چکیده

جادوی مجاورت از اصطلاحات و به نوعی از فنون بلاغی و ادبی است که نخستین بار در مقاله ای از محمد رضا شفیعی کدکنی مطرح شده است. این اصطلاح بدین معناست که تشابهات و تکرارهای آوایی، کارکردی معنایی در متن ایجاد کنند. منظور از کارکردهای معنایی؛ انسجام و اتحاد معنایی بخشیدن به واژگانی است که از لحاظ معنایی از هم دورند و با تشابه آوایی بین شان در کنار هم قرار گرفته اند، یا آفرینش معنای تازه از ورای تشابه صوری دو واژه ی متباین در مجاورت هم، و یا القای مفهوم مورد نظر شاعر با قوت بیشتر از طریق تکرار آواهایی در شعر. شعر کلاسیک فارسی سرشار از این ویژگی هنری است و بخصوص در ادبیات عرفانی (نظم و نثر) کاربرد فراوانی داشته است. در شعر معاصر، شاعران با توجه به در هم شکستن قالب موزون و مقفی، بیشتر به موسیقی درونی شعر توجه نشان داده و با استفاده از انواع جناس ها، قافیه های درونی یا سجع ها که به نوعی همان جناس محسوب می شوند، واج آرایی ها و طرد و عکس ها، موسیقی شعرشان را غنا بخشیده اند.

در پژوهش حاضر، پس از معرفی طرح و ارایه فرضیات، ابتدا در فصلی جادوی مجاورت و جلوه ها و کارکردهای آن به صورت دقیق تر بررسی شده، سپس در سه فصل بعدی این صنعت ادبی و کم و کیف آن در شعر سه تن از شاعران معاصر (شاملو، سپهری، فرخزاد) بررسی و مشخص می شود.

واژگان کلیدی

جادوی مجاورت، تشابهات آوایی، القای معنی، شاملو، سپهری، فرخزاد.

فهرست مطالب **صفحه**

فصل اول: کلیات

۱-۱-مقدمه و معرفی طرح----۶
۱-۲-اهداف اصلی طرح----۷
۱-۳-ارائه فرضیات----۷
۱-۴-پیشینه تحقیق و بررسی منابع----۷
۱-۵- مواد و روش اجرا----۸

فصل دوم: بررسی جادوی مجاورت

۲-۱- جادوی مجاورت چیست----۹
۲-۱-۱-تعریف واژه جادو ----۹
۲-۱-۲-تعریف واژه مجاورت----۱۰
۲-۱-۳-تعریف جادوی مجاورت ----۱۱
۲-۱-۳-۱- تعریف شفیعی کدکنی----۱۱
۲-۱-۳-۲- موسیقی و کشش کلمات نسبت به هم----۱۱
۲-۱-۳-۳- نقش موسیقی در شعر----۱۲
۲-۱-۳-۳-۱- اجبار در وزن و قافیه----۱۲
۲-۱-۳-۴- ایجاد جادو در مجاورت----۱۲
۲-۱-۳-۵- تعریف جادوی مجاورت درکتاب موسیقی شعر ----۱۳
۲-۲-کارکردهای معنایی جادوی مجاورت----۱۵
۲-۲-۱-آفرینش معنی ----۱۵
۲-۲-۲-انسجام و وحدت معنایی بخشیدن----۱۵
۲-۲-۳-تقویت معنی یا القاء مفهوم مورد نظر با قوت بیشتر---- ۱۶
۲-۲-۳-۱-القای صدا----۱۶
۲-۲-۳-۲-القای تصویر----۱۶
۲-۲-۳-۳- القای مفهوم----۱۶
۲-۲-۳-۴-القای احساس----۱۶
۲-۳-نمودار کارکردهای ادبی جادوی مجاورت ----۱۷
۲-۴- انتقادهایی بر مقاله میترا گلچین----۱۷
۲-۴-۱- گلیم و کلیم----۱۷
۲-۴-۲-نحر و بحر----۱۸
۲-۴-۳-جناس----۱۹
۲-۵-جناس و جادوی مجاورت----۱۹
۲-۶-واج آرایی و جادوی مجاورت----۲۱
۲-۶-۱ تقسیم بندی همخوان های زبان فارسی----۲۲
۲-۷-افراط در بدیع لفظی بدون کارکرد معنایی----۲۳
۲-۸-ارتباط لفظ و معنا----۲۳
۲-۹-انواع مجاورت در شعر----۲۴

۲-۹-۱-مجاورت عادی (مالوف و قابل انتظار)----۲۴
۲-۹-۲-مجاورت های لفظی(کشش های صرفا آوایی)---- ۲۵
۲-۹-۳-مجاورت های معنوی----۲۵
۲-۹-۴-جادوی مجاورت (مجاورت های لفظی- معنایی)----۲۵
۲-۱۰-جلوه های جادوی مجاورت در شعر معاصر----۲۶

فصل سوم: احمد شاملو

۳-۱- شعر سپید شاملو----۲۷
۳-۱-۱ موسیقی شعر شاملو----۲۷
۳-۱-۲ جادوی مجاورت در شعر شاملو----۲۹
۳-۱-۳ جناس یا سجع در شعر شاملو----۳۰
۳-۲- نمونه های جادوی مجاورت در مجموعه های آغازین شاملو----۳۱
۳-۳-درباره هوای تازه----۳۴
۳-۳-۱- آغاز تجربه در شعر منثور----۳۴
۳-۳-۱-۱- شگردهای شعر منثور شاملو و ضعف ها----۳۴
۳-۳-۲-نمونه های جادوی مجاورت در هوای تازه----۳۵
۳-۴-باغ آینه----۳۷
۳-۴-۱-درباره ی باغ آینه----۳۷
۳-۴-۲-نمونه های جادوی مجاورت در باغ آینه----۳۸
۳-۵-لحظه ها و همیشه----۴۰
۳-۵-۱-درباره ی لحظه ها و همیشه----۴۰
۳-۵-۲- نمونه های جادوی مجاورت در لحظه ها و همیشه----۴۰
۳-۶-آیدا در آینه----۴۰
۳-۶-۱-درباره ی آیدا در آینه----۴۰
۳-۶-۲- جادوی مجاورت در آیدا در آینه----۴۱
۳-۶-۲-۱- شروع روند رو به افزایش جادوی مجاورت----۴۱
۳-۶-۲-۲- نمونه های جادوی مجاورت در آیدا در آینه----۴۱
۳-۷-آیدا، درخت و خنجر و خاطره----۴۲
۳-۷-۱-درباره ی آیدا:درخت و خنجر و خاطره----۴۲
۳-۷-۲- نمونه های جادوی مجاورت در آیدا: درخت و خنجر و خاطره----۴۳
۳-۸-ققنوس در باران----۴۵
۳-۸-۱- درباره ی ققنوس در باران----۴۵
۳-۸-۲- نمونه های جادوی مجاورت در ققنوس در باران----۴۵
۳-۹-مرثیه های خاک----۴۷
۳-۹-۱- درباره ی مرثیه های خاک----۴۷
۳-۹-۲-۱- نمونه های جادوی مجاورت در مرثیه های خاک----۴۸
۳-۱۰-شکفتن در مه----۵۰
۳-۱۰-۱-درباره ی شکفتن در مه----۵۰

