Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 12:18 IRDT on Sunday July 14th 2019

دوماهنامهٔ علمی- پژوهشی
د۹، ش۵ (پیاپی ٤٧)، آذر و دی ۱۳۹۷، صص۲٤۱-۲٦۳

تحلیل ساختار شکل‌گیری معنا در شعر «قصه‌ای از شب» مهدی اخوان ثالث بر اساس آراء یاکوبسن

روح‌اله قاسمی[۱]، میترا مرادی[۲]

۱. استادیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.
۲. دانشجوی دکتری ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

دریافت: ۹٦/۹/۲۸ پذیرش: ۹۷/۱/۱۹

چکیده

صورت‌گرایان حدود سال ۱۹۵۰ و حوالی انتشار آثار یاکوبسن در زمینهٔ زبان‌شناسی ساختارگرا، در حوزهٔ تحلیل ساختاری متون ادبی دست به نوآوری زدند. نقد ساختارگرا متون ادبی را مجموعه‌ای از پدیده‌های زبانی در نظر می‌گیرد که آن‌ها را از هر متن دیگری متمایز می‌کند. فرایندهایی که این تمایز را سبب می‌شوند، در تمام سطوح (آوایی، دستوری و واژگانی) قابل تشخیص هستند. در این پژوهش با تکیه بر آثار یاکوبسن به بررسی یکی از اشعار اخوان ثالث با عنوان «قصه‌ای از شب» پرداخته‌ایم. تحلیل ساختارگرایانه به ما کمک می‌کند تا خوانشی موشکافانه از متن داشته باشیم و صورت و قالب شعر را با ظرافت بیشتر مورد تأمل قرار دهیم تا به شبکهٔ معنایی پنهان شعر برسیم. درحقیقت، هدف از این بررسی پاسخ به سؤالاتی است نظیر اینکه چگونه کارکردهای زبانی در قالب ساختار هندسی شعر به خدمت انتقال هر چه بهتر مفاهیم درآمده‌اند و چگونه نظام کلمات در پسِ ساختارهای سطحی خود دربرگیرندهٔ مفاهیم عمیق متناسب با فضا و درون‌مایهٔ اصلی شعر هستند. با بررسی فرایندهای آوایی، دستوری و واژگانی ـ معنایی نشان داده‌ایم که نظام کلمات چگونه سبب پیدایش لایه‌های پنهانی در شعر شده‌اند که در خلق زیبایی مؤثر بوده‌اند و نیز به کشف شبکهٔ معنایی شعر نائل آمده‌ایم.

واژه‌های کلیدی : بررسی ساختاری، بررسی آوایی، بررسی واژگانی، بررسی دستوری، اخوان ثالث.

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: R_ghasemi@sbu.ac.ir

Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 12:18 IRDT on Sunday July 14th 2019

۱.مقدمه

از دستاوردهای علم زبان‌شناسی نقدی است که طی جنگ جهانی اول در روسیه و با تأکید بر جنبه‌های صوری زبان شاعرانه پدید آمده است. بنیانگذاران این نقد، فرمالیست‌ها یا صورت-گرایان روس[۱] نامیده می‌شوند. بر اساس نظر فرمالیست‌ها فقط خود اثر ادبی و اجزای آن اهمیت دارد و هیچ چیزی خارج از آن اثر معنا و مفهومی ندارد (ملکی و همکاران،۱۳۹۰:۲۳٦). برای نخستین بار رومن یاکوبسن[۲] اصطلاح ساختارگرایی را در زبان‌شناسی به‌کار برد که او نیز این اصطلاح را از آثار فردینان دوسوسور[۳] بیرون کشیده بود (تایشمن، ۱۳۷۹:۳۲٦). ساختارگرایی بیشتر یک رویکرد یا روش در نظر گرفته می‌شود، نه یک رشتهٔ مجزا. ایده‌های ساختارگرایی از لحاظ نظری می‌تواند در حوزه‌های متفاوتی به‌کار رود. این ایده‌ها نخست با آثار انسان‌شناسی به نام کلود لوی استروس[٤] به‌طور گسترده مورد توجه قرار گرفت و سپس بر اندیشه‌های لاکان[٥] نیز تأثیر گذاشت. این کار از سوی دیگران، ازجمله میشل فوکو[٦]، لویی آلتوسر[۷]، امبرتو اکو[۸]، کلود برمون[۹]، ژولیا کریستوا[۱۰] و ژرار ژنت[۱۱] پیگیری و تکمیل شد.

اصطلاح ساختارگرایی اگرچه به مجموعه موضوعات نسبتاً محدودی اشاره می‌کند، با وجود این، مجموعه قوانین واحدی که همهٔ متفکران ساختارگرا آن‌ها را دقیقاً رعایت کرده باشند، وجود ندارد (وارد، ۱۳۸٤:۱۲۲). آنچه مسلم است این است که ساختارگرایی کمتر به موضوع و بیشتر به تأثیر گذاشتن متن می‌پردازد و برای اینکه به سازوکارهای متن بهتر و واضح‌تر پی‌ببرد از اهمیت محتوای متن می‌کاهد. مثلاً ارزشی برای نکتهٔ اخلاقی یا پیام داستان عامیانه قائل نیست. ژاک دریدا[۱۲] فیلسوف فرانسوی در این مورد می‌گوید: «برجسته-کاری و طرح ساختارها زمانی بهتر دیده می‌شود که محتوا یعنی انرژی حیات‌بخش معنا، بی‌اثر و خنثی شود» (*همان*: ۱۲۲).

در نظر منتقد ساختارگرا آنچه نیازمند توجه است زبان است و نه مفاهیم اثر ادبی. به‌طور کلی ساختارگرایی مطالعهٔ روابط کلمات در چارچوب متن است و با استناد به گفتهٔ دوروتی سلز[۱۳]، ساختارگرایی بررسی قوانین ترکیب هم در طبیعت و هم در مصنوعات انسانی است (به نقل از گرین، ۱۳۸۵: ۲۷۷). درنتیجه در این بررسی ساختارگرایانه ما در پی پاسخ دادن به

Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 12:18 IRDT on Sunday July 14th 2019

این سؤال اصلی هستیم که چگونه چند بیت از یک شعر می‌تواند مفاهیم بدیعی را در خود نهفته داشته باشد و نیز نویسنده چگونه از کارکردهای زبانی برای القای معنی بهره گرفته است. درحقیقت، این تحقیق تلاش می‌کند نشان دهد که چگونه فرم‌های مختلف می‌توانند در تولید معنا سهیم باشند.

در بررسی اشعار فارسی، خوانندهٔ فارسی‌زبان غالباً به معنا و مفهوم شعر می‌پردازد و توجه چندانی به قالب و صورت ظاهری شعر ندارد. این تحلیل دستمایه‌ای در اختیار خواننده قرار می‌دهد تا برخوردی ظریف‌تر و موشکافانه‌تر با متن داشته باشد، به شگردهای زیبایی‌آفرین شاعر توجه کند و بر صورت و قالب شعر تأمل به خرج دهد.

در این بررسی فرضیهٔ اصلی این است که شاعر با کمک گرفتن از امکانات و عناصر زبانی، زبان شعری خود را از زبان عادی متمایز می‌سازد و با استفاده از تمهیدات زیباشناختی، ارتباط خاصی میان صورت و محتوای شعر برقرار می‌کند. درحقیقت هدف از این بررسی پاسخ به پرسش‌هایی است نظیر اینکه چگونه شاعر به مدد فرایندهای آوایی، دستوری، واژگانی و معنایی توانسته است شبکهٔ معنایی نهفته در شعر را پدید آورد؟ چگونه کارکردهای زبانی در قالب ساختار هندسی شعر به خدمت انتقال هر چه بهتر مفاهیم درآمده‌اند؟ و چگونه نظام کلمات در پسِ ساختارهای سطحی خود دربرگیرندهٔ مفاهیم عمیق متناسب با فضا و درون‌مایهٔ اصلی شعر هستند.

