دوفصلنامه مطالعات نقد ادبی/سال بیست و دوم، بهار و تابستان ۱۴۰۳ شماره پنجاه و ششم
صفحات ۲۲۰-۱۸۱

BIANNUAL JURNAL OF THE STUDIES LITERARY CRITICISM
VOL 19, NO. 56, SPRING & SUMMER 2024

نقدِ فرمالیستی غزل های منتخب از دفتر سوم شیون فومنی

حبیب‌اله سوری[۱]
لطیفه سلامت باویل[۲]
عالیه یوسف‌فام[۳]

چکیده

فرمالیست‌ها، یک اثر ادبی را جدا از شخصیّت، روحیات و باورهای خالق آن و صرفاً به عنوان یک مسألهٔ زبانی بررسی می‌نمایند و هنگامی که عناصر و اجزای اثر ادبی بررسی و چگونگی پیوند آن‌ها با همدیگر و ارتباطشان با ساختمان کلی اثر بازیابی می‌شود خوانشی فرمالیستی صورت گرفته است. در همین راستا، در این پژوهش نیز با استفاده از یک روش تحقیق توصیفی- تحلیلی به نقد فرمالیستی سه غزل منتخب« از تو برای تو»، « خیال خانه نشین مرا» و «آینه بی تکلم» از دفتر سوم شاعر معاصر، شیون فومنی اقدام شده است. نتایج حاصل از بررسی ها نشان داد که غزل های منتخب شیون فومنی نیز، قابلیت ذاتی برای نقد فرمالیستی دارد. طی این تحلیل ها مشاهده گردید که در این غزل ها، شاعر با بکار گیری مضامین متعدد توانسته است که عناصر هنری و نکات بلاغی و موسیقایی و هم چنین ردیف و قافیه های متعدد را به خدمت گرفته و به یک ساختار منسجم می رسد که در آن از آرایه های ادبی متعدد نیز استفاده می نماید. مضمون غالب غزل ها نیز عاشقانه و عارفانه است که طی آن شاعر به زیبایی شور و اشتیاق، رهایی، تسلط عشق معشوق بر دل و جان خود، بی‌قراری و آشفتگی خود را در اثر عشق به معشوق را بیان می کند.

کلیدواژه‌ها: شعر وغزل، نقد فرمالیستی، انسجام و فرم، زبان شعر، شیون فومنی

۱- دانشجوی دکترای زبان و ادبیّات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
tavasolmedia@gmail.com
۲- استادیارگروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران(نویسنده مسئول).
salamatlatife@yahoo.com
۳- استادیارگروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. daliehy@gmail.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۵/۱۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۶/۲۹

مقدمه

اصولا فرمالیست ها،«موضوع اصلی و مرکز فعالیت های خود را «متن» یا به تعبیرِ دیگر «آن چه در متن بازتاب می یابد» می دانند و چشم اندازهای دیگری را که خارج از متن باشد، در مرحله دوم اهمیت قرار می دهند. لذا روش های متداول پژوهش های ادبی را کنار نهاده و صرفا در پی آن هستند تا وجوه افتراق و تمایز متن ادبی را با متن های غیر ادبی نشان دهند و به عبارت دیگر در جستجوی نشان دادن ادبیت متن می باشند»(سپه وندی، ۱۳۹۱: ۵۶).

از دیدگاه فرمالیست ها، مهم ترین مؤلفه‌ای که نقد فرمالیستی به ما می‌آموزد «چگونه گفتن است» این که چه گفته است شاید شاعران و نویسندگان دیگر در طیّ تاریخ این مطالب را بیان کرده باشند امّا چگونگی بیان این مفاهیم و مضامین است که سخن او را از کلام دیگر سخنوران متمایز و پیشرو می‌سازد. «فرم در نظر صورتگرایان روس چیزی است معادل «انسجام» در ذهن و ضمیر هنرمندان ایران عصر اسلامی صورتگرایان روسی معتقدند که یک اثر ادبی یک « فرم محض» است و نه شی است نه مادهّ است و فقط و فقط عبارت است از روابط میان مواد» (شفیعی کد کنی،۱۴۰۱:۷۰). به همین سبب، فرمالیست‌ها اصطلاح «سفسطه درباره نیّت مؤلّف» را خلق کردند و مقصودشان این است که منتقدان سنّتی، به جای پرداختن به خود متن و ویژگی‌های آن، به موضوع بی‌ربط (نیتّ مؤلف) می‌پردازند که نمی‌تواند کُنش نقّادانه باشد همان‌گونه که «هانس برتنس» در کتاب «مبانی نظریه‌های ادبی» اشاره می‌کند:« متن ادبی یک ساختار است و تمام عناصر موجود در آن با یکدیگر رابطه متقابل دارند و به یکدیگر وابسته‌اند هر عنصر منفرد، کارکردی خاص دارد و به واسطه آن کارکرد، به کلیّت اثر پیوند می‌خورد» (برتنس،۱۳۸۳:۵۷).

اصولا منتقد ادبی به دنبال تبیین و ایضاح معانی متون ادبی است و هدف نهایی او پرتو افشانی بر پیچیدگی‌های یک متن است و موضوع اصلی در فرمالیست‌ها، متن یا به تعبیر دیگر آن چه در متن بازتاب دارد می‌باشد و مطالبی که خارج از متن است و به آن‌ها عوامل برون متنی می‌گویند که در نقد نو و فرمالیستی رنگ می‌بازد و بدین دلیل است که نظریه‌های سنّتی نویسنده محور و تاریخ محور جایگاه خود را از دست می‌دهند و نقّاد توجه‌ای به مطالبی همچون زندگی نامهٔ مؤلف و حوادث تاریخی دوران او نمی‌دهد. متقدّمان یک اثر ادبی را بازتاب دهنده‌ی حقیقت زندگی صاحب اثر می‌دانستند در حالی که فرمالیست‌ها مدّعی هستند در نقد یک اثر بایستی توجّه دقیق و موشکافانه‌ای به

تک تک عناصر و واژگانی که در متن به کار رفته‌اند و شکل خاصی بـه آن داده‌انـد داشـت همچنـانی که « صورتگرایان روس در مباحث خویش نشان داده‌اند که ادبیـات، هنـر تصـویرها و ایماژهـا نیسـت، بلکه هنر واژه‌هاست» (شفیعی کدکنی، ۱۴۰۱: ۸۹).

البته به این نظر هم بایستی توجّه کرد کـه « ایماژهـای شـعر یـا تصـاویر مکـرر باعـث همپیونـدی و استحکام اجزاء درونی اثر می‌شوند. علاوه بر واژگان و تصویرپردازی‌ها، نمادهای استفاده شـده در اثـر مقوّم درونمایه‌ی آن هستند و همراه با سـایر عناصـر مـی‌تواننـد تمـامیّتی زیبـا شـناختی بـه مـتن بدهنـد» (پاینده،۱۴۰۱:۴۸). به هر روی در نقد فرمالیستی « ادبیّت متن» جایگاه مهمّی دارد تا بتوان وجوه افتراق و تمایز متن ادبی را با متن‌های غیر ادبی نشان داد. مقصود از ادبیّت، آن چیزی است که یـک «مـتن» را تبدیل به یک «اثر ادبی» می‌کند. ادبیّت همان عاملی است که انگیزش فرم می‌کنـد و «مـادّه‌ی ادبـی» را به یک «اثر ادبی» تبدیل می‌نماید.

فرمالیست‌ها مدّعی بودند که یک متن ادبی، هیچ‌گونه دخلی به نویسـنده آن نـدارد، تـا جـایی کـه «رامـان سـلدن» مـی‌گفـت:« مؤلّـف مـرده اسـت و سـخن ادبـی بازگوکننـده حقیقـت نیست.»(سلدن،۱۳۷۷:۹۵). «رولان بارت» نیز «در مقالهٔ مشهور «مرگ مؤلّف» معتقد است که «مالارمـه» بی تردید نخستین کسـی اسـت کـه ضـرورت جـایگزینی خـود زبـان را بـه جـای شخصـی کـه سـخن می‌گوید، نه مؤلّف مطرح کرد»(سجودی، ۱۳۸۰:۱۶۹).

" شیون فومنی" از معدود شاعران هنرمندی است که زبان ادبـی ممتـازی دارد و در اکثـر غزلیـاتش مخصوصاً در دفتـر سـوم شـعر او بـه پختگـی کامـل رسـیده اسـت. بـه وسـیله خـوانش شـکل مبنایانـه (فرمالیستی) وقتی عناصر و اجزای غزل حاضر بازخوانی مـی‌گـردد چگـونگی پیونـد عناصـر و اجـزا و ارتباط آن‌ها با ساختار کلی اثر بازیابی می‌گردد و روشن مـی‌شـود معنـا و سـاختار و صـورت در شـعر، چنان با یکدیگر درمی‌آمیزند که نمی‌توان این عناصر را از هم متمایز کرد و متوجّه مـی‌شـویم شـکل و محتوا دو روی یک سکّه‌اند. لذا «هرچقدر معانی متن مورد بررسی متکثّرتر، چنـد لایـه‌تـر و پیچیـده‌تـر باشند، به همان میزان کاربردپذیری رویکردهای مختلف در نقد آن مـتن بیشـتر مـی‌شـود. اصـولا آثـار ادبی که به دلیل ایجازشان فرم در آن‌ها برجسته‌تر جلـوه مـی‌کنـد، گزینـه‌هـای مناسـبی بـرای کـارکرد رویکرد نقّادانه فرمالیستی هستند و همچنین شعرهای غنایی کـه شـاعر در آن‌هـا بـا اسـتفاده از کمتـرین تعداد واژه توانسته باشد احساسی متناقض یا پیچیده را به خواننده افاده نمـوده و بـا اسـتفاده از صـناعات

ادبی و صور خیال و همچنین ایجاد کیفیّتی موسیقیایی زمینهٔ مناسبی برای تحلیل فرم در آن‌ها ایجاد شده باشد برای نقد فرمالیستی مناسب خواهند بود»(پاینده، ۱۴۰۱: ۴۶).

«شیون» در غزلیاتش با به‌کار بردن هنرمندانه‌ی ترفندهای بلاغی اعم از معانی و بیان و بدیع شعر خود را بیش از پیش در خور توجّه ادب دوستان به ویژه نقّادان سخن شناس قرار می‌دهد. « نوآوری و آشنایی زدایی» یکی از برجسته‌ترین فنونی است که در شعر او کاربرد فراوان دارد و باعث زدوده شدن «غبار عادت» از چشم مخاطب می گردد و هر پدیدهٔ کهنه‌ای را به صورتی نو درمی‌آورد. البته مقصود از آشنایی زُدایی و متناقض نما صرفاً بهره‌گیری از آرایهٔ پارادوکس نیست بلکه می‌توان به کمک استعاره، مجاز و دیگر صور خیال به آشنایی زدایی و متناقض نما در شعر مبادرت ورزید. اصولا در شعرِ "شیون" استفاده از عواملی همچون، تشبیه، استعاره، کنایه، یک حذف بلاغی و یا یک تغییر هنریِ جای اجزای جمله (شیوه‌ی بلاغی) و جنبه‌ی موسیقیایی بعضی از ابیات، همگی، عواملی هستند که به شعر او جنبه‌ی هنری می‌بخشد و سبک شخصی شاعر را شکل می‌دهد از این دیدگاه «هر واژه به اعتبار صامت‌ها و مصوّت‌ها و آرایش واج‌هایش یک ساختار است در خدمت ساختار بزرگتری که واحد غزل یا قصیده و منظومه را تشکیل می‌دهد و تمام آثار یک شاعر، ساختاری است که سبک او را به وجود می‌آورد.»(همان:۲۵۵-۲۵۶).

از آنجایی که تا کنون پژوهشی در زمینه نقد فرمالیستی غزل های شیون فومنی انجام نیافته بود، از اینرو با انتخاب دفتر سوم« از برای تو» و چند غزل معروف آن، کوششی برای درک و کشف انسجام این اثر هنری و به عینیت در آوردن اندام وار آن انجام خواهد شد. بدون شک مفاهیم غزلیات« از تو برای تو» هر خواننده‌ی نکته‌یابی را به شگفتی وا می‌دارد. در این اثر ادبی، شاعر از طبیعت به سادگی عبور نمی کند، بلکه خود و یارش را همراه و همذات با جلوه‌های طبیعت می‌بیند و در هر منظره‌ای با نهایت دقت و باریک بینی مخصوص که پنداری نقاشی چیره دست است نظر و غور می کند. لذا در کنار تمامی زیبایی های ادبی این غزلیات، نقد فرمالیستی این اثر، که یکی از تاثیرگذارترین مکاتب نقد ادبی است می تواند که محتوای آنرا از دیدگاه زبان شناسی بررسی نماید. در این نقد ادبی، صورت و یا شکل، وسیله بیان محتوا نخواهد بود، بلکه عامل و انگیزه ای برای به وجود آمدن محتوای ادبی اثر خواهد بود. از اینرو تحلیل غزل های منتخب از منظر یاد شده، ما را به شناخت بیشتر از محتوای ادبی این اثر رهنمون خواهد نمود. لذا در این مطالعه سعی می شود تا به این سوالات پاسخ

داده شود که آیا شیون فومنی در غزلیات خود به فرم و شکل توجه داشته است و آیا فرم در معنی و محتوی تاثیر گذار بوده است؟

مبانی نظری

- فرمالیسم و نقد فرمالیستی

فرمالیسم با نفوذ ترین جنبش قرن بیستم در زمینه نقد ادبی است. این جنبش نه تنها انقلابی در آموزش ادبیات مدارس و دانشگاه ها ایجاد کرد، بلکه استانداردهای کیفیت و چگونگی ادبیات را نیز برای منتقدان حرفه ای و خوانندگان غیر حرفه ای به گونه دیگری مطرح کرد. «تئوریهای فرمالیسم ذائقه ادبی دو نسل را تغییر داد و تا اندازه ای برای افرادی چون دان، کیتز، کنراد، جویس ... که کارهای آنان به خصوص با معیارهای نقد فرمالیستی منطبق بود شهرت به ارمغان آورد. فرمالیسم را هم مثل تمام جنبش های فکری و عقلی که نیمی از یک قرن را به خود مشغول کرده اند ،مشکل می توان تعریف نمود و یا خصوصیاتی برای آن برشمرد، حتی نام این جنبش در طول تاریخ و شکل گیری آن عوض شد»(ارباب شیرانی، الیاسی بروجنی، ۱۳۷۷: ۱۲).