۳-۱۰-۱-۱- اوج گیری جادوی مجاورت در مجموعه شکفتن در مه----۵۰
۳-۱۰-۲- نمونه های جادوی مجاورت در شکفتن در مه----۵۰
۳-۱۱-ابراهیم در آتش----۵۲
۳-۱۱-۱- درباره ی ابراهیم در آتش----۵۲
۳-۱۱-۱-۱- کمتر شدن میزان جادوی مجاورت----۵۲
۳-۱۱-۲- نمونه های جادوی مجاورت در ابراهیم در آتش----۵۲
۳-۱۲-دشنه در دیس----۵۴
۳-۱۲-۱- درباره ی دشنه در دیس----۵۴
۳-۱۲-۲-نمونه های جادوی مجاورت در دشنه در دیس----۵۵
۳-۱۳-ترانه های کوچک غربت----۵۶
۳-۱۳-۱- درباره ی ترانه های کوچک غربت----۵۶
۳-۱۳-۱-۱- اشعار پس از انقلاب----۵۶
۳-۱۳-۲- نمونه های جادوی مجاورت در ترانه های کوچک غربت----۵۷
۳-۱۴-مدایح بی صله----۵۸
۳-۱۴-۱- درباره ی مدایح بی صله----۵۸
۳-۱۴-۱-۱- سادگی در زبان و شباهت به سپهری----۵۸
۳-۱۴-۲- نمونه های جادوی مجاورت در مدایح بی صله----۵۹
۳-۱۵-«در آستانه» و «حدیث بی قراری ماهان»----۶۰
۳-۱۵-۱- درباره ی درآستانه و حدیث بی قراری ماهان----۶۰
۳-۱۵-۱-۱- عصاره ی معنای جادوی مجاورت در شعری از آخرین مجموعه----۶۱
۳-۱۵-۲- نمونه های جادوی مجاورت در این دو مجموعه----۶۱
۳-۱۶- شاملو و شعرش----۶۳

فصل چهارم: سهراب سپهری

۴-۱-سپهری و هشت کتاب----۶۴
۴-۱-۱- زبان و محتوا در شعر سپهری----۶۴
۴-۱-۲- تکرارهای آوایی در شعر سپهری----۶۵
۴-۱-۲-۱- سجع در شعر سپهری----۶۶
۴-۱-۲-۲- واج آرایی در شعر سپهری----۶۶
۴-۱-۲-۳- وزن در شعر سپهری----۶۶
۴-۲-مرگ رنگ----۶۶
۴-۲-۱-درباره ی مرگ رنگ----۶۶
۴-۲-۱-۱- قالب شعرهای مرگ رنگ----۶۶
۴-۲-۱-۲- موسیقی داخلی در مرگ رنگ----۶۷
۴-۲-۲-نمونه های جادوی مجاورت در مرگ رنگ----۶۷
۴-۲-۲-۱- هماهنگی تقلیدی----۷۰
۴-۳-زندگی خواب ها----۷۱
۴-۳-۱- درباره ی زندگی خواب ها----۷۱

۴-۳-۲- نمونه های جادوی مجاورت در زندگی خواب ها----۷۲
۴-۳-۳- تکرارهای نامناسب----۷۳
۴-۴-آوار آفتاب----۷۴
۴-۴-۱-درباره ی آوار آفتاب----۷۴
۴-۴-۱-۱- سادگی در آوار آفتاب----۷۴
۴-۴-۱-۲- وزن در آوار آفتاب----۷۴
۴-۴-۱-۳- ترکیب ها در آوار آفتاب----۷۴
۴-۴-۲- نمونه های جادوی مجاورت در آوار آفتاب----۷۵
۴-۴-۲-۱- طرد و عکس در آوار آفتاب----۷۷
۴-۴-۲-۲- تکرار ضمیر ها----۷۷
۴-۵-شرق اندوه---- ۷۷
۴-۵-۱- درباره ی شرق اندوه----۷۷
۴-۵-۱-۱- موسیقی شرق اندوه و تقلید از مولوی----۷۸
۴-۵-۱-۲- شرق اندوه سپهری و غزلیات مولوی----۷۸
۴-۵-۲- نمونه های جادوی مجاورت در شرق اندوه----۷۹
۴-۶- « صدای پای آب » و « مسافر »----۸۰
۴-۶-۱- درباره ی صدای پای آب و مسافر----۸۰
۴-۶-۱-۱- دلایل توفیق این دو منظومه----۸۰
۴-۶-۱-۲- انتقادهایی بر این دو منظومه----۸۱
۴-۶-۱-۳- ترکیبات در این دو منظومه----۸۲
۴-۶-۱-۳-۱-فورگراندینگ در شعر سپهری از دیدگاه شمیسا----۸۳
۴-۶-۱-۳-۲- ضدتناسب های غیر شعری----۸۳
۴-۶-۲- جادوی مجاورت در این دو منظومه----۸۳
۴-۶-۲- ۱- نمونه های جادوی مجاورت در این دو منظومه----۸۳
۴-۷-حجم سبز---- ۸۷
۴-۷-۱- درباره ی حجم سبز----۸۷
۴-۷-۱-۱-انسجام ساختاری در اشعار حجم سبز----۸۷
۴-۷-۱-۲-نکات مثبت حجم سبز----۸۷
۴-۷-۱-۳- انتقاداتی بر حجم سبز----۸۸
۴-۷-۱-۳-۱- یکی از تفاوت های سپهری و شاملو----۸۸
۴-۷-۱-۴- وزن اشعار حجم سبز----۸۸
۴-۷-۲-جادوی مجاورت در حجم سبز----۸۸
۴-۷-۲-۱- نمونه های مجاورت در حجم سبز----۸۸
۴-۸-ما هیچ ، ما نگاه----۹۰
۴-۸-۱- درباره ی ماهیچ مانگاه----۹۰
۴-۸-۱-۱- زبان پیچیده و انتزاعی ماهیچ ما نگاه----۹۰
۴-۸-۱-۲- ایماژهای ماهیچ ما نگاه----۹۱

۴-۸-۱-۲-۱- نقش کلمه_مفهوم در ایماژهای ماهیچ ما نگاه----۹۱
۴-۸-۱-۳- دیدگاه مثبت نسبت به ماهیچ ما نگاه----۹۲
۴-۸-۱-۳- ۱- توجیه ابهام ها----۹۲
۴-۸-۲- جادوی مجاورت در ماهیچ ما نگاه----۹۲
۴-۸-۲-۱- نمونه های جادوی مجاورت در ماهیچ ما نگاه----۹۲
۴-۹- سهراب و شعرش----۹۴
فصل پنجم: فروغ فرخزاد
۵-۱-فروغ و تاثیرپذیری ها----۹۵
۵-۱-۱-فروغ و تاثیر از نیما----۹۵
۵-۱-۲-فروغ و تاثیر از شاملو----۹۵
۵-۱-۳-فروغ و ایجاد تلفیقی از شعر نیمایی و شعر شاملویی----۹۵
۵-۲-افسانه ها و شایعاتی از زندگی فروغ----۹۶
۵-۳-شعر فروغ و فرم و مضمون----۹۶
۵-۳-۱-مضمون گرایی فروغ----۹۶
۵-۳-۲-عدم تشکل کافی در شعر فروغ----۹۷
۵-۳-۳-وزن در شعر فروغ----۹۷
۵-۳-۴-سه مجموعه آغازین فروغ----۹۷
۵-۳-۵-استقلال زبانی در دو مجموعه پایانی فروغ----۹۷
۵-۳-۶-فرم در شعر فروغ----۹۷
۵-۴-صنایع بدیعی در شعر فروغ----۹۸
۵-۴-۱-بدیع لفظی در شعر فروغ----۹۸
۵-۴-۱-۱-کارکردهای معنایی بدیع لفظی در شعر فروغ----۹۹
۵-۵-تولدی دیگر----۹۹
۵-۵-۱- درباره تولدی دیگر----۹۹
۵-۵-۲-نمونه های جادوی مجاورت در تولدی دیگر----۹۹
۵-۶-ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد---- ۱۰۶
۵-۶-۱-درباره ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد----۱۰۶
۵-۶-۲-نمونه های جادوی مجاورت در ایمان بیاوریم...----۱۰۶
۵-۷-فروغ و شعرش----۱۰۹
نتیجه گیری----۱۱۰
منابع----۱۱۲

فصل اول

کلیات

۱-۱-مقدمه و معرفی طرح

جادوی مجاورت حاصل همنشینی واژه هایی است که از لحاظ معنایی از هم دور هستند و نزدیکی آوایی، آن ها را کنار هم می نشاند. آن چه از لحاظ ادبی در خور توجه است؛ تاثیر جادویی آن است که باعث کمرنگ شدن فاصله معنایی واژه ها می شود و به آن ها اتحادی ادبی می دهد و گاه به القای معانی و تصاویر و صدا و در نهایت برجسته سازی در شعر منجر می شود. شفیعی کدکنی در رابطه با تاثیر بلاغی جادوی مجاورت آورده اند: «گاه ما را وادار به پذیرفتن «اجتماع نقیضین» یا «ارتفاع ضدین» کرده است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۲۱) و یا « سخن را هرقدر بی معنی و خردستیزانه باشد، حرمتی و ابهتی می دهد که شنونده بی اختیار تسلیم آن می شود.» (همان: ۲۳)

