

## رمزگشایی از رفتار کلامی احمدمطر در قصیده‌های رماد و جارو مجرور و بررسی نقش‌های زبانی آن‌ها با تکیه بر نظریه ارتباط یاکوبسن

محبوبه بادرستانی<sup>۱</sup>

علیرضا حسینی<sup>۲</sup>

تاریخ دریافت: ۹۶/۰۵/۱۷

تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۶/۲۳

### چکیده

رومن یاکوبسن، زبان‌شناس و فرمالیست مکتب روس، در نظریه ارتباط خود برای زبان شش نقش عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، فرازبان، همدلی و ادبی قائل شد. یاکوبسن برای فرآیند ارتباط کلامی و روند ایجاد ارتباط شش جزء تشکیل دهنده را در نظر می‌گیرد: گوینده، مخاطب، مجرای ارتباطی، رمز، پیام و موضوع را که حاصل معنی است تعیین کننده نقش‌های ششگانه زبان می‌داند.

این مقاله سعی دارد با تکیه بر نظریه ارتباط یاکوبسن، رفتار کلامی احمدمطر را در دو قصیده (رماد) و (جارو مجرور) مورد بررسی قرار دهد و نقش‌های زبانی در این دو اثر را تعیین کند.

روش این تحقیق تحلیلی و توصیفی است. و به این پرسش که: رفتار کلامی احمدمطر در روند ایجاد ارتباط، ایجاد کننده کدام نقش‌های زبانی بوده است؟ پاسخ می‌دهد.

یافته‌ها نشان می‌دهند قواعد بکار رفته و هنجارهای زبان و قاعده افزایی و مجاری ارتباطی همچون کلمات و اصوات در شعر احمدمطر تعیین کننده نقش‌های زبانی هستند و مخاطب در هر یک پیام شاعر را با کمک رمزگردانی و کشف تناسب میان کلمات و اصوات و هماهنگی هر یک با موضوع اثر، در می‌یابد.

**کلیدواژه‌ها:** ارتباط کلامی، نقش‌های زبانی، یاکوبسن، احمدمطر.

<sup>۱</sup> - مدرس گروه مترجمی زبان عربی، دانشگاه کوثر، بجنورد، ایران. [Mahboobeh\\_58b@yahoo.co](mailto:Mahboobeh_58b@yahoo.co)

<sup>۲</sup> - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کوثر، بجنورد، ایران. [ar.hosseini@kub.ac.ir](mailto:ar.hosseini@kub.ac.ir)

## ۱-مقدمه

رومن یاکوبسن، که به‌عنوان یکی از فرمالیست‌های روس پژوهش‌های گسترده‌ی او حلقه‌ی واسطی است میان فرمالیسم و جنبش ساختارگرایی، همواره در پژوهش‌هایش از دانش زبان‌شناسی برای تحلیل سخن ادبی بهره‌گرفته است.

آن‌چه در زبان‌شناسی قابل پژوهش است، بررسی روابط موجود میان نظام زبان بدون توجه به عامل زمان است یا اینکه تغییرات متوالی زبان را بدون توجه به نظام موجود آن شامل می‌شود.

رومن یاکوبسن در نظریه ارتباط خود معتقد است گوینده پیامی را برای مخاطب می‌فرستد، پیام زمانی مؤثر خواهد بود که معنایی داشته باشد و طبعاً می‌باید از سوی گوینده رمزگذاری و از سوی مخاطب رمزگردانی شود. پیام از طریق مجرای فیزیکی انتقال می‌یابد.

یاکوبسن برای فرایند ارتباط کلامی و روند ایجاد ارتباط شش جزء تشکیل دهنده را در نظر می‌گیرد: گوینده، مخاطب، مجرای ارتباطی، رمز، پیام، و موضوع را که حاصل معنی است تعیین کننده نقش‌های ششگانه زبان می‌داند.

از این رو جستار پیش رو به بررسی نقش‌های زبانی از دیدگاه یاکوبسن می‌پردازد سپس به سراغ دو متن ادبی از شاعر معاصر، احمدمطر یعنی «الرماد والجار والمجرور» رفته و در پی آن است که از رهگذر توصیف و تحلیل به این پرسش پاسخ دهد: رفتار کلامی احمدمطر در روند ایجاد ارتباط، ایجاد کننده کدام نقش‌های زبانی بوده است؟ و بر این فرضیه استوار است که احمدمطر توسط قواعد و هنجارهای زبان و قاعده‌افزایی و مجاری ارتباطی (کلمات و اصوات) نقش زبانی را تعیین می‌کند و مخاطب در هریک پیام شاعر را با کمک رمزگردانی و کشف تناسب میان کلمات و اصوات و هماهنگی هر یک با موضوع اثر در می‌یابد.

هدف از این پژوهش رمزگشایی و بررسی ارتباط کلامی احمدمطر با مخاطب در نظام زبان است. اجتماع قواعد و شگردهای مختلف که سبب ادبیت و برجستگی متن می‌شوند را می‌توان در این دو متن یافت و مورد بررسی قرار داد. این امر در تمامی آثار محقق نمی‌شود و نمی‌توان عناصر را بصورت متعدد یافت و در بوته بررسی قرار داد. لذا نویسنده با بررسی این امر دو متن پیش رو را برگزیده است.

## ۲- پیشینه تحقیق

تحقیق‌های صورت گرفته به زبان عربی و فارسی در حوزه نقد ادب معاصر عربی که درباره اشعار احمدمطر به لحاظ اهمیت اشعار بیشتر به مضامین شعری او همچون حاکم، سیاست، فقر و یا فنون ادبی از قبیل؛ طنز پرداخته‌اند. «عناصر الإبداع الفنی فی شعرأحمدمطر» کامل‌ترین کتابی است که درباره اشعار احمدمطر و ابداعات شعری وی از جمله؛ زبان شعری شاعر، موضوعات تجربیات شاعر، توسط کمال احمدغنیم سال ۱۹۹۸م در قاهره، مکتبه مدبولی تا کنون در یک نوبت به چاپ رسیده است، این کتاب شامل ۷ فصل است. مجله کیهان فرهنگی ۱۳۶۷، شماره ۴۹، مقاله‌ای از حسن حسینی، با عنوان «احمدمطر شاعر خنده‌های تلخ» منتشر کرده است. این مقاله به اسلوب شعری احمدمطر و صناعات بدیعی در شعر او و نقش مضمون در اشعارش پرداخته است. مجله کیهان فرهنگی سال ۱۳۶۸ مقاله‌ای دیگر تحت عنوان «گفتگویی با احمدمطر، شاعر خشم» مصاحبه شونده: احمدمطر، در شماره ۶۹ منتشر کرده است. در این مقاله گفت‌وگوهایی به چاپ رسیده است که احمدمطر طی آن درباره لافتات صحبت کرده و به موضوعات مختلفی که از وی پرسیده شده پاسخ داده است. مجله زبان و ادبیات عربی، پاییز و زمستان ۱۳۹۱، شماره ۷، مقاله‌ای توسط فرهاد رجبی، تحت عنوان «رسالت طنز در شعر میرزاده عشقی و احمدمطر» منتشر کرده است. این مقاله سعی بر آن دارد ویژگی‌های متعلق به مفاهیم شعری میان دو شاعر را توضیح دهد و کاربرد طنز در اشعار آن دو شاعر را بررسی می‌کند. مجله ادبیات و زبانها، کاوش نامه ادبیات، زمستان ۱۳۹۲، شماره ۱۲، مقاله‌ای توسط قاسم مختاری، جواد سپهری نیا، با عنوان «طنز سیاسی، اجتماعی در اندیشه‌های عبیدزاکانی و احمدمطر» منتشر کرده است. این مقاله به مقایسه افکار میان عبیدزاکانی و احمدمطر پرداخته است. اعظم دهقانی نیستانی و رقیه رستم پور ملکی، بهار ۱۳۹۴، مقاله‌ای با عنوان «الإنزیاح الصوتی فی شعر أحمدمطر»، (هنجارگریزی آوایی در شعر احمدمطر)، درمجله دراسات الأدب المعاصر، شماره ۲۵، منتشر کرده‌اند. این مقاله هنجارگریزی آوایی را در شعر احمدمطر، که در وزن و قافیه و تدویر و فونتییک رخ داده است بررسی کرده است. دو پایان نامه کارشناسی ارشد در کشورهای عربی به دست آمده است که نشان می‌دهد در سال ۲۰۱۵/۲۰۱۶م، دانشکده ادبیات و زبان‌ها گروه زبان و ادب عربی دانشگاه محمد بوضیاف بالمسیله، خانم خیره تاهمی، پایان‌نامه‌ای با عنوان «النص الساخر فی شعر احمدمطر من خلال نماذج مختاره من شعره» ارائه کرده است. این تحقیق به بررسی طنز و مضامین خنده دار در شعر احمدمطر پرداخته است، همچنین مضامین اجتماعی، سیاسی، و موضوعات شخصی