۲. پیشینهٔ تحقیق

روندی که از یاکوبسن و پراپ[۱۴] منشأ گرفته و آغاز شده، در ادامه به عصر ما رسیده است. در زبان فارسی محققان بسیاری در زمینهٔ مطالعهٔ ساختاری شعر و داستان فعالیت کرده‌اند. برای مثال، مسعود فروزنده به مطالعهٔ ساختاری شعر «عقاب» خانلری[۱۵] پرداخته و تلاش کرده است تا بن‌مایه‌های داستانی را در آن مشخص کند. عبدالرضا سیف[۱۶] هم در مقاله‌ای به «بررسی و تحلیل ساختاری شعر نظامی» پرداخته و آن را از جنبه‌های مختلف زبانی، بیانی، زیباشناختی و آشنازدایی مورد بررسی قرار داده است. یحیی طالبیان نیز به «تحلیل ساختاری شعر سپید شاملو»[۱۷] پرداخته تا ضمن جمع‌بندی نظریه‌ها و تطبیق آن‌ها با اسلوب ادب فارسی، به یک الگوی نقد عملی ساختاری دست یابد. همچنین، می‌توان از مقالهٔ غلامرضا

Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 12:18 IRDT on Sunday July 14th 2019

پیروز با عنوان «تحلیل ساختاری شعر هزارهٔ دوم آهوی کوهی»[۱۸] یاد کرد. اما شاید جدی‌ترین کار را مهوش قویمی در کتاب ***آوا و القا*** انجام داده باشد. او تلاش کرده است تا با بررسی آوایی و ساختاری شعر فارسی به تحلیل معنایی که از این ساختارها تولید می‌شود بپردازد. از دیگر آثار مهوش قویمی می‌توان به **کتاب *شعر نو در بوتهٔ نقد*** اشاره کرد که در آن وی به بررسی ساختاری چندین شعر نو از شعرای معاصر پرداخته است.

از سوی دیگر در زمینهٔ ادبیات داستانی نیز پژوهش‌هایی صورت گرفته است ازجمله کاووس حسن‌لی به «بررسی ساختاری رمان ***کلیدر*** بر اساس نظریهٔ برمون»[۱۹] پرداخته است. به علاوه امیر فتحی نیز در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ساختاری طرح داستان فریدون بر اساس نظریه‌های ساختارگرایان» سعی در بررسی عناصر درون‌متنی و کشف الگوی پیوند آن‌ها داشته است.

۳.چارچوب نظری

یاکوبسن بر این باور است که دامنهٔ مطالعات زبان‌شناختی شعر از دو سو گسترده است: از یک طرف علم زبان که نشانه‌های کلامی را در ترکیب و نقش‌هایشان بررسی می‌کند ناگزیر از توجه به نقش شعری است؛ نقشی که همراه با سایر کارکردهای زبانی، نقش اساسی در سازماندهی گفتمان دارد و در زبان شعری جایگاه غالب را اشغال می‌کند (قویمی، ۱۳۸۳الف: ۸۹). وی بیان می‌کند همانطور که علم تشریح برای رسیدن به هدفش ناگزیر از مطالعهٔ ساخت فیزیولوژیک بدن انسان است، شعرشناسی هم برای نیل به غایتش ـ که همانا فهم عاملی است که پیام کلامی را به اثر هنری مبدل می‌کند ـ باید به مسائل ساخت کلامی بپردازد. یاکوبسن هدف از این کار را آشکار کردن زیبایی‌های نهفته در اثر هنری می‌داند که خواننده به‌طور ناخودآگاه، تحت تأثیر آن‌ها قرار می‌گیرد؛ اما چگونگی پدید آمدن آن‌ها و سازوکارشان را نمی‌یابد (قویمی ،۱۳۸۳الف : ۹۲) . به عقیدهٔ یاکوبسن زبان شعر یک گونهٔ زبانی است که از یک ساخت تجربی و معنایی ویژه سخن می‌گوید و صورت آن از معنایش جدایی‌ناپذیر است. نظریهٔ یاکوبسن در بحث هوسرل[۲۰] و سوسور ریشه دارد. وی مانند آن‌ها متن ادبی را از محیط و شرایط پدید آمدن آن جدا و در داخل متن بررسی می‌کند. در واقع

Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 12:18 IRDT on Sunday July 14th 2019

روش بررسی زبان شعر، روش مطالعات زبان‌شناختی است، به همین دلیل در شعر به بررسی آوایی، واژگانی، دستوری و معنایی پرداخته می‌شود؛ زیرا زبان شاعرانه زبان پیام-های غیرمستقیم، رمزآلود و ابهام‌آمیز است و «ابهام یکی از ویژگی‌های اصلی و اساسی هر پیام خودگراست[۲۱] و درحقیقت یکی از نتایج اصلی شاعرانگی است»[۲۲](یاکوبسن، ۱۹٦٦: ۳۷۰-۳۷۱).

تحلیل ساختاری پیش از هر چیز به صور و فرایندهای شعری توجه می‌کند و به بررسی ساختار اثر، نظم خاص آن، انسجام درونی و پیوند بخش‌های مختلف متن می‌پردازد. از دیگر سو، به مدد تحلیل ساختاری درمی‌یابیم که نباید تنها به مفهوم اولیه‌ای که از متن استنتاج می‌شود، بسنده کرد. به گفتهٔ قویمی (۱۳۸۳ب: ۹) مطالعهٔ شعر مستلزم تلاش ذهنی و جست-وجوی مفاهیمی است که شاعر یا نویسنده، آگاهانه یا ناآگاهانه، در بطن آفرینش خود گنجانده است.

۴. پیکرهٔ مطالعاتی

شعرِ «قصه‌ای از شب» اثر مهدی اخوان ثالث، برگزیده از مجموعهٔ ***زمستان*** است که در فروردین‌ماه ۱۳۳٤ سروده شده است. دلیل انتخاب این شعر به منظور تحلیل و بررسی ساختاری ـ زبان‌شناختی نخست به‌دلیل کوتاهی آن است؛ زیرا بر اساس نظر یاکوبسن[۲۳] «اشعار کوتاه از کیفیت ویژه‌ای برخوردارند؛ خواننده تا پایان خوانش شعر، ابتدای آن را کاملاً به خاطر می‌آورد و هنگامی که خوانش آن به اتمام می‌رسد هنوز تحت‌تأثیر ابیات نخستین آن است» (1984:133). اما بی‌تردید در بطن این شعر کوتاه نیز مفاهیم عمیق فراوانی نهفته‌اند که امید است به مدد این تحلیل بتوانیم مفاهیم پنهان را از پس پرده بیرون آوریم و زیبایی‌های شعر را به طرز نمایان‌تری جلوه‌گر سازیم.

قصه‌ای از شب

شب است.
شبی آرام و باران‌خورده و تاریک.
کنار شهر بی‌غم، خفته غمگین کلبه‌ای مهجور.

فغان‌های سگی ولگرد می‌آید به گوش از دور،
به کرداری که گویی می‌شود نزدیک.

درون کومه‌ای کز سقفِ پیرش می‌تراود گاه و بیگه قطره‌هایی زرد،
زنی با کودکش خوابیده در آرامشی دلخواه.
دَوَد بر چهرهٔ او گاه لبخندی،
که گوید داستان از باغ رؤیای خوشایندی.
نشسته شوهرش بیدار، می‌گوید به خود در ساکتِ پردرد:
-"گذشت امروز، فردا را چه باید کرد؟"

کنار دخمه غمگین،
سگی با استخوانی خشک سرگرم است.
دو عابر در سکوت کوچه می‌گویند و می‌خندند؛
دل و سرشان به می، یا گرمی‌انگیزی دگر گرم است.

شب است.
شبی بی‌رحم و روح‌آسوده اما با سحر نزدیک.
نمی‌گرید دگر در دخمه سقف پیر.
ولیکن چون شکستِ استخوانی خشک
بدندان سگ بیمار و از جان سیر؛
زنی در خواب می‌گرید.
نشسته شوهرش بیدار.
خیالش خسته، چشمش تار.

Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 12:18 IRDT on Sunday July 14th 2019

Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 12:18 IRDT on Sunday July 14th 2019

۵. بحث و بررسی

۵-۱. عنوان شعر

در بررسی ساختاری، عنوان هر شعر اصل زایشی متن شمرده می‌شود. عنوان ریزمتنی است که سه نقش متفاوت بر عهده دارد: توضیح، یادآوری و ارزش گذاری (Adam,1989:34). عنوان این شعر دربرگیرندهٔ دو مفهوم است که به یکدیگر پیوند خورده‌اند. مفهوم نخست «قصه» است که به معنای داستان و نشان‌دهندهٔ ساختار روایی شعر است و مفهوم دوم یعنی «شب» پدیده‌ای است که تاریکی و سیاهی را به ذهن متبادر می‌سازد. شیوهٔ موردعلاقهٔ شاعران معاصر، استفادهٔ هم‌زمان از مفهوم تحت‌اللفظی کلمه و مفهوم مجازی آن است (Jakobson,1977:19). پس می‌توان از همین بررسی کوتاه چنین استنتاج کرد که این شعر ساختاری روایی دارد که به توصیف پدیده‌ای طبیعی و اتفاقاتی می‌پردازد که در دل این پدیدهٔ طبیعی به‌وقوع می‌پیوندد. از دیگر سو، عنوان شعر بیانگر زمان روایت نیز هست. حوادث این قصه که به زبان شعر روایت می‌شود شب‌هنگام رخ می‌دهند. چنانچه در عنوان به‌خوبی دیده می‌شود ارتباط معنایی بین عناصر مختلف به تولید معنا منجر می‌شود.

۵-۲. ساختار شعر

این شعر شامل ۲۳ مصراع در چهار بند تشکیل شده است و چنانکه مشاهده می‌کنیم از چهار بند این شعر، سه بند زوج و تنها یک بند فرد است و با اندکی توجه درمی‌یابیم که بین بندهای زوج و بند فرد تفاوت‌هایی نیز به چشم می‌خورد که مربوط به مقوله‌های دستوری است. تفاوت نخست به فاعل‌های افعال به‌کار رفته در این بندها مربوط است. درواقع، در بند فرد فاعل‌ها همه غیرشخصی‌اند (شب، کلبه، فغان‌های سگی ولگرد)؛ اما در بندهای زوج علاوه بر فاعل‌های غیرشخصی فاعل‌های انسان نیز وجود دارند. وجه تمایز دیگر بند فرد با بندهای زوج مربوط به رکن دستوری صفت ملکی است. در بندهای زوج شاهد وجود صفات ملکی هستیم؛ در بند دوم: سقف پیرش، کودکش، شوهرش، در بند سوم: دل و سرشان، و در بند چهارم: شوهرش، خیالش، چشمش. این امر چیزی است که در تنها بند فرد این شعر یعنی بند اول وجود ندارد. اهمیت بررسی این جنبه از شعر به‌علت توانایی معناسازی آن است.

[یاکوبسن] بر ساختارهای دوتایی متضاد تأکید می‌کند. این ساختارها در خلال و از میان

Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 12:18 IRDT on Sunday July 14th 2019

اشکال متنوع نحوی و نیز وزنی در شعر خود را نشان می‌دهند؛ مانند زوج در برابر فرد، خارج در برابر داخل [...]، مرکز در برابر حاشیه. در دیدگاه او شعر در نهایت ساختاری چندوجهی دارد. ما می‌دانیم که در بسیاری از مکاتب نقد ادبی، چندوجهی بودن معنا به‌ویژه در شعر نشان‌دهندهٔ ارزش ادبی آن است[۲۴] (Bradford, 1994: 34).

با اندک توجهی به بندهای این شعر به وجود توازنی بین بند نخست و بند پایانی پی‌می‌بریم که ناشی از تکرار مصراع‌های اول است. مصراع‌های اول این دو بند دقیقاً یکسانند: (شب است). تکرار دیگری که در این شعر به چشم می‌خورد عبارت «نشسته شوهرش بیدار» است که بخش آغازین مصراع ۵ بند دوم است و در مصراع ۷ بند پایانی نیز همین عبارت دیده می‌شود. از آنجا که این شعر به توصیف یک شب از آغاز تا پایان می‌پردازد، بند دوم به نوعی به اوایل شب تعلق دارد و بند پایانی به توصیف اواخر شب و حوالی سحر پرداخته است. از تکرار این جمله در بند دوم و آخر می‌توان نتیجه گرفت که مرد در سراسر شب بیدار بوده و حتی لحظه‌ای خواب به چشمش راه نیافته است.

توازن بارزی که بین این دو بند وجود دارد نشان‌دهندهٔ ساختاری منسجم و بسته است و نشان از خودمرکزگرایی متن دارد. در واقع، مصراع‌های متباین و غیرتکراری بند آخر تقریباً همهٔ عناصر و عواملی را که در سه بند پیشین به آن‌ها اشاره شده است، گرد هم می‌آورد؛ یعنی بند پایانی ادامهٔ توصیفاتی را که در بند یک و دو دیده‌ایم گرد هم می‌آورد. توصیف صحنه همچنان از بیرون به درون است، از محیط بیرون آغاز می‌شود و به محیط درون کلبه می‌رسد و به آدم‌ها ختم می‌شود. به همین منوال در بند پایانی شاهد توصیف شب هستیم که در بند اول نیز وجود داشت. از سوی دیگر توصیف سقف کلبه و زنی که در خواب به سر می‌برد و شوهرش که بیدار است نیز پیش از این در بند دوم به تصویر کشیده شده بود، به‌علاوه حضور سگ نیز که در حال خوردن استخوانی خشک است پیش‌تر در بند دوم مورد اشاره قرار گرفته است و همهٔ این عناصر در بند آخر نیز حضور دارند. به‌طور کلی می‌توان گفت بند پایانی توصیف وضعیت پایانی شخصیت‌ها و عناصر قصه است. شاید بتوان چنین متصور شد که هدف از این ساختار نشان دادن طولانی بودن شب و نیز تکرار همین قصه در تمام شب‌های دیگر باشد. در این میان بند سوم، دارای مفاهیم متضادی است که فضای شعر

Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 12:18 IRDT on Sunday July 14th 2019

را دچار دگرگونی می‌کند؛ خلاف دو بند پیشین، پر از شادی است. سگ چیزی برای خوردن یافته است و عابران ـ خلاف باران ـ خندان در حال گفت‌وگو و عبورند. شاید بتوان گفت از این بند فضای شعر دگرگون خواهد شد. تغییر در بند بعد، با سکوت سگ و چکه نکردن سقف کلبه آغاز می‌شود و باید منتظر ماند تا به ساکنان آن هم برسد؛ زیرا «سحر نزدیک» است. صدای پارس سگی که در ابتدا نزدیک می‌شده، اکنون آرام گرفته و بدین ترتیب وحشت از بین رفته و شادی است که نزدیک می‌شود. از سوی دیگر، می‌توان گفت‌وگوی بی‌غم عابران شاد در کوچه را تأییدی بر بند نخست به حساب آورد که کلبهٔ غمگین کنار شهر بی‌غم قرار دارد.

دیدگاه شاعر در این شعر دیدگاه شاهدی غیبگوست؛ یعنی در این شعر شاعر به زبان خود سخن نمی‌گوید؛ بلکه حکم ناظر سومی را دارد که از بیرون به مناظر و رویدادها می‌نگرد و آن‌ها را به زبان شعر توصیف و تشریح می‌کند؛ زیرا در سرتاسر شعر به هیچ عنوان ضمیر اول شخص مفرد یا شناسه‌ها و صفات ملکی مربوط به اول شخص مفرد وجود ندارد؛ بلکه شاعر در جایگاه یک راوی دانای کل است که به تمامی احساسات شخصیت‌ها و همهٔ رویدادها در تمام زوایا آگاه است.