و اما در رابطه با چشم انداز هنری و ادبی آن نوشته اند: «عناصری دور از هم را در طیف مغناطیسی خاص خود گرد می آورد و آن ها را عینیت یا اتحاد می بخشد و ما در پرتو جادوی مجاورت، از رهگذر تشابه صوری آن عناصر یا وحدت صوتی آن ها، نسبت به جنبه ی معنوی آن ها _که چه قدر از یکدیگر دورند_ غافل می شویم و آن ها را چنان که در صورت، در معنی هم نزدیک به هم احساس می کنیم.» (همان: ۲۳)

به عنوان مثال در شعر معاصر می توان ترکیبی از احمد شاملو را در نظر گرفت:

«-هی!
چه کنم های سربه هوای دستان بی تدبیر تقدیر!
پشت میله ها و ملیله های اشرافیت
پشت سکوت و پشت دارها
پشت افتراها، پشت دیوارها...» (شاملو، ۱۳۸۹: ۴۲)

ترکیب عطفی «میله ها و ملیله های اشرافیت» در نظر اول ناهمگون و در تعارض با هم به نظر می رسند، حال آن که در فضای کلی شعر و سطر مورد نظر، چنان در مجاورت هم خوش نشسته اند کـه مفهـوم محـدودیت و اسارت تجمل گرایی و اشرافیت را به خوبی به خواننده القاء می کند و انگار خواننده میله ها را ملیله و ملیله ها را همان میله ها می بیند.

شعر کلاسیک فارسی سرشار از این ویژگی هنری اسـت و بخصـوص در ادبیـات عرفـانی (نظـم و نثـر) کـاربرد فراوانی داشته است که بررسی آن خود پژوهشی مستقل می طلبد.

در شعر معاصر شاعران با توجه به در هم شکستن قالب موزون و مقفی، بیشتر به موسیقی درونـی شـعر توجـه نشان داده و با استفاده از انواع جناس ها، قافیه های درونی یا سجع ها، که به نوعی همان جناس محسوب می شوند، واج آرایی ها و طرد و عکس ها، موسیقی شعرشان را غنا بخشیده اند.

آن چه جادوی مجاورت خوانده می شود؛ تنها آن دسته از جناس ها و واج آرایی ها و... خواهد بود که غیـر از ایجاد موسیقی در شعر، کارکردی معنایی در خود داشته باشند و دارای خلاقیت ادبی در شـعر شـوند. در ایـن پایان نامه، جادوی مجاورت و جلوه ها و کارکردهای آن با دقت بیشتر بررسی شده، سـپس نمونـه هـای آن در چند تن از شاعران معاصر (شاملو، سپهری، فرخزاد) جستجو می شود و در نهایت چگونگی و میزان اسـتفاده ی هر شاعر از این صنعت ادبی (جادوی مجاورت)، مشخص شده و با شاعر دیگر مقایسه خواهد شد.

۱-۲-اهداف اصلی طرح

۱) معرفی و توضیح و تشریح جادوی مجاورت به عنوان یک آرایه ادبی مستقل.
۲) ذکر نمونه های جادوی مجاورت در اشعار احمد شاملو، سهراب سپهری و فروغ فرخزاد
۳) شناسایی میزان استفاده ی شاعران نامبرده از جـادوی مجـاورت و کارکردهـای ادبـی آن در شـعر هـر کدام.
۴) مقایسه ی شاعران نامبرده در استفاده از صنعت ادبی جادوی مجاورت.

۱-۳-ارائه فرضیات

۱) یکی از آرایه های ادبی در شعر را باید جادوی مجاورت دانست که هم حوزه ی بدیع لفظی و هم بدیع معنوی را شامل می شود.
۲) در بین شاعران نامبرده، احمد شاملو به دلیل دارا بودن دایـره لغـات وسـیع تـر، بیشـتر از ایـن آرایـه استفاده نموده است.
۳) بیشترین کاربرد ادبی جادوی مجاورت در شعر، القای تصویر است.

۱-۴-پیشینه تحقیق و بررسی منابع

در رابطه با جادوی مجاورت، تنها مقاله ای از شفیعی کدکنی با همین عنوان ارائه شـده کـه در آن بـه معرفـی این اصطلاح تازه و توضیح آن به طور کلی، می پردازد و منبع اصلی این پایان نامه نیز همین مقاله است.

همچنین مقاله دیگری با عنوان «جلوه هایی از جادوی مجاورت در مثنوی» بـه قلـم میتـرا گلچـین و شـفیعی کدکنی نوشته شده که به توضیح دقیق تر جادوی مجاورت _منحصرا در ادبیات_ پرداخته شده و نمونه هـایی از این صنعت ادبی را در ابیاتی از مثنوی مثال زده و کارکردهای معنایی آن را بررسـی کـرده اسـت. پژوهشـی دیگر که به عنوان ادبی «جادوی مجاورت» پرداخته باشد _چه در ادبیات معاصر و چه کلاسیک_ یافت نشد.

۱-۵- مواد و روش اجرا

روش اجرای این پژوهش به صورت کتابخانه ای و فیش برداری است یعنی پس از گرد آوری اطلاعات، داده هـا طبقه بندی، تجزیه و تحلیل و تفسیر شده و براساس آن پایان نامه تدوین می شود. همچنین تحلیل و بررسـی بلاغی و زیباشناختی اشعار شاعران مورد نظر (شاملو، سپهری، فرخزاد) است.

فصل دوم

بررسی جادوی مجاورت

۲-۱- جادوی مجاورت چیست؟

فنون و شگردهای زبانی در ادبیات، علاوه بر ایجاد زیبایی و لذت حسی که به خواننـده مـی دهنـد، در القـای معنی نیز جایگاه خاصی دارند.

وسعت دایره لغات شاعر و نیز آگاهی او به بار آوایی ـ معنایی واژه ها که به گونه ای به اندیشه و تفکر عمیـق و گسترده ی او بر می گـردد، در چگـونگی اسـتفاده از فنـون ادبـی بسـیار مـوثر اسـت. "جـادوی مجـاورت" از اصطلاحات و فنونی است که پیشینه ی چندانی در حوزه ی ادبیات ندارد.

بدون درنظرگرفتن تعاریف مطرح شده از اصطلاح ادبی "جادوی مجاورت"؛ ابتدا شاید این پرسـش پـیش بیایـد که آیا "جادوی مجاورت" جادویی است که مسبب مجاورت هایی در کلام مـی شـود و یـا مجـاورتی اسـت کـه جادویی در کلام ایجاد می کند؟ برای رسیدن به پاسخ، ابتدا باید با یک بررسی دقیق، تعریفی از این اصـطلاح ارائه شود.

در این پژوهش ابتدا به تعاریفی از واژه "جادو" پرداخته می شود و سپس در مورد "مجاورت" در ادبیـات بحـث خواهد شد تا دید بازتری به این عنوان ادبی [جادوی مجاورت] به دست بیاید.

۲-۱-۱-تعریف واژه جادو

در فرهنگ عمید ذیل واژه ی جادو آمده است: «افسون، سحر، شعبده | | ساحر و افسونگر، در اصـل بـه معنـی ساحر و افسونگر بوده، امروزه جادو به معنی سحر و افسون گفته مـی شـود و سـاحر را جـادوگر مـی گوینـد.» (عمید،۱۳۶۹: ۴۸۸.)