این مکتب بین سال های ۱۹۱۵-۱۹۳۰ شکل گرفت و رشد نمود اما دیری نپایید که مورد نفرت مارکسیست ها قرار گرفت، چرا که آنها معتقد بودند که هنر بایستی بازتابی از واقعیت های اجتماعی باشد.«برای ارایه نظریات فرمالیستی دو انجمن تاسیس شد، اولی انجمن زبان شناسی مسکو بود که توسط یومن یاکوبسن در سال ۱۹۱۵ شکل گرفت و دومی نیز انجمن پژوهش ادبی زبان ادبی که در سال ۱۹۱۶ در پترزبورک تشکیل شد. اگر چه فرمالیست ها تحت تاثیر سمبولیست ها بودند، اما در ضمن به مخالفت با آن پرداختند»(صفوی، ۱۳۹۰: ۵۱). «به تعبیر شفیعی کدکنی: «فرمالیسم یعنی اهمیت دادن به صورت و ساخت و هنر چیزی جز این کار نیست.... وظیفه ی هنرمند چیزی جز ایجاد فرم نیست و وظیفه ی فرم هم چیزی جز ایجاد احتمالات و تداعی ها نیست»(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۱).

«فرمالیسم بر نوعی نقد هستی شناسانه که یک اثر هنری را یک هستی مستقل با قوانین وجودی و طراحی خاص خود آن می داند همان اعتقاد فرمالیستهاست که می گویند: یک اثر ابدی نه تنها با محتوا بلکه تمامی ابزارهای منسجم کردن یک اثر مورد نظر فرمالیستهاست، به خصوص ابزارهایی که برای وحدت مضمون بکار گرفته می شوند و به ظاهر قسمت های بی ارتباط یک شعر یا نمایشنامه یا

رمان را به هم متصل می کند»(ارباب شیرانی، الیاسی پروجنی، ۱۳۷۷: ۱۳). لذا نو آوری شاعران نه در تصویری که ترسیم می کنند، بلکه در زبانی است که بکار می گیرند. «اشعار بر اساس شیوه بیان، شگردهای کلامی و کاربرد ویژه زبان از یکدیگر متمایز می شود و نکته مهم در شعر، دگرگونی در کاربرد زبان است»(احمدی، ۱۳۸۰: ۵۸). بر همین اساس، فرمالیست ها دو نوع فرآیند زبانی را از یکدیگر جدا نمودند که اولی فرآیند خودکاری و دومی فرآیند برجسته سازی می باشد و می گفتند که در فرآیند خودکاری زبان، هدف بیان یک موضوع است، در حالیکه در فرآیند برجسته سازی هدف برجسته سازی هدف جلب نظر مخاطب است که این عمل جز با انحراف از مولفه های هنجار زبان صورت نمی گیرد.

با این حال، این نوع نگاه مانع از آن نبود که آنها تنها به بررسیهای شکل و فرم بپردازند و محتوا را نادیده بگیرند. در باور صورت گرایان روسی، تقابلی میان صورت یا فرم و محتوا وجود ندارد شفیعی کدکنی، با اشاره به این باور می نویسد: «محتوا همان چیزی است که از طریق صورت بوجود می آید. به زبان ساده، محتوا دارای وجود مستقلی نیست تا در برابر صورت قرار گیرد یا از ترکیب آن محتوا و صورت، اثر ادبی به وجود آید»(شفیعی کدکنی، ۱۴۰۱: ۷۴). با توجه به این مساله،« خدمت بزرگ فرمالیست ها به مطالعات نقادانه ادبی این بود که با محوری ساختن جایگاه شکل در نقد ادبی، ادبیات را به حوزه ای« قائم به ذات» تبدیل کردند و آن را از جایگاهی برخوردار ساختند که تا پیش از آن زمان نداشت»(پاینده، ۱۳۸۸: ۴۴).

در یک نگاه کلّی، نقد فرمالیستی بر دو پیش زمینه بنا شده است که به ترتیب به: جوهر ادبی متن و استقلال متن ادبی تولیدشده طبقه بندی می شود. شاخصه های متعددی برای نقد فرمالیستی وجود دارد که در ادامه بدانها اشاره خواهد شد.

- ادبیّت

در میان نظریه های ادبی فرمالیستها، ادبیت مفهومی بسیار کلیدی و شاخص است. این مفهوم به مثابه حلقه ای مرکزی و محوری است که دیگر مبانی فرمالیستی، یعنی: استقلال متن ادبی، آشنایی زدایی، زبان معیار، زبان ادبی و ...حلقه های فرعی آن به شمار می آیند.« واژه ادبیت، نخستین بار از سوی یکی از فرمالیستهای روسی، یعنی رومن یاکوبسن در ادبیات مطرح گردید»(احمدی، ۱۳۸۰: ۴۲).

اصولا نقد فرمالیستی در پی آن است که پایه‌ای علمی برای نقد ادبی بنا کند و جوهر ادبی یک متن را کشف کند. از این رو، به تجزیه و تحلیل عناصر موجود در متن می‌پردازد. فرمالیست‌ها معتقدند که ادبیات یک مسئله زبانی است و از اینرو این ویژگی‌های زبانی هستند که ادبیت یک متن را می‌سازند. به عبارت دیگر، ادبیت تغییر و تحولی است که گفتار را به اثر ادبی و شاعرانه تبدیل می‌کند. این دیدگاه فرمالیستی ریشه در نظریه سوسور داشت که معتقد بود که زبان و گفتار از یکدیگر متفاوتند. وی معتقد بود« گفتار کنش فردی و استعداد به کار گیری قواعد ربان است و اینکه استفاده از زبان صورت خودکار دارد ولی به کارگیری قواعد و شیوه های گفتاری دارای صورتی ارادی است»(امامی، ۱۳۹۳: ۳۳۲).

آنچه که فرمالیست ها بر آن تاکید می کنند ادبیت یک متن است، یعنی هر آنچه که زبان مکانیکی و خودکار و غیر هنری را تبدیل به زبان شعری و هنری یا یک متن را به اثر ادبی تبدیل می کند. « ادبیت آن تغییر و تحولی است که سبب می شود گفتار به اثر شاعرانه تبدیل گردد و نیز ترفندهایی است که بر این تغییر و تحول تاثیر می گذارد»(قویمی، ۱۳۸۳: ۸۵). در حقیقت «فرمالیستها در ورای مفهوم «ادبیت» به دنبال، دستیابی به علم ادبیات بودند. علمی که در آن توصیف کارکردهای نظام ادبی، تحلیل عناصر سازنده ی متن، بررسی قوانین درونی حاکم بر تکامل ژانرهای ادبی از راه شناخت مناسبات عناصر درونی شکل می گرفت»(احمدی، ۱۳۸۰: ۵۰)

«لذا در فرآیند این نوع از نقد ادبی، اولین گام، مطالعه هوشمند انه یک اثر ادبی است طی آن منتقد بایستی تمام توجه خود رابه درک لغات، معانی اصلی و ضمنی و همچنین ریشه لغات معطوف نماید تا بتواند به محتوا و مفهوم اصلی متن مورد بررسی برسد. چرا که تفاوت های ظریف نحو، مکث ها، وقف و تاکیدها می تواند معنی دار باشد زیرا همه عواملی هستند که شکل کاربردی زبانی را تغییر می دهند»(امامی، ۱۳۹۳: ۳۲۰).

- فرم و محتوا

از منظر فرمالیست ها صورت و محتوای متون ادبی جدا از هم نیستند. از دیدگاه شفیعی کدکنی، «آثار ادبی هستند که بدون هیچگونه محتوایی، فقط فرم دارند، اما عکس این قضیه امکان پذیر نیست. لذا نمونه کامل یک اثر ادبی آن است که هم فرم و هم محتوا دارند. لذا این فرم است که می تواند آن را

موضوع تحقیق قرار دهد ولی محتوا هرگز و از رهگذر مطالعه فرم است که ما به درون اثر و جوهر آن راه می یابیم»(شفیعی کدکنی، ۱۴۰۱: ۶).

«فرمالیست ها دریافتند که شکل است که محتوا را برجسته می کند و به همین دلیل معتقد بودند که در یک متن ادبی همه اجزا و عناصر سازنده آن جزو شکل یک اثر ادبی محسوب می شوند و تک تک واژگان انتخابی و همچنین صنایع لفظی و معنوی و حتی شکل یک اثر ادبی محسوب می شوند و تک تک واژگان انتخابی و همچنین صنایع لفظی و معنوی و حتی شکل ظاهری ترتیب بندهای شعر روی کاغذ مهم است و محتوا صرفا انگیزه ای برای فرم و یا موقعیت و بستر مناسبی برای اعمال فرم خاص است»(اختریار آذر و همکاران، ۱۴۰۲: ۷۱).

- شعریت[1] متون ادبی

«طرح مبحث« شعریت» نیز به مطالعات فرمالیست ها برمی گردد که ظرفیت های آن در وهله نخست با تلاش ساختارگرایان برای درک نقش زبان در متن ادبی ارتباط دارد و بدینسان توجه آنها، به سبب کارکردهای ادبیات، معطوف به نقشی شد که الگوهای واجی، واژی و نحوی در متن به عهده می گیرند»(برکت، ۱۴۰۱: ۹۲). «از منظر یاکوبسن: شعریت یک متن به این ترتیب متجلی می شود که هر واژه به عنوان واژه نه به عنوان جایگزین متن مورد نظر، یا برای بیان پرشور احساسات مورد توجه قرار گیرد. در بیان شعری واژه ها و رابطه نحوی آنها، معانی و شکل برونی و درونی آنها فقط علائمی نیستند که به واقعیت اشاره می کنند بلکه در اینجا واژه بار و ارزش خاص خود را دارد»(قویمی، ۱۳۸۳: ۸۳).

«یاکوبسن برای تشخیص نقش شعری زبان از دو اصطلاح «انتخاب» و«ترکیب» استفاده می کند. به عقیده وی، کلمه خوب و یا بد وجود ندارد بلکه در واقع این جای کلمات است که می تواند خوب و یا بد باشد و از اینرو ترکیب یا بافت و نظام شعر است که واژه های شعر را نازیبا و بی اندام نشان می دهد، چنانچه اگر همان کلمه های نازیبا بر جای خود در شعر به کار رفته باشند، چه بسا در نظام شایسته شعر هوش از سرها برباید و زیباترین جلوه ها را داشته باشد. از نظر وی، با انتخاب از محور جانشینی(که بر اساس روابط اجزای حاضر در پیام شکل می گیرد)، متن را روی محور هم نشینی (که بر اساس روابط اجزای غایب از پیام تشکل می شود) پیاده می کنیم و یک متن ادبی می سازیم اما

1- Poeticity

انتخاب و ترکیب در یک اثر ادبی باید از یک ترازو برخوردار باشد»(اختر یار و همکاران، ۱۴۰۲: ۷۲).

لذا اگر «نویسنده ای به دنبال استفاده بیشتر از نقش ارجاعی زبان باشد، در این شرایط وی سعی خواهد نمود که از نشان دارسازی هم نشینی استفاده کند تا بتواند مدلول های نظام زبان به مصداق های جهان خارج نزدیکتر نماید. اما اگر نویسنده ای به دنبال استفاده از تخیل در کلامش باشد برای دست یافتن به این اهداف کمتر به محور هم نشینی توجه می کند و بیشتر به دنبال آن است تا نشانه ای را به جای نشانه دیگر انتخاب کند و از توضیح بکاهد. لذا توجه بیشتر به موضوع انتخاب، توجه به ترکیب را کمتر نموده و تعادل و ترازی در این کار حاصل می شود. از اینرو تراز را می توانیم به یک ترازو تشبیه نمائیم و کفه های آن را محورهای هم نشینی و جانشینی در نظر گرفت. هر کفه که پائین رود کفه دیگر بالا خواهد آمد» (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۰۹).

- رویکرد متن محورانه

یکی از نظریه های بسیار مهم فرمالیستها به شمار می رودکه درآن تنها متن و رهیافت های درون مدارانه آن حائز اهمیت است. در این راه فرمالیستها، اثر ادبی را بدون ارتباطی که می توانست با تاریخ و اجتماع و... داشته باشد، مورد پژوهش قرارمی دهند و در نظرشان «اثر ادبی وسیله ای برای بیان عقاید، انعکاسی از واقعیت اجتماعی، یا تحقق بخشیدن به حقیقتی متعالی نیست، بلکه واقعیتی مادی است که عملکرد آن همچون ماشین قابل تحلیل می باشد. لذا آنها توجه خود را به واقعیت مادی خود اثر ادبی معطوف نمودند»(ایگلتون ،۵:۱۳۶۸) و «جایگاهی مستقل به ادبیات بخشیدند»(برتنس ،۴۵:۱۳۸۳)؛ در نظر گرفتن این جایگاه سبب شد تا فرمالها به سوی گرایش های درون متنی، یعنی همان رویکرد متن محورانه متمایل گردند و نیز بر اصل استقلال متن ادبی اهتمام ورزند.

- برجسته سازی:

«ازجمله مفاهیم ادبی است که در واقع از اصطلاح آشنایی زدایی وام گرفته شده بود. این مفهوم توسط جان موکاروفسکی به صورت نظام مندی بسط و توسعه یافت. از دید موکاروفسکی، شاعر با برجسته سازی به دنبال شکستن عامدانه اجزای ادبی است؛ یعنی شاعر تلاش می کرد به کمک وزن، گزینش ترکیب ها و واژه های متناسب، بهره گیری از صور خیال، جابجایی در ارکان جمله و... تأثیر خودکار سازی و روزمرگی زبان معیار را از میان برد»(سیدی و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۵۷).

فرمالیستها برجسته سازی را به دو صورت قاعده افزایی و هنجارگریزی از زبان معیار، امکان پذیر می دانستند.

- هنجار گریزی

هنجارگریزی صرفاً در علم زبانشناسی و نظریّة فرمالیستها مطرح نیست و ریشه در فرهنگ بشری دارد. هنجارگریزی که در ادبیّات غربی Grotesque نامیده می شود، در لغت به معنای مرموز و ناشناخته است و از واژة Grotto یعنی راهرو و سردابة مخفی گرفته شده است. «هنجارگریزی، خروج از زبان معیار و معمول است که به موجب آن عناصر زیباشناسی و ادبی نمودار می شوند. در این رویکرد شاعران با کاربست شیوه‌های گوناگون زبانی، برای تصاویر ثابت و تکراری، نوآوری می‌آفرینند و کلام خود را از زبان روزمرّه و عادّی فاصله می‌دهند. این موضوع باعث اقناع حسّ زیبایی‌شناسی مخاطب و سهولت در فرآیند انتقال مفاهیم واحد به مخاطبان می‌شود. در نقد فرمالیستی، هنجارگریزی زبانی و معنایی از جمله روش-های اصلی اهل ادب برای دور کردن کلام از ابتذال و عادت‌های زبانی معمول و شگردی در راستای مضمون‌سازی است»(بارانی شیخ رباطی و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۶۴-۱۶۳).