چون اندوه و محرومیت را بررسی کرده است و فاء زیادی و امیره دربال، سال ۲۰۱۸م، دانشکده ادبیات و زبان‌ها گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه(العربی بن مهیدی)، بصورت مشارکتی پایان‌نامه‌ای با عنوان «جمالیة السخریة فی شعر احمدمطر الالافتة ۶ أنموذجا» ارائه کرده‌اند. این پایان‌نامه طنز در شعر احمدمطر را بررسی می‌کند. شاعر در طی این اشعار از ارزش‌های اخلاقی، حقوق، هویت آزادی و دموکراسی و عدالت دفاع می‌کند. جز این موارد مذکور مباحث دیگری مرتبط با موضوع بررسی شده در اشعار احمدمطر صورت نگرفته است و به ندرت پژوهشگران ادبیات عربی اشعار احمدمطر را در حوزه نقد فرمالیستی مورد بررسی قرار داده‌اند. ازین رو وجه امتیاز این جستار ادبی نسبت به دیگر پژوهش‌ها تبیین می‌گردد.

### ۳- نقش‌های زبان

نقش‌های زبانی از دیدگاه یاکوبسن دارای شش جزء تشکیل دهنده است "یاکوبسن اجزاء تشکیل دهنده فرآیند ارتباط یعنی گوینده، مخاطب، مجرای ارتباطی، رمز، پیام و موضوع را که حاصل معنی است، تعیین کننده نقش‌های ششگانه زبان می‌داند" (صفوی، ۱۳۹۴: ۳۵) به اعتقاد او هر هنرمندی با انتقال پیام از مجراهای این شش نقش با دیگران ارتباط برقرار می‌کند.

الگوی یاکوبسن مبتنی است بر این که: «در کنش ارتباط زبانی، فرستنده پیام را برای گیرنده می‌فرستد. برای آنکه پیام قابلیت اجرایی داشته باشد، نیاز است که به زمینه‌ای ارجاع داشته باشد. هم چنین به رمزگانی نیاز است که کاملا یا به صورت جزئی میان فرستنده و گیرنده مشترک باشد. در نهایت به تماسی هم نیاز است؛ یعنی مجرای فیزیکی یا ارتباط روان شناختی بین فرستنده و گیرنده» (قاسمیپور، ۱۳۸۶: ۶۰)

### نقش‌های شش‌گانه عبارتند از:

**أ. نقش عاطفی:** «به اعتقاد یاکوبسن در این نقش از زبان، جهت‌گیری پیام به سوی گوینده است. این نقش زبان تأثیری از احساس خاص گوینده را به وجود می‌آورد؛ خواه گوینده حقیقتا آن احساس را داشته باشد و خواه وانمود کند که چنین احساسی را دارد. یاکوبسن معتقد است که نقش صرفا عاطفی زبان در حروف ندا تظاهر می‌یابد، مانند: ای وای» (صفوی، ۱۳۹۴: ۳۵) «نجواها، حسب حال‌ها، اشعار تغزلی و مواردی از این دست، دارای کارکرد عاطفی‌اند.» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۶: ۶۵)

**ب. نقش ترغیبی:** «اگر جهت‌گیری پیام معطوف و مربوط به گیرنده باشد، در این حالت، پیام دارای کارکرد ترغیبی است. در چنین حالتی، بیش‌تر از افعال امری و ندایی یا جملاتی که دارای

منظورهای ثانویه‌ی امری و ندایی باشند، استفاده می‌شود. مثلاً هنگامی که می‌گوییم: گوش کن یا حالا این را بنگر! (همان: ۶۲)

**ج. نقش ارجاعی:** «در این نقش، جهتگیری پیام به سوی موضوع پیام است. صدق و کذب گفته‌هایی که از نقش ارجاعی برخوردارند به دلیل آنکه جملاتی اخباری به شمار می‌روند، از طریق محیط امکان پذیر است، مانند «امروز باران می‌بارد»... جملات اخباری زبان تماماً از نقش ارجاعی برخوردارند.» (صفوی، ۱۳۹۴: ۳۶)

**د. نقش فرازبانی:** «به اعتقاد یاکوبسن هرگاه گوینده یا مخاطب یا هردو آن‌ها احساس کنند لازم است از مشترک بودن رمزی که استفاده می‌کنند مطمئن شوند، جهت‌گیری پیام به سوی رمز خواهد بود. در چنین شرایطی زبان برای صحبت درباره خود زبان به کار می‌رود و واژگان مورد استفاده شرح داده می‌شود. از نقش فرازبانی بویژه در فرهنگ‌های توصیفی استفاده می‌شود. مانند: عمو یعنی برادر پدر.» (همان)

**ح. نقش ادبی:** «در این نقش از زبان، جهت‌گیری پیام به سوی خود پیام است. در این شرایط پیام فی نفسه کانون توجه قرار می‌گیرد. به اعتقاد یاکوبسن، پژوهش درباره این نقش زبان بدون در نظر گرفتن مسائل کلی زبان به ثمر نخواهد رسید و از سوی دیگر بررسی زبان نیز مستلزم بررسی همه جانبه نقش شعری آن است... ساختار شعر نیز محدود به نقش شعری زبان نیست.» (م.س: ۳۷)

#### ۴- فرآیند ارتباط

«زبان شناسان در این نکته متفق القول اند که زبان در گام نخست ابزار ایجاد ارتباط است» (ن.م: ۴۱) «ارتباط را به دو نوع کلامی و غیر کلامی تقسیم کرده‌اند: ارتباط کلامی همان طور که از معنی کلمه برمی‌آید به معنی نوعی از ارتباط است که بوسیله‌ی زبان ایجاد می‌شود.» (ریچموند و مک گروسی، ۱۳۸۸: ۱۹)

احمدمطر در طی فرآیند ارتباط کلامی که شامل فرستنده (شاعر)، پیام (اثر ادبی)، گیرنده (پیام مخاطب)، رمز (قواعد و هنجارهای زبان)، و مجرای ارتباطی (کلمات و اصوات)، نقش زبانی را تعیین می‌کند.