از آنجا که در این فرهنگ در تعریف جادو به ذکر مترادف ها بسنده شده ناگزیر در معنی این واژه بـه متـرادف آن یعنی سحر مراجعه می شود: «سحر: جادو کردن، فریفته ساختن کسی با کاری شگفت انگیز | |و به معنـی

جادویی، افسون، چیزی یا کاری که در آن فریبندگی و گیرندگی باشد. سحر حلال: هنرنمایی در نظم یـا نثـر، کار عجیب و حیرت انگیز که آلوده به نیرنگ نباشد.»(همان: ۷۳۳.)

در فرهنگ ادبیات فارسی، ″جادو″ این گونه تعریف شده است: «درآیین زردشتی به نیروهایی اطلاق مـی گـردد که از طرف اهریمن به منحرف ساختن مزدیسنا [مزدا پرستان، خداپرستان] گماشته شده انـد و جـنس مونـث آن ها پریان اند.» (شریفی، ۱۳۸۷: ۴۵۱.)

در تعریف ارائه شده، از جادو همان جادوگران منظوراست. با توجه به اینکه چنین تعریف از این واژه کلی بـوده و کوتاه در تعریفی دقیق‌تر می توان آن را این گونه معنی کرد که: «جادو مجموعه‌ای از تدابیر و اصول و قواعـد رفتار است، به منظور استیلای بر طبیعت و اشیاء و انسان و حیوانات. ایـن فـن تسـخیر قـوای طبیعـی و فـوق طبیعی، طریقه‌ی اعمال نفوذ و سرایت قدرت و کسب نیرو از موجوداتی بود که نیرومند و قدرت بخـش تصـور می شدند. پس جادو باید به کار گرفته می شد برای صیانت فرد در برابر دشمنان و خطرات، و قدرت بخشیدن به او برای آسیب رساندن به دشمنان خود.» (مختاری، ۱۳۶۸: ۱۷۷.)

از تعاریف بیان شده در مورد″جادو″ می توان به شاخصه‌های اصلی و مشترکی از این واژه چه به عنوان یک فـن یا رفتار برای تسلط بر طبیعت و چه در هم‌نشینی واژه ها در کلام رسید و از آن جمله می تـوان مـوارد زیـر را نام برد:

اعجاب انگیز بودن، کسب نیرو، قدرت استیلا یافتن، فریبندگی و گیرندگی داشتن.

بنابراین وجود شاخصه های بیان شده از ″سحر″ یا ″جادو″ در ساحت نظم و نثر ادبـی نیـز بـه سـبب هنرنمـایی مسحور کننده کلمات و استیلایی که به این واسطه بر خواننده خود خواهد یافت و اعجاب معنایی که به همراه خواهد داشت به درستی سحر حلال دانسته شده است.

۲-۱-۲-تعریف واژه مجاورت

در معنای واژه ی ″مجاورت″؛ در فرهنگ عمید آمده است: «مجاورت: همسایگی، همسایگی کردن بـا کسـی در جوار کسی یا درجایی به سر بردن.» (عمید، ۱۳۶۹: ۱۰۹۰.)

در فرهنگ های ادبی اینترنتی، Juxtaposition یـا مجـاورت، قـرار دادن دو ایـده ی متفـاوت (خـواه متضـاد و متناقض ، خواه متشابه یا متباین) در مجاورت هم، به شرط القای نتیجه یا مفهومی خـاص، توضـیح داده شـده است. به عنوان مثال: پشت هم قرار دادن تصاویر جنگ و سقط جنین.

واژه ی مجاورت در ادبیات می تواند مفهوم گسترده تری نسبت به معنی لغوی این کلمه بیابد. به طـوری کـه در ادبیات غرب، مجاورت (Juxtaposition) به معنای به هم چسباندن دو چیز کاملا متضاداز نظر مفهوم اسـت و صنعتی ادبی محسوب می شود. برخلاف تعریف ارائه شده از ادب غرب، درادبیات فارسی به مجاورت واژه ها کمتر توجه شده و در کتاب های بدیع و بیان صنعتی به این نام وجود ندارد و تنها رضا براهنی در کتاب ″طـلا در مس″ اشاره ای جزیی به آن می کند. وی در تفسیری از شعر فروغ بخشی از تـأثیر عـاطفی شـعر وی را بـه سبب شیوه هم نشینی واژگانی با مفهومی متضاد می داند.

«گاهی فروغ فرخزاد در شعرش، شیئ یا حالتی بسیارزیبا را پهلوی چیز یا حالتی مبتـذل مـی گـذارد و یـا دو چیز کاملا متضـاد از نظـر مفهـوم را بـه هـم مـی چسـباند – همـان کـاری کـه بیشـتر ″الیـوت″ کـرده اسـت [Juxtaposition] - و نتیجه ای عاطفی یا روحی عمیقی می گیرد به عنوان مثال:

«می توان زیبایی یک لحظه را با شرم/ مثل یک عکس سیاه مضحک فوری/در ته صندوق مخفی کرد» (عروسک کوکی)

« معشوق من/ با آن تن برهنه ی بی شرم/ بر ساق های نیرومندش/ چون مرگ ایستاد» (معشوق من).»(براهنی، ۱۳۸۰: ۱۰۵۴.)

۲-۱-۳-تعریف جادوی مجاورت

۲-۱-۳-۱- تعریف شفیعی کدکنی

درادبیات فارسی تعریف "جادوی مجاورت" به عنوان صنعتی در کلام در مقاله ای از شفیعی کدکنی دیده می شود. در حقیقت او این صنعت را نام گذاری کرده و دلیل انتخاب این عنوان را این گونه بیان می کند که این ترکیب یعنی "جادوی مجاورت" همان خاصیت بلاغی را داراست که خود گویای آن است. در صورتی که مترادفات معنایی دیگر آن همچون "افسون مجاورت" یا "جادوی همنشینی" یا "افسون همنشینی" این ویژگی را ندارند و تنها "افسون همنشینی" به دلیل تکرار "ن" تا حدودی می تواند القا کننده ی این مفهوم بوده و پس از جادوی مجاورت در اولویت قرار گیرد.

اندکی تامل در این نمونه ها و مقایسه ی آن ها با "جادوی مجاورت" این اندیشه را به ذهن می آورد که در "جادوی مجاورت" نوعی تاثیر یا سایه روشن معنایی وجود دارد که در "جادوی همنشینی" نیست و اگر دو ترکیب "افسون مجاورت" و "جادوی همنشینی" را در مرحله ی دوم با "افسون همنشینی" مقایسه کنیم، چنان می نماید که "افسون همنشینی" در القاء مفهوم از آن دو ترکیب دیگر موثرتر است. (ر.ک. شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۱۶.)

نویسنده در ادامه مقاله خود در تاثیری که موسیقی کلمات این ترکیب و یا هر جادوی مجاورت دیگر بر شنونده دارداین نکته را بیان می کند که: «موسیقی نهفته در "جادوی مجاورت" و "افسون همنشینی" شنونده را از خود بیخود می کند تا پیامی را که این دو بافت در خود نهفته دارد، بهتر جذب کند.» (همان: ۱۷.)

۲-۱-۳-۲- موسیقی و کشش کلمات نسبت به هم

آنچه مد نظر خواهد بود موسیقی کلمات و کششی است که نسبت به هم ایجاد می کنند. هرگونه هم آوایی از جمله جناس ها، سجع ها، قافیه ها، واج آرایی ها و به بیان دیگر هرنوع تکرار آوایی در کلام می تواند از نمود های این کشش باشد و آن تاثیر روانی و بلاغی را که "جادوی مجاورت" نامیده شده باعث شود. « قلمرو موسیقی شعر، مهم‌ترین قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی در همین نوع از موسیقی نهفته است. ناقدان شعر در تبیین جلوه های آن از اصطلاحاتی نظیر خوشنوایی (euphony)، تنالیته (Tonality) ،موسیقاییت (musicality) و... استفاده می کنند و صورتگرایان روسی آن را ارکستراسیون (Orchestration) می خوانند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۹۲.)

این گونه صناعات که بر پایه ی تکرارهای آوایی قرار داشته و بیشتر درگروه موسیقی داخلی قرار می گیرند بسیار مورد توجه صورتگرایان یا همان فرمالیست های روس بوده است.