«در نظریّة فرمالیستها هنجارگریزی انواع مختلفی دارد که از جمله آنها می توانیم به مواردی همچون: واژگانی، نحوی،آوایی، نوشتاری، معنایی، سبکی، زمانی (باستان گرایی) و واقعیّت گریزی، اشاره نمائیم. هنجارگریزی زمانی که «آرکائیسم» یا « باستان گرایی» نامیده می شود، عبارت است از کاربرد ساخت های زبانی کهنی که در زبان روزمره به کار نمی روند. در هنجارگریزی واژگانی نیز، شاعر با به کارگیری گریز از قواعد ساخت واژه ها در زبان هنجار، واژه جدیدی می سازد و یا واژه ای را به طرزی خاص و جدید مورد استفاده قرار می دهد. گاهی اوقات نیز شاعر با گریز از قواعد نحوی رایج در زبان هنجار و جا به جا کردن عناصر شعری،« دست به هنجارگریزی نحوی» می زند و پیامش را به روشی ناآشنا با ذهن نظیر: مبتدا سازی وحذف به قرینه منتقل می نماید»(اوریادی زنجانی،بافرانی؛ ۱۴۰۰: ۱۱-۱۰). «اصطلاح هنجارگریزی معنایی زمانی به کار می رود که فرا رویهایی در امر بازنمایی معنا صورت گیرد و خالق اثرادبی قواعد معنایی حاکم بر همنشینی واژه ها در زبان معیار را رعایت نکند. در این بین، صنایع ادبی که در تبیین معنا با ساحتی غیرمعمول

نقش دارند، در زمرهٔ هنجارگریزی معنایی قرار می گیرنـد. از دید لیچ، هنجـارگریزی تـا حـدّی مجـاز است که اختلال به وجود نیاورد»(صفوی ،۱۳۷۳: ۴۷).

خالق متن با کاربست این تکنیکها میتواند کلامی تکراری را به شیوه و طرزی نـو بیان کند، به گونه ای که گویا برای نخستین بار مطرح می شود و برای ذهن مخاطب تازگی دارد.

- آشنایی زدایی

ازجملـه نظریات بسیار معروف فرمالیستها که بر پایه تمایز شکل گرفته و در زبان ادبی ارایه شده اسـت، «نظریه آشنایی زدایی» و یا همان« بیگانه سازی » است. این اصطلاح اولین بـار از سوی شکلوفسـکی در مقاله اش تحت عنوان: هنر به مثابـه تکنیک (۱۹۱۷) به کاربرده شد. وی در این مقاله بیان می نماید که: «در بسیاری ازکنشها، ادراک به فرایندی عادت گونه و خود بـه خود تبدیل می شـود کـه مـا اغلـب از آن نا آگاهیم و برداشتمان از اشیاء و رابطه میان آنها را نادیـده مـی گیـریم، زبـان شـعر مـی توانـد ایـن عادت زدگی را برهم زند و ما را بر آن دارد تا چیزهـا را بـه نحـوی متفـاوت و از نـو ببینـیم. ایـن امـر، حاصل توان زبان شعر یا زبان ادبی در«غریبه سازی»یا آشنایی زدایی جهان آشناسـت. درواقـع، جهـان یا شیء مورد نظر دگرگون نمی شود، بلکه نگاه به آن، یا به عبارتی طـرز ادراک آن، تغییـر مـی کنـد» (وبستر،۱۳۸۲:۶۴).

آشنایی زدایی یکی از اساسی ترین مفاهیم مطرح در نظریهٔ فرمالیست های روس اسـت کـه هـدف آن, بررسی جنبه هایی از زبان است که منجر به آفرینش ادبی می شود. تمهیدات ادبی به سبب کـاربرد فراوان تکراری می شوند و توانایی ایجاد غرابت را از دست می دهند. در یک تعریف گسترده آشنایی زدایی ,عبارت از تمام شگردها و فنونی است که نویسنده یا شاعر از آن ها بهره می برد تا جهان مـتن را به چشم مخاطبان خود بیگانه بنمایاند. «هنرمندان با ایجاد تغییرات در تمهیدات کهنه و تکـراری, باعـث برجسته شدن فرم و به وجودآمدن زبان ادبی می شوند. از طریق آشـنایی زدایـی ,شـاعر دریافـت هـای عادی خواننده را تغییر می دهد که به این نوع کار, «تکنیک ادبی» نیز می گویند»(فیروزی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۵۹). از دیدگاه شفیعی کدکنی نیز،«آشنایی زدایی بر زدودن غبـار عـادت از واقعیـت روزمـرهٔ زندگی دلالت دارد و زبان ادبی را از زبان محاوره و عادی متمایز مـی سـازد. تمهیـدات ادبـی و هنـری سازه ها به سبب کاربرد فراوان، تکراری می شود و توانایی القا و ایجاد«غرابـت» و «تـازگی» در مـتن را

از دست می دهند و کار هنرمند، فعال کردن هنر سازه های ازکار افتاده با نظام بخشی جدید و شخصی خود است»(شفیعی کدکنی، ۱۴۰۱: ۱۰۶).

«آشنایی زدایی، متشکل از روشها و ابزارهایی مختلفی است، همانند ایجاد تغییر در وزنهای عروضی و قواعد زبان معیار، نوآوری در نحوه ی چیدمان ابیات شعرها، بهره گیری از تعبیرها و واژه های عامیانه و...که ازجمله روشها برای آفرینش و خلق یک زبان جدید است ».

- قاعده افزایی

قاعده افزایی یکی از شیوه های آشنایی زدایی در مکتب فرمالیسم روس است. در این شگرد قواعدی بر قواعد زبان معیار افزوده می شود که موجب برجسته سازی در متن ادبی می گردد. «لیچ،[1] برجسته سازی را به دو شکل انحراف از قواعد حاکم بر زبان (هنجارگریزی) و افزودن قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان (قاعده افزایی) امکان پذیر می داند. یاکوبسن معتقد است که فرآیند قاعده افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع ترین مفهوم خود و این توازن از طریق «تکرار کلامی[2]» حاصل می آید. صناعاتی که از طریق توازن حاصل می شوند, از ماهیتی یکسان برخوردار نیستند, به همین دلیل گونه های توازن را باید در سطوح تحلیلی متفاوتی بررسی کرد. استفاده از قاعده افزایی ,دلالت بر توانایی شاعر در بهره گیری از ظرفیت های زبانی, جهت نا آشنا ساختن و برجستگی زبان است که صورت گرایان روس آن را عامل شکل گیری اثر ادبی می دانند. کالریج[3]، شاعر و منتقد انگلیسی بر آن بود که شاعر به واسطه قوه مخیله ـ خود خاصه با استفاده از قاعده افزایی حجاب عادت را از برابر دیدگان می زداید و واقعیت اشیا را به گونه ای تازه تر بر خوانندگان عرضه می دارد»(مدرسی، یاسینی؛ ۱۳۸۷: ۱۱۹). لذا در حالت کلی، قواعد اضافی بر قواعد زبان هنجار است که زبان را برجسته می نماید و نتیجه آن توازن در اشکال آوایی تا نحوی است که موسیقی شعر و زبان را غنا می بخشد و شعر را برجسته می کند.

پیشینه تحقیق:

اگر چه از آغاز جنبش فرمالیستی بیش از یکصد سال نمی گذرد اما به نظر می رسد که پژوهشگران و منتقدین ایرانی نسبت به این نوع از نقد ادبی توجه و علاقه ویژه ای داشته اند که طی این رویکرد نیز،

1- Leech
2- Verbal Repetitoion
3- Coleridge

مطالعات متعددی بر روی اشعار و غزلیات شعرای نامی ایران انجام گرفته است که می توانیم به پاره ای از جدیدترین آنها اشاره نمائیم.

«اختریار آذر و همکاران(۱۴۰۲)، در پژوهشی با هدف تحلیل فرمالیستی سه غزل از غزلیات شمس، نتیجه گیری نموده اند که مولانا از طریق واژه های مکرر، توازن، تصویر سازی، استعاره، شیوه بیان، درنگ، تکیه و تاکید، لحن هایی را در غزل ایجاد کرده است که با بعد عاطفی اثر در تعامل است. از منظر نویسندگان، نقش هنرسازه ها که از اصول فرمالیست هاست جنبه زیبایی شناسی در غزلیات مولانا دارد و موجب ابداع و نوع آوری در ساخت و صورت ابیات شده است تا از طریق توازن، آشنایی زدایی، هنجارگریزی، تصاویر استعاری و مجازی بر غنا و هنری تر شدن غزلیات بیفزاید». اوریادی زنجانی و عدب بافرانی(۱۴۰۰)،«در مطالعه ای با هدف تحلیل و نقد شعر « گردش سایه ها » سهراب سپهری از دیدگاه نقد فرمالیستی، نشان می دهد که مفهوم« گردش» را به زیبایی در «وحدت اندام وار» شعرش به تصویر کشیده است. وی این تصویر را با استفاده از «هنجارگریزی» های مناسب در قالب«تکرار» واژه ها، گروه ها، جملات و ساخت ها، استعاره، کنایه و متناقض نماها که نقش مهمی در شکل گیری تنش شعری دارند و خلق ایماژهای دیداری و شنیداری «تکرار» شونده به خوبی نشان داده است». ذوالفقاری و همکاران(۱۳۹۷)«در مطالعه ای با هدف بررسی فرمالیستی شعر «ارغوان» از هوشنگ ابتهاج در سه حوزه‌ی زبان، موسیقی و زیبایی‌شناسی، نشان می‌دهند دلایل موفقیّت، جذابیّت و ماندگاری این شعر در هماهنگی میان کاربرد زبان عاطفی و پراحساس، وزنِ متناسب با محتوا و اعتدال در به‌کارگیری فنون بلاغت به‌ویژه استفادهٔ هنرمندانه از زبان استعاری است. این عوامل، شعر ارغوان را در ترازوی نقد ناقدان وزین کرده است. ابتهاج با به‌کارگیری شگردهایی در هر یک از این سطوح (زبانی، آوایی و ادبی)، توانسته‌است به گونه‌ای موفق عاطفه و احساس خود را به مخاطب انتقال دهد». الوندی فر و همکاران(۱۳۹۵)«طی پژوهشی با هدف نقد فرمالیستی غزلی از شهریار، سعی نموده اند که غزلی از شهریار را بر بنیان رویکرد نقد فرمالیستی و با تکیه بر دیدگاه های رومن یاکوبسون و موریس گرامون مورد واکاوی قرار دهند تا روشن شود که می توان به جنبه هایی از معانی نهفته در یک اثر ادبی، جدای از ساختارهای جامعه نویسنده و مسایل تاریخی زندگی او دست یافت». سپه وندی(۱۳۹۱)،«در مطالعه ای با هدف تحلیل فرمالیستی غزلی از حافظ نتیجه گیری نموده است که شعر حافظ،که در ادبیات فارسی, نمونه والای فصاحت و جامع ظرافت و زیبایی مفردات و جملات و

اعجاز در ترکیب کلام و انواع ایهام, ایهام تناسب, تبادر, استخدام, پارادکس و هنجار گریزی های آوایی, لغوی, نحوی و حتی معنوی است و یکی از مناسب ترین متن ها برای بررسی از دیدگاه نقد فرمالیستی است. این نوشتار بر آن است, غزلی از این شاعر فسونکار را, جدای از هرگونه تاویل و تفسیر محتوایی آن و صرفا از دیدگاه فرمالیستی, مورد نقد و بررسی قرار دهد». بشیری و خواجه گیری(۱۳۹۰) «در پژوهشی با هدف بررسی سه غزل سنایی بر پایه نقد فرمالیستی با تأکید بر آرای گرامون و یاکوبسن، سه غزل از سنایی بر پایه این رهیافت را با تاکید بر دیدگاه‌های «موریس گرامون» و «رومن یاکوبسن» بررسی نموده و نشان داده اند که می‌توان به جنبه‌هایی از معانی نهفته در یک اثر ادبی، جدا از ساختارهای جامعه نویسنده و همچنین مسائل تاریخی و حتی روانشناسی شخصیت او دست یافت».

روش تحقیق:

روش انجام این تحقیق بصورت تحلیلی -توصیفی است که داده های آن بصورت اسنادی - کتابخانه ای جمع آوری شده است که طی آن سه غزل زیبای : "از تو می گویند" ؛"خیال خانه نشین مرا " ؛ " آینه بی تکلم" از دفتر سوم اشعار «شیون فومنی» بررسی و تجزیه و تحلیل می شود.

بحث و یافته های تحقیق:

-تحلیل غزل از تو می گویند:

در زمینِ بی‌زمانی، ناکجا آبادی‌ام — شهروندِ روستای هر چه بادابادی‌ام
سویِ بی‌سویی، دو خلسه، مانده تا ژرفای خواب — پُشتِ خلوت‌هاست آری، پَرسهٔ اجدادی‌ام
گندمی تو! کشتزاران از تو سرشارِ طلاست — جز به بوی تو نگردد، آسیابِ بادی‌ام
حسِ نزدیکی آهو بوده‌ام با خونِ دشت — در میانِ حلقهٔ آب و علف، بنهادی‌ام
چشم‌های مهربانی، از نظر، دورم نداشت — ای بغل آیینه تن، آغوش‌ها بگشادی‌ام!!
چیست در رویای باد آوازِ شب هنگامِ عشق؟: — آبشارِ زلف تو بر شانهٔ شمشادی‌ام!
سنگ بودم مُردگی می‌رفت تا خاکم کند — با دمِ گُلسنگی‌ات، دنیای دیگر دادی‌ام!!
از پری زادان شعر آغازِ روز خلقتی — با خیالت دیوبندِ قلعهٔ آزادی‌ام
گوش دار! اینک زمان از من، نمک گیرِ صداست — در صدف‌های تهی، از شورِ دریا زادی‌ام!
بیستون، مضمون شیرینی ندارد شوخِ من! — موشکافِ حیرت آمد، تیشهٔ فرهادی‌ام

تـاب خـوارِ جمعـهٔ جنجالـی‌ام چـون کوچـه بـاغ روحِ تعطیلی است در رفتارِ کودک شادی‌ام!
پـیشِ آتـش بـازی چشـمت، زمسـتان قصّـه‌ای‌ست از تـو مـی‌گوینـد پیـرانِ شـبِ آبـادی‌ام...

این غزل از روساختی نسبتاً پیوسته برخوردار است که قوافی و ردیف‌ها همچـون رشـته‌ای ابیـات را به هم پیوند زده و موسیقی بیرونی و جانبی زیبایی ایجاد نموده است. هرچند تعداد دیگـری از غزلیـات "شیون" روساختی گسسته نما دارند و درون مایه‌ی آن‌ها را باید در ژرف ساختشان جست و جـو کـرد که البته اکنون مراد ما غزل حاضر است که هرچند با خوانش اولیّه‌ی شعر در ابتدا دشوار می‌نمایـد، امّـا پس از چند بار خوانش با صدای بلند و شمرده متوجّـه مـی‌شـویم غـزل از یـک انسـجام کامـل معنـایی برخوردار است به نحوی که شاعر، از آغاز تا انجام، درونمایه‌ی نسبتاً واحدی را دنبال می‌کند. از منظـر شعریت نیز مشاهده می شود که انسجام معنایی و تصـویری خـوبی در غـزل وجـود دارد و وزن و قافیـه غزل نیز دلنشین است.

