در ترکیب «ناژوی واژونه» نیز این جادوی مجاورت بوده است که سبب کهنه‌گرایی زبانی شده و شاعر بر حسب جلب توجه به بعد موسیقیایی کلام، این واژهٔ کهن را آورده است.

گرچه بس **ناژوی واژونه** / در آن حاشیه‌اش / می‌نماید به نظر / پیکر مزدک و آن باغ نگون‌سار مرا (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۱)

در بند زیر نیز ترکیب «خیمهٔ خیام» حاصل جادوی مجاورت است؛ آمدن «خیمه» در کنار «خیام» با اینکه این صفت به خیام به خاطر شغل خیمه‌دوزی پدرش اطلاق شده، نامربوط است و هماوایی است که این دو کلمه را یک جا گرد آورده است. شاعر با آوردن این ترکیب، معانی

متعددی را تداعی کرده است؛ هم جهان و مانند شدن آن به خیمه که منزلی نااستوار است و هم صحبت کردن خیام از بی‌اعتباری و بی‌ثباتی جهان و خوش بودن در این زندگی چند روزه.

جهان به **خیمه خیام** خود مقام نکرد / تو خواهیش به مقامی زساز خویش سرود (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۳۰)

«دیو و دیوار» نیز حاصل جادوی مجاورت‌اند. شفیعی به واسطهٔ این جادوی مجاورت دست به خلاقیّت زده و تشبیهی زیبا نیز خلق کرده است و بین «دیو» و «دیوار» مانستگی و شباهت ایجاد کرده است؛ دیوار مانند دیوی است که مانع از رسیدن به مقصود است.

فراخای جهان سرشار از آزادی و شادی است / اگر این **دیو و این دیوار** / بگذارد (همان: ۲٤۷)

در بند زیر نیز جادوی مجاورت عامل خلاقیّت بوده و ترکیب «آیین آیینه‌وار» مبتنی بر آن خلق شده است؛ اگرچه آیین و آیینه ارتباط معنایی با هم ندارند، ولی جادوی مجاورت محملی برای خلاقیّت ترکیبی در شعر بوده و آیین هستی به سبب صاف و روشن بودنش به آیینه مانند شده است. در آن سوی این هستی هیمه وار تو، گیتی / بر **آیین آیینه‌وارش** / سروده ست و بر نغمه خود فزودست (همان: ٤۱۳)

«نهنگ» و «نهر» نیز اگرچه متضاد هم‌اند در قالب جادوی مجاورت گرد آمده‌اند و یکی از کارکردهای جادوی مجاورت این است که: «کلمات دور از هم و گاه متضاد را در کنار یکدیگر قرار دهد و از این رهگذر به آن ها وحدت معنایی ببخشد، به تعبیر دیگر از راه تناسب صوری و موسیقیایی؛ تناسب، انسجام و اتحاد معنوی ایجاد نماید.» (شفیعی‌کدکنی وگلچین، ۱۳۸۱: ۳۱) محقّق شده و نهنگ و نهر که متضاد با هم هستند در قالب این آرایه، اتحاد معنوی یافته‌اند. اگر به جای «نهر» واژهٔ معادل آن «جوی» آورده شود معنی تازه، تقویت معنایی و تناسب خلق شده با واژهٔ «نهر»به کلّی محو خواهد شد.

افسوس بر آنکه گریه شد خنده نشد　　و آزادی راه عشق را بنده نشد
آویخت به مرده ماهیان دیروز　　صیاد **نهنگ نهر** آینده نشد

(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ٤٤)

نتیجه

نتیجهٔ پژوهش حاضر نشان از نمود گستردهٔ صنعت «جادوی مجاورت» در شعر شفیعی کدکنی دارد. شفیعی بیشتر از هر شاعر دیگری به ارزش بلاغی و موسیقیایی و ادبی این صنعت، واقف است و در شاهکارهای ادب فارسی و دیگر متون، ارزش و جایگاه این صنعت را دریافته است و چنانکه خود گفته کسی نیز مُنکر نقش جادوی مجاورت در شاهکارها نیست. بر این اساس، او نیز کوشیده است تا هنر خویش را به این صنعت بیاراید و از ظرفیت آن در غنای موسیقیایی شعر خود و تأثیربخشی و اتحاد و انسجام متن بهره جوید. او کارکردهایی چون تقویت معنا و مفهوم، القای تصویر، القای صدا، القای حالت و... را در این آرایه دنبال کرده و در بسیاری موارد، این صنعت محملی برای خلاقیّت در شعر او بوده است و همان طور که خود نیز در مقالهٔ «جادوی مجاورت» اشاره به بعد خلّاق این صنعت داشته، در شعر خودش نیز ترکیبات نو و بدیع، ترکیبات تشبیهی و... بسیاری را با کاربست این صنعت خلق کرده است. شیفتگی او به موسیقی کلام و وقوف به اهمیت موسیقی در شعر، عامل ظهور این صنعت بوده است و در نهایت چنین می‌توان گفت که شفیعی جادوی مجاورت را به عنوان عاملی زیبایی‌شناسانه و در جهت غنا و کمال موسیقیایی شعرش و تداعی حالت‌ها، صداها، احساس و...به کار برده و از ظرفیّت این صنعت در نزدیکی و اتّحاد هر چه بیشتر مفهوم و آوا در شعر کوشیده است.

منابع و مآخذ

کتاب:

احمدی، بابک. **ساختار و تأویل متن**. تهران: نشر مرکز، چاپ چهارم، ۱۳۸٤.