نقش موسیقی در شعر غیر قابل انکار بوده و از آن بسیار سخن رفته است. « شعر توالی آهنگین واژگان است و به هیچ واقعیتی جز زبان دلالت ندارد و تنها با قربانی کردن سویه ی معنایی کلام می توان گفت که شعر

وجود دارد...توماشفسکی می گفت: در شعر معنای واژگان با آواها تعدیل می شود و در نثر آواها با معنا تعـدیل می شوند.» (احمدی، ۱۳۸۴: ۶۰.)

۲-۱-۳-۳- نقش موسیقی در شعر

هرچند موسیقی به تنهایی نمی تواند نظمی را شعر کند، یکی از پایه های اساسی آن محسـوب مـی شـود. بـه همین دلیل حتی شاعران معاصر ، اگرچه از محدودیت های وزن و قافیه خود را رهانده اند، از نقـش موسـیقی درونی شعر (جناس، هم آوایی، طردوعکس، تکرارها و...) و حتی قافیه در جایی که اقتضا کند غافل نمانده انـد. «نیما یوشیج درشیوه ی کاربرد قافیه، تغییرات تازه ای ایجاد کرد و الزام کاربرد قافیه را به شکل سنتی از بـین برد؛ چنان که قافیه در شعر نیمایی برای نگاهداشت وزن، جنبه ی درونی پیدا کرد که بیشتر به کاربرد سـجع، در قرینه های نثر همانندی دارد.» (البرز،۱۳۸۱: ۷۸.)

شاملو نیز نقشی را که قافیه در شعر دارد این گونه بیان می کند که: « می توان از قافیه توقع ارجـاع دهنـدگی داشت، یعنی خواننده را بی درنگ از طریق قافیـه بـه کلمـه خاصـی کـه مـورد نظـر اسـت توجـه داد. حضـور نامنتظرش می تواند در القای موسیقیایی شعر هـم بسـیار کارسـاز باشـد. حتـی در پـاره ای مـوارد تمـام بـار ساختاری شعر را به دوش می کشد.» (حریری، ۱۳۸۵: ۵۶.)

۲-۱-۳-۳-۱- اجبار در وزن و قافیه

در شعر کلاسیک که باید موزون و مقفی باشد ، مساله کمی متفاوت است. این اجبار در توازن های آوایـی مـی تواند خطرناک باشد و گاه برای رعایت مثلا قافیه، واژه هایی را کنار هم بنشاند و یا به عبارتی ″مجاور″ هم قـرار دهد که باعث سستی انسجام شعر و یا بیت گردد. حتی این واژه های هم قافیه به مضـمون سـازی نیـز منجـر می شود. «کار اغلب آن ها، [شاعران کهن گرا] بسته بر اساس انتخاب از پیش معلـوم شـده ی وزن و زیـر هـم نوشتن قافیه ها و سرانجام، ساختن مضمون به مساعدت قوافی است.» (حقوقی، ۱۳۸۳ :۹.)

نکته ی قابل تامل این است که هرنوع ″مجاورتی″ از این قبیل نمی تواند ″جادو″یی در خود داشته باشـد و چـه بسا به سستی شعر بیانجامد هرچند ″جادو″یی که در خاصیت آوایی واژه ها نهفته است آن‌ها را بـه سـمت هـم کشانده باشد.

۲-۱-۳-۴- ایجاد جادو در مجاورت

شاعران بزرگ کسانی اند که با تسلط بر زبان، از ورای مجاورت ها، جادویی در کلام خود ایجاد می کنند. « در طیف مغناطیسی وزن و قافیه ها، هرگونه تضاد یا تعارض یا ناهمگونی مفهومی که میان کلمات باشد، خـود بـه خود کمرنگ می شود و شاعران بزرگ، کاری می کنند که اصلا دیده نشود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷ :۲۴.)

برای روشن شدن این مطلب ـ یعنی کمرنگ شدن ناهمگونی های مفهومی و اتحاد معنـایی بخشـیدن جـادوی مجاورت ـ شفیعی کدکنی بیتی از مثنوی را به عنوان مثال بیان می کند و بـا جـایگزین کـردن معـادل هـای معنایی واژه های هـم قافیـه در درون مصـراع، دوری و نـاهمگونی مفهـومی میـان آن هـا را نشـان مـی دهـد. درصورتی که با حضور خود آن واژه ها و قابلیت موسیقایی آن ها، این دوری به چشم نمی آید.

«عذرخواه عقل کلّ و جان تویی جانِ جان و تابش مرجان تویی»

مصرع دوم این بیت با محوریت واژه جان و نقش موسیقایی که در بیت ایفا می کند سـازنده جـادوی مجـاورت در این شعر است و با جانشین کردن مترادفات الفاظ در گیر در جادوی مجاورت می توان اتحاد معنایی را کـه این صنعت در شعر ایجاد کرده دریافت. بنابراین کدکنی یکبار ″روح″ را به عنوان یک مترادف معنایی جانشـین

"جان" می کند: «روح روح و تابش مرجان تویی» و بار دیگر "لؤلؤ" را به جـای "مرجـان" در مصـرع مـی نشـاند: «جان جان و تابش لؤلؤ تویی!» و بدین گونه دوری معنایی آن ها را نشان می دهد که بر اثر نزدیکی آوایی واژه های پیشین، به هم نزدیک و حتی واحد به نظر می رسیدند.
بدین ترتیب «تاثیر نیرومند این جادوی مجاورت، خواننده و شنونده را چنان بی خویش می کند کـه احسـاس می کند "جانِ جان" همان "تابش مرجان" است و "تابش مرجان" همان "جِان جان".» (همان:۲۵.)

۲-۱-۳-۵- تعریف جادوی مجاورت درکتاب موسیقی شعر

تعریف ارائه شده از جادوی مجاورت همان تعریفی است که شفیعی کدکنی پـیش از نوشـتن مقالـه «جـادوی مجاورت» و انتخاب عنوان "جادوی مجاورت" برای صنعت ادبی مورد نظر، از آن در کتاب ارزشمند خود یعنـی «موسیقی شعر» سخن به میان آورده است.
«گاه در شعر شاعران، صرف همنوایی کلمات است که سبب عطف آن ها به یکـدیگر مـی شـود و محـور تمـام زیبایی شعر است، مانند این بیت از استاد شهریار:
سالار کاروان زمان و مکان که شب بهت و سکوت بانگ درا و درود اوست
که سخت زیبا و خوش افتاده است....این یک قانون عام است که اهل زبان در مـواردی آن را ناخودآگـاه اعمـال می کنند و شاید از مجموعه ی موجودی کلمات هرزبان، بتوان در آینده به قوانینی در این باب دسـت یافـت و بسیاری از شاهکارهای ادبی جهان، محور زیبایی شان در همین نقطه است...در یکی از کتاب هـای مربـوط بـه نقد شعر خواندم که یکی از ناقدان بزرگ گفته بود بهترین شعر در زبان انگلیسـی، ایـن سـخن ادگـار آلـن پـو (۱۸۰۹-۱۸۴۹) است که در شعر The city of sea می گوید:
"The viol, The violet and The vine" [ویولن،بنفشه و تاک] که مـی بینیـد در ترجمـه ی فارسـی چیـزی است نامربوط، بی معنی و مبتذل. و این عبارت او را همه جـا بـه عنـوان نمونـه ی اعـلای شـاعری او و اعجـاز سخنوریش، نقل می کنند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸، ۳۰۱ -۳۰۲.)
بنابراین همنوایی کلمات و نقش زیبایی آفرینی واژگان در ساحت یک زبان مطرح بوده و با ترجمه از بـین مـی روند،آن گونه که حافظ در بیتی شرط درک هنری شعرش را معطوف به هم زبانی خواننده بـا شـعر خـود مـی کند و می گوید:
«ز شعر دلکش حافظ کسی بود آگاه که لطف طبع و سخن گفتن دری داند»(حافظ،۱۳۸۱: ۱۳۷)
کدکنی در مقاله ی جادوی مجاورت از حضور این صنعت در امثال و حکم عامیانه و ترکیب های تابعی صحبت می کند و در کتاب موسیقی شعر نیز ازاین مفهوم با عناوین "جناس" به طور کلی و "هماهنگی هـای صـوتی و الگوهای آوایی" یاد می کند.
« در ذات هر زبان و در طبیعت هر زبان، جناس خود را به عنوان یک قانون زبانشناسی، نشان می دهـد و اگـر در امثال و حکم عامه ی مردم دقیق شویم در غالب آن ها جناس دیده می شود مانند "مادر را دل سـوزد دایـه را دامن" (تکرار دال ها) و در بسیاری از ترکیب های تابعی زبان، چنان که جای دیگر بحث کرده‌ایم نمونه های این‌گونه هماهنگی های صوتی و الگوهای آوایی دیده می شود. از قبیل: دود و دم/ توپ و تشـر/ تنـک و تـرش/ فک و فامیل/ خرد و خمیر/ کور و کبود. » (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۰۱.)