به زمان و مکان قصه نیز اشاره شده است. زمان قصه در عنوان نیز آورده شده و مکان قصه هم از مصراع ۳ بند اول مشخص شده است: کلبه‌ای که در حومهٔ شهری قرار گرفته است. فضایی که در شعر ترسیم شده نیز به نوبهٔ خود قابل بررسی است. دوربین نگاه شاعر در ابتدا در بند اول به ثبت و ضبط فضای بیرونی کلبه پرداخته و فضای شب و نمای بیرونی شهر را توضیح داده که در کنار آن کلبه‌ای دورافتاده قرار گرفته است و در فضا صدای زوزه‌های سگی شنیده می‌شود. سپس در بند دوم گویی شاعر وارد کلبه شده است و اوضاع و احوال درونی کلبه و ساکنان آن را با ظرافت خاص یک راوی دانای کل به تصویر می‌کشد؛ از چکه کردن سقف کلبه گرفته تا لبخند زدن زن در خواب و مونولوگ درونی مردی که از اندیشهٔ فردا خواب به چشمش راه نمی‌یابد. در بند سوم نگاه شاعر دوباره به بیرون کلبه می‌رود و خبر از ورود سگ به قلمرو داستان می‌دهد و حضور دو عابر را نیز که فارغ از هر فکر و خیالی مشغول گفتن و خندیدن هستند و در مستی به سر می‌برند، به تصویر می‌کشد. در بند چهارم که بند پایانی این شعر است، شاعر دوباره به درون کلبه برمی‌گردد و

آخرین وضعیت کلبه و ساکنانش را گزارش می‌دهد. لذا چنانکه دیدیم نگاه شاعر به‌صورت تناوبی بین بیرون و درون کلبه در نوسان است تا مقایسه‌ای بین این دو فضا انجام دهد و هر لحظه تمامی رویدادهای موجود در فضای داستان را نیز به‌طور کامل تشریح کند.

۵-۳. بررسی آوایی

به منظور بررسی آوایی شعر «قصه‌ای از شب» ابتدا به قافیه‌ها می‌پردازیم و سپس تکرار واکه‌ها و همخوان‌ها و سایر تکنیک‌های آوایی به‌کار رفته در این شعر را مطالعه خواهیم کرد. در شعر، هر تشابه ظاهری در صوت باید با تکیه بر تشابه یا عدم تشابه در مفهوم ارزیابی شود (Jakobson,1963:240).

درمجموع ۲۳ مصراع این شعر، ۷ بار قافیه به چشم می‌خورد؛ تاریک/ نزدیک، مهجور/ دور ، زرد/ پردرد / کرد، لبخندی/ خوشایندی، سرگرم/ گرم، پیر/ از جان‌سیر، بیدار/ تار. این قافیه‌ها همواره به یک گروه دستوری واحد تعلق ندارند و تعداد هجاهای آن‌ها یکسان نبوده و نقش نحوی آن‌ها نیز مشابه نیست.

نخستین قافیه یعنی تاریک/ نزدیک مربوط به مصراع‌های ۲ و ۵ است. این واژه‌های دوهجایی قافیه از تکرار دو واج /ik/ پدید آمده است. /تاریک/ به گروه دستوری صفت تعلق دارد در حالی که /نزدیک/ بخشی از یک فعل مرکب است.

قافیه‌های بعدی مربوط به مصراع‌های ۳ و ٤ است یعنی مهجور/ دور. این قافیه از تکرار دو واج /yr/ تشکیل شده است. /مهجور/ صفتی است دوهجایی، حال آنکه دور اسم عامی است تک‌هجایی. اما از نظر مفهومی بین این دو واژه نوعی توازن برقرار است؛ زیرا مهجور به معنای دورافتاده است و هر دو واژهٔ قافیه مفهوم دوری و فاصله زیاد را در ذهن تداعی می‌کنند.

واژهٔ قافیه‌های بعدی مربوط به مصراع‌های ٦ و ۱۰ و ۱۱ یعنی زرد/ پردرد/ کرد است که اولی صفتی تک‌هجایی، دومی صفتی دوهجایی و سومی فعلی تک‌هجایی است. این قافیه از تکرار سه واج /ard/ پدید آمده است. بین دو واژهٔ نخست نوعی توازن مفهومی مشاهده می‌شود؛ زیرا رنگ زرد همواره بیانگر بیماری و کسالت و اندوه و درد است؛ از این رو با صفت پردرد که آن هم به نوبهٔ خود نشان‌دهندهٔ غم و درد و اندوه است، توازن دارد. در

Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 12:18 IRDT on Sunday July 14th 2019

Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 12:18 IRDT on Sunday July 14th 2019

محیط غم‌زدهٔ کلبه حتی قطره‌های باران که در اثر فرسودگی سقف کلبه به داخل نفوذ می‌کنند نیز زرد و بی‌رمق و غم‌زده‌اند، و سکوتی که در کلبه حکم‌فرماست نیز بیانگر آرامش نیست، بلکه سکوتی است پردرد. واژهٔ قافیه آخر این گروه یعنی فعل /کرد/ هم که در قالب فعل التزامی آمده و مربوط به مونولوگ یکی از شخصیت‌های قصه است، بیانگر درماندگی و اندوه مرد است.

واژهٔ قافیه‌های مصراع‌های ۸ و ۹، لبخندی/ خوشایندی از تکرار چهار واج /andi/ به وجود آمده است. واژهٔ نخست ترکیب اسم عام+ ی نکره است و واژهٔ دوم ترکیب صفت + ی نکره. این دو واژه از نظر مفهومی توازن دارند و آن مربوط به بار معنایی مثبت اسم عام لبخند و صفت خوشایند است؛ اما تکرار «ی» نکره در انتهای این دو واژه نیز جالب توجه است. از سرتاسر این شعر بوی غم و اندوه به مشام می‌رسد؛ اما سه مصراع ۷و ۸ و۹ نوعی حس آرامش را القا می‌کنند و این آرامش برای خواننده عجیب و غیرمنتظره است. کاربرد «ی» نکره نیز بر غریب و ناآشنا بودن این حس آرامش صحه می‌گذارد.

قافیهٔ بعدی مربوط به مصراع‌های ۱۳ و ۱۶، سرگرم/ گرم می‌شود. هر دو واژه صفت هستند که اولی دوهجایی و دومی تک‌هجایی است. این قافیه از تکرار چهار واج /garm/ به‌وجود آمده است. این قافیه تداعی‌گر حس گرماست و با سرمای شب بارانی در تضاد است. درحقیقت در درون کلبه فضای یخ‌زدگی و انجماد و سرما حکمفرماست؛ اما عابران شهر بی‌غم فارغ از این سرما در شادی و مستی به‌سر می‌برند و توجهی به وجود کلبهٔ سراسر اندوه و ماتم ندارند.

واژهٔ قافیه‌های مصراع‌های ۱۸ و ۲۰، پیر/ از جان‌سیر نیز از تکرار دو واج /ir/ پدیدار شده است. واژهٔ اول صفت سادهٔ تک‌هجایی و واژهٔ دوم صفت ترکیبی سه‌هجایی است. به لحاظ معنایی توازنی میان این دو واژه برقرار است؛ به این ترتیب که هر دو به نوعی به مفهوم مرگ نزدیکند. پیر بودن سقف نشان از رو به زوال بودن آن دارد که شاعر این مضمون را با به‌کارگیری آرایهٔ تشخیص نشان داده است و سگِ از جان سیر هم سگی را نشان می‌دهد که مرگش نزدیک است. آخرین قافیهٔ مورد بررسی مربوط به دو مصراع پایانی یعنی ۲۲ و ۲۳، بیدار/ تار است. این قافیه از تکرار دو واج /αr/ تشکیل شده است این دو واژه هر دو صفت هستند؛ با این تفاوت که اولی دوهجایی و دومی تک‌هجایی است.

Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 12:18 IRDT on Sunday July 14th 2019

با بررسی قافیه‌های موجود در این شعر متوجه می‌شویم که تعداد واج‌های مشترک در قافیه‌های بندهای بیرونی یعنی بندهای اول و چهارم برای هر قافیه دو واج است؛ اما در بندهای درونی یعنی بندهای دوم و سوم تعداد واج‌های مشترک بیش از دو واج است. این امر با ساختار کلی شعر نیز تناسب دارد. اگر به طول مصراع‌ها توجه کنیم در بندهای اول و چهارم مصراع‌ها کوتاه‌ترند؛ اما در بندهای دوم و سوم مصراع‌ها بلندتر و طولانی‌تر هستند. راوی در آغاز داستان، یعنی بند اول که سعی در توصیف فضای حاکم بر قصه دارد از مصراع‌های کوتاه استفاده کرده و ضرب‌آهنگ بند اول تند است؛ اما در بندهای دوم و سوم ـ که به روایت قصه به زبان شعر پرداخته ـ مصراع‌ها را بلندتر و درنتیجه ضرب‌آهنگ را کند کرده است. بند پایانی که به نوعی به تشریح و توصیف وضعیت پایانی شخصیت‌ها و فضای داستان پرداخته است و جمع‌بندی نهایی محسوب می‌شود، باز هم شامل مصراع‌های کوتاه و بنابراین ضرب‌آهنگ تند است. در واقع ضرب‌آهنگ در بندهای بیرونی تند و در بندهای درونی کند است. ضرب‌آهنگ سازمان‌بندی گفتار است و چون گفتار از مفهوم خود نمی‌تواند جدا باشد، ضرب‌آهنگ از مفهوم گفتار جدایی‌ناپذیر می‌نماید؛ به این دلیل که ضرب‌آهنگ چیزی جز سازمان‌بندی مفهوم در گفتار نیست (Meschonnic,1980:70). همچنین قویمی می‌نویسد: «مادام که نویسنده به تعمق و تفکر گرایش دارد و یا به مشاهده و بیان افکار خود می‌پردازد، ریتم نوشته تند و جملات کوتاهند» (۱۳۸۳الف:۳۱).

در ادامهٔ بررسی آوایی، به مطالعهٔ سایر تکنیک‌های آوایی «قصه‌ای از شب» می‌پردازیم. برخی از شیوه‌هایی که اخوان ثالث به منظور ایجاد موسیقی شعر به‌کار برده است، بدین شرح هستند:

– تکرار کامل یک مصراع در ابتدای بندهای اول و آخر: (شب است).

– کاربرد دو ساختار بسیار مشابه در مصراع‌های دوم بندهای اول و آخر: (شبی آرام و باران‌خورده و تاریک) و (شبی بی‌رحم و روح‌آسوده اما با سحر نزدیک)، این در حالی است که در همین دو مصراع ظرافت بسیار دل‌انگیز دیگری نیز نهفته است و آن این است که دو صفت «آرام» و «بی‌رحم» هر دو با یک همخوان مشابه یعنی/m/ به پایان می‌رسند، دو صفت «باران‌خورده» و «روح‌آسوده» نیز با یک همخوان و یک واکهٔ یکسان یعنی /de/ تمام می‌شوند و واژه‌های پایانی این دو مصراع نیز که عبارت‌اند از «تاریک» و «نزدیک» با یک واکه و یک

Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 12:18 IRDT on Sunday July 14th 2019

همخوان یکسان یعنی /ik/ به اتمام می‌رسند.

– تکرار یک واژه در ابتدای دو مصراع: (کنار شهر بی‌غم ...) و (کنار دخمهٔ غمگین ...) در مصراع‌های ۳ و ۱۲ (زنی با کودکش ....) و (زنی در خواب می‌گرید) در مصراع‌های ۷ و ۲۱.

–تکرار واکهٔ آغازین در مصراع‌های پیاپی یا بسیار نزدیک به هم: (شب، شبی، فغان‌های، درون، زنی، دود، سگی، شب، شبی، ولیکن، زنی) در مصراع‌های ۲۱،۱۹،۱۷،۱۶،۱۳،۸،۷،۶،۴،۲،۱ واکهٔ آغازین همهٔ این مصراع‌ها /a/ است.

– تکرار همخوان آغازین یک مصراع در مصراع‌های دیگر: «شب، شبی، شب، شبی» در مصراع‌های ۱و۲و۱۶و۱۷: /š/، (کنار، که، کنار) در مصراع‌های ۳و۹و۱۲/k/، (به کرداری، بدندان) در مصراع‌های ۵و۲۰ /b/، (درون، دود، دو، دل) در مصراع‌های ۶و۸ و۱۴و۱۵ /d/.

– تکرار یک واژه در ترکیب‌های مختلف در یک مصراع: (کنار شهر بی‌غم، خفته غمگین کلبه‌ای مهجور) در مصراع ۳ واژهٔ غم در دو ترکیب «بی‌غم» و «غمگین» به‌کار رفته است.

– تکرار یک هجای واحد در یک مصراع: (دو عابر در سکوت کوچه می‌گویند و می‌خندند) در مصراع ۱۴، (شبی بی‌رحم و روح‌آسوده ...) در مصراع ۱۷، (دل و سرشان به می یا گرمی‌انگیزی دگر گرم است) در مصراع ۱۵.

–تکرار واج‌های مشابه در واژه‌های نزدیک به هم در یک مصراع: (شبی بی‌رحم و روح‌آسوده اما با سحر نزدیک) در مصراع ۱۷: تکرار واج‌های /r/ و /h/.

–تکرار یک همخوان در ابتدایِ چند واژهٔ پیاپی در یک مصراع: (خیالش خسته،...) در مصراع ۲۳: تکرار همخوان /x/. (نمی‌گرید دگر در دخمه سقف پیر) در مصراع ۱۸: تکرار همخوان /d/.

از سوی دیگر، یکی از زیباترین تکنیک‌های آوایی نهفته در این شعر واج‌آرایی است؛ بدین شرح که اخوان ثالث با تکرار برخی آواها به غنای شعر افزوده و ضمناً مفاهیمی را نیز القا کرده است. مشهودترین واج‌آرایی‌های موجود در این شعر مربوط به بندهای اول و سوم است. اگر به حضور سگ در این شعر توجه کنیم درمی‌یابیم که سگ در سه بند از این شعر حضور دارد. این بندها عبارت‌اند از: بند نخست، بند سوم و بند چهارم. در بند اول فقط صدای سگ به گوش می‌رسد. در این بند واکهٔ /y/ چهار بار شنیده می‌شود: مهجور/ گوش/ دور/ گویی (Mahdjyr/gyš/dyr/gyii) که این واکه تداعی‌گر صدای سگ است.

Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 12:18 IRDT on Sunday July 14th 2019

در بند دوم اثری از سگ دیده نمی‌شود. در بند سوم شاهد حضور فیزیکی سگ هستیم، از طرفی هم در مصراع ۲ همین بند می‌توانیم واج‌آرایی همخوان /s/ را مشاهده کنیم:

Sagi bα ostoxαni xošk sargarm ast که در این مصراع همخوان /s/ چهار بار تکرار شده است.

در مصراع ٤ بند سوم نیز واج‌آرایی همخوان /g/ به چشم می‌خورد:

Delo saršαn be mej jα garmi angizi degar garm ast

در این مصراع نیز همخوان /g/ چهار بار تکرار شده‌است.

در کل این بند همخوان /s/ هفت بار و همخوان /g/ هشت بار و واکهٔ /a/ شانزده بار تکرار شده‌اند. درواقع، شاعر واج‌های تشکیل‌دهندهٔ واژهٔ «سگ» را به طرز هنرمندانه‌ای در سرتاسر بند سوم به کار برده است تا حضور سگ را به بهترین شکل ممکن نمایانگر سازد. از سوی دیگر، قویمی (۱۳۸۳ب:۵۵) می‌نویسد بسامد واج /s/ در آثار اخوان چشمگیر است و با تداعی آن صوت باد را تداعی می‌کند.