ساختار و تکنیک های نحوی غزل:

زمانی که از ساختار و تکنیک های نحوی یک شعر بحث می شود، منظور چگونگی اسـتفاده از وزن و ریتم، تکنیک های ترکیب صداها، استفاده از آرایه های ادبی (همچون: تشبیه ، استعاره، مجـاز، تضـاد، واج آرایی)، تکرار و استفاده از ریز نگاری می باشد.

ایـن اثـر، غزلـی دوازده بیتـی اسـت کـه در قالـب غـزل سـروده شـده اسـت کـه بـا وزن« فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلن (بحر رمل مثمّن محذوف) که از اوزان عروضی رایج در شـعر فارسـی است، بیان شده است. در این غزل، قافیه «ناکجاآبادی، بادابادی، اجـدادی و ...» و ردیـف شـعر نیـز بـه شکل صامت میانجی همزه (ا)، همراه با ضمیر پیوسته"م" که در هر بیت نقش‌های متفاوتی در آن مـی گیرد، دیده می شود که بیانگر سخن گفتن « راوی » به شکل اوّل شخص بـا معشـوق اسـت کـه خیلـی صریح و روشن ابراز عشق می‌کند و در ابیات آغازین با توجّه به واژه‌های قافیه و با ترفند بـدیعی نهفتـه «ایهام تبادر» به ذهن مخاطب می‌رسد، لـذا ردیـف ایـن غـزل بـه گونـه‌ای شایسـته و بسـیار متناسـب در خدمت مفهومِ محوری شعر است. تکرار سیزده بار ضمیر "ام" در سراسر غزل بر مفهوم محوری عشـق شاعر است و استفاده از ضمیر"ام" هنگامی آشکارتر می‌شود که تاکید بـر سـخنگو و شـاعر در کـانون توجه قرار می‌گیرد که طی آن، شاعر بارها مطلب گسترش یافته در غزل را بـه خـود ارجـاع داده و مـی دهد.(۱۹ بار).

بهره‌گیری از ساخت زمان حالِ "هستم" و با مخاطب قرار دادن معشوق با ضمیر تو و منادا تاکید دیگری بر وقوع مسّلم فعل است و این شیوه زبانی هنگامی پدید می‌آید که گوینده می‌خواهد بر قطعیّت امری قریب الوقوع صحّه بگذارد به عنوان نمونه گستردگی حضور صدای / ش / ، / س / (=ص) در سراسر غزل عامل دیگری است که به القای مفهوم حرکت (گذر از دنیای مادی) کمک می کند.

لحن این غزل عاشقانه و عارفانه است که در آن، شاعر از تعدادی از مجازها برای ایجاد تصویرسازی زیبا و عمق بیشتر در شعر استفاده کرده است که به ترتیب مصرع ها و به شرح زیر مشاهده می شوند. تصویرسازی مربوط به "آبشارِ زلف تو بر شانهٔ شمشادی‌ام!" یک تصویر زیبا و شاعرانه از زلف معشوق است. استفاده از پندار نیز برای ایجاد یک دنیای خیالی و پراز احساسات بکار می رود که در این غزل نیز به عنوان مثال، تصویرسازی مرتبط با "سویِ بی‌سویی، دو خلسه، مانده تا ژرفای خواب"، نشان‌دهنده یک فضای خیالی و غنی است.

تشبیه‌ها: در اصطلاح ادبی، تشبیه به معنی مانند کردن کسی یا چیزی به کس دیگر یا چیز دیگر در صفتی به وسیله ادات تشبیه است. پدیده‌ها و اجسام را می‌توانیم از دو طریق به هم مربوط کنیم: یکی به وسیله شباهت (تشبیه و استعاره) و دیگری با مجاورت (مجاز). در این غزل به کرات از این موضوع استفاده شده است. تشبیه به کار رفته در مصرع دوم" :شهروندِ روستای هر چه بادابادی‌ام"، در مصرع چهارم" :پَرسهٔ اجدادی‌ام"، در مصرع هفتم" :حسِ نزدیکی آهو بوده‌ام با خونِ دشت"،در مصرع دوازدهم" :آبشارِ زلف تو بر شانهٔ شمشادی‌ام"،در مصرع بیستم" :موشکافِ حیرت آمد، تیشهٔ فرهادی‌ام"، در مصرع بیست و دوم" : روحِ تعطیلی است در رفتارِ کودک شادی‌ام"، می باشند که شاعر درآنها به خوبی از تشبیه استفاده نموده است. به عنوان مثال در "آبشارِ زلف تو بر شانهٔ شمشادی‌ام!" - این تشبیه به آبشار زلف به شمشاد، برای توصیف زیبایی و طولانی بودن زلف معشوق استفاده شده است.

استعاره: در این غزل شاعر به خوبی از استعاره نیز در بیان اندیشه های خود استفاده نموده است. بطوریکه در مصرع ششم: "آسیابِ بادی‌ام"، مصرع هفتم: "خون دشت"، مصرع دهم: "آغوش‌ها بگشادی‌ام"، در مصرع هیجدهم: "صدف‌های تهی" و "از شورِ دریا زادی‌ام" از این فن بیان هم استفاده نموده است و یک واژه، عبارت یا جمله را به‌جای چیز دیگری بر اساس شباهت بین آنها، بخوبی و با ظرافت تمام بکار برده است.

ایجاد تصویر: شاعر در این غزل با استفاده از تشبیهات و استعارات و دیگر آرایه‌های ادبی، تصاویر زیبایی از معشوق خود و دنیای پیرامون خلق نموده است.

استفاده از شکل‌های سخن (تصویرسازی): در این غزل، در مصرع: با دمِ گُلسنگی‌ات، دنیای دیگر دادی‌ام!!" ، شاعر بخوبی با استفاده از شکل سخن برای توصیف دنیای جدید و زیبایی که معشوق با دم گلسنگ خلق کرده است به بیان موضوع و تصویر می پردازد.

تضاد: تضاد از آرایه‌های ادبی است که به معنی آوردن دو کلمه با معنی متضاد است در سخن برای روشنگری، زیبایی و لطافت در این غزل به کرات از این آرایه بهره برده شده است، بطوریکه در بیت اول: "شهروند و روستا"، در بیت دوم: "خلوت‌ها" و "پَرسهٔ اجدادی"، در بیت چهارم: "خونِ دشت" و "آب و علف"، در بیت پنجم: "مهربانی" و "دور"، و در بیت دوازدهم: "زمستان" و "آتش" ، این آرایه قابل مشاهده می باشد.

مجاز : آرایه مجاز به معنای به کار بردن کلمات در معنایی غیر از معنای حقیقی خود است. در این غزل نیز به دفعات از مجاز استفاده شده است. به عنوان مثال در مصرع دوازدهم، "آبشارِ زلف تو بر شانهٔ شمشادی‌ام!"، در این جمله، از مجاز تشبیه برای نشان دادن طولانی بودن زلف معشوق استفاده شده است.

در مصرع ششم: "آسیابِ بادی‌ام"، در این جمله از مجاز استعاره استفاده شده است که در آن، از باد به عنوان یک مفهوم غیرمستقیم برای زیبایی و حرکت همچون باد آسیاب استفاده شده و این تصویر به غزل غنایی خاص افزوده است. البته از مجاز استعاره در مصرع چهارم: "پَرسهٔ اجدادی‌ام"، نیز برای توصیف خلوت‌ها و سکوت‌های گذشته و ارتباط با گذشتگان استفاده شده است. از آرایه مجاز همچنین در مصرع های پنجم: "در میانِ حلقهٔ آب و علف"، مصرع هشتم: "آوازِ شب هنگامِ عشق" و مصرع یازدهم: "تیشهٔ فرهادی‌ام" نیز استفاده شده است که وجه هنری و زیبایی‌شناسانه این غزل را دوچندان نموده است. البته در مصرع بیست و دوم نیز: "روحِ تعطیلی است در رفتارِ کودک شادی‌ام!" ، شاعر از مجاز لازمیه برای توصیف حالت شادی و بی‌پروایی خود استفاده نموده است. لذا مشاهده می شود که استفاده از این مجازها در این غزل، به تنوع و غنای زبانی شعر کمک نموده و توانسته است تا احساسات و افکار شاعر را به خوبی به خواننده منتقل نماید.

در این غزل، شاعر به نحوی از عناصر تاریخی و فرهنگی نیز بهره‌گرفته است تا شعر او به بعد گسترده‌تری و با ارتباط به تجارب و مفاهیم جامعه و فرهنگ خود پیوند بخورد. تحلیل سیاق تاریخی و فرهنگی در برخی ابیات این غزل به شرح زیر است:

"سویِ بی‌سویی، دو خلسه، مانده تا ژرفای خواب ":در این بیت، به یک سیاق تاریخی یا مفهومی اشاره شده است که از خواب به عنوان نمادی از بی‌سویی و ژرفایی بیان شده است. این امر به مفهومی از پیشرفت یا مسیری طولانی در تاریخ اشاره می کند. "پشتِ خلوت‌هاست آری، پَرسهٔ اجدادی‌ام": در این بیت، از اصطلاح "پَرس" به عنوان نمادی از مکان‌های خلوت و پنهانی استفاده شده است که می تواند به یک سیاق فرهنگی یا تاریخی اشاره داشته باشد که مرتبط با سنن یا آیین‌های قدیمی مردم باشد. با توجه به ترکیب "آبشارِ زلف تو بر شانهٔ شمشادی‌ام": در این بیت، از زبانی حماسی استفاده شده است. این استفاده احتمالاً به مفهومی از تقدس در تاریخ و فرهنگ اشاره دارد. "بیستون، مضمون شیرینی ندارد شوخِ من": در این بیت، به احتمال زیاد اشاره به مکانی تاریخی به نام بیستون دارد که در این متن به عنوان نمادی از چیزی که مضمون شیرینی ندارد یا موقعیتی که دشوار است، به کار رفته است. "ای بغل آیینه تن، آغوش‌ها بگشادی‌ام": در این بیت، از عنصری که به عنوان آغوش تن استفاده شده است، ممکن است به مفهومی از آزادی یا پذیرش اشاره کند که به نوعی مرتبط با فرهنگ و تاریخ مردم است.

در این غزل، برخی از کلمات و اصطلاحات به تکرار برای تأکید بر احساسات و مضامین انتخاب شده‌اند. در زیر، برخی از این کلمات و اصطلاحات را می توان بیان نمود:

"آبادی‌ام": این واژه در بیت ابتدایی به تکرار رفته است، که نشان از تأکید بر مضامینی از آزادی، سرزندگی، و بهبود وضعیت زندگی دارد. " دو خلسه": این واژه در بیت دوم اشاره به لحظات و زمان اندک دارد و در واژه دو خلسه، صفت پیشین دو به نوعی اشاره به ترکیب های دو واژه ای در بیت دوم دارد که چهار بار بیان شده است.

بازخوانی و قرائت تنگاتنگ

بیت یکم

در زمینِ بی‌زمانی، ناکجا آبادی‌ام شهروندِ روستای هر چه بادابادی‌ام

این بیت به الگوی وزنی(فاعلاتن/فاعلاتن) است. این الگو با ساختار غزل کلاسیک هماهنگ است. در این بیت شاعر با استفاده ازآیرونی « زمین بی زمانی» و «ناکجاآبادی» و حتی عبارت شهروند روستایی ایجاد تنش نموده است و مخاطب و خواننده را در درک معنا و مفهوم دچار سرگشتگی می‌کند و این بیت لحن و آهنگی فاخر و حماسی دارد و قافیه‌های بیت ناکجاآبادی‌ام و بادابادی‌ام ایجاد هم آوایی نموده و هماهنگی دلنشینی به شعر بخشیده است و ضمیر "ام" که در حکم ردیف هستند نقش فعل " هستم" را بازی می‌کنند. هم نشینیِ واژه‌های متناسب و متقابل در همه بیت‌ها، پیوند افقی سخن را استوارتر کرده و تاثیر کلام را افزایش داده است. قافیه در این بیت نیز مطابقت دارد و هر دو مصرع با "ام" به پایان می‌رسند. این بیت با استفاده از عبارات "زمینِ بی‌زمانی" و "ناکجا آبادی‌ام" تصویر غنی و مجازی را ارائه می‌دهد که می‌توانند به احساسات عدم مکان‌مندی یا عدم تعلق به یک مکان خاص اشاره کنند. در این بیت به نوعی از محدودیت‌های زمانی و مکانی خود شاعر صحبت می‌کند. او در زمینی بی‌زمان و در جایی که نمی‌توان به آن جایگاهی گفت، "ناکجا آبادی‌ام". این ممکن است نمایانگر احساساتی همراه با سرگشتگی یا بی‌جا بودن شاعر باشد. از منظراستفاده از اشعار مستقیم، عبارت "شهروندِ روستای هر چه بادابادی‌ام" یک اظهارنظر مستقیم از جانب شاعر است که به موقعیت و وضعیت اجتماعی او اشاره می نماید

بیت دوم

سویِ بی‌سویی، دو خلسه، مانده تا ژرفای خواب پُشتِ خلوت‌هاست آری، پَرسهٔ اجدادی‌ام

در این بیت به خوبی ساختار نحوی رعایت شده است و جملات به صورت Grammatically sound و درست هستند. از منظر تصویرسازی، شاعر با کلماتی همچون "سویِ بی‌سویی"، "خلسه"، "ژرفای خواب" و "پشتِ خلوت‌ها" تصاویر غنی و مجازی ایجاد کرده است. این تصاویر می‌توانند به توسعه مفهوم احساسی و شعوری بیت کمک کنند. تناسب و تقابل و آرایه متناقض نمای "سوی بی سویی" با " پشت خلوت‌ها" و همچنین تناسب عدد دو در ترکیب دو خلسه با ترکیب‌های دو واژه‌ای "سویِ بی‌سویی" و "پشت خلوت‌ها" و "ژرفای خواب" و" پرسه اجدادی" و همچنین بسامد صدای /س/ و /خ/، /ش/ و /خ/ در ترکیب‌های ذکر شده در سطرهای پیشین معنای بسیاری از بیت‌ها را در خود فرو خورده است که همان عالم معنا و ورای عالم مادی است.

بیت سوم

گنـدمی تـو! کشتـزاران از تو سرشارِ طلاست جـز به بـوی تـو نگـردد، آسیـابِ بـادی‌ام

آهنگ این بیت شاد و پرنشاط است که حسّ شادمانی و شور و شوق را به خواننـده القـا مـی‌کنـد. ایـن حسّ، با مضمون بیت که بیانگر عشق و دلبستگی شاعر به معشوق است، تناسب دارد. در این بیت شاعر معشوقش را چونان گندمی می‌داند که وجود و دلش را لبریز از عشق و محبّت کرده است و دل عاشـق و مهربانش در امیدِ رسیدن به معشوقش و با محبّت او نرم و متمایل می‌گردد. در این بیت از تشـبیه "تـو گندمی" و استعاره "کشتزاران از تو سرشارِ طلاست" استفاده شـده. اسـتفاده از آرایـه "ایهـام" در واژه "بو" ۱- امید و آرزو ۲- رایحه ۳- اثر و نشـانه و همچنـین اسـتفاده از آرایـه " ایهـام تناسـب در واژه " نگردد" که با " آسیاب بادی" تناسب و مراعات نظیر دارد و واژه "نگردد" در دو معنای ۱- نچرخـد و ۲- نرم نشود افاده می‌گردد و این جا مقصود " نرم نگردد" می‌باشد. در بیـت سـوم اسـتفاده از علامـت سجاوندی تعجب که بیانگر منادا است و مخاطـب را بـه توجـه بیشـتر بـه ترکیـب گنـدمی تـو! دعـوت می‌نماید.