توجه به صنعت جادوی مجاورت و تاثیر و قدرت القایی آن را در آثار فرمالیست هایی چون یاکوبسن مـی تـوان یافت. وی در این مورد می گوید:

« قرینه سازی سه فعل دو هجایی با همخوان های آغازین و واکه های پایانی یکسان است [نوعی جنـاس] کـه توانسته بر صلابت پیام پیروزی موجز سزار بیفزاید: "veni,vidi,vici" » (یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۹۸.)

بنابر این یکی از اصلی ترین دلایل قابل ترجمه نبودن شعر را حضور عامل هنری "جادوی مجـاورت" در حصـار هر زبان ویژه باید دانست که در کنار دلایل دیگری چون بار کنایی و مجازی واژه ها و ایهام ها و ابهام های هـر زبان، از اهمیت به سزایی برخوردار است.

« در زبان شعر، شکل از محتوا جدا نیست و به همین دلیل، هرگز نمی توان مدعی شد که شعری مومنانـه بـه یک زبان دیگر منتقل شده است و می توان صداهای کامل یک شعر، هارمونی صـوتی یـک اثـر شـاعرانه را بـه زبانی دیگر در آورد و به همین دلیل نباید شعررا ترجمه کنیم و یـا اگـر کـردیم، از اصـوات، از امکانـات خـاص شکلی و بالاخره هرآنچه تاحدی مربوط به فرم شعر می شود چشم بپوشـیم. و یـا از یـک شـعر، شـعر دیگـری بسازیم با صداها و امکانات شکلی دیگر. الگوی زبانی یک شعر را نمی توان بـه شـکل دیگـری در آورد. در ایـن صورت مفاهیم هم به شکل دیگری در خواهند آمد.» (براهنی،۱۳۸۰: ۷۰۶.)

اجبار در موسیقی شعر از جمله عروض و قافیه، ممکن است انسجام را از شعر گرفته و به بیراهه بکشاند و تنهـا شاعران بزرگ به خوبی از عهده ی آن بیرون می آیند. زیرا در کاربرد قافیه بر تاثیر جادوی مجاورت که همـان اتحاد و انسجام معنوی باشد واقفند.

شاعران مبتدی در اجبار از استفاده ی قوافی، گاهی شعر را به ابتذال می کشانند و مثلا هـر جـا "پنجـره" آمـد ناگزیر "حنجره" را به آن مربوط کرده و یا اگر "عاشق" آمد لاجرم یکی از واژه های "قایق"، "شقایق" یا "صادق" را با آن هم قافیه می کنند و البته در این "مجاورت" هیچ "جادویی" با آن مؤلفـه هـایی کـه گفتـه شـد ـ قـدرت استیلا نفوذ یافتن، اعجاب انگیز بودن، کسب نیرو، گیرندگی و فریبندگی ـ ایجـاد نخواهـد شـد و یـا بـه قـول شفیعی کدکنی دارای آن حرمت و ابهتی که باعث تسلیم شنونده شود نخواهد بود. « از ویژگـی هـای جـادوی مجاورت این است که سخن را، هرقدر بی معنی و خردستیزانه باشد، حرمتی و ابهتی می دهد که شـنونده بـی اختیار تسلیم آن می شود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷ :۲۳.)

بنابراین صرفا موزون و مقفی بودن و استفاده از صنایع لفظی، هیچ نظمی را به شعر تبدیل نخواهد کـرد. ملـک الشعرای بهار ادیب فرزانه دوره مشروطه نیز در مقاله ای شعر را این گونه معرفی می کند:«شـعر خـوب چیـزی است که از احساسات، عواطف و انفعالات و از حالات روحیه صاحب خود حکایت کند. باید دانست افـرادی کـه فقط از روی علم و ورزش و قدرت حافظه و تتبعات زیاد در اشعار متقدمین و متـاخرین طبـع شـعری یافتـه و شعر می گویند شاعر نبوده اند.»(گلبن،۱۳۵۱ :۲.)

وی مطابق تعریفی که از شعر دارد در تفاوت بین نظم و شعر در دیوان اشعارش می گوید:

صنعت و سجع و قوافی هست نظم و نیست شعر ای بسا شاعر که نظمش نیست الا حرف مفت
شعر آن باشد که خیـــــزد از دل و جوشد ز لب باز در دل ها نشیـــــند هر کجا گوشی شنفت
ای بسا شاعر که او در عـــــمر خود نظمی نساخت و ای بسا ناظم که او درعمر خود شعری نگفت

(بهار، ۱۳۳۵«ج۲»: ۴۰۷)

با این توضیحات، در رابطه با پرسشی که در آغاز مطرح شد، به این جواب می توان رسید که "جادوی مجاورت" ابتدا آن جادویی است که کلمات را مجاور هم قرار می دهد، اما مهم این است که این مجاورت، جادویی ادبی ایجاد کند.

نکته ی دیگر این که بر اساس تعریفی که شفیعی کدکنی از جادوی مجاورت داده اند، این اصطلاح می تواند زیرمجموعه ای از Juxtaposition یا همان اصطلاح مجاورت در ادبیات غرب باشد زیرا شاخصه های "دوری معنایی" و "مجاوربودن" و "اتحاد معنایی بخشیدن" و "القاء مفهوم" از طریق این مجاورت را داراست که همان شاخصه های Juxtaposition هستند، با این تفاوت که "جادوی مجاورت" علاوه بر این ها، شاخصه ی "تناسبات آوایی" را نیز داراست ولی مجاورت ها در ادبیات غرب لزوما دارای تناسبات آوایی نیستند.

حال ممکن است این سوال پیش آید که آیا می توان مفهوم جادوی مجاورت را گسترش داد و بدون تناسبات آوایی هم مجاورت هایی را در شعر فارسی همان "جادوی مجاورت" نامید؟ این موضوع پس از این مفصل بیان خواهد شد. بنابراین اینک تعاریف و توضیحات دیگری از این اصطلاح ادبی در ادبیات فارسی ارائه می شود.

پس از مقاله ی "جادوی مجاورت" از شفیعی کدکنی، در مقاله ای دیگر با عنوان "جلوه هایی از جادوی مجاورت در مثنوی" میترا گلچین با همراهی محمدرضا شفیعی کدکنی به این موضوع پرداخته است. نکته ی بسیار مهمی که در این مقاله به چشم می خورد ذکر نکاتی جدید دررابطه با جادوی مجاورت، برای جلوگیری از هرنوع سوء برداشت از این عنوان است.

۲-۲-کارکردهای معنایی جادوی مجاورت

« نکته ی مهمی که باید به آن توجه نمود، این است که جادوی مجاورت فراتر از کاربرد انواع جناس و صنایع لفظی است و تنها زمانی خودنمایی می کند که نزدیکی کلمات در صورت و اشتراک در موسیقی لفظی ۱- منجر به آفرینش معنی تازه شود و یا ۲- مفهوم مورد نظر شاعر را با قوّت بیشتر به مخاطب القاء نماید یا ۳- کلمات دور از هم و گاه متضاد را در کنار یکدیگر قرار دهد و از این رهگذر به آن ها وحدت معنایی ببخشد، به تعبیر دیگر از راه تناسب صوری و موسیقایی؛ تناسب، انسجام و اتحاد معنوی ایجاد نماید.» (گلچین، ۱۳۸۱: ۳۱.) نویسنده در این مقاله برای هر کدام از کارکردهای بیان شده مثالی می زند.