### ۴-۱- فرآیند ارتباط در قصیده رماد و جار و مجرور

مطابق نظریه ارتباط یا کوبسن در قصیده‌های (رماد) و (جار و مجرور) آنچه مخاطب یا گیرنده پیام را به سمت نقش زبانی سوق می‌دهد، رمز(قواعد و هنجارهای زبان) و (کلمات و اصوات) هستند. در این قصیده‌ها فرستنده شاعر است و (پیام) همان قصیده رماد و جار و مجرور است.

مخاطب در قصیده (رماد) و (جار و مجرور) علاوه بر قواعد و هنجارهای رایج زبان با قواعدی افزون بر قواعد زبان معیار مواجه است که به آن قاعده افزایشی اطلاق می‌شود، که این قاعده افزایشی منجر به برجسته سازی متن ادبی نیز شده است. و مجموعه این قواعد به همراه کلمات و اصوات تعیین کننده نقش زبانی در این دو قصیده است. استفاده از قاعده افزایشی، دلالت بر توانایی شاعر در بهره‌گیری از ظرفیتهای زبانی جهت نا آشنا ساختن و برجستگی زبان است.

از جمله رموزی که شاعر طی فرآیند ارتباط کلامی در قصیده (رماد) و (جار و مجرور) از آن بهره جسته است می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: توازن، تکرار، هماهنگی توازن آوایی کمی (وزن)، هماهنگی آوایی (تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها، توازن واژگانی. صامت‌ها و مصوت‌ها و واژگان مجرای ارتباطی در این فرآیند تلقی می‌شوند.

### ۴-۱-۱- توازن

توازن از طریق تکرار حروف و کلمات و تجمعات آوایی و تضاد و جناس و موازنه بوجود می‌آید. محمد مفتاح در این باره می‌گوید: «توازن عبارت است از تکرار ساختاری در بیت یا مجموعه شعری و یا عبارت است از تشابه موجود میان طرفین در یک زنجیره زبانی.» (مفتاح، ۱۹۹۶م: ۹۷)

مقصود از توازن همان «تشابه و تعادل جملات در سطرهای هم طراز است که جمله‌های ناشی از آن در این زمان موازنه نامیده می‌شود و به عبارت دیگر جمله‌های متوازی همان‌هایی هستند که ادیب به تقطیع مساوی آن‌ها می‌پردازد، به گونه‌ای که در ساختار نحوی کاملاً موافق هستند خواه این توافق در مفهوم باشد خواه نباشد و مهم، تطابق کامل در ساختار نحوی است. (طالبی، ۱۳۹۴ش: ۱۲۱)

خاتونی می‌گوید: «توازن متکی بر تکرار اجزای متساوی در شعر است، زیرا سطرهای شعری تنها در هنگام تکرار موازی می‌شوند و این تکرار ساختار آوایی را تقویت می‌کند. توازن دارای تاثیر موسیقایی است، بنابراین تکرار پلی است میان ساختار متن شعر و ابعاد مفهومی آن زیرا تکرار دارای تأثیر فراگیر در خطاب شعری است.» (۲۰۱۵م: ۱۷۸)

در نتیجه، تکرار «بر نقطه‌ای حساس در عبارت پرتو می‌افکند و از توجه و اهتمام گوینده پرده برمی‌دارد. تکرار در این معنا دارای مفهومی با ارزش است که برای ناقد ادبی در هنگام بررسی اثر مفید است و شخصیت نویسنده را واکاوی می‌کند» (نازک الملائکه، ۱۹۶۷م: ۲۳۱)

#### ۴-۲-۱- تکرار در قصیده رماد

تکرار از شگردهایی است که احمدمطر در قصاید خود از آن بهره‌ و افری جسته است. احمدمطر در (رماد) و (جارو مجرور) انواع متنوعی از تکنیک تکرار را به کار می‌برد که منجر به توازن و تولید موسیقی می‌شود.

أ- تکرار الازمه (تکرار تکیه کلامی): در این نوع از تکرار شاعر جمله یا عبارتی را تکیه کلام خود قرار می‌دهد. قصیده رماد از چهار مقطع تشکیل می‌شود. هر مقطع به جز مقطع پایانی با جمله (حیّ علی الجهاد) آغاز می‌شود. در حقیقت اینگونه به نظر می‌آید که شاعر بر ضرورت جهاد و قیام تأکید دارد. زیرا این نوع از تکرار به تجربه شاعر بازمی‌گردد. در این قصیده شاعر جمله (حیّ علی الجهاد) را ۴ مرتبه در ۴ مقطه تکرار می‌کند و در مقطه پایانی این جمله را در آخر مقطع می‌آورد و قصیده به انتها می‌رسد.

#### ب- تکرار عنوان

احمدمطر در مقطع سوم و چهارم قصیده (رماد)، بویژه مقطع چهارم، عنوان "رماد" را بسیار تکرار می‌کند. از این روی می‌توان گفت مدار بحث در این متن شعری، "رماد"، به معنای خاکستر است و دعوت شاعر برای امر جهاد از این عنوان سرچشمه می‌گیرد.

المقطع الثالث: حیّ علی الجهاد/رمادنا..من تحته رماد

المقطع الرابع: رمادنا من تحته رماد/ من تحته رماد/ من تحته رماد/ حیّ علی الجهاد! (لافتات ۱،

۱۹۸۴م: ۷۴)

چنان چه مشاهده می‌شود، عنوان (رماد) ۶ مرتبه تکرار شده است و شاعر بدین وسیله برجستگی خاکستر بر زندگی ملت عرب تأکید میکند و به همین علت دعوت به جهاد می‌کند، و در این هنگام است که نقش ترغیبی و ارجاعی زبان نمایان می‌شود. عبارت حیّ علی الجهاد امری است. عبارت رمادنا من تحته رماد اخباری است. قصیده متشکل از عبارتهای امری و اخباری است.

### ج- تکرار عبارات

احمد مطر بر تکرار برخی عبارات‌ها در شعر تکیه می‌کند. وبه کمک این عبارات تکراری الحان موسیقی لازم را به وجود می‌آورد. همانگونه که عبارت (حیّ علی الجهاد) را در هر مقطع تکرار نموده است. همچنین در مقطع نخست عبارت (تدور.. ثمّ أنّها) دو مرتبه تکرار شده است، و در مقطع سوم عبارت (رمادنا.. من تحتہ رماد) دو مرتبه تکرار شده است. سپس شاعر (من تحتہ رماد) را تکرار می‌کند. این تکرار در قصیده منجر به تولید موسیقی و آهنگ می‌شود ضمن اینکه مفهوم طولانی شدن تحمیل ظلم و افسردگی ملت عرب را به همراه دارد و از پس این عبارات، شاعر طلب جهاد می‌کند.

### د- تکرار اسم

تکرار اسم همان تکرار عینی حروف است. «در پی این تکرار موسیقی درونی قصیده بوجود می‌آید، همانگونه که جایگاه کلمه در متن سهم بسیاری در درجه هارمونی دارد و هدفش تقویت مفاهیم صوتی است» (أمال، ۲۰۰۸: ۷)

در قصیده (رماد) شاعر ضمیر (نا) صیغه متکلم مع الغیر را بسیار تکرار می‌کند، و این تکرار منجر به آفرینش موسیقی درونی می‌گردد.