یکی دیگر از رموز نهفته در این بند تکرار واژهٔ «گرم» است که گاهی به تنهایی آمده و گاه در ترکیب کلمات مرکب ظاهر شده است: (سرگرم/ گرمی‌انگیزی/ گرم). اما این تکرار چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ اگر به تکرار واج‌های این واژه در این بند توجه کنیم پی می‌بریم که همخوان /g/ هشت بار، واکهٔ /a/ شانزده بار، همخوان /r/ هشت بار و همخوان /m/ نیز هشت مرتبه تکرار شده‌اند. از طرف دیگر، اگر واژهٔ «گرم» را وارونه کنیم واژهٔ «مرگ» به‌دست می‌آید و این مفهوم با مضامین موجود در این بند و کل شعر هماهنگی دارد؛ زیرا «استخوان خشک» نیز القاگر مفهوم «مرگ» است. درنتیجه، اگر به وجود کدها و رموز در آثار هنری و به‌ویژه آثار ادبی معتقد باشیم، می‌توان مدعی شد که اخوان ثالث با شیوهٔ رمزگذاری و تکرار آواها سعی در القا کردن مفهوم مرگ داشته است، پس در این بند حضور سگ با مفهوم مرگ پیوند خورده است. به‌علاوه در سراسر این شعر خوشه آواهای aš/ša یعنی دو آوای نخست تشکیل‌دهندهٔ واژهٔ «شب» در دفعات زیادی تکرار شده‌اند. با بررسی آوایی هجاهای این شعر درمی‌یابیم که این خوشهٔ آوایی ١٦ مرتبه تکرار شده است.

یکی دیگر از آواهایی که به‌طور معناداری در این شعر تکرار شده است همخوان /x/ است که ۱۷ مرتبه به گوش می‌رسد. این صدا هم می‌تواند یادآور واپسین صداهایی باشد که از گلوی فرد در حال احتضار شنیده می‌شود و نیز صدای شکسته شدن استخوان زیر دندان

Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 12:18 IRDT on Sunday July 14th 2019

سگ را تداعی می‌کند. مگر نه آنکه به عقیدهٔ یاکوبسن صوت باید پژواکی از مفهوم باشد و شاعر همواره از جنبهٔ اختیاری نشانه‌های زبانی می‌گریزد تا با توسل به اصوات متناسب و القاگر، حساسیت و اندیشه‌های خود را به بیان آورد (Jakobson,1963: 239-243).

۵-۴. بررسی دستوری

بنا بر گفتهٔ یاکوبسن، دستور زبان در شعر همان نقشی را ایفا می کند که قواعد ترکیبی مبتنی بر نظم هندسی نهفته یا آشکار، در نقاشی (Jakobson,1977:101). آنچه در نخستین نگاه به این شعر کاملاً مشهود است توازن دستوری بین مصراع‌های ۱ و ۱۶ است که آرایش جملات این دو مصراع کاملاً یکسان است: فاعل + فعل. از سوی دیگر در مصراع‌های ۲ و ۱۷ نیز با پدیدهٔ حذف فعل روبه‌رو هستیم: شبی آرام و باران‌خورده و تاریک/ شبی بی‌رحم و روح‌آسوده اما با سحر نزدیک. در برخی از مصراع‌ها نیز که فعل مرکب وجود دارد بخش غیرفعلی آن از بخش فعلی جدا شده است: مانند مصراع ٤: (... می‌آید به گوش از دور) شاعر «به گوش می‌آید» را به‌صورت «می‌آید به گوش» آورده و بخش غیرفعلی را برجسته سازی کرده است. یا در مصراع ٥: (... می‌شود نزدیک) «نزدیک می‌شود» را به‌صورت «می‌شود نزدیک» به‌کار برده و باز هم بخش غیرفعلی را برجسته کرده است.

در برخی دیگر از مصراع‌ها نیز شاعر باز هم نظم ارکان جمله را از بین برده و مثلاً در مصراع ٦ فاعل فعل «تراویدن» یعنی «قطره‌هایی زرد» را به آخر مصراع منتقل کرده و آن را در قافیه قرار داده است. در مصراع ۸ هم فاعل یعنی «لبخندی» در انتهای مصراع قرار دارد و به این ترتیب برجسته‌سازی شده است. این بی‌نظمی در جایگاه ارکان جمله در بسیاری از موارد به چشم می‌خورد از آن جمله می‌توان به مصراع ۱۰ (نشسته شوهرش بیدار می‌گوید به خود در ساکت پردرد)، بخش اول مصراع ۱۱ (گذشت امروز)، مصراع ۱۸ (نمی‌گرید دگر در دخمه سقف پیر) و ... اشاره کرد. تنها بندی که در آن موارد ذکرشده یعنی حذف فعل، جابه‌جایی ارکان دستوری و برجسته‌سازی به چشم نمی‌خورد، بند سوم است. در این بند همهٔ اجزا در جایگاه خود قرار گرفته‌اند و مانند روایتی ساده شاعر به شرح و توصیف صحنه پرداخته است.

حال اگر زمان فعل‌های به‌کار رفته در متن را بررسی کنیم پی می‌بریم که زمان افعال

Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 12:18 IRDT on Sunday July 14th 2019

معمولاً حال است مانند: است/ می‌آید به گوش/ می‌شود نزدیک/ می‌تراود/ دود/ گوید/ می‌گوید/است/ می‌گویند/ می‌خندند/ است/ است/ نمی‌گرید/ می‌گرید. در اینجا ماضی نقلی نیز ارزش مضارع را دارد؛ زیرا به توصیف صحنه‌ها پرداخته است و چنانکه می‌بینیم بخش «است» در همهٔ این افعال حذف شده است. درنتیجه، می‌توان مدعی شد که راوی در حال توصیف و تشریح صحنه‌ای است که در همان لحظه در حال مشاهدهٔ آن است. قویمی به نقل از آراگون کاربرد زمان حال در توصیف را پدیده‌ای مشابه با بزرگ‌نمایی تصویر در سینما می‌داند و در ادامه می گوید ادام (Adam,1989: 38) بر این عقیده است که کاربرد زمان حال بیش از آنکه روایت حادثه باشد بازسازی حادثه است و تحرک و پویایی مجدد بخشیدن به آن (قویمی، ۱۳۸۳الف: ۱۲۳). تنها موردی که از این قاعده مستثناست مصراع آخر بند دوم است (گذشت امروز، فردا را چه باید کرد؟). در این مصراع یک فعل ماضی مطلق «گذشت» وجود دارد و یک فعل وجه التزامی «باید کرد». اما همانطور که مشاهده می‌کنیم این مصراع داخل گیومه قرار گرفته و چون مونولوگ درونی یکی از شخصیت‌های داستان است از ساختار کلی روایت مجزاست. این گفت‌وگوی درونی مرد با خودش نشان از تنش عاطفی و مشوش بودن خیالات او دارد. بی‌شک این گونه جملات بیانگر نوعی تنش عاطفی در سخنگوست و جنبه‌ای حسی ـ هیجانی به بیان می‌بخشد (Grévisse,1961:126).

مسئلهٔ دیگر این است که در سرتاسر شعر تنها فعلی که به‌صورت منفی وجود دارد مربوط به مصراع ۱۸ است (نمی‌گرید دگر در دخمه سقف پیر). این فعل در ابتدای مصراع قرار دارد و به‌دلیل جایگاه مهمی که اشغال می‌کند برجسته‌سازی می‌شود. شاید دلیل این برجسته‌سازی را بتوان در بخش پایانی مصراع قبل یعنی «... اما با سحر نزدیک» جست‌وجو کرد. شاعر در بند پایانی یک سلسلهٔ متوالی از امید و نومیدی را به تصویر کشیده است. در ابتدا شب بی‌رحم را به تصویر کشیده که تداعی‌گر مفهوم نومیدی است، سپس با به‌کارگیری لفظ «اما» نور امیدی را بر اثر نزدیک شدن سحرگاه به فضای داستان می‌تاباند و در پی آن خبر از بند آمدن باران و قطع نفوذ قطرات باران از سقف کلبه می‌دهد و با تصویرسازی زیبایی با استفاده از آرایهٔ ادبی تشخیص این صحنه را به‌صورت به پایان رسیدن گریه‌های سقف به تصویر می‌کشد؛ اما در پی این نوید روشنایی و امید، شاعر دوباره با کاربرد لفظ «و لیکن» در ابتدای مصراع ۱۹ باز هم فضای ناامیدی را ترسیم می‌کند و گریستن زن در خواب

Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 12:18 IRDT on Sunday July 14th 2019

را به شکستن استخوان زیر دندان سگ تشبیه می‌کند. کلمات «اما» و «ولیکن» کلمات ربط تقابلی هستند که مبین رد انتظارات و مفروضات قبلی هستند. این کلمات با برجسته‌سازی رویداد بند دوم، آن را در تضاد با بند اول و اطلاعات قبلی قرار می‌دهند (نغزگوی کهن،۱۳۹۱: ۲۵۰).