به طور کلی کارکردهای معنایی این صنعت را در سه دسته به شرح زیر می توان قرار داد:

۲-۲-۱-آفرینش معنی

«بحرِ جان و جان بحر ار گویمش نیست لایق نام نو می جویمش»

که در طردوعکسِ ایجاد شده ابتدا ترکیب بحرِجان به صورت تشبیه فشرده است و سپس با وارونه کردن این ترکیب به صورت جانِ بحر استعاره ای مکنیه ساخته شده و بدین گونه معنی تازه ای خلق کرده است.

۲-۲-۲-انسجام و وحدت معنایی بخشیدن

«بس کنم گر این سخن افزون شود خود جگر چه بود که خارا خون شود»

که دو واژه ی خارا و خون اگرچه از لحاظ معنایی از هم دورند؛ در این مجاورت گویی یکی شده اند. به مانند مثالی که در مقاله ی شفیعی کدکنی بیان شده بود: جان جان و تابش مرجان تویی.

۲-۲-۳-تقویت معنی یا القاء مفهوم مورد نظر با قوت بیشتر

تا بماند جانت خندان تا ابد همچو جان پاک احمد با احد

که با شباهت ظاهری و صوتی دو واژه ی احمد و احد مفهوم (وحدت عرفانی) را القاء می کند.
برای کارکرد "القای مفهوم موردنظر شاعر با قوت بیشتر " یا همان "تقویت معنی" می توان به صورت دقیق تـر، زیر مجموعه هایی قائل شد که شامل موارد زیر می شود:

۲-۲-۳-۱-القای صدا

ایجاد صدایی که القای مفهوم موردنظر شاعر را قوت ببخشد به عنوان مثال:

"بر شُرب بی پولک شب
شرابه های بی دریغ باران..."

(شاملو، ۱۳۸۹ : ۳۹۶)

تکرار صامت "ش" تقلیدی از صدای شُرشُر باران را ایجاد کرده که در القای مفهوم مورد نظر شاعر در این شـعر تاثیربخش است.

۲-۲-۳-۲-القای تصویر

کارکرد ایجاد تصویر در ارتباط با مفهوم مورد نظر با قوت بیشتر، به عنوان مثال در ترکیب زیبـای "بلبـل هـای بوسه" در این بند:

«کتاب رسالت ما محبت است و زیبایی است
تا بلبل های بوسه
بر شاخ ارغوان بسرایند.»

(همان: ۴۶۵)

تکرار واکه های (اُ) و (او) و همچنین همخوان (ب) دهان خواننده را در حین ادای این ترکیب به شـکل دهـان در حالت بوسیدن در می آورد که در القای تصویر مورد نظر شاعر بسیار موثر است.

۲-۲-۳-۳- القای مفهوم

تاثیر گذاری در القای مفهوم مورد نظر شاعر.

"باد دیوانه
یال بلند اسب تمنا را
آشفته کرد خواهد..."

(شاملو، ۱۳۸۹: ۱۱۶)

تکرار مصوت کشیده ی «آ» مفهوم کشیدگی یال اسب و بلندی تمنا را القا می کند.

۲-۲-۳-۴-القای احساس

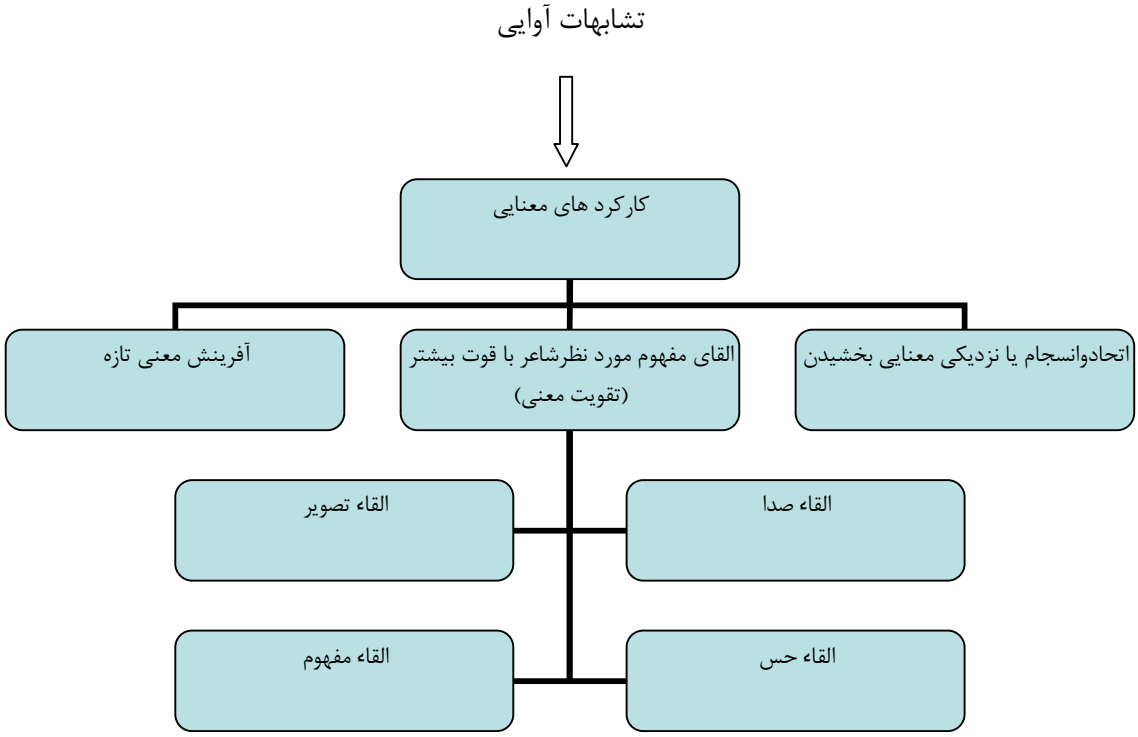
القای احساس مورد نظر شاعر با قوت بیشتر:

«شبِ پاییز می لرزد به روی بستر خاکستر سیراب ابر سرد
سحر با لحظه های دیرمانش، می کشاند انتظار صبح را در خویش...»

(همان: ۱۳۵)

در این سطرها نیز این واج آرایی است که در تکرار همخوان های سایشی صفیری (س،ص) و (ز،ظ) احساس سرما ـ درونی و یا بیرونی ـ را القا می کند به گونه ای که خواننده برای خواندن این سطور نیز گویی همچون آدمی سرمازده با دندان های بهم فشرده، کلمات را ادا می کند.

۲-۳-نمودار کارکردهای ادبی جادوی مجاورت



براساس این نمودار، اصل و اساس و یا به عبارتی اولین زمینه ی جادوی مجاورت، تشابهات آوایی است در صورتی که کارکردی معنایی داشته باشد. منظور از کارکرد معنایی؛ انسجام و اتحاد معنایی، تقویت معنی و آفرینش معنی است. بر اساس همین تشابهات آوایی است که ممکن است ابتدا صدا، تصویر، حس و القای مفهومی صورت گیرد و سپس معنی تقویت شود.

۲-۴- انتقادهایی بر مقاله میترا گلچین

۲-۴-۱- گلیم و کلیم

میترا گلچین در مقاله ی خود متذکر می شود که صرف کاربرد صنعت جناس را نباید جادوی مجاورت تلقی کرد. «آن چه ملاک ایجاد جادوی مجاورت است آفرینش معنی از رهگذر صوری کلمات است و صرف کاربرد صنعت جناس را نمی تون جادوی مجاورت تلقی نمود مانند جناس خط میان گلیم و کلیم در بیت زیر از مولانا:

پیش آن چشمی که باز و رهبرست هر گلیمی را کلیمی در برست. » (گلچین،۱۳۸۱ :۳۸)

هرچند این سخن که جناس هایی که صرفا دارای تشابه آوایی هستند و کارکرد معنایی خاصی ایجاد نکرده اند؛ نباید "جادوی مجاورت" محسوب شوند، قابل قبول است؛ اما مثالی که برای آن آورده شده قابل قبول نیست زیرا کارکرد معنایی جناس بین گلیم و کلیم در این بیت، دقیقا همانند مثال دیگری در همین مقاله است منتها با توجیهی متفاوت. بنابر مثال های ارائه شده نویسنده دو چیز یکسان را در تقابل با یکدیگر قرار داده است. برای روشن شدن تعارض بیان شده مثال دوم نیز ذکر می شود.