مقطع اول: کنا/ مقطع دوم: تفکیرنا- صوتنا- صفوفنا/ مقطع سوم: رمادنا- أموالنا- نفطنا- صالحنا/ مقطع چهارم: رمادنا. هر یک از این کلمات و اصوات مجرای ارتباطی تلقی می‌شود که متناسب با موضوع اثر می‌باشد.

### ۴-۳-۱- تکرار در قصیده جارومجرور

در قصیده (جارومجرور) نیز، شاعر تکرار عبارات را در تولید موسیقی درونی، مورد توجه قرار می‌دهد. عبارت‌هایی نظیر:

نظرةٌ منه.. هلاک / همسةٌ منه.. هلاک / رحمةٌ منه.. هلاک / والآخر منه: وهو یدری این أمضیت  
نهارک / وهو یدری این أمضیت غداً. (لافتات ۲، ۱۹۸۷ م: ۱۲۹)

در مقطع آخر تکرار لفظ (جارک) بعد از تکرار (ثمّ) به چشم می‌خورد:

قال (جارک/ ثمّ جارک/ ثمّ جارک)

تکرار در این عبارات‌ها در کنار تکرار آواها علاوه بر ایجاد موسیقی مجرای ارتباطی میان فرستنده و گیرنده تلقی می‌شود و تعیین کننده نقش ارجاعی هستند.



#### ۴-۴-۱- توازن آوایی

منظور از توازن آوایی «مجموعه تکرارهایی خواهد بود که در سطح تحلیل آوایی امکان بررسی می‌یابد.» (صفوی، ۱۳۸۰ش: ۱۶۷) و مقصود از آن «یک حرف است در سطح یک کلمه و این حرف دارای بازتابی عاطفی است» (یاکوبسون، ۱۹۸۸م: ۳۳) و یا «می‌تواند تکرار یک واج، چند واج درون یک هجا و هماهنگی و تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها را شامل شود.» (مدرسی، ۱۳۸۸ش: ۳۰۲)

#### ۴-۵-۱- هماهنگی، توازن آوایی کمی (وزن)

توازن آوایی کمی با وزن ارتباط پیدا می‌کند. هنگامی که «مجموعه آوایی مورد بحث ما به لحاظ کوتاه و بلندی مصوت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها از نظام خاصی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می‌آید که آن را وزن می‌نامیم.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴ش: ۹)

وزن از مهمترین ارکان موسیقی شعر است که بررسی و تحلیل در وزن مورد استفاده شاعر، یکی از شیوه‌های دستیابی به زیبایی شعر است. «وزن وسیله‌ای است که موجب می‌شود تا کلمات بتوانند بیشترین تأثیر ممکن را بر یکدیگر بگذارند. در مطالعه چیزهای موزون، دقت و صراحت حالت انتظار، که طبق معمول در اغلب موارد ناخودآگاه است، افزایش فراوان پیدا می‌کند.» (ریچاردز، ۱۳۷۵ش: ۱۱۷)

عناصر آوایی در شعر در درجه‌ای از اهمیت قرار دارد که می‌توان گفت: شعر «گفتاری است در بافت آوایی خود، سازمان یافته و مهمترین عامل سازنده آن وزن است.» (رامان، ۱۳۷۷ش: ۱۹)

#### ۴-۶-۱- توازن آوایی کمی (وزن) در قصیده (رماد)

منتقدان صورتگرا بر این باورند که وزن از جمله عناصری است که در کشف معنا و دریافت متن سودمند است. آنان معتقدند که اصولاً میان وزن و محتوا هماهنگی نسبی وجود دارد. «هر شعری بسته به محتوا و حالت عاطفی‌اش با وزن خاصی مطابقت دارد؛ به عبارت دیگر، شاعر از میان اوزان شعری، وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگ باشد برمی‌گزیند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۹ش: ۶۱) به عنوان مثال، احمدمطر در قصیده (رماد) بحر رجز را برای شعر خود برمی‌گزیند. بحر رجز متناسب مضامین شور انگیز و پرشور و حال است. مضمون این قصیده حکایت از زندگی مردمی دارد که شاعر آن را یک زندگی خاکسترگونه تعبیر می‌کند و وضعیت حاصل را ناشی از ظلم حاکمان می‌داند، از این رو در شعر خود دعوت به جهاد می‌کند و بحر رجز را انتخاب می‌کند؛ که متناسب با موضوع اثر است و مجرای ارتباطی تلقی می‌شود. «وزن شعر از نظرگاه شاعر، انتخابی و اختیاری نیست، شاعر وزن را به طور طبیعی از نفس موضوع الهام می‌گیرد.» (اسماعیل، ۱۹۹۲م: ۲۹۹) (تناسب با موضوع اثر).

### ۴-۷-۱- توازن آوایی کمی (وزن) در قصیده (جارومجرور)

توازن آوایی در قصیده جار و مجرور مجرای ارتباطی در نقش زبانی است. احمدمطر در قصیده (جارومجرور) از اوزان یکنواخت در بحر رمل استفاده می‌کند. بحر رمل متشکل از تکرار تفعیله (فاعلاتن) است. این بحر برای مضامین غم، اندوه، هجر و گله، و... به کار می‌رود، سرگردانی و اندوه از اوضاع موجود را بخوبی بیان، و از این رهگذر بین محتوای شعر و وزن هماهنگی ایجاد می‌کند.

این قصیده از دو مقطع بلند تشکیل می‌شود. آنچه در این قصیده مورد توجه است، تکنیک (تدویر) است. تدویر یا بیت مدور در عروض عبارت است از «اشتراک دو سطر در یک کلمه به گونه‌ای که جزئی از آن کلمه در سطر اول و جزء دوم آن کلمه در سطر دوم واقع می‌شود.» (المعروف، ۱۹۹۳م: ۱۱۷) اما در شعر تفعیله «به این صورت است که تفعیله به دو جزء تقسیم می‌شود، اول جزء در پایان سطر شعری قرار می‌گیرد و باقیمانده جزء در آغاز سطر بعدی قرار می‌گیرد، و رابط موسیقایی میان دو سطر بوجود می‌آید.» (الخاتونی، ۲۰۱۳م: ۱۲۷)

تدویر در (جارومجرور) در جمله صورت می‌گیرد. بدین صورت که تحلیل گر تدویر را در جملات شعری می‌یابد. در این قصیده ۱۲ جمله شعری وجود دارد که تدویر در آن رخ داده است. احمدمطر برای هماهنگی میان وزن و مضمون، بصورت ماهرانه از تدویر مدد می‌جوید و قاعده‌ای به قواعد وزن شعری می‌افزاید. این جملات نیز جملات اخباری هستند.

جملات شعری:

۱- لی جارٌ مخبرٌ فاعلاتن/فاعلا

فی قلبه تجری دماءٌ و شراک تن/فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلاتن

این جمله شعری از دو سطر تشکیل می‌شود و تفعیله (فاعلاتن) به دو جزء تقسیم می‌شود. جزء اول آن (فاعلا) در پایان سطر نخست باقی مانده است و جزء دوم آن در ابتدای سطر بعدی شکل گرفته است و جمله با تفعیله (فاعلاتن) تمام می‌شود. بدین صورت سرتاسر قصیده متشکل از جملاتی است که تدویر در آن رخ داده است.