بیت چهارم

حسِ نزدیـکی آهـو بـوده‌ام با خـونِ دشـت در میـانِ حلقـهٔ آب و عـلف، بنهـادی‌ام

در این بیت شاعر از صنایع لفظی متعددی استفاده نموده. این بیت به ارتبـاط شـدید شـاعر بـا حـس نزدیکی و احساسات اشاره دارد. ایشان خود را با آهو مشابهت داده و حس نزدیکی بـا خـون دشـت را تجربه کرده‌اند. عبارت "در میـانِ حلقـهٔ آب و عـلف، بنهـادی‌ام" نیز می‌تواند به زیبایی و احساسـات شاعر اطلاعات بیشتری اضافه کند. در بیت "حسِ نزدیـکی آهـو بـوده‌ام با خـونِ دشـت"، حسّ خود را به آهویی تشبیه می‌کند که در دشت رها و آزاد است. همچنـین در مصـرع "در میـانِ حلقـهٔ آب و عـلف، بنهـادی‌ام" استعاره به کار رفتـه اسـت. تناسـب "آهـو"، "دشـت"، " آب و علـف" و همچنـین پیوند بین واژه‌های " نزدیکی" ،" حلقه" و فعل " بنهادی‌ام" و بهره گرفتن از ترکیب و تعبیر شـاعرانه و بدیع " حلقه آب و علف" همه بیانگر ارتباط و نزدیکی و مانوس بودن است . شاعر وجـود و ذاتـش را عجین شده با طبیعت و وجود غریزی آهو مـی‌بینـد.(آب و علـف: مجـازاً گیاهـان و طبیعـت اسـت). و مصرع اول شعر شیوه بلاغی و جابجایی اجزای جملـه صـورت گرفتـه اسـت و مسـند " حـس نزدیکـی آهو" تقدّم بر دیگر اجزای جمله را دارد که تاکیدی است بر اُنس و احساس.

در ترکیب خونِ دشت از اضافه استعاری بهره گرفته شده است که با توجه به بیت چهارم واژه"خون" مفهوم ذات، حس و غریزه مّد نظر است.

بیت پنجم

چشم‌های مهربانی، از نظر، دورم نداشت ای بغل آیینه تن، آغوش‌ها بگشادی‌ام!!

شاعردر آن با استفاده از عبارت "چشم‌های مهربانی" تصویر زیبایی از چشمان دوست یا محبوب را ایجاد می‌کند. همچنین با عبارت "آغوش‌ها بگشادی‌ام" تصویر دعوت به آغوش‌بازی و نزدیکی طراحی می‌شود. در این بیت به اهمیت نگاه مهربان و دلنشین دیگران به شاعر اشاره دارد و نشان می‌دهد که او این دلگرمی و دوستی را با آغوش بازی به دیگران ارائه کرده است. تناسب " چشم‌ها"، " نظر " و همچنین " بغل و تن" و " آغوش" و تعبیر شاعرانه " ای بغل آیینه تن" بسیار بدیع و هنری است. یک تعبیر این است که شاعر تن معشوقش را همچون آیینه، شفاف و صاف تصوّر می‌نماید خالی از هرگونه شائبه و خلل و عاشق در وجود و دل معشوق متجلّی می‌شود.

ترکیب تشبیهی و بدیع و نو " ای بغل آیینه تن" استعاره مصرّحه است از معشوق که در این جا "مشبه" محذوف واقع شده و بغل آیینه تن: "مشبه به" است و در این ترکیب حذف به قرینه معنوی صورت گرفته است منادا واژه معشوق و محبوب است که محذوف واقع شده است. البته «آیینه تن» اضافه تشبیهی است و تن: مشبه و آیینه: مشبه به است. بدین شکل مفهوم ترکیب کامل‌تر آشکار می‌گردد ای معشوقی که بغل و آغوش برای من گشوده‌ای و تنی همچون آیینه داری.

بیت ششم

چیست در رویای باد آوازِ شب هنگامِ عشق؟ آبشارِ زلف تو بر شانهٔ شمشادی‌ام!

آهنگ این بیت، سنگین و کند است که حسّ سنگینی و رخوت را به خواننده القا می نماید. این حسّ، با مضمون بیت که بیانگر حسّ غم و اندوه شاعر است، تناسب دارد. تشبیه به کار رفته در این بیت "آبشارِ زلف تو بر شانهٔ شمشادی‌ام!"، و استعاره " آوازِ شب هنگامِ عشق" و تصاویر ارایه شده "باد"، "شب"، آبشار"، "شمشاد" می باشند . در این بیت شاعر میان عناصر طبیعت "باد، شب، آبشار و شمشاد" تناسب ایجاد نموده است و در یک بیت از چهار ترکیب دلنشین بهره برده است که به جز حروف و فعل «چیست» باقی بیت ترکیب‌های ذکر شده است.

بیت هفتم

سنگ بودم مُردگی می‌رفت تا خاکم کند با دمِ گُلسنگی‌ات، دنیای دیگر دادی‌ام!!

آهنگ و لحن این بیت شاد و پرنشاط است. این حسّ، با مضمون بیت که بیانگر زنده شدن و شادمانی شاعر است، تناسب دارد. شاعر در مصرع اول و با مقدّم کردن "مسند" که واژه سنگ است و همچنین مُردگی ، تاکید بر این مفهوم دارد که راوی در معرض نابودی قرار داشته است " سنگ بودم" تشبیهی است بسیار صریح و بی‌پرده و با توجه به فعل بودم امری را بیان می‌کند که به طور قطع صورت گرفته است. شاعر در مصرع دوم از ترکیب هنری" دم گلسنگی‌ات" : نَفَس گل سنگیِ تو" از آرایه مجاز بهره برده است : دم: مجازاً سخن و نَفَس است و به نوعی در آن " تشبیه" دارد"دم" : مشبه و "گل سنگی" : مشبه به و همان طور که در بالا شرح داده شد می‌تواند تلمیح به نَفَس مسیحایی داشته باشد. و "دنیایی دیگر": مجاز از عالم معنا و عشق است. شاعر نفس جان بخش معشوق را باعث حیات و زندگی می‌داند و در پایان بیت از نشان سجاوندی تعجب برای تاکید دوباره استفاده شده است.

بیت هشتم

از پری زادان شعر آغازِ روز خلقتی با خیالت دیوبندِ قلعهٔ آزادی‌ام

در این بیت، بین « پری زادان » ، « دیوبند » و « قلعه » تناسب وجود دارد. شاعر در مصراع اول کاملاً از یک ترکیب طولانی « پری زادان شعر آغازِ روزِ خلقتی» استفاده کرده است که به نظر می‌رسد کمی خوانش شعر را ثقیل و دشوار نموده است. ترکیبی متشکل از یک صفت « شعر آغاز » و دو مضاف الیه « روزِ خلقتی» و موصوف و هستهٔ عبارت نقش متممّی یافته است با استفاده از حروف اضافه در ابتدای ترکیب« پری زادان » و آغاز روز خلقتی اشاره ای به روز ازل دارد و سخنگو بیان می‌کند که خیال عشق تو وجود مرا تنها متعلّق و وابسته به تو نموده است همچون پریانی که در قلعه دیوبند و اسیر می‌شود و امکان آزادی و رهایی ندارد. در مصراع دوم دو ترکیب اضافی « خیالت » و « دیوبند قلعهٔ آزادی » به کار رفته است. به هر روی ترکیبات موجود در بیت رنگ و بویی کهنه به شعر می بخشد و شاعر با الهام از عشق و آرزو و خیال وصل توانمندی شگرفی می یابد ، به حدّی که با الهام از آن ، دیو را در قلعه به بند می کند . ترکیب مورد نظر اشاره و تلمیح دارد. به باور گذشتگان که دیو را با افسون در شیشه حبس می کردند.

بیت نهم

گوش دار! اینک زمان از من، نمک گیرِ صداست در صدف‌های تهی، از شورِ دریا زادی‌ام!

لحن این بیت، لحنی تغزلی و عاشقانه است که زبانی ساده و عامیانه دارد. در این بیت، "در صدف‌های تهی، از شورِ دریا زادی‌ام!" تشبیه و در"گوش دار! اینک زمان از من، نمک گیرِ صداست" استعاره مشاهده می شود. تناسب واژه های « گوش » ، « صدا » ، « صدف » و همچنین پیوند واژه های « صدف » و « دریا » در بیت دیده می شود. ارتباط صدف با گوش به خاطر این است که هم شبیه گوش است و هم صدف را به گوش نزدیک می کنند تا صدای دریا را در آن بشنوند. واژگان « زمان » و « از من » به نوعی جناس و ایجاد آهنگ کرده است و ترکیب نمک گیر : کنایه از در زیر دین و مدیون کسی بودن است و همچنین واژگان « صدا » و « صدف » جناس دارد و ایجاد موسیقی و آهنگ نموده است.در مصراع دوم، بین واژه های « صدف » ، « شور » و « دریا » تناسب و مراعات نظیر است و واژه ی « شور » ایهام تناسب دارد . زمان آرایهء جان بخشی دارد و صدف های تهی : استعاره از وجود و دل خالی از عشق و محبّت و اصطلاح « شوردریا زادی ام » کنایه از : به من جوش و خروش و عشق و هیجان بخشیدی.

بیت دهم

بیستون، مضمون شیرینی ندارد شوخِ من! موشکافِ حیرت آمد، تیشهٔ فرهادی‌ام

در این بیت تناسب « بیستون » ، « شیرینی » و « تیشه فرهاد » و ترکیب بدیع و دلنشین « موشکاف حیرت » به نوعی بیانگر سبک هندی صائب تبریزی و بیدل دهلوی است.

واژهٔ « شیرین » ایهام تناسب دارد و معنی اوّل نام شخص و معنی دوم مزّهٔ شیرینی و جذّاب است که معنی دوم مورد نظر است و در مصرع دوم ، تیشهٔ فرهاد استعاره از سخن و شعر عاشقانه شاعر است که همچنانی که تیشه سنگ‌ها را می‌تراشد در دل‌ها رسوخ می‌کند و در بیت از آرایهٔ تلمیح استفاده شده است .

شاعر کلام و شعر عاشقانه خود را حیرت آور می داند به طوری که از این به بعد بایستی داستان عشق شیرین و فرهاد را به فراموشی بسپریم. عبارت « موشکاف آمدن » کنایه از با دقّت در امری جست و جو کردن است و شاعر در ترکیب اضافی « شوخ من! » که با یک علامت سجاوندی تعجب « ! » آنرا بیان می کند ، مقصودش معشوق و محبوبش می باشد . آرایهٔ استعاره دارد و « شوخ من!» منادایی است که ادات ندای « ای » و فعل « به هوش باش » به قرینهٔ معنوی محذوف واقع شده است.

بیت یازدهم

تاب خوارِ جمعهٔ جنجالی‌ام چون کوچه باغ روحِ تعطیلی است در رفتارِ کودک شادی‌ام!

در این بیت با ساخت ترکیب های هنرمندانه و بدیع « تاب خوار جمعهٔ جنجالی » و « رفتار کودک شادی ام » و « روح تعطیلی » و بهره گرفتن از ترکیب اضافی « کوچه باغ » این بیت را در این غزل از این نظر منحصر به فرد کرده و حرکت را نشان می دهد و در مقابل با استفاده از تعطیلی و جمعه سکون و آرامش را جلوه گر شده است و تنش زیبایی ساخته است. لذا بکارگیری تصاویر"تاب خوارِ جمعهٔ جنجالی", "کوچه باغ", "روحِ تعطیلی", و "رفتارِ کودک شادی‌ام" نشان‌دهند حالتی از شاعر و حالتهای مختلف زندگی او هستند. ساختار شعر در این بیت منظم است و ترتیب واژگان به شکلی موزون و هنرمندانه انتخاب شده است. شاعر در مصراع اوّل تشبیه زیبایی ساخته است و مصرع وجه شبه غریبی دارد. مصراع اول « تاب خوار جمعهٔ جنجالی » و « ام » در « جنجالی ام » مشبه است و واژهٔ « چون » ادات تشبیه و « کوچه باغ » مشبه به است در مصراع اول وجود و حس خود را همچون کوچه باغی می داند که در جمعهٔ پر از هیجان و گرما و شلوغی آن را فرا گرفته است.

مصراع اوّل و دوم شیوهٔ بلاغی و جابه جایی اجزای کلام دارد و شاعر با استفاده از علامت تعجب (!) رفتار و احساسات خود را حیرت آور می داند و در مصرع دوم نیز، در ترکیب « رفتار کودک شادی ام ! » رفتارش را همچون شادی کودکانه ای تصور می کند که به واسطهٔ تعطیلی جمعه ایجاد می گردد.

بیت دوازدهم

پیشِ آتش بازی چشمت، زمستان قصه‌ای‌ست از تو می‌گویند پیرانِ شبِ آبادی‌ام...

در این بیت، شاعر معشوق خود را دارای چشمانی فریبنده و گیرا می‌داند که مانند آتشی گرم و بازیگوش است که در برابر زیبایی معشوق وی، سختی و مشقت زمستان هیچ است. پیران روستا نیز مجذوب زیبایی معشوق شده‌اند و در شب‌های هنگام از او صحبت می‌کنند. در این بیت چشمان معشوق به آتش بازیگوش تشبیه شده است. "زمستان" نیز استعاره ای از سختی و مشقت است که در آن تضادی بین گرمای آتش و سردی زمستان وجود دارد. ترکیب « آتشبازی چشمت » اضافهٔ تشبیهی و تشبیه فشرده است. در مصراع اول که ۶ واژه دارد ۲ تشبیه بکار رفته است و در پایان مصراع دوم و بیت از علامت سجاوندی سه نقطه استفاده شده و این سطرهای سفید شاید بیانگر آن باشد که هنوز این

داستان عشق ادامه دارد و در زمان جاری است و ادامه شعر را به حدس و ظّن مخاطب سپرده است به هرحال شاعر می خواهد این حس را به مخاطب منتقل کند که داستان هنوز ادامه دارد.