۵-۵. بررسی واژگانی ـ معنایی

یکی از نکاتی که از نظر کاربرد واژگان، جلب توجه می‌کند این است که در تمامی بندهای این شعر ـ صرف‌نظر از چگونگی کاربرد واژه در ترکیبات یا مشتقات ـ بخش‌هایی از اعضای بدن نام برده می‌شوند: گوش/ چهره/ دل/ سر/ دندان/ چشم.

مفهوم خواب یکی از مضامینی است که در این شعر به روش‌های مختلف به کار رفته است. در بند اول شاعر سکون کلبه را با استفاده از آرایهٔ تشخیص و به‌کارگیری فعل «خفتن» نشان داده است. در بند دوم باز هم مضمون خواب در قالب فعل «خوابیدن» برای زن و کودکش و خواب در مفهوم مثبت آن یعنی رؤیا به‌کار رفته است. در بند پایانی باز هم مضمون خواب به چشم می‌خورد؛ اما این بار زن در خواب می‌گرید. پس اینجا خواب کابوسی است دهشتناک. اما چرا رؤیای شیرین زن در بند دوم به کابوسی چنین هولناک در بند چهارم تبدیل شده است؟ چه تغییری در وضعیت زن حاصل شده که خواب آرام او را آشفته کرده است؟ در بند دوم زن با کودکش خوابیده است؛ اما در بند چهارم دیگر خبری از کودک نیست، راز این ناپدید شدن کودک را باید در بندی جست‌وجو کرد که میان این دو بند واقع شده است؛ یعنی بند سوم. در بند سوم «سگ» وارد فضای داستان شده است. در ابتدای داستان فقط صدای سگ به گوش می‌رسید؛ اما در حال نزدیک شدن به کلبه بود. در بند سوم سگ به کنار کلبه رسیده است و چنانکه در بررسی آوایی گفتیم بند سوم سراسر مضمون «مرگ» را تداعی می‌کند؛ اما مرگ چه کسی؟ شخصیت‌های داستان زن، شوهر و کودک بودند که در بند دوم به خواننده معرفی شدند، آیا در بند پایانی نیز همهٔ این شخصیت‌ها وجود دارند؟ پاسخ به این پرسش منفی است. یکی از شخصیت‌ها حذف شده و آن کودک است. شاید بتوان گفت در بند دوم که کودک حضور داشت، با وجود تمامی فقر و اندوهی که بر فضای کلبه حاکم بود، زن اندوهی نداشت و در خواب رؤیای شیرینی می‌دید و لبخند بر لب

Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 12:18 IRDT on Sunday July 14th 2019

داشت؛ اما به محض اینکه در بند سوم سگ وارد داستان می‌شود این آرامش رخت برمی‌بندد. از سوی دیگر در کنار سگ شاعر از استخوانی خشک نام برده است و در پایان نیز به بیمار بودن سگ اشاره کرده است. درمورد بیماری سگ اولین گزینه‌ای که به ذهن هر کسی می‌رسد هاری است. استخوان خشک هم که جایگزین کودک شده است، در ذهن‌ها اسکلت و درنتیجه مفهوم مرگ را تداعی می‌کند. آیا می‌توان مدعی شد مضمون مرگ که در بند سوم نهفته است مربوط به کودک است و استخوان خشک هم متعلق به او بوده است و در پی این فاجعه است که آرامش و رؤیای زن به کابوسی هولناک تبدیل شده است؟ گریستن زن از یک سو و گریستن سقف پیر دخمه از سوی دیگر، خوابیدن زن از یک سو و خفتن کلبه از سوی دیگر.

نکتهٔ دیگری که باید مورد توجه قرار گیرد این است که بسیاری از صفات توصیفی به‌کار رفته در شعر مفاهیمی منفی دارند؛ ازجمله: غمگین/ پیر/ پردرد/ بی‌رحم/ خسته/ ازجان‌سیر/ مهجور/ تاریک. حتی آنجا که برای شب از صفات آرام و روح‌آسوده و باران‌خورده استفاده می‌کند این صفات بار معنایی مثبتی ندارند؛ زیرا «آرام» به سکوت غم‌انگیز این شب اشاره دارد، «روح‌آسوده» بی‌اعتنایی شب و بی‌رحمی آن نسبت به شخصیت‌های داستان را نشان می‌دهد و «باران‌خورده» بودن شب نیز مفهوم گریستن را به ذهن متبادر می‌سازد. حتی وقتی شاعر برای شهر صفت «بی‌غم» را به‌کار می‌برد یا خوشحالی عابران را توصیف می‌کند، این شادی مفهومی مثبت ندارد؛ بلکه نشان از بی‌اعتنایی به اندوه دیگران دارد. فقط در بند دوم ـ که با حضور کودک زن در آرامشی دلخواه خوابیده و رؤیای خوشایندی می‌بیند ـ صفات مثبت به کار رفته‌اند و چنانکه گفتیم با حضور کودک رابطه‌ای مستقیم دارد.

۶. نتیجه

هدف از بررسی ساختاری، کشف نظام پنهان و روابط عمیق مفاهیم به واسطهٔ ارتباطات کلمات در یک متن است. در این شعر اخوان توانسته در ساختاری صریح و شفاف غم و فقر را نشان دهد. شفافیت تصاویر و بی‌تکلفی توصیفات آن از دید خواننده پنهان نمی‌ماند. با اینکه این شعر در قالب نو سروده شده است، از وزن و قافیه بی‌بهره نیست و حتی این وزن و قافیه بر غنای آن افزوده است. با وجود همسان نبودن بندها، مفاهیم در آن‌ها یکسان توزیع شده‌اند (توصیف

Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 12:18 IRDT on Sunday July 14th 2019

خانواده در بند ۱، ۳ و ٤). همچنین، توازن و تقابل بند نخست و بند پایانی توجه ما را به سمت تضادی می‌برد که در ابتدا و انتهای شعر محرز است. بیشترین آرایهٔ مورد استفاده در این شعر، تضاد است که بین همهٔ شخصیت‌ها و مکان‌ها (زن/ مرد، بی غم/ غمگین، شهر/ کلبه، دور/ نزدیک، و ...) وجود دارد. این شعر از نظر آوایی نیز غنی است و آواها در تأکید شخصیت‌ها و مفاهیم به‌کار رفته‌اند؛ برای مثال در بندهایی که سگ در آن‌ها حضور دارد مصوت [y] فراوانی بیشتری دارد که تداعی‌گر پارس سگ گرسنه و بیمار است. نیز خوشهٔ آوایی šа/ aš در سراسر شعر شب را تداعی می‌کنند. از آنجا که بیشتر افعال در زمان حال به‌کار رفته‌اند، می‌توان گفت شاعر قصد بازگوکردن چیزی را دارد که خود ناظر آن است یا قصد بزرگ‌نمایی دارد. گفتنی است همهٔ افعال به‌جز یک مورد، در صورت مثبت استفاده شده‌اند. در نهایت باید اذعان کرد اخوان در استفاده از کلمات و آواها بسیار موفق عمل کرده و ضمن حفظ زیبایی شعر و رعایت قوانین عروضی، از توان آن‌ها در جهت تأکید مفهوم شعر و رساندن مفاهیم ضمنی به‌زیبایی بهره جسته است. بررسی فرایندهای آوایی، دستوری و واژگانی ـ معنایی به ما نشان داد که نظام کلمات سبب پیدایش لایه‌های پنهانی در شعر شده‌اند که در خلق زیبایی مؤثر هستند و توانستیم به کشف شبکهٔ معنایی شعر نائل شویم.