«گر ترا باز است آن دیده یقین زیر هر سنگی یکی سرهنگ بین

موسیقی درونی که به واسطه ی اشتراک از صامت و مصوت های میان دو کلمه ی سنگ و سرهنگ ایجاد شده، ذهن مخاطب را برای یافتن تقابلی که از جهت معنایی و مفهوم کنایی میان این دو وجود دارد بیشتر به کوشش می گیرد، (در اینجا سنگ نماد سادگی و بی ارزشی و سرهنگ نماد عظمت و ارزشمندی است) جمع شدن اشتراک صوری و تقابل معنایی در یک جا، هنرنمایی و زیبایی آفرینی شاعر را بیشتر آشکار می سازد.» (گلچین، ۱۳۸۱: ۳۱.)

طبق تعاریف مطرح شده کارکرد جناس میان سنگ و سرهنگ را از بین کارکردهای سه گانه ی نام برده باید همان اتحاد و یا نزدیکی معنایی بخشیدن به دو واژه ی کاملا دور از هم دانست. مطلبی که در مورد واژهای گلیم و کلیم نیز صادق است زیرا کاملا با جناس سنگ و سرهنگ دارای مضمونی مشابه و کارکردی یکسان هستند.

۲-۴-۲-نحر و بحر

در بخش دیگری از مقاله نیز در کارکرد آفرینش معنی تازه از طریق جادوی مجاورت مثالی از یک بیت مثنوی آورده شده:

رفت فکر و روشنایی یافتند نحر و بحر آشنایی یافتند

نکته مبهم مثال ذکر شده این است که "معنی تازه"ای که نویسنده از آن صحبت می کند در مقاله عنوان نشده و تنها به گونه ای مبهم توضیح داده اند که استعاره مکنیه در ترکیب «نحر بحر آشنایی»، دو بار برای انتقال معانی تازه ایفای نقش کرده است، نحر بحر و نحر آشنایی. (ر.ک. همان: ۳۶.)

در تفسیر این بیت از مثنوی کریم زمانی ـ که منبع مقاله ی مذکور نیز هست ـ آمده:

« نحر: مقابل هم قرار گرفتن، رویاروی شدن با کسی، نزدیکی و قرب = از اینان فکر و اندیشه رخت بربست تا اینکه به مقام روشنایی دل رسیدند و به نزدیک‌ترین مقام تقرب واصل شدند.» (زمانی، ۱۳۷۲: ۸۹۶.)

بنابراین با در نظر گرفتن معنی رویاروی شدن و نزدیکی، با توجه به "و" عطف در بین نحر و بحر آشنایی باید گفت یک ترکیب نحر آشنایی خواهیم داشت و یک ترکیب بحر آشنایی که هر دو در شرح کریم زمانی همان نزدیک ترین مقام تقرب معنی شده که گویا با یکدیگر هم معنی اند.

شرح این بیت در مثنوی استعلامی نیز این گونه است:

« نحر یعنی بالاترین قسمت سینه یا گلوگاه. بحر نیز به معنی دریاست. اما در اینجا "نحر و بحر" یعنی بالاترین حد و اصلی ترین منبع هرچیز. نحر به معنی غلبه ی معنوی بر چیزی نیز هست. معنی بیت این است که مردان حق در مرتبه ی عین الیقین، فکری از خود ندارند و به نور حق روشنند و از بالاترین و اصلی ترین منبع آشنایی و معرفت برخوردارند.» (استعلامی، ۱۳۷۲: ۴۰۶.)

همان طور که مشاهده می شود در این شرح نیز ″بحر و نحر″ به هم معنایی رسیده اند. بنابراین برای جنـاس و به بیان دیگر جادوی مجاورت مطرح در ایـن ترکیـب، بایـد بـه جـای″آفرینش معنـی″ کـارکرد ″اتحادمعنـایی بخشیدن″ را قائل شد.

۲-۴-۳-جناس

نکته ی دیگر این که در مقاله ی شفیعی کدکنی، کارکرد معنایی تنها ملاک جادوی مجاورت محسوب نشـده و حتی آن کشش آوایی و جادویی که مجاورت را ایجاد کرده نیز، موردنظر است. وی به عنوان مثال ازحکایـت کسی که بر روی منبر به مرد گدا گفت: راهکی برو، آهکی بکش، قدمکی برو، درمکـی بگیـرا! شـاهد مـی آورد. (ر.ک.شفیعی کدکنی،۱۳۷۷ :۲۰)

وی این جنبه ی جادوی مجاورت را منفی دانسته و با صرف ایجاد اتحاد و قابل پذیرش کردن امور متضاد یا به قولی همان ″ارتفاع ضدین″ و ″اجتماع نقیضین″، تناسبات آوایی را جادوی مجـاورت مـی داند.البتـه ایـن هـا را کارکرد بلاغی جادوی مجاورت خوانده است، بنابراین تنها جنبه ی مثبت و هنـری آن را در نظـر نگرفتـه و بـه جنبه های منفی آن نیز پرداخته است. در مقاله ی میتراگلچین همه ی انواع جناس جادوی مجاورت محسوب نشده، حال آن که در مقاله ی شفیعی کدکنی این گونه نیست:

« به این نتیجه می توان رسید که ″جادوی مجاورت″ یکی از مهم ترین عوامل تعیین کننده در تاثیرات زبانی و شیوه های بلاغی است، همان چیزی که بعضی از انواع آن را در بلاغت های ملل مختلف جهـان چنـدین هـزار سال است که ادیبان و ارباب بلاغت با عنوان ″جناس″ یا معادل های آن، در زبان های فرنگی شناخته انـد و در باب آن بحث کرده اند.» (همان:۱۷.)

بنابراین شفیعی کدکنی لااقل در این مقاله همه ی انواع جناس را جزیـی از جـادوی مجـاورت محسـوب مـی کند.

۲-۵-جناس و جادوی مجاورت

شرایطی را که می توان برای توضیح ″جناس″ در نظر گرفت شامل موارد زیر می شود:

۱-دو واژه باشند.

۲-در یک سطر یا بیت آمده باشند.

۳- بیشترین حروف و حرکاتشان مشترک باشد.

۴- معنی شان یکی نبوده (حتی مخالف باشد).

با تعریف و یا شرایطی که برای جناس ذکر شد هرگونه جناس را می توان زیر مجموعه ای از جادوی مجـاورتی دانست که شفیعی کدکنی تعریف می کند.

حسین حسن پور آلاشتی در کتاب سبک شناسی غزل سبک هندی با عنوان «طرز تازه»، از این صنعت ادبی نام برده و به جنبه ی منفـی آن و زیـاده روی در اسـتفاده از آن در شـعر، توجـه نشـان داده اسـت. «غلبـه ی خصلت صورتگرایی و فرمالیستی در ادبیات و شعر ایران، موجب شده است که سجع و جنـاس و دیگـر عناصـر موسیقیایی منظومه ی ″جادوی مجاورت″ خیلی زود در شعر و ادب پارسی پدیدار گشته و حتی بـه حـد زیـاده روی ها و افراط کاری های دل آزار برسد.» (حسین پورآلاشتی،۱۳۸۴ :۴۵.)

وی در اشاره ای استفاده فراوان از این صنعت را به عهد جامی نسبت داده، می گوید: « جامی به قول خـودش: «به سجع و قافیه جامی همیشه مایل بود/ ز بهر بستن زیور عروس معنا را» به موسیقی درونـی کـه از رهگـذر