- تحلیل غزل آینه بی‌تکلم

هـزار آینـه در یـک تبسـمت دیـدم بـه کشـت زمزمـه، بـاران گنـدمت دیـدم
علف،تو بودی ومن آهوانه در ایـن دشـت بـه هـر گیـاه رسـیدم، توهمـت دیـدم
شقایق از تو به سـرخی نشسـت چشـمانش میـان شـعله ای از خـون، تجسـمت دیـدم
بهار، با تو به یک شـاخه آشـیان مـی‌بسـت پرنـده وار بـه گـاه ترنمـت دیـدم
چه کوزه هـا کـه نشـد از لبـت، زلال آواز بـه روسـتای عطـش، نهـر مردمـت دیـدم
زبـان طـوطی طبـع منـی و مـنم حیـران چـه شـد کـه آینـه بـی‌تکلمـت دیـدم
نبـود از تـو مگـر واژه‌ای گریزنـده به شعر «شیون» صائب نفس، گمت دیدم

وزن این غزل« مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لن» ودر بحر مجتث مثمن مخبون است. این بحر از رایج ترین بحور اشعار فارسی است و یکی از دلنشین ترین و زیباترین وزن هاست. در این غـزل، ریـتم شـعر متناوب و آهنگ و لحن شعر دلنشین و عاطفی اسـت و در بعضـی از ابیـات اسـتفهامی و تعجّبـی اسـت. غزل از قافیه‌های متنوع استفاده می‌کند، که به تنوع در نظریه قافیه اشاره دارد. شـاعر از تصـاویر غنـی و انگیزه‌های قوی استفاده کرده است. آینه، تبسم، کشـت زمزمـه، بـاران گنـدم، علـف، آهوانـه، شـقایق، شعله‌های خون، بهار، شاخه آشیان، پرنده، نهر، و طوطی از تصاویر مهم در شعر هستند که احساسـات و اندیشه‌های شاعر را توصیف می‌کنند. در بیت ششم "طوطی طبـع منـی و مـنم حیـران" شـاعر از قاعـده "ترتیب ارکان جمله" تخطی کرده است.

انتخاب واژگان در این غزل غنی و شاعرانه اسـت. کلمـاتی همچـون "آینـه"، "تبسـم"، "زمزمـه"، "گندم"، "آهوانه"، "شقایق"، "شعله ای از خون"، "آشیان" و "تـرنم" از جملـه واژگـانی هسـتند کـه تصاویر شعر را به شکل زیبا به تصویر مـی‌کشـند. سـاختار شـعر مـنظم و تنظـیم دقیـق واژگـان بـه شـعر جذابیت می‌بخشد. ترتیب واژگان بـه گونـه‌ای اسـت کـه تصـاویر بـه تـدریج در ذهـن خواننـده شـکل می‌گیرند. در این غزل شاعر از عناصر فرهنگی و تاریخی مانند "زمزمه" و "نهر" اسـتفاده کـرده اسـت که ممکن است به تفسیر عمیق‌تر متن کمک کند.

در این غزل، تشبیه های متعددی مشاهده می شود. تشبیه "تو" به "باران گندم" در بیت اول، "آهوانه" در بیت دوم، "شقایق" در بیت سوم، "پرنده" در بیت چهارم، "کوزه" در بیت پنجم، "طوطی" در بیت ششم، تماما به زیبایی این غزل افزوده است. در این غزل، تضاد به کار رفته در مفاهیم هم مشاهده می شود. تضاد مفاهیم "هزار آینه" و "تبسم" در بیت اول، "علف" و "آهوانه" در بیت دوم، "شقایق" و "خون" در بیت چهارم، "کوزه" و "عطش" در بیت پنجم، "طوطی" و "بی‌تکلم" در بیت ششم، از جمله مواردی است که می توان بخوبی آنها را مشاهده نمود.

در این غزل، انسجام معنایی و تصویری خوبی وجود دارد که به خاطر وزن و قافیه های آن، غزل را منسجم و جذاب نموده است. تشبیهات متعددی در این غزل مشاهده می شود که زیبایی شعر را افزایش می دهد. مواردی همچون:"هزار آینه در یک تبسمت دیدم"، "به کشت زمزمه، باران گندمت دیدم"، "علف، تو بودی و من آهوانه در این دشت"، "به هر گیاه رسیدم، توهمت دیدم"، "شقایق از تو به سرخی نشست چشمانش"، "میان شعله ای از خون، تجسمت دیدم"، "بهار، با تو به یک شاخه آشیان می بست"، "پرنده وار به گاه ترنمت دیدم"

"چه کوزه ها که نشد از لبت، زلال آواز"، "به روستای عطش، نهر مردمت دیدم" از جمله تشبیهاتی است که توانایی شاعر در بیان احساسات و اندیشه را نشان می دهد.

در این غزل استعاره های گوناگونی وجود دارد. به عنوان مثال و به ترتیب : واژه "هزار آینه" استعاره از لبخند معشوق، "باران گندم" استعاره از موهای معشوق، "علف" استعاره از انسان‌های عاشق و در ادبیات نماد رویش است و "آهوانه" استعاره از عاشق،"شقایق" استعاره از معشوق، "خون" استعاره از عشق ،"بهار" استعاره از زیبایی معشوق،"آشیان" استعاره از عشق،"کوزه" استعاره از انسان‌های عاشق،"عطش" استعاره از عشق فراوان، "طوطی" استعاره از شاعر و نهایتا"آینه بی تکلم" استعاره از معشوق است که در این غزل به خوبی مورد استفاده واقع شده است.

بازخوانی و قرائت تنگاتنگ

بیت اول:

هزار آینه در یک تبسمت دیدم به کشت زمزمه، باران گندمت دیدم

ردیف این غزل "دیدم" است و قافیه بیت یکم «تبسُمت و گندمت می باشد» که تأکید بر مشاهده و درک شاعر از زیبایی معشوق دارد که حسّ شیدایی و دلدادگی شاعر را به خواننده القا می‌کند. در

این بیت شاعر، خطاب به معشوق بیان نموده است که در لبخند تو انعکاس هزاران آینه را دیدم و گویی باران گندم بر کشتزار زمزمه نازل شده است. شاعر در این بیت با استفاده از ابزارهای زبانی و ساختار بیت، تصویری زیبا و شاعرانه از لبخند معشوق خلق کرده است. تشبیه لبخند معشوق به هزاران آینه، زیبایی و درخشش لبخند معشوق را به تصویر می‌کشد. هزاران آینه نشان‌دهنده انعکاس نور و روشنایی از لبخند معشوق است. به طریق مشابه،تشبیه لبخند معشوق به باران گندم نیز حاصلخیزی و برکت لبخند معشوق را نشان می‌دهد. باران گندم نشان‌دهنده ریزش نعمت و خوشی از لبخند معشوق است. تضاد بین هزاران آینه و زمزمه هم بر قدرت و تأثیر لبخند معشوق تأکید می‌کند. هزاران آینه نشان‌دهنده قدرت و "جل" است. لذا واج‌آرایی، انسجام و موسیقی بیت، همه به خلق این تصویر کمک می‌کنند واحساس زیبایی و عمق احساسات شاعر را به خوبی منتقل می‌کنند. تکرار صداها (ه و ت) در واژگان "آینه" و "تبسمت" و همچنین "زمزمه" و "گندمت" به تأثیر زیبایی و ریتم موزون کمک کرده‌اند. تصاویر گوناگون و دلنشین و زندگی بخشی که باعث شور و طراوت در مخاطب می گردد در این بیت نظیر: "آینه"، "تبسم"،"زمزمه"، "باران" و "گندم" مشاهده می شود.

بیت دوم:

علف،تو بودی ومن آهوانه در این دشت به هر گیاه رسیدم، توهمت دیدم

در این بیت می‌گوید که در جستجوی معشوق خود (علف) در دشت هستی سرگردان است و هر گیاهی را که می‌بیند، به خیال اینکه معشوق اوست، به آن توجه می‌کند. این بیت به وضوح بیانگر عشق و شور و شیدایی شاعر نسبت به معشوق است. از صنایع لفظی آن می توان به تشبیه"من آهوانه در این دشت" اشاره نمود. در این بیت با تکرار الفاظ "تو" و "من" و استفاده از همسویی صداها، ریتم و هماهنگی در زبان ایجاد شده است. شاعر در این بیت با جایگذاری معنای "تو" از جلوی "علف" و "آهوانه" و توهم در دیدن تو در هر گیاه، یک زاویه نوین و جذاب به خواننده ارائه می دهد. در این بیت، شاعراز تشبیه و تضاد برای بیان مفهوم خود استفاده کرده است. تشبیه معشوق به علف و تشبیه خود به آهوانه، بیانگر عشق و دلباختگی شاعر به معشوق است. حرف "ه" در بیت، به انسجام و آهنگین‌تر شدن آن کمک می‌کند. استفاده از "آهوانه" در این بیت می‌تواند یک مجاز باشد که به زیبایی و دلفریبی معشوق اشاره دارد. نکته جالب در این بیت، عبارت "تو بودی" و "تو همت" است که می‌تواند به تاکید بر اهمیت معشوق و احساس شاعر نسبت به او اشاره کند.

در این بیت، تضاد عناصر مشهود است. علف به عنوان یک عنصر معمولی که بر اثر وزش نسیم گاهگاهی جنبشی آرام دارد ممکن است اشاره به آرامش و سادگی داشته باشد، در حالی که آهوانه به عنوان یک موجود زیبا و شگفت‌انگیز نماد عشق و شور است. این تضاد در بیت، یک تناقض زیبایی ایجاد می‌کند. در این بیت، تضاد عناصر مشهود است. علف به عنوان یک عنصر معمولی و ممکن است اشاره به آرامش و سادگی داشته باشد، در حالی که آهوانه به عنوان یک موجود زیبا و شگفت‌انگیز نماد عشق و شور است. این تضاد در بیت، یک تناقض زیبایی ایجاد می‌کند. واژه‌هایی مانند "رسیدم" و "دیدم" نیز نشان‌دهنده فعالیت و تحرک شاعر در جستجوی عشق و زیبایی است. این واژه‌ها احساس مشارکت و پیگیری را در شاعر به تصویر می‌کشند.

تقّدم "علف" که مسند و مشبه به است بر دیگر اجزای بیت بیانگر تاکید است.

بیت سوم:

شقایق از تو به سرخی نشست چشمانش میان شعله ای از خون، تجسمت دیدم

این بیت به وضوح به تصویر زیبایی از عشق و درد اشاره دارد. شاعر از تصویر شقایقی که از رنگ آتشین عشق معشوق پررنگ شده و تصویر زیبایی از دیدار با معشوق به دلش نشسته، خبر می‌دهد. استفاده از تصاویری چون "شقایق"، "سرخی" و "شعله از خون" تصویر زیبا و در عین حال احساسی از عشق و درد ایجاد می‌کند. در این بیت، "شقایق از تو به سرخی نشست چشمانش" می‌تواند کنایه از تاثیرات عشق و احساسات عمیق در دل معشوق باشد.

زبان شاعری در این بیت، باعث تقویت احساسات و تجسمات شاعر می‌شود. کلماتی مانند "شقایق"، "سرخی" و "شعله از خون" از لحاظ زبانی، تصاویر غنی و قوی ایجاد می‌کنند. در این بیت، تضاد بین "شقایق" (گل) و "شعله ای از خون" نیز بر شدت و عمق عشق شاعر تأکید می‌نماید. در این بیت واج‌آرایی حرف "ش" در بیت، به انسجام و آهنگین‌تر شدن آن کمک می‌کند. عبارت "تجسمت دیدم" نیز بیانگر وضوح و شدت تصویر معشوق در ذهن شاعر است که باعث شده است که ساختار شعر در این بیت را منظم و ترتیب واژگان را به شکلی موزون و هنرمندانه انتخاب نماید.

بیت چهارم:

بهار، با تو به یک شاخه آشیان می‌بست پرنده وار به گاه ترنمت دیدم

در این بیت، شاعر معشوق خود را به بهار تشبیه می‌کند که فصلی نو و سرشار از زیبایی و زندگی است که در کنار معشوق خود احساس آزادی و رهایی نموده و مانند پرنده‌ای که در بهار آشیان می‌بندد، در کنار معشوق خود لانه کرده است. زبان ساده و قوی توسط شاعر در بیت به کار رفته است. کلماتی چون "بهار"، "شاخه"، "آشیان"، "پرنده" و "ترنم" به خوبی تصاویر زیبایی از فصل بهار را به تصویر می‌کشند. استفاده از تصاویری مثل "شاخه آشیان می‌بست" و "پرنده‌وار به گاه ترنمت دیدم" تصویر زیبا و طبیعی از بهار را به مخاطب منتقل می‌کند.

احتمالاً عبارت "به تو به یک شاخه آشیان می‌بست" اشاره دارد به تاثیر بهار بر زیبایی و خلقت های طبیعی. تشبیه معشوق به بهار، می تواند بیانگر زیبایی و سرزندگی معشوق باشد و همچنین تشبیه خود و معشوق به پرنده نیزمی تواند بیانگر آزادی و رهایی در کنار معشوق تفسیر شود. در این بیت می توان به تضاد بین بهار (فصل نو و سرزندگی) و ترنم (نغمه غم‌انگیز) هم اشاره نمود که بیانگر احساسات متضاد شاعر در بیت می باشد. در این بیت واج "ب": به انسجام و آهنگین‌تر شدن بیت کمک نموده است.

بیت پنجم:

چه کوزه ها که نشد از لبت، زلال آواز به روستای عطش، نهر مردمت دیدم

شاعر در این بیت می‌گوید که صدای معشوق او را به یاد نهر آب می‌اندازد. او می‌گوید که در روستای عطش و بی‌آبی، نهر صدای معشوق خود را دیده است. این بیت بیانگر شدت نیاز و عطش شاعر به عشق و محبت معشوق است. این بیت از نظر زبان و تصویرسازی معنایی غنی دارد.

در این بیت، شاعر با استفاده از تصویر کوزه‌ها و زبان زیبا، وضعیت عطش و نداشتن آب در یک روستا را به عطش عاشق به معشوق تشبیه و آنرا به تصویر می‌کشد.لذا در این بیت، شاعر از تشبیه و تضاد برای بیان مفهوم خود استفاده کرده است. تشبیه صدای معشوق به نهر، بیانگر لطافت و زیبایی آن است. تضاد بین "روستای عطش" (محل خشکی و بی‌آبی) و "نهر" (محل آب و سرزندگی) نیز بر شدت نیاز و عطش شاعر تأکید می نماید که به خوبی توسط وی بیان شده و زیبایی بیت را افزایش داده و استفاده از مجاز در عبارت"چه کوزه‌ها که نشد از لبت" ممکن است به معنای عدم امکان تسلیم آب از طریق لب کوزه باشد و به این ترتیب، عطش و نداشتن آب را تا حد زیادی نمایش می‌دهد. واج‌آرایی حرف "ز" در بیت، به انسجام و آهنگین‌تر شدن آن کمک نموده است.

واژه مردم می تواند ایهام داشته باشد به ۱- انسان ها، ۲- مردمک چشم.