۷. پی‌نوشت‌ها

1. Les formalistes russes
2. Roman Jakobson
3. Ferdinand de Saussure
4. Claude Levi-Strauss
5. Jacques Lacan
6. Michel Foucault
7. Louis Althusser
8. Umberto Eco
9. Claud Bermond
10. Julia Cristeva
11. Gérard Genette
12. Jacques Derrida
13. Dorothy Selz
14. Vladimir Propp
15. *http://journas.pnu.ac.ir/article_277_71.html*
16. *http://fa.journals.sid.ir/ViewPaper.aspx?id=158992*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

17. http://www.sid.ir/fa/journal/ViewPaper.aspx?id=67329
18. http://contemporarylit.ihcs.ac.ir/article_2200.html
19. https://jls.um.ac.ir/index.php/literary/article/view/4185
20. Husserl
21. Self-focused message

۲۲. ترجمه از نگارندهٔ مقاله است.

23. Jakobson

۲٤. ترجمهٔ متن از نگارندهٔ مقاله است.

۸. منابع

- اخوان ثالث، مهدی (۱۳٦۲). ***زمستان***. تهران: مروارید.
- پیروز، غلامرضا (۱۳۹٤). «تحلیل ساختاری شعر هزارهٔ دوم آهوی کوهی». ***ادبیات پارسی معاصر***. س ٥. ش ۳. صص ۲۱-٤٤.
- تایشمن، جنی، و همکاران (۱۳۷۹). ***فلسفهٔ اروپایی در عصر نو***. ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی. تهران: مرکز.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۸). «بررسی ساختاری رمان کلیدر بر اساس نظریهٔ برمون». ***جستارهای ادبی***. ش ۱٦٥. صص ۹٥-۱۱۲.
- سیف، عبدالرضا (۱۳۸۸). «بررسی و تحلیل ساختاری شعر نظامی». ***ادب فارسی***. ش ۱. صص ۸۱-۱۰۲.
- طالبیان، یحیی (۱۳۸٦). «تحلیل ساختاری شعر سپید (شاملو)». ***جستارهای ادبی***. ش ۲ (پیاپی ۱٥۷). صص ۸٥-۱۱٥.
- فتحی، امیر (۱۳۹٤). «بررسی ساختاری طرح داستان فریدون بر اساس نظریه‌های ساختارگرایان». ***کاوش نامهٔ زبان و ادبیات فارسی***. د ۱٦. ش ۳۱. صص ۲۰۳-۲۳۲.
- فروزنده، مسعود (۱۳۹۱). «تحلیل ساختاری شعر "عقاب" ناتل خانلری و "خانه سریویلی" نیما یوشیج بر اساس نظریه‌های برمون و گریماس». ***مطالعات داستانی***. س ۱. ش ۱. صص ٥-۱۹.
- قویمی، مهوش (۱۳۸۳الف). ***آوا و القا؛ رهیافتی به شعر اخوان ثالث***. تهران: هرمس.
- قویمی، مهوش (۱۳۸۳ب). ***شعر نو در بوتهٔ نقد***. تهران: دانشگاه هرمزگان.

Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 12:18 IRDT on Sunday July 14th 2019

Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 12:18 IRDT on Sunday July 14th 2019

- گرین، ویلفرد و همکاران (۱۳۸۵). ***مبانی نقد ادبی***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.
- ملکی، ناصر (۱۳۹۱). «اشتراک عینی در برخی اشعار احمد شاملو و نیمایوشیج». ***جستارهای زبانی***. د ۳. ش ٤. صص ۲۳۵-۲۵٦.
- نغزگوی کهن، مهرداد (۱۳۹۲). «بررسی کلمات ربط تقابلی فارسی و چگونگی تکوین آن-ها». ***جستارهای زبانی***. د ٤. ش ٤ (١٦). صص ۲٤۵-۲٦۵.
- وارد، گلن (١٣٨٤). ***پست مدرنیسم***. ترجمهٔ قادر رنجبری و ابوذر کرمی. تهران: ماهی.

- Adam, J.M. (1989). *Pour Lire le Poème*. Deboeck-Luculot, Paris.
- Bradford, R. (1994). *Roman Jakobson: Life, Language and Art*; Routledge.
- Grévisse, M. (1961). *Le Bon Usage*. Duculot, Paris.
- Jakobson, R. (1984). *Une Vie Dans le Langage*. Paris, Minuit.
- Jakobson, R. (1960). "*Linguistics and Poetics*". In T. Seboek, ed., *Style in Language*, Cambridge, MA: M.I.T. Press.Pp. 350-377
- Jakobson, R. (1977). *Huit Questions de Poétique*. Le Seuil, Paris.
- Jakobson, R. (1963). *Essai de Linguistique Générale*. Minuit, Paris.
- Meschonnic, H. (1980). *Critique du Rythme*. Verdier, Paris.

References:

- Adam, J.M. (1989). *To read the Poem*. Paris: Deboeck-Luculot [In French].
- Akhavan Sales, M. (1983). *Winter*. Tehran: Morvarid .[In Persian].
- Bradford, R. (1994). *Roman Jakobson: Life, Language and Art*. London: Routledge.
- Fathi, A. (2015). "Structural analysis of Fereydoun's story project based on structuralist theories". *Persian Language and Literature Research Journal*. Vol. 16 (31). Pp. 203-232 [In Persian].
- Forouzandeh, M. (2012). "Structural analysis of Khanlari's *The Eagle and Yushij's The Serivili House* according to Bremond's and Greimas's Theories".

Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 12:18 IRDT on Sunday July 14th 2019

Fictional Studies. Vol. 1 (1). Pp. 5-19 .[In Persian].

- Ghavimi, M. (2004). *New Poem in Front of Criticism*. Tehran: Hormozgan University .[In Persian].
- Ghavimi, M. (2004). *Phonemes and Inductions; An Approach to Akhavan Sales's poem*. Tehran: Hermes. [In Persian].
- Green, W. et al. (2006). *Basics of Literary Criticism*, Translated by Farzaneh Taheri. Tehran: Niloofar .[In Persian].
- Grévisse, M. (1961). *Le Bon usage*. Paris: Duculot. [In French].
- Hassanli, K. (2009). "Structural Analysis of "Kelidar" Based on Bermond's Theory". *Literary Studies*. Vol. 165. Pp. 95-112. [In Persian].
- Jakobson, R. (1960). "*Linguistics and Poetics*", in T. Seboek, ed., Style in Language, Cambridge, MA: M.I.T. Press. Pp. 350-377.
- ---------- (1963). *Essays on General Linguistics*. Paris: Minuit .[In French].
- ---------- (1977). *Eight Questions of Poetry*. Paris: Le Seuil .[In French].
- ---------- (1984). *A Life in the Language*. Paris: Minuit .[In French].
- Maleki, N. Navidi, M. (2012). "Objective correlative in some of Shamloo's and Nima's Poems". *Language Related Research*. Vol. 3(4). Pp 235-256 .[In Persian].
- Meschonnic, H. (1980). *Criticism of Rythm*. Paris: Verdier. [In French].
- Naghzgouy Kohan, M. (2013). "A Study of adversative conjunctions and their Development in Persian". *Language Related Research*. Vol. 4(16). Pp 245-265 .[In Persian].
- Pirouz, G.R. (2015). "Structural analysis of poem "*The second millennium of deer*"". *Contemporary Persian Literature*. Vol. 5(3). Pp. 21-44. [In Persian] .
- Seyf, A. (2009). "Structural analysis of Nezami's poetry". *Persian Literature*. Vol. 1. Pp. 81-102 .[In Persian].
- Talebian, Y. (2007). "Structural analysis of the *White Poetry* (Shamloo)".

Literary Studies. Vol. 2(157). Pp. 85-115 [In Persian].

- Teichman, J., White, G. (1995). *An Introduction to Modern European Philosophy*, Translated by Mohammad Sa'id Hanayi Kashani. Tehran: Markaz .[In Persian].
- Ward, G. (2004). *Postmodernism,* Translated by Ghader Ranjbari & Abouzar Karami. Tehran: Mahi. [In Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 12:18 IRDT on Sunday July 14th 2019