باقری، مهری. **مقدّمات زبان‌شناسی**. تهران: دانشگاه پیام نور، چاپ دهم، ۱۳۸۳.

پرین، لارنس. **دربارهٔ شعر**، ترجمهٔ فاطمه راکعی. تهران: انتشارات اطلاعات، چاپ سوم، ۱۳۸۳.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. **آیینه‌ای برای صداها**. تهران: نشر سخن، چاپ اول، ۱۳۷٦.

ـــــــــــــــــ . **رستاخیز کلمات**. تهران: نشر سخن، چاپ سوم، ۱۳۹۱.

ـــــــــــــــــــ . **موسیقی شعر**. تهران: آگاه، چاپ دوم، ۱۳٦۸.

ـــــــــــــــــــ . **موسیقی شعر**. تهران: نشر آگاه، چاپ چهاردهم، ۱۳۹۲.

ـــــــــــــــــــ . **هزارهٔ دوم آهوی کوهی**. تهران: انتشارات علمی، چاپ چهارم، ۱۳۸۵.

علی‌پور، مصطفی. **ساختار زبان شعر امروز**. تهران: نشر فردوس، چاپ اول، ۱۳۷۸.

فرخزاد، فروغ. **مجموعهٔ اشعار**. آلمان: نشر نوید، چاپ سوم، ۱۳۷۸.

فردوسی. ابوالقاسم. **شاهنامه**. به کوشش دکتر سعید حمیدیان. تهران: نشر قطره، ۱۳۷٦.

قویمی، مهوش. **آوا و القاء**. تهران: نشر هرمس، چاپ اول، ۱۳۸۳.

مولوی، جلال‌الدین محمدبن محمد. **مثنوی معنوی همراه با کشف‌الابیات**. از روی نسخهٔ نیکلسون. تهران: نشر هرمس، چاپ چهارم، ۱۳۸٦.

مقالات:

بهادری، محمد جلیل؛ شیری، علی‌اکبر. «نقش و کارکرد آواها (واج‌ها) در شعر فارسی (با بررسی غزلیّات حافظ)»، نشریهٔ زیبایی‌شناسی ادبی، دورهٔ ٤، شمارهٔ ۱۷، صص ۱۱٤–۸۷، پاییز ۱۳۹۲.

بهمنی‌مطلق، حجت الله. «تحلیل تشبیه و جایگاه آن در شعر شفیعی کدکنی». نشریهٔ تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۸، صص ۱۹٤–۱٦۵، زمستان ۱۳۹۲.

پویان، مجید. «سبک‌شناسی آوایی شعر حافظ شیرازی با توجّه به دیدگاه‌های موریس گرامون». فصلنامهٔ سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب). سال ۵، شمارهٔ ۳ (پیاپی ۱۷). صص ٤۷ـ۳۵، پاییز ۱۳۹۱.

رضایی دشت ارژنه، محمود. نقد و بررسی دو بیت از فردوسی و ملک‌الشعراء بهار بر اساس رویکرد فرمالیسم، مجلّهٔ مطالعات زبانی بلاغی، سال ۵، شمارهٔ ۹، صص ۱۳۰–۱۰۹، بهار و تابستان ۱۳۹۳.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. جادوی مجاورت. مجلهٔ فرهنگی و هنری بخارا، سال اوّل، شمارهٔ ۲، صص ۲٦ـ ۱٦، مهر و آبان ۱۳۷۷.

ـــــــــــــــــــ . گلچین، میترا. جلوه‌های جادوی مجاورت در مثنوی. نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. دورهٔ ٤، شمارهٔ ۵ـ ٤، صص ٤۲–۲۹، بهار ۱۳۸۱.

ـــــــــــــــــــــ .. جهان در مقدم صبح بهاران (یکصد و یک شعر منتشر نشده از شفیعی‌کدکنی). مجلّه فرهنگی و هنری بخارا. سال ۱۵. شمارهٔ ۹۸. صص ۵۹-٦، بهمن و اسفند ۱۳۹۲.

کرمی، محمدحسین؛ حسام‌پور، سعید. واج‌آرایی و تکرار در شعر خاقانی. فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی. دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳. صص ٦۱ـ۱۳۷، زمستان ۱۳۸۳.

Magic vicinity in Shafii Kodkani's poems

Yaghoub Norouzi Ph.D[1]

Abstract
The term " Magic vicinity " is a term that Shafi'i Kadkani applied to some Phonetic and musical balances in the language. He has described and explained this term extensively in the article " Magic vicinity". In some cases, the common sound between words, regardless of their semantic dimension, becomes the reason for their presence together, and this phonetic feature and musical magic justifies the connection between these words. The companionship and Magic vicinity between words that have common sounds, fascinates the audience so that they do not feel the meaning distance between these words and accept them as a unified and related words.The effects of magic vicinity in Persian poetry are very wide. Shafii Kadkani in his article on magic vicinity and other researchers have discussed its manifestations in Persian poetry. Even though Shafii Kadkani himself is the creator of this term and in his poetry we can see unique examples of the use of this literary device, but no research has been done on the effects of magic vicinity in his poetry. This defect caused we dedicate the present research to this topic and analyze the different manifestations and functions of the magic vicinity in his poetry. The result of the present research shows the wide application of this literary device in Shafii Kadkani's poetry and the amazing examples of this literary device with different functions in his poetry.
Keywords: Shafii Kodkani, music of poem, Magic vicinity.

1. Assistant Professor, Department of Language and Literature, Mako Branch, Islamic Azad University, Mako, Iran
Email: noruziyagub@yahoo.com