۲- هو إن حاولت أن فعاتن/فاعلا

تهربٌ من عینیه زارک تن/فاعلاتن/فاعلاتن

۳- فإذا لم یستطع فعاتن/فاعلا

كَلَّفَ بِالْأَمْرِ صِغَارَكَ تَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ

۴- وَهُوَ يَدْرِي أَيْنَ أَمْضِيَتْ غَدًا فَاعَلْتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ

يَدْرِكُ بِالْفِطْرَةِ مَقْدَارَ أَمَانِيكَ تَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ  
و مَقْدَارَ أَسَاكَ عِلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ

۵- يَوْمُهُ بَحْرٌ مِنَ النَّاسِ فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَا

و عَيْنَاهُ وَ كَفَّاهُ : شِبَاكَ عِلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ

۶- قَادَ رَجُلِيهِ إِلَى السَّلْطَةِ مَخْفُورًا فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَا

و أَلْقَى نَفْسَهُ مَتَّهَمًا ظَلَمًا.. هُنَاكَ! عِلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ

۷- غَيْرَ أَنِّي لَمْ أَكْذُ أَنْطِقُ فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ

حَتَّى وَصَعَ الْقَيْدَ بِكَفِّي لَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ

۸- قَائِلًا: تَطْعُنُ فِي الْحُكْمِ إِذْنٌ؟ فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ

تَبْعِي الْقَوَانِينَ عَلَى وَفْقِ هَوَاكَ! تَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ

۹- هَلْ تَرَى أَنِّي تَحَيَّرْتُ فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ

وَلَمْ أَضْبِطْ مِنَ الْجَبْرِانِ عِلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ

مَشْبُوهًا سَوَاكَ؟ لَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ

۱۰- كَلَّهْمُ سَلَّمْتَهُمْ فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ

سَوْفَ يَمْلُونُ أَنْتَظَارَكَ تَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ

۱۱- قُلْتُ: لَكِنَّ رَسُولَ اللَّهِ فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ

وَصَّي بَعْدَنَا (ثُمَّ أَخَاكَ) لَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ

۱۲- قَالَ خَالَفْتُ رَسُولَ اللَّهِ فِي الْعَدْوِ فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَا

فَسَلَّمْتُ أَخِي عِلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ

مَنْ قَبْلِي أَنْ تَبْرَحَ دَارَكَ! تَنْ / فَعَلَاتَنْ / فَعَلَاتَنْ

احمد مطر برای هماهنگی میان وزن و مضمون در قصیده، بصورت ماهرانه از تدویر مدد می‌جوید و قاعده‌ای به قواعد وزن شعری می‌افزاید. به نظر می‌رسد شاعر در قصیده (جار و مجرور) از اندوهی که از همسایه جاسوس سرچشمه می‌گیرد سخن می‌گوید، زیرا که وی از یک انسان والا تبدیل به شخصی شده که خود را در اختیار حاکم قرار داده است و برای رضایت حاکم دست به هرکاری می‌زند.

به همین سبب بحر رمل را برای هماهنگی میان عواطف و زبان شعری خود برگزیده است. پیام این اثر معطوف به فرستنده است در نتیجه نقش و کارکرد عاطفی و بیانگرانه دارد. در این حالت نقش زبان مربوط است به احساس گوینده نسبت به موضوع و موقعیتی که در حال صحبت کردن در خصوص آن است.

#### ۴-۸-۱- هماهنگی‌های آوایی (تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها)

موسیقی درونی در شعر شامل «مجموعه‌ی هماهنگی‌هایی است که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴ش: ۲۵۴) از عواملی که موجب بیشتر موسیقایی شدن شعراحمد مطر می‌شود، موسیقی حروف است. موسیقی حروف در اثر تکرار حروف و تناسب آن با موضوع شعر صورت می‌پذیرد. موسیقی حروف شامل «تکرارهای آوایی است که درون یک هجا اتفاق می‌افتد» (ثمره، ۱۳۶۴ش: ۱۲۷) که به آن توازن واجی می‌گویند. واج آوایی تکرار صامت و مصوت در کلمات یک مصراع است به گونه‌ای که کلام را آهنگین کند و بر تأثیر سخن بیفزاید.

#### ۴-۸-۱-۱- مجرای ارتباطی آوایی (تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها) در قصیده رماد

موسیقی حروف در اثر تکرار حروف و تناسب آن با پیام و موضوع شعر صورت می‌پذیرد. همانطور که پیش‌تر ذکر شد، یاکوبسن معتقد است «گوینده پیامی را برای مخاطب می‌فرستد. پیام زمانی مؤثر خواهد بود که معنایی داشته باشد و طبعاً می‌باید از سوی گوینده رمز گذاری و از سوی مخاطب رمز گردانی شود. پیام از طریق مجرای فیزیکی (کلمات و اصوات) انتقال می‌یابد... یاکوبسن شش جزء تشکیل دهنده فرایند ارتباط یعنی گوینده، مخاطب، مجرای ارتباطی (کلمات و اصوات)، رمز (قواعد و هنجارهای زبان)، پیام (اثر ادبی) و موضوع را که حاصل معنی است تعیین کننده نقش‌های زبان می‌داند» (صفوی، ۱۳۹۴ش: ۳۴-۳۵) زبان در قصیده (رماد) دارای یک نقش ترغیبی است. «در نقش ترغیبی جهت‌گیری پیام به سوی مخاطب است. ساخت‌های ندایی یا امری را می‌توان بارزترین نمونه‌های نقش ترغیبی زبان دانست.» (همان: ۳۵)

احمد مطر در قصیده (رماد) حروف (ا) و (د) در قافیه را بسیار تکرار می‌کند و این تکرار حروف موسیقی درونی را به وجود می‌آورد. تکرار مصوت (ا) و صامت (د) در الفاظ الجهاد-المزاد-الکساد-مباد-انفراد-الفساد-العتاد-ازدیاد-رماد-الجراد-الحياد-العباد، به چشم می‌خورد. به عبارت دقیق‌تر می‌توان گفت شاعر مصوت (ا) و صامت (د) را ۱۶ مرتبه در ۱۶ سطر تکرار کرده است.

حروف (ا) و (د) از حروف مجهوره محسوب می‌شوند. «مجهوره ۱۹ حرف است: (ء، ا، ع، غ، ق، ج، ی، ط، د، ز، ظ، ذ، ب، م، و، ض، ل، ن، ر) مجهور به حروفی گفته می‌شود که هنگام تکیه بر محل خود کشیده می‌شوند و نفس با آن جاری می‌شود تا زمانی که این تکیه نقض شود، و صوت جاری شود. هنگام تلفظ این حروف، تارهای صوتی بسیار به هم نزدیک و مرتعش می‌گردند.» (سلوم، ۱۹۸۳: م: ۱۶). در قصیده رماد همجنس قرار گرفتن حروف تکراری و روی، در دایره حروف نیز قرار می‌گیرد، و این پدیده از توانایی‌های شاعر است که سطح موسیقی را ارتقا می‌بخشد. همانطور که احمدمطر توانسته است در قصیده (رماد) بعد متمایزی از موسیقی به حروف (د) بر اثر تکرار فراوان ببخشد.