بیت ششم:

زبـان طـوطی طبـع منـی و مـنم حیـران چـه شـد کـه آینـه بـی تکلمـت دیـدم

این بیت از نظر زبان و تصویرسازی معنایی غنی دارد. این بیت به وضوح از زبان شـاعرانه و اسـتفاده از تصاویر جالب برخوردار است. در این بیت، شاعر از تشبیه و تضـاد بـرای بیـان مفهـوم خـود اسـتفاده کرده است. تشبیه معشوق به آینه، بیانگر وضوح و زیبایی اوست و تضاد بین "بـی تکلـم" (بـی‌زبـان) و "طوطی طبع" (پرنده‌ای که به سخن گفتن معروف است) نیز بـر قـدرت و تاثیرگـذاری کـلام معشـوق تأکید می نماید. لذا شاعر در مصرع "زبان طوطی طبع منی و منم حیران" احتمالاً به موضوعی شخصـی و درونی اشاره دارد. طوطی به عنوان یک پرنده زیبا و زبان‌باز، ممکـن اسـت نمـادی از روح و طبیعـت شاعر باشد. این بخش نشان‌دهنده تناقض درونی شـاعر اسـت؛ یعنـی در حـالی کـه طبـع او مشـابه زبـان طوطی زیبا و شناور است، اما او خود در حیرت و تعجب قرار دارد. بطور متقابـل در مصـرع" چـه شـد که آینه بی تکلمت دیدم" هم ممکن است به اتفاقی یا تغییر ناگهانی در زندگی یـا درک شـاعر اشـاره داشته باشد. آینه به عنوان نمادی از واقعیت و درک ذاتی استفاده شده است. شاعر از حیـرت و تعجـب در مواجهه با آینه بی تکلم (بی گفت‌وگو) یاد می‌کند، که ممکن اسـت بـه ناگهـانی بـودن تحـولی در درون شاعر اشاره داشته باشد.

در این بیت مجاز "زبـان طـوطی طبـع منـی" نیـز بیـانگر عشـق و علاقـه شـاعر بـه معشـوق اسـت و واج‌آرایی حرف "ت" در بیت، به انسجام و آهنگین‌تر شدن آن کمـک مـی‌کنـد. شـاعر بـا اسـتفاده از واژه من و شناسه «م» علاوه بر تاکید لفظی به خود از واج آرایی استفاده کرده است.

بیت هفتم:

نبـــود از تـــو مگـــر واژه ای گریزنـــده به شعر «شیون» صائب نفس، گمـت دیـدم

در این بیت، شاعر از تشبیه و تضاد برای بیان مفهـوم خـود اسـتفاده کـرده اسـت. عبـارت "بـه شـعر «شیون» صائب نفس" نشان از زبان شاعرانه و تصویرسازی برای ارتبـاط بـا شـاعر دیگـر مـی‌دهـد. ایـن اشاره ممکن است به تأثیرگذاری و الهام گرفتن از شعر (صـائب نفـس) در شـاعر فـومنی اشـاره داشـته باشد که خود را به وی تشبیه نموده است.

تضاد بین "واژه ای گریزنده" و "صائب نفس" نیز بر دشواری و پرمشقت بودن راه عشق تأکید می نماید. ضمنا استفاده از عبارت "واژه ای گریزنده" نشان از انتخاب دقیق کلمات برای ایجاد تصویری قوی از غایت حیرت و تعجب است که احتمالاً به مجازی اشاره دارد که این واژه به عنوان نمادی از تأثیرگذاری شعر و تاثیر گریزان آن بر ذهن شاعر آمده است. در این بیت کنایه "گم شدن" نیز بیانگر شدت عشق و علاقه شاعر به معشوق است. در این بیت کلمات "گریزنده" و "گمت دیدم" احساس حرکت و تغییر را به تصویر می‌کشند. استفاده به جا از واژگان در بیت، به انسجام و آهنگین‌تر شدن آن کمک می‌کند. در این بیت، شاعر با استفاده از زبانی مستقیم و قوی در بیان احساسات و تجسمات به خوبی احساسات خود را به خواننده انتقال می‌دهد.

- تحلیل غزل خانه نشین مرا...

مرا هوای سر کوی تو هوایی کرد رها ز خویش نه... آن سوی خودنمایی کرد
سکوت، زمزمه ام شد به شاخه آواز دو بال خسته مرا، راهی رهایی کرد
همه هوای تو بر بام دل وزید ببین خیال خانه نشین مرا کجایی کرد
لبالب از سحر کوچه باغ خورشیدم یگانگی، سر راهم چه روشنایی کرد
لب از ترنم نامت نبندم ای اکثیر جلای خاک تو، خواب مرا طلایی کرد
اگر به زخم زمین، شور عشق ما افزود نمک، ملاحتی از خنده ات گدایی کرد

وزن ادبی این غزل، مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لن است. این بحر رایج ترین وزن در شعر فارسی و بحر «مُجتث مخبون مثمن محذوف» نام دارد. در این غزل، شاعر از عشق و شور و شیدایی خود نسبت به معشوق سخن می‌گوید. او از عطر و بوی گلشن وصل معشوق و شادی و طرب جان خود در این راه می‌گوید. اشک و خون دل شاعر در فراق معشوق بیانگر شدت عشق و علاقه او است. پر و بال زدن مرغ دل شاعر و خمیده شدن سرو روان او نیز حاکی از بی‌قراری و شوق دیدار معشوق است. در بیت‌های پایانی، شاعر از جدایی و فراق معشوق سخن می‌گوید و بیان می‌کند که این جدایی باعث گریان شدن دیده و گسستن دل او شده است.

در این غزل از زبان ساده و عامه فهم استفاده شده است. غزل دارای لحنی عاشقانه و عاطفی است که در آن شاعر از تصاویر شعری زیبا و شگفت‌آور برای توصیف موضوع عشق و هوای معنوی استفاده نموده است. این تصاویر احساسات و ابهامات عاطفی را به خوبی به تصویر می‌کشند. از ایماژها

و نمادها برای افزایش غنا و طراوت شعر استفاده شده است. عناصری مانند "رهایی"، "خانه نشین"، "روشنایی" و "طلایی" از جمله ایماژهایی هستند که به تداوم مفهوم عشق و آرزو جلوه داده شده است. شاعر از شیوه‌های مختلف سخن به خوبی استفاده کرده است. از جمله آن می‌توان به هندسی بودن "دو بال خسته" اشاره کرد که به تنها بودن و آرزوی آزادی اشاره دارد. شاعر از کنایه و اشعار عاشقانه برای بیان احساسات و عشق خود بهره برده است. ترکیب کنایی با عناصر شعر عاشقانه باعث افزایش زیبایی و انرژی در غزل می‌شود. در این غزل، استعاره هایی همچون: "هوای سر کوی تو"، "خاک تو"، "زخم زمین" قابل مشاهده است که در کنار مجازهایی همچون: "دو بال خسته"، "خانه نشین"، "خواب" و همچنین تضاد هایی چون: "سکوت" / "آواز" در بیت اول، "خسته" / "رهایی" در بیت دوم، و"خانه نشین" / "کجایی" در مفهوم آوارگی در بیت سوم، به شعر شاعر، لطافت خاصی را داده است.

واج آرایی حرف"ی" در بیت‌های غزل به انسجام و آهنگین‌تر شدن آن کمک می‌کند. در این غزل، از تصویرسازی زیبا و متنوع در شعرها به منظور بیان احساسات و تجربیات شاعر استفاده شده است. تصاویری چون "خیال خانه نشین مرا" و "سحر کوچه باغ خورشیدم" نشان از غنای تصویرسازی دارد. عباراتی همچون "خیال خانه نشین مرا" یا "لب از ترنم نامت نبندم ای اکثیر"، نشان از استفاده از «استعاره و تشخیص» در زبان شاعرانه‌ست که در این غزل به زیبایی توسط شاعر نشان داده شده است.

ساختار شعر به گونه ای است که طی آن، در بیت اول و دوم، به بیان شور و اشتیاق شاعر برای رسیدن به معشوق، در بیت سوم و چهارم، به بیان تاثیر عشق معشوق بر شاعرو نهایتا در بیت پنجم و ششم، به شکرگزاری شاعر از معشوق پرداخته شده است.

بازخوانی و قرائت تنگاتنگ

بیت اول:

مرا هوای سر کوی تو هوایی کرد رها ز خویش نه... آن سوی خودنمایی کرد

در دو مصرع اولیه از غزل به نظر می‌آید که احساسات عشق و اشتیاق شاعر را به سرکوی محبوبانه‌اش بازتاب می‌دهد. شاعر در بیت اول به طور غیرمستقیم به زیبایی و جذابیت معشوق اشاره می‌کند و در بیت دوم به این نکته اشاره دارد که عشق به معشوق او را از خودخواهی و ریاکاری رها

کرده است. شاعر در این بیت به تصفیه روح و جان خود در اثر عشق به معشوق اشاره می نماید. واژه‌های "هوای سر کوی تو" و "آن سوی خودنمایی" به ترتیب به حضور محبوب و زیبایی آن اشاره دارند. شاعر با استفاده از تشبیه "هوای سر کوی تو" به "هوا" و مجاز "هوای سر کوی تو" به زیبایی و جذابیت معشوق اشاره می‌نماید. این الهام‌آوری باعث ایجاد تصویر زیبا و پر احساسی می‌شود. در این دو مصراع، تضاد بین "هوای سر کوی تو" و "آن سوی خودنمایی" نیز نمایان است. این تضاد می‌تواند به عنوان نشانه‌ای از دوگانگی در احساسات شاعر در مواجهه با محبوبش تفسیر شود. شاعر در این بیت با استفاده از اول شخص و اظهار نظرهای شخصی، احساسات خود را به طور مستقیم به خواننده انتقال می‌دهد.

کلماتی مانند "هوا" و "رهایی" همچنین "خویش" و "خودنمایی" به تنوع در معانی اشاره دارند. این تنوع می‌تواند به افزایش غنا و عمق در مفهوم این دو مصراع کمک نموده و ایجاد واج آرایی و نغمه حروف نموده است. مصرع اول کنایه از عاشق و سر به هوا شدن دارد و واژه "هوا" می تواند ایهام باشد از ۱- عشق ،۲- فضا.

بیت دوم:

سکوت، زمزمه ام شد به شاخه آواز دو بال خسته مرا، راهی رهایی کرد

در مصرع اول،کلمه "سکوت" نشان‌دهنده‌ی یک حالت انزوا و تنهایی است. این انتخاب لغوی می‌تواند نشانگر عدم حضور عزیز در زندگی شاعر باشد. در این مصراع با تغییر از "زمزمه" به "شاخه آواز" تحولی را نشان می‌دهد. این تحول می‌تواند نمایانگر ارتقاء احساسات شاعر از یک حالت سکوت به یک حالت عشق و آواز باشد. تصاویر "دو بال خسته" و "راهی رهایی کرد" در مصرع دوم نیز احتمالاً به تلاش شاعر برای از برداشتن بارهای زندگی و یافتن آزادی اشاره دارد. تصویر "راهی رهایی کرد" ممکن است به اتمام یک دوره درد و غم و ورود به یک فاز جدید از زندگی اشاره داشته باشد. لذا در این دو مصراع به نظر می‌رسد که یک تناوب و تعادل بین لحظات سکوت و زمان‌های عشق و آواز را به تصویر می کشند.

از منظر استفاده از تشبیه و مجاز نیز می توان مشاهده نمود که تشبیه "سکوت... به شاخه آواز" و مجاز "دو بال خسته" وجود دارد که توانایی شاعر در بیان احساساتش را نشان می دهد.

بیت سوم:

همـه هـوای تـو بـر بـام دل وزیـد ببـین خیـال خانـه نشـین مـرا کجـایی کـرد؟

در این بیت، شاعر به بیان اثر دیگر عشق معشوق بر خود می‌پردازد. مصـرع اول نشـان‌دهنـده تسـلط کامل عشق معشوق بر دل و جان شاعر و مصرع دوم بـه بـی‌قـراری و آشـفتگی شـاعر در اثـر عشـق بـه معشوق دلالت می نماید.

در بیت "همه هوای تو بر بام دل وزید ببین" از تکرار کلمه "هوا" (هوای تـو) اسـتفاده شـده اسـت. این تکرار به تأکید بر اهمیت وجود محبوب و تأثیرگذاری عشق اشاره دارد. تصویر "هـوای تـو بـر بـام دل وزید ببین" نمایانگر احساسات شاعر به شکل زیبا و تصویری است. این تصویر آرایه‌ای ادبی اسـت که به عمق و زیبایی شعر افزوده شده است.

در این بیت، تصویر "بام دل و خیال خانه نشین" به عنوان استعاره بـه کـار رفتـه اسـت. ایـن تصـویر ممکن است نمادی از آرزوها و امیدهای شاعر بـه خصـوص در غیـاب محبـوب باشـد. مصـراع دوم بـا سوال "خیال خانه نشین مرا کجایی کرد" می‌تواند یک تحول در مفهوم ایجاد کند و نشان دهد کـه در ابتدا به حس آرامش و خوشی از هوای محبوب اشـاره دارد، امـا بـا سـوال آخـر، حالـت انتظـار و عـدم حضور محبوب به تصویر کشیده می‌شود. در این بیت شاعر به خوبی از عناصر فرمی شعر استفاده کرده است و مضمون بیت نیز پرمغز و عمیق است.

بیت چهارم:

لبالــب از ســحر کوچــه بــاغ خورشــیدم یگـانگی، سـر راهـم چـه روشـنایی کـرد

در بیت یاد شده، شاعر به بیان دو اثر دیگر عشق معشوق بر خود می‌پردازد: "لبالب از سـحر کوچـه باغ خورشیدم" که نشان‌دهنده سرشار شـدن شـاعر از نـور و روشـنایی در اثـر عشـق بـه معشـوق اسـت و"یگانگی، سر راهم چه روشنایی کرد" که نشان‌دهنده یافتن راه رستگاری و سعادت توسـط شـاعر در اثر عشق به معشوق است.

لذا لفظ "لبالب" به معنای "پر و سرشار" است و ممکن است به تصویری از جـلال و افتخـار اشـاره داشته باشد. در ادبیات عرفانی، ممکن است به وحدت و انسجام یا معنویات بـالاتر اشـاره نمایـد. ضـمنا تصویر "سحر کوچه باغ خورشید" احتمالاً به نمادی از زیبـایی و نـور وجـود محبـوب یـا عشـق و واژه "یگانگی" به وحدت و انسجام اشیاء یا وجود اشاره دارد. این مفهوم در عرفـان بـه وحـدت بـا خـدا یـا عشق الهی نیز اشاره می نماید. عبارت "سر راهم" نیز به موقعیت ویژه و ممتاز شاعر نسبت به محبوب یا

واقعه‌ای اشاره داشته و کلمه "روشنایی" به معنای نور و روشنایی است که در اینجا، ممکن است به تصویر نور الهی یا روشنایی عشق اشاره کند.