حیّ علی الجهاد! / کنا.. و کانت خیمه تدور فی المزاد/ تدور.. ثمّ آنها/ تدور.. ثمّ آنها/ یبتاعها الكساد/ حیّ علی الجهاد/ تفکیرنا مؤمّم.. / صوتنا مباد/ مرصوصه صفوفنا.. کلا علی انفراد/ مشرعه نوافذ الفساد/ مقفله مخازن العتاد/ الوضع فی صالحنا/ والخیر فی ازدياد! / حیّ علی الجهاد/ رمادنا.. من تحته رماد/ أموالنا.. سنابل/ مودعه فی مصرف الجراد/ و نفظنا یجری علی الحیاد/ الوضع فی صالحنا/ فجاهدوا/ یا أيها العباد! / رمادنا من تحته رماد/ من تحته رماد/ حیّ علی الجهاد! (لافتات ۱، ۱۹۸۴: م: ۷۴)

موضوع قصیده رماد حیات به خاکستر نشسته شهروندان، رکود و انزوا و شیوع فساد است. در قصیده هماهنگی موجود در اصوات با حالات عاطفی شاعر متناسب است. طوریکه تکرار صوت کشیده (ا) و بعد از آن، صامت (د) بیانگر نوعی آه و حسرت و اندوه و حزنی طولانی است که منشأ آن عواطف و احساسات درونی شاعر است. بنابراین می‌توان گفت شگرد قاعده افزایی با موضوع قصیده دارای تناسب است.

این پیام علاوه بر این که معطوف به مخاطب است و دارای نقش ترغیبی است، معطوف به فرستنده (شاعر) نیز می‌باشد و دارای نقش و کارکردی عاطفی است؛ زیرا که از احساس فرستنده سرچشمه می‌گیرد.

#### ۴-۸-۱- هماهنگی‌های آوایی در قصیده جارو مجرور

احمدمطر به عنوان فرستنده در قصیده (جارو مجرور) مصوت (ا) و صامت (ک) را بسیار تکرار می‌کند. الفاظی که دارای این حروف هستند عبارتند از: شراک-هلاک-هلاک-یراک-شباک-هناک-ذاک-هواک-أخاک. در این قصیده حرف الف ۱۰ مرتبه تکرار می‌شود. علاوه بر این حروف حرف (ر)

نیز ۸ مرتبه در الفاظ زارک-استثارک-صغارک-نهارک-وقارک-جارک-انتثارک-دارک تکرار می‌شود. به صورت کلی حرف (ک) ۱۸ مرتبه در قصده تکرار می‌شود.

تکرار حروف در کنار تکرار عبارات، به عنوان مجرای ارتباطی، ارزش معنایی خاصی به شعر می‌بخشد و تفکیک صوت از معنا امری جدایی‌ناپذیر است، همانطور که در قصیده تکرار صامت (ک) پس از مصوت (ر) که در واقع کاف خطاب است این مفهوم را به ذهن مخاطب القا می‌کند که شاعر در حال گفت‌وگوی درونی و خطاب خویش است، آنگاه که در معرض آزار و اذیت‌های همسایه جاسوس قرار می‌گیرد. در این حالت در فرآیند ارتباطی قصیده، پیام شاعر به عنوان گوینده ناشی از احساسات درونی وی است. به سوی موضوع جهت می‌گیرد. یعنی موضوع (جار و مجرور)، (شاعر و همسایه) و در میان نقش‌های زبانی نقش ارجاعی به خود می‌گیرد «در این نقش، جهت‌گیری پیام به سوی موضوع پیام است» (صفوی، ۱۳۹۴ش: ۳۶) موضوع در اینجا آزار و اذیت همسایه جاسوس است و شاعر آزارهای او را مورد توصیف قرار می‌دهد و از این آزارها غمگین است. در نتیجه علاوه بر نقش ارجاعی، اثر از نقش عاطفی نیز برخوردار است. همانطور که در قصیده می‌خوانیم:

هُوَ إِنْ حَوْلَتْ أَنْ/تَهْرَبَ مِنْ عَيْنِيهِ زَارِكٍ/فَإِذَا مَا لَذْتَ بِالصَّمْتِ اسْتِثَارِكِ/فَإِذَا لَمْ يَسْتَطِعْ/كَلْفُ  
بِالْأَمْرِ صَغَارِكِ!/هُوَ حَتَّىٰ عِنْدَمَا يَغْمُضُ عَيْنِيهِ يِرَاكُ (لافتات ۲، ۱۹۸۷م: ۱۲۹)

#### ۴-۹-۱- توازن واژگانی

یکی دیگر از مجراهای ارتباط کلامی در اثر شاعر به عنوان فرستنده توازن واژگانی است. توازن واژگانی دو نوع است: ا- توازن در سطح نحوی ب- توازن در سطح صرفی. ا- توازن نحوی: این نوع توازن به «تنظیم کلمات در جمله‌ها و بررسی ترکیب جمله و ساختار متکی بر ترکیب نحوی اختصاص دارد و یکی از مهم‌ترین عناصر تشکیل‌دهنده توازن است. بنابراین این توازن با تکرار ترکیب‌ها و هماهنگی آن‌ها از طرفی، و تحقق معنا از طرفی دیگر به موسیقی درونی شعر خدمت می‌کند» (الحمدانی، ۲۰۱۳م: ۶۷)

#### ۴-۹-۱-۱- توازن نحوی در قصیده رماد

توازن نحوی یا تکرار در سطح نحوی یکی از اجزاء تشکیل‌دهنده پیام و در نتیجه تعیین‌کننده نقش زبان است. در قصیده رماد این نوع توازن در سطرهای متوالی با یک ترکیب نحوی می‌آید. همانگونه که می‌بینیم جمله (حیّ علیّ الجهاد) در سطرهای اول، ششم، چهاردهم و بیست و پنجم بصورت: اسم فعل در معنای امر+حرف جر+اسم مجرور تکرار شده است.

در سطر سوم و چهارم این ساختار ترکیبی تکرار شده است: تدور..ثم آنها/تدور..ثم آنها  
تدور: فعل مضارع و فاعله ضمیر مستتر هی+ثم (حرف عطف)+انها(حرف مشبیه بالفعل به همراه اسمش).

در سطر هفتم و هشتم ترکیبی یکسان با اندکی اختلاف در حرف واو دیده می‌شود:  
تفکیرنا مؤمّمٌ/وصوتنا مُباد تفکیر: مبتدا و مرفوع+نا: مضاف إليه+مؤمّمٌ: خبر مرفوع  
صوت: مبتدا و مرفوع+نا: مضاف إليه+مباد: خبر است اما بسبب ضرورت وزن شعری بصورت ساکن آمده است.

در سطر نهم و دهم و یازدهم ترکیب جمله‌ها بصورت خبر مقدم و مبتدای مؤخر تکرار شده است:  
مرصوصهٌ صفوفنا : خبر مقدم + مضاف و مضاف إليه: مبتداً مؤخر.  
مشرعهٌ نوافذ الفساد: خبر مقدم + مضاف و مضاف إليه: مبتداً مؤخر.  
مقلهٌ مخازن العتاد: خبر مقدم + مضاف و مضاف إليه: مبتداً مؤخر.  
در سطر دوازدهم و سیزدهم ترکیبی دیگر یافت می‌شود:

و الوضعُ فی صالحنا/والخیرُ فی ازدیاد و+الوضع+فی+صالح/ و+الخیر+فی+ازدیاد  
حرف عطف+مبتدا+حرف جر+اسم مجرور.