در بیت مورد نظر، چند آرایه ادبی برای ایجاد تصویر شعر و انتقال احساسات به کار رفته است. در تشبیه"لبالب از سحر کوچه باغ خورشیدم"، لفظ "لبالب" (پرچین) برای توصیف چیزی دیگر (احتمالاً محبوب یا حالت روحی شاعر) به کار رفته است. این تشبیه به تصویر سرزندگی و جلال اشاره می‌نماید. در عبارت "سحر کوچه باغ خورشیدم"،"باغ خورشید" ممکن است به محبوب یا منبع نور و زیبایی اشاره داشته باشد. این استعاره به کار رفته در بیت جلوه‌ی تصویری و شاعرانه دارد. در بخش "یگانگی، سر راهم چه روشنایی کرد"، هم تضاد بین "یگانگی" و "روشنایی" ظاهر است. این تضاد ممکن است به نحوی موقعیتی یا احساسی ویژه‌ای که شاعر در حالت یگانگی خود احساس می‌کند، اشاره کند.

بیت بالا به نوع معادل رباعی زیر از فخر الّدین علی عراقی، عارف و شاعر قرن هفتم است که می‌فرماید:

حُسنت به ازل نظر چو در کارم کرد بنمود جمال و عاشق زارم کرد
من خفته بُودم به ناز درکتم عدم حُسن تو به دست خویش بیدارم کرد

بیت پنجم:

لب از ترنم نامت نبندم ای اکسیر جلای خاک تو، خواب مرا طلایی کرد

این بیت نشان‌دهنده عشق شدید و وابستگی شاعر به محبوب است که طی آن بیان می شود که "لب‌های من هرگز از ترنم و آواز نامت بسته نمی‌شود، ای اکثیر (معشوق عزیز)، به دلیل جلای خاک تو، خواب من طلایی شده است." در این بیت از غزل نیز از چند آرایه ادبی استفاده شده است. در تشبیه "جلای خاک تو، خواب مرا طلایی کرد" به کمال زیبایی و جلال خاک محبوب اشاره شده است. خاک محبوب به عنوان چیزی که به خواب شاعر، زیبایی و ارزش بخشیده است توصیف می‌شود. "لب از ترنم نامت نبندم ای اکثیر" که این خط باز اندازی عاشقانه دارد. اینجا شاعر اعلام می‌کند که لب‌هایش همیشه از ترنم و نغمه‌های نامت گشوده خواهد بود، که نشان از عشق و وابستگی او به محبوب است. مجاز" خاک تو" نیز از جمله دیگر آرایه های بکار رفته در این بیت است که مجموعا طی آنها به زیبایی و ظرافت، تعلق خاطر و وابستگی شدید خود به معشوق اشاره نموده و

آرامش و آسودگی خاطر خود در اثر عشق به معشوق را بیان می‌کند. استفاده از واژگانی نظیر "اکسیر "، "طلایی" و "ترنم" به مفاهیم معنوی و زیبایی اشاره دارند. طلایی کردن خواب نشان از ارزش و بزرگی آن است و آرایه کنایه دارد و بیت واج آرایی دارد.

بیت ششم:

اگر به زخم زمین، شور عشق ما افزود نمک، ملاحتی از خنده‌ات گدایی کرد

این بیت نیز با استفاده از ادبیات عرفانی و تصویرسازی، احساسات عشق و اتفاقات زندگی را به تصویر می‌کشد. این بیت می‌تواند نمادی از قدرت تحمل عشق و لذتی که از شیرینی و تلخی زندگی می‌آید، باشد. عشق ممکن است زمین زخمی را شیرین کند و از رنج‌ها و چالش‌های زندگی، ملاحت و زیبایی به دست آورد. این بیت نشان‌دهنده قدرت تغییر و تأثیرگذاری عشق بر زندگی و نیز زیبایی کمال طبیعت است.

در این بیت هم از آرایه های ادبی متعددی استفاده شده است. شاعر با بیان "زخم زمین" به عنوان یک مجاز برای چالش‌ها و دشواری‌های زندگی استفاده می نماید. این استعاره به تصویری از زخم و زیان، از طریق تأثیر عشق، تحول یافته و خوشایند شده است. شاعر با استفاده از تشبیه "نمک، ملاحتی از خنده ات گدایی کرد"به زیبایی و ظرافت در اثر عشق شاعر و معشوق اشاره دارد. در این بیت،"شور عشق" و "خنده" به تصویر ساختار معنایی عشق و خوشحالی اشاره دارند. بعلاوه "نمک" و "ملاحتی از خنده ات" تصویری از تأثیرگذاری و لطافتی است که از خنده عشق می‌آید، و استفاده از تصویر سازی را به نمایش می گذارد. تناوب بین تصاویری چون "زخم زمین" و "شور عشق" نشان از انقلاب و تغییراتی است که عشق ممکن است در زندگی ایجاد کند.

در مصرع دوم شاعر به زیبایی و با نکته بینی از حس آمیزی و کنایه و تشخیص بیان می دارد که نمک ملاحت و دلنشینی و با مزه بودنش را از خنده های جذاب معشوق گدایی می کند و وام می گیرد بیانی زیبا و جذاب است.

در این بیت واژه هایی چون "شور عشق" و "ملاحت از خنده" معنایی عمیق تر را به بیت اضافه می کنند که احساسات شعر را غنی تر می سازند و تضاد میان "زخم زمین" و "ملاحت از خنده ات" یک جنبه تضادی است که جلوه زیبایی خود را در شعر به نمایش می گذارد.

نتایج مقاله

آنچه برای نظریه پردازان نقد فرمالیستی اهمیت دارد، مسایل هنری و زیباشناختی یک متن است. نقد فرمالیستی، روشی برای نقد شعر است که بر بررسی عناصر فرمی شعر، مانند وزن، قافیه، آرایه‌های ادبی و زبان شعر تمرکز دارد. در این روش، منتقد به دنبال بررسی تناسب و انسجام این عناصر با مضمون شعر است. بررسی و تحلیل حاضر نشان داد که غزل های منتخب شیون فومنی از دفتر سوم وی نیز، قابلیت ذاتی برای نقد فرمالیستی دارد. طی این تحلیل ها مشاهده گردید که در این غزل ها، شاعر با بکار گیری مضامین متعدد توانسته است که عناصر هنری و نکات بلاغی و موسیقایی و هم چنین ردیف و قافیه های متعدد را به خدمت گرفته و به یک ساختار منسجم می رسد که در آن از آرایه های ادبی متعدد نیز استفاده می نماید.

پژوهش حاضر نشان می‌دهد که چگونه از طریق ارتباط و تعامل لایه‌های مختلف فرمالیستی و با پیوند یافتن میان واژه‌ها، ترکیب‌ها و افعال می‌توان به معرفی مکان، زمان، کُنش و موقعیت شخصیت‌ها پرداخت و به درک حالاتی چون شادی، یأس، وارستگی، گذرا بودن زندگی، عشق، اندوه، رازآلودی و ... رسید. بررسی غزل های منتخب شیون فومنی نشان داد که در هر سه غزل منتخب، اشعار با طنین و شکوهی زیبا و تأثیر گذار آغاز شده و ادامه یافته است . شاعر در این غزل ها ریتم و آهنگ و لحن کلام خود را از آغاز تا انجام حفظ می نماید. در غزل هایی که خواندیم، شاعر خود را رها شده از هرچه هست می داند و آمادهٔ هجرت و حرکت به سوی معشوق و ماواری دنیا و عالم معناست. در این اشعار، عشق به محبوب به او امید و شادی و سرزندگی می بخشد و شاعر پیوندی ناگسستنی با معشوق خود دارد که به دنبال عشق های پاک می باشند تا گرمابخش وجود و امیدبخش زندگی آن ها گردد. در تمامی غزل ها از زبانی ساده امّا ادیبانه استفاده شده است. غزل ها دارای لحنی عاشقانه و عاطفی است که در آن شاعر از تصاویر شعری زیبا و شگفت‌آور برای توصیف موضوع عشق و هوای معنوی خود استفاده نموده است.در همهٔ ابیات غزل این مفاهیم حضور دارند و همین ویژگی هنری (وجود مفهوم واحد) ساختمان اثر را از پاشانی و پریشانی باز داشته است و آن را به اثری منسجم تبدیل کرده است.

لذا غزل های شیون فومنی از نظر فرمی و مضمونی، غزلی سالم و قابل قبول هستند که در آنها شاعر به خوبی از عناصر فرمی شعر مانند وزن، قافیه و آرایه‌های ادبی استفاده کرده است. مضمون غالب غزل

ها نیز عاشقانه و عارفانه است و شاعر به زیبایی و ظرافت، شور و اشتیاق، رهایی، تسلط عشق معشوق بر دل و جان خود، بی‌قراری و آشفتگی، سرشار شدن از نور و روشنایی، یافتن راه رستگاری و سعادت، تعلق خاطر و وابستگی شدید و آرامش و آسودگی خاطر خود در اثر عشق به معشوق را بیان می‌کند.

پی‌نوشت‌ها:

1-Bertenes

2-Selden

3-Baret

4-Malarmeh

کتابشناسی

احمدی، بابک.(۱۳۸۰). **ساختار و تاویل متن**، جلد اول: نشانه شناسی و ساختار گرایی، تهران، انتشارات نشر مرکز.

اختریار آذر، ژاله؛ امامی، فاطمه؛ امیر ارجمند، فاطمه.(۱۴۰۲). **تحلیل فرمالیستی سه غزل از غزلیات شمس**. تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا) دوره ۱۵ پاییز ۱۴۰۲، شماره ۵۷. ص ۸۶-۶۶.

ارباب شیرانی، سعید؛ الیاسی بروجنی، سعید.(۱۳۷۲). **فرمالیسم چیست**. فصلنامه ادبیات داستانی، سال اول، اردیبهشت، شماره ۷.

الوندی فر،نصیب اله؛ صابری،محمد صادق؛ صابری، عبدالواحد.(۱۳۹۵). **نقد فرمالیستی غزلی از شهریار**. کنگره بین المللی زبان و ادبیات.

امامی،نصرالله.(۱۳۷۷). **مبانی و روش نقد ادبی**. جلد اوّل.چاپ چهارم.تهران، انتشارات جامی.

امامی،نصرالله.(۱۳۹۳). **نقد ادبی**، تهران، انتشارات جامی.

اوریادی زنجانی، محمد مجید؛ عرب بافرانی، علیرضا.(۱۴۰۰). **تحلیل و نقد شعر «گردش سایه ها» سهراب سپهری از دیدگاه نقد فرمالیستی**. فصلنامه رخسار زبان. سال ۵، شماره ۱۹، ص ۲۵-۵.

ایگلتون، تری.(۱۳۶۸). **پیش درآمدی بر نظریه ادبی**، ترجمه: عباس مخبر، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.

بارانی شیخ رباطی، رضوان؛ شهولی کوه شوری، شاهپور؛ سهراب نژاد، سید علی.(۱۴۰۱). **بررسی نمودها و کارکردهای مولفه فرمالیستی "هنجار گریزی معنایی "در منظومه ی مجنون و لیلی از امیر خسرو دهلوی**. فصلنامه زبانشناسی و گویش های خراسان. دوره ۱۴، شماره ۱. شماره پیاپی ۲۶. ص ۱۸۱- ۱۵۹.

برتنس، هانس.(۱۳۸۳). **مبانی نظریه‌های ادبی**.ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی.تهران، انتشارات ماهی.

برکت، بهزاد.(۱۴۰۱). «**شعریت**» **و آفاق آن در داستان: خوانش فرهنگی شرق بنفشه**. فصلنامه نقد و نظریه ادبی. سال هفتم، دوره دوم، شماره پیاپی ۱۴. ص ۱۱۴-۹۱.

بشیری، محمود؛ خواجه گیری، طاهره.(۱۳۹۰). **بررسی سه غزل سنایی بر پایه نقد فرمالیستی با تأکید بر آرای گرامون و یاکوبسن**. پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، شماره ۹.

پاینده،حسین.(۱۴۰۱). نظریه و نقد ادبی.ج اوّل.چاپ چهارم، تهران، انتشارات سمت.

همو.(۱۳۸۸). **نقد ادبی و دموکراسی**، تهران، انتشارات نیلوفر.

ذوالفقاری، محسن؛ موسوی، زهرا؛ خسروی، علی.(۱۳۹۷). **بررسی فرمالیستی شعر «ارغوان» از هوشنگ ابتهاج در سه حوزه‌ی زبان، موسیقی و زیبایی‌شناسی**. فصلنامه فنون ادبی، دوره ۱۰، شماره ۳، شماره پیاپی ۲۴. ص ۴۸-۳۱.

سپه وندی، مسعود.(۱۳۹۱). **تحلیل فرمالیستی غزلی از حافظ**. زبان و ادبیات فارسی، دوره ۴، شماره ۱۱. ص ۷۴-۵۵.

سجودی،فرزان.(۱۳۸۰). **ساخت‌گرایی،پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی**.ج اوّل:تهران

سلدن،رامان.(۱۳۷۷). **راهنمای نظریه ادبی معاصر**.ترجمهٔ عباس مخبر.چ دوم.تهران:نگاه.

سیدی، سید حسن؛ حیدریان شهری، احمد رضا؛ بیگ قلعه جوقی، سمیه.(۱۴۰۰). **نقد وبررسی تأثیر بن مایه های فکری فرمالیسم درنظریه های ادبی ادونیس**. پژوهشنامه نقد ادب عربیف شماره ۲۲. ص ۱۶۸-۱۴۵.

شفیعی کدکنی، محمدرضا.(۱۴۰۱). **رستاخیز کلمات**. چاپ ششم، تهران، انتشارات ثالث.

همو، (۱۳۷۰). **موسیقی شعر**، چاپ سوم، تهران، انتشارات آگاه.

صفوی، کوروش. (۱۳۷۳). **از زبانشناسی به ادبیات**، تهران، انتشارات سورة مهر.

همو.(۱۳۹۰). **از زبان شناسی به ادبیات**. جلد ۱، دانشگاه تهران. پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی.

فیروزی، حسین؛ حسن زاده، شهریار؛ آریان، حسین.(۱۳۹۸). **بررسی انواع آشنایی زدایی درآثار مهدی اخوان ثالث**. متن پژوهی ادبی (زبان و ادب پارسی). دوره ۲۳، شماره ۷۹. ص ۱۸۹- ۱۵۹.

قویمی، مهوش.(۱۳۸۳). **آوا و القاء**. تهران. انتشارات هرمس.

مدرسی، فاطمه؛ یاسینی، امید.(۱۳۸۷). **قاعده افزایی در غزلیات شمس**. تاریخ ادبیات (پژوهشنامه علوم انسانی). شماره ۵۹/۳. ص ۱۴۳- ۱۱۹.

وبستر، راجر.(۱۳۸۲). **پیش درآمدی بر مطالعه ی نظریه ی ادبی**، ترجمه: الهه دهنوی، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.