در سطر بیست و سوم و بیست و چهارم ترکیب جمله (من تحتہ رماد) نیز تکرار می‌شود:  
من تحتہ رماد/من تحتہ رماد: حرف جر+اسم مجرور+مضاف الیه در محل جر+مبتدا مؤخر  
توازن و هماهنگی و موسیقی مناسب ناشی از تکرار این ترکیب‌ها آهنگی خاص به قصیده بخشیده است، آهنگی که برخاسته از هماهنگی ترکیب جملات در سطح شعر است و قاعده افزایی نامیده می‌شود.

#### ۴-۲-۹-۱- توازن نحوی در قصیده جارو مجرور

از عوامل مؤثر ایجاد موسیقی درونی در قصیده جارو مجرور، تکرار سطح نحوی است که موجب قاعده افزایی شده است. عبارت‌هایی نظیر:

نظرةٌ منه.. هلاک/ همسةٌ منه..هلاک/ رحمةٌ منه..هلاک ترکیبات نحوی که با تکرار خود منجر به ایجاد موسیقی درونی شده‌اند، در تمام این سه سطر عبارتند از: مبتدا+جارو مجرور متعلقه مصدر+خبر. همچنین، هم وزن بودن کلمات (نظرة، همسة، رحمة) بر ایجاد این موسیقی افزوده است.  
در سطر ششم و هفتم و هشتم و نهم با ترکیبات شرط و جزاء مواجه هستیم:

هو إن حاولت أن تهرب من عينيه زارك/ فإذا ما لذت بالصمت استثارك/ فإذا لم يستطع/ كلف  
بالأمر صغارك

إن حاولت أن تهرب من عينيه + زارك/ فإذا ما لذت بالصمت + استثارك/ فإذا لم يستطع + كلف  
بالأمر صغارك

در سطر دوازدهم و سیزدهم دو عبارت با همگونی کامل وجود دارد:

و هو يدري أين أمضيت نهارك/ وهو يدري أين أمضيت غداً

حرف عطف+مبتدا+ جمله فعلیه، خبر+ مفعول فيه ظرف زمان و جمله مفعول به در محل نصب

در سطر چهاردهم و پانزدهم مفعول به با یک لفظ، یعنی(مقدار)، تکرار شده است.

یدرک بالفطره مقداراً آمینیک / ومقداراً أساک

در مقطع دوم از قصیده، تکرار فعل (قال) را در صیغه‌های مختلف تجربه می‌کنیم که جملات پس

از فعل‌ها مفعول به محسوب می‌شوند.

قال: إن الظلم كفر/ قلت: حقاً.. هو ذاك/.. قائلًا: تطعن في الحكم إذن؟/.. قلت: لكن.. أنت

جاری/قال لی: إحفظ وقارک../قال ( جارك/ثم جارك/ثم جارك)../قلت: لكن رسول الله.../قال:

خالف رسول الله في العدا(لافتات ۲، ۱۹۸۷م: ۱۲۹)

اینگونه تکرار و هماهنگی‌های نحوی در سطح واژگان موجب ایجاد موسیقی درونی می‌شود که

عنصر مهمی در تشکیل توازن محسوب می‌شود.

ب- **توازن صرفی:** «این نوع توازن تکیه بر ساختار لفظی دارای صفات همگون، مانند صیغه-

های مشتق امثال، اسم فاعل، اسم مفعول دارد تا جانب موسیقایی را استحکام بخشد.»(حمدانی،

۲۰۱۳م: ۱۱۰)

#### ۴-۱۰-۱- توازن صرفی در قصیده رماد

توازن صرفی با واژه‌هایی سروکار دارد که از لحاظ ساختاری شبیه به هم باشند. در قصیده(رماد)

در سطرهای دهم و یازدهم اسم مفعول از ثلاثی مزید تکرار شده است:

مشرعةً نوافذ الفساد/مقفلةً مخازن العتاد

(مشرعه و مقفله) هر دو اسم مفعول از ثلاثی مزید هستند که نقش موسیقایی در شعر ایفا می-

کنند و موجب قاعده‌افزایی در شعر هستند.



#### ۴-۱۱-۱- توازن صرفی در قصیده جار و مجرور

در قصیده (جارو و مجرور) توازن صرفی در واژه‌های (نظره، همسه، رحمه) بروز می‌کند که هر سه بر وزن فَعْلَه و اسم مره هستند. و به جز آن مورد دیگری در قصیده نیامده است، و شاعر به توازن نحوی و صوتی جهت قاعده افزایی و ایجاد ارتباط کلامی اکتفا کرده است.

#### نتیجه

در طی فرایند ارتباط کلامی، مطابق نظریه یاکوبسن، در دو قصیده (رماد) و (جارو و مجرور)، که شامل فرستنده (شاعر)، پیام (اثر ادبی)، گیرنده پیام (مخاطب)، رمز (قواعد و هنجارهای زبان)، و مجرای ارتباطی (کلمات و اصوات)، نقش‌های زبانی ترغیبی، ارجاعی و عاطفی کشف می‌شوند، که مخاطب در هر یک پیام شاعر را با کمک رمزگردانی و کشف تناسب میان کلمات و اصوات و هماهنگی هر یک با موضوع اثر در می‌یابد و این امر در تکرار، توازن آوایی و تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها به خوبی مشهود است.

- تکنیک تکرار در هر دو متن بکار رفته است. تکرار در (رماد) بصورت تکیه کلامی، تکرار عنوان، تکرار عبارت، تکرار اصوات و اسم نمود می‌یابد، درحالی‌که این نوع تکنیک در (جارو و مجرور) بصورت تکرار اصوات، لفظ (چارک) و (ثم) تظاهر می‌یابد. به دنبال این فرآیند کلامی به ترتیب نقش ترغیبی و ارجاعی زبان نمود می‌یابد.

- توازن به عنوان مجرای ارتباطی در هر دو متن بکار رفته است؛ اما توازن در (رماد) بصورت صوتی، صرفی و نحوی به چشم می‌آورد و در (جارو و مجرور) تنها توازن صوتی و نحوی را می‌بینیم.

- وزن به عنوان کاشف معنا و نوعی از مجرای ارتباطی در (رماد) بصورت اوزان صافیه در بحر رجز است ولی در (جارو و مجرور) در بحر (رمل) است و ویژگی بارز در این وزن که هنر شاعر است وزن تدویر است.

- قافیه نیز یک نوعی دیگر از مجرای ارتباطی است که در قصیده رماد در بردارنده پیام و دارای نقش ترغیبی است.

## کتابنامه

## الف) کتاب‌های فارسی

- ثمره، یدالله. (۱۳۶۴). آواشناسی زبان فارسی. (بی‌چ). تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- رامان، سلدن. (۱۳۷۷). راهنمای نظریه ادبی معاصر. ترجمه عباس مخبر. ج ۲. تهران: انتشارات طرح نو.
- ریچاردز، ای. (۱۳۷۵). اصول نقد ادبی. ترجمه سعید حمیدیان. (بی‌چ). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- سی، جیمز، مک کروس و ویرجینیایی ریچموند. (۱۳۸۸). رفتار غیر کلامی در روابط میان فردی. ترجمه ژیلا عبدالله پور، فاطمه سادات موسوی. ج ۲. تهران: دانژه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۴). موسیقی شعر. ج ۳. تهران: انتشارات آگاه.
- صفوی، کوروش. (۱۳۸۰). از زبان شناسی به ادبیات. ج ۱ و ۲. ج ۲. تهران: انتشارات سوره مهر.
- علی پور، مصطفی. (۱۳۷۸). ساختار زبان شعر امروز. (بی‌چ). تهران: انتشارات فردوس.
- قاسمی پور، قدرت. (۱۳۸۶). درآمدی بر فرمالیسم در ادبیات. ج ۱. اهواز: نشر ریش.
- وحیدیان کامیار، نقی. (۱۳۶۹). وزن و قافیه شعر فارسی. ج ۲. تهران: مرکز دانشگاهی

## ب) کتاب‌های عربی

- اسماعیل، عزالدین. (۱۹۹۲ م). الأُسس الجمالیة فی النقد العربی. ط ۱. بیروت: دارالفکر العربی.
- الخاتونی، موفق قاسم. (۲۰۱۳ م). دلالة الإیقاع و إیقاع الدلالة فی الخطاب الشعری الحدیث، قراءة فی شعر محمد صابر عبید. (دط). دمشق سوریه: دار نبوی.
- الزریجاوی، علی کتیب دخن ناصر. (۲۰۱۵ م). جمالیات النص الشعری فی شعر یحیی السّماوی. ط ۱. دمشق: تموز.
- سلوم، تامر. (۱۹۸۳ م). نظریة اللّغة و الجمال فی النقد العربی. ط ۱. سوریه اللاذقیة: دارالحوار.
- عبدالواحد، حسن. (۱۹۹۹ م). البدیع و التوازی. (دط). (لامک): مکتبه و مطبعة الإشعاع الفنیة.
- القصیری، فیصل صالح. (۲۰۰۶ م). بنیة القصیدة فی شعر عزالدین المناصرة. ط ۱. عمان الأردن: مجدلاوی.
- مطر، احمد. (۱۹۸۴ م). لافتات ۱. ط ۱. لندن: منتدی سور الأزیکیه.
- مطر، احمد. (۱۹۸۷ م). لافتات ۲. ط ۱. لندن: منتدی سور الأزیکیه.
- معروف، نایف و عمر الأسعد. (۱۹۹۳ م). علم العروض التّطبیقی. ط ۲. بیروت: دارالنفاس.
- مفتاح، محمد. (۱۹۹۶ م). التّشابه و الاختلاف، نحو منهجیة شمولیة. (دط). (لامک): المرکز الثقافی العربی دارالبیضاء.

- نازک الملائکه، (١٩٦٧م). **قضايا الشعر المعاصر**. (دط). (لامک): مکتبه النهضه.

- هلال، ماهر مهدی. (١٩٨٠م). **جرس الألفاظ ودلالاتها فی البحث البلاغی و النقدی**

**عند العرب**. (دط). (لامک): دار الرشید.

- یاکوبسون، رومان. (١٩٨٨م). **قضايا الشعریة، ترجمه محمدالوالی و مبارک حنون**. ط١. المغرب:

دارتوبقال للنشر، الدارالبیضاء.

### ج) مقالات فارسی

- مدرس، فاطمه و امید یاسینی. (١٣٨٨ش). **قاعده افزایی در شعر حمید مصدق**. شماره ٢٦. دانشکده

ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید با هنر کرمان ادب و زبان فارسی.

### د) مقالات عربی

- أمال، دهنون. (٢٠٠٨م). **جماليات التكرار فی القصيدة المعاصرة**. (د.ع). الجزائر: مجله کلیه

الآداب و العلوم الإنسانیة و الإجتماعیة. جامعه محمد خیضر بسکره.

- الحمدانی، ابراهیم. (٢٠١٣م). **بنیة التوازی فی قصیده فتح عموریة**. العدد ١٣. مجله کلیه التریبة

الأساسیة جامعه بابل.

- طالبی، جمال. (١٣٩٤هـ). **الإيقاع الصوتی فی قصیده بلقیس لنزار قبانی**. العدد ١٧. مجله إضاءات

نقدیة. السنة الخامسة.

دراسة وظائف اللغویة فی القصیدتین الرماد و الجاروالمجرور لأحمد مطر و حل رموزها، استناداً علی نظریة

التخاطب لیاکوبسن

### الملخص

وقد ذکر یاکوبسن فی نظریته (التخاطب) أن للغة ست وظائف منها وظیفه الإدراک و التشجیع والإحالة و

التعاطف كما أن هناك وظیفه أخرى هی وظیفه ما وراء اللغة و وظیفه الأدبیة.

و نظریة التخاطب لیاکوبسن تبرز ستة عناصر مكوّنة فی أىّ حدث اللغوی. یكون أىّ نوع من الترابط

اللغوی من (رسالة) ینقلها الرمز من جانب المتكلم أو بیان أشمل من المرسل إلى المرسل. و أخیراً الخلفیة التي

یمكن بها إدراک الرسالة.

تحاول هذه المقالة أن تكشف الترابط اللسانی و محور الروابط و عناصره فی اللغة الشعریة لأحمدمطر فی

القصیدتین (الرماد) و (الجاروالمجرور) كنموذجین.

منهج البحث فی هذه الدراسة تحلیلی و وصفی و یحاول أن یجیب السؤال الأساسي هو: إن أسلوب

الترابط و التخاطب لأحمدمطر فی مسیرة انشاء الترابط ینشئ أیة العناصر اللسانیة؟ أن الكشفیات تحیلنا إلى أن

أحمدمطر يعين بالقواعد اللسانية و مألوفاتها و المجارى الإرتباطية كالألفاظ و الأصوات و العناصر اللسانية فى عملية التخاطب و إن المرسل، فى كلها يُدركُ رسالة المرسل و رموزها من خلال الألفاظ و الأصوات و التنسيق بينها.

الكلمات المفتاحية: ترابط الخطاب، عناصر اللسانية، ياكوبسن، أحمدمطر.

***Decoding Ahmad Matr's verbal behavior in the odes "Ramad" and "Jar u Majror" and investigating their linguistic roles based on Jacobsen's theory of communication.***

*Mahboobeh Baderestani, Alireza Hosseini*

***Abstract***

*Roman Jacobsen, a linguist and formalist of the Russian school, attributed six roles to language in her theory of communication: emotional, persuasive, referential, metalanguage, empathy, and literature. Jacobsen considers the six components of the verbal communication process and the process of communication: The speaker, the audience, the communication channel, the code, the message and the subject, which is the result of meaning, determine the six roles of language.*

*Relying on Jacobsen's theory of communication, this article tries to examine the verbal behavior of Ahmad Matr in two poems (Ramad) and (Jarum Major) and to determine the linguistic roles in these two works.*

*The method of this research is analytical and descriptive and answers to the question that; which linguistic roles did Ahmad Matar's verbal behavior create in the process of communication?*

*Findings show that the rules used and the norms of language and normative and communication channels such as words and sounds in Ahmad Matar's poetry are determiners the language roles, And the audience in each of them finds out the poet's message with the help of decoding and discovering the fit between words and sounds and the coordination of each one with the subject of the work.*

***Keywords:*** *the verbal communication, linguistic roles, Jacobsen, Ahmad Matr*

