

تحلیل ساختار شکل‌گیری معنا در شعر "قصه‌ای از شب"

مهدی اخوان ثالث بر اساس آراء یاکوبسن

روح‌اله قاسمی^{۱*}، میترا مرادی^۲

۱. استادیار دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

۲. دانشجوی دکتری ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

چکیده

صورت‌گرایان در حوالی سال ۱۹۵۰ و حوالی انتشار آثار یاکوبسن در زمینه زبان‌شناسی ساختارگرا، در حوزه تحلیل ساختاری متون ادبی دست به نوآوری زدند. نقد ساختارگرا متون ادبی را به عنوان مجموعه‌ای از پدیده‌های زبانی در نظر می‌گیرد که متن ادبی را از هر متن دیگری متمایز می‌کند. فرآیندهایی که این تمایز را سبب می‌شوند، در تمام سطوح (آوایی، دستوری و واژگانی) قابل تشخیصند. 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 تامل قرار دهیم تا به شبکه معنایی پنهان شعر برسیم. در حقیقت هدف از این بررسی پاسخ به سوالاتی است نظیر اینکه چگونه کارکردهای زبانی در قالب ساختار هندسی شعر به خدمت انتقال هر چه بهتر مفاهیم درآمده اند و چگونه نظام کلمات در پس ساختارهای سطحی خود دربرگیرنده مفاهیم عمیق متناسب با فضا و درونمایه اصلی شعر هستند. ما با بررسی فرایندهای آوایی، دستوری و واژگانی-معنایی نشان داده‌ایم که نظام کلمات چگونه موجب پیدایش لایه‌های پنهانی در شعر شده‌اند که در خلق زیبایی موثر بوده‌اند، و نیز به کشف شبکه معنایی شعر نایل آمده‌ایم.

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

۱. مقدمه

از دستاوردهای علم زبان‌شناسی نقدی است که طی جنگ جهانی اول در روسیه و با تاکید بر جنبه‌های صوری زبان شاعرانه پدید آمده‌است. بنیانگذاران این نقد را فرمالیست‌ها یا صورت‌گرایان روس^۱ می‌نامند. بر اساس نظر فرمالیست‌ها فقط خود اثر ادبی و اجزای آن دارای اهمیت است و هیچ چیزی خارج از آن اثر معنا و مفهومی ندارد (ملکی و همکاران، ۱۳۹۰:۲۳۶). اصطلاح ساختارگرایی در زبان‌شناسی، نخست به وسیله رومن یاکوبسن^۲ مورد استفاده قرار گرفت که او نیز این اصطلاح را از آثار فردینان دوسوسور^۳ بیرون کشیده بود (تایشمن، ۱۳۷۹:۳۲۶). ساختارگرایی بیشتر به عنوان یک رویکرد یا روش در نظر گرفته می‌شود، نه یک رشته مجزا. ایده‌های ساختارگرایی از لحاظ نظری می‌تواند در حوزه‌های متفاوتی به کار رود. این ایده‌ها نخست با آثار انسان‌شناسی به نام کلود لوی استروس^۴ به‌طور گسترده مورد توجه قرار گرفت و سپس بر اندیشه‌های لاکان^۵ نیز تاثیر گذاشت. این کار توسط دیگران، از جمله میشل فوکو^۶، 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 همه متفکران ساختارگرا آنها را دقیقاً رعایت کرده باشند، وجود ندارد (وارد، ۱۳۸۴:۱۲۲). آنچه مسلم است این است که ساختارگرایی کمتر به موضوع و بیشتر به تاثیر گذاشتن متن می‌پردازد و برای اینکه به مکانیسم‌های متن بهتر و واضح‌تر پی‌ببرد از اهمیت محتوای متن می‌کاهد. مثلاً ارزشی برای نکته اخلاقی یا پیام داستان عامیانه قایل 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 مطالعه روابط کلمات در چهارچوب متن است، و با استناد به گفته دوروتی سلز^{۱۳}، ساختارگرایی بررسی قوانین ترکیب هم در طبیعت و هم در مصنوعات انسانی است (به نقل از گرین، ۱۳۸۵:۲۷۷). در نتیجه در این بررسی ساختارگرایانه ما در پی

پاسخ دادن به این سوال اصلی هستیم که چگونه چند بیت از یک شعر می‌تواند مفاهیم بدیعی در خود نهفته داشته باشد و نیز نویسنده چگونه از کارکردهای زبانی برای القای معنی بهره گرفته‌است. در حقیقت این تحقیق تلاش میکند نشان دهد که چگونه فرمهای مختلف میتوانند در تولید معنا سهیم باشند.

در بررسی اشعار فارسی، خواننده فارسی زبان 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 فرضیه اصلی این است که شاعر با کمک گرفتن از امکانات و عناصر زبانی، زبان شعری خود را از زبان عادی متمایز ساخته و با استفاده از تمهیدات زیباشناختی، ارتباط خاصی میان صورت و محتوای شعر برقرار می‌سازد. در حقیقت هدف از این بررسی پاسخ به سوالاتی است نظیر اینکه چگونه شاعر به مدد فرایندهای آوایی، دستوری، واژگانی و معنایی توانسته است شبکه معنایی نهفته در شعر را پدید آورد، چگونه کارکردهای زبانی در قالب ساختار هندسی شعر به خدمت انتقال هر چه بهتر مفاهیم درآمده اند و چگونه نظام کلمات در پس ساختارهای سطحی خود دربرگیرنده مفاهیم عمیق متناسب با فضا و درونمایه اصلی شعر هستند.

۲. پیشینه تحقیق

روندی که از یاکوبسن و پراپ^{۱۴} منشا گرفته و آغاز شده، در ادامه به عصر ما رسیده و در زبان فارسی محققان بسیاری در زمینه مطالعه ساختاری شعر و داستان فعالیت کرده اند. به عنوان مثال، مسعود فروزنده به مطالعه ساختاری شعر "عقاب" خانلری^{۱۵} پرداخته و تلاش کرده تا بنمایه‌های داستانی را در آن مشخص نماید. عبدالرضا سیف^{۱۶} هم در مقاله‌ای به "بررسی و تحلیل ساختاری شعر نظامی" پرداخته و آنرا از جنبه‌های مختلف زبانی، بیانی، زیبا شناختی و آشنزادایی مورد بررسی قرار داده است. یحیی طالبیان نیز به "تحلیل ساختاری شعر سپید شاملو"^{۱۷} پرداخته تا ضمن جمع بندی نظریه‌ها و تطبیق آنها با اسلوب ادب فارسی، به یک الگوی نقد عملی ساختاری دست یابد. همچنین می‌توان از مقاله غلامرضا

پیروز تحت عنوان "تحلیل ساختاری شعر هزاره دوم آهوی کوهی"^{۱۸} یاد کرد. اما شاید جدی‌ترین کار را دکتر 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 دکتر مهوش قویمی می‌توان به کتاب *شعر نو در بوته نقد* اشاره کرد که در آن وی به بررسی ساختاری چندین شعر نو از شعرای معاصر پرداخته است. از سوی دیگر در زمینه ادبیات داستانی نیز پژوهش‌هایی صورت گرفته است از جمله کاووس حسن‌لی به "بررسی ساختاری رمان کلید بر اساس نظریهٔ برمون"^{۱۹} پرداخته است. بعلاوه امیر فتحی نیز در مقاله‌ای تحت عنوان "بررسی ساختاری طرح داستان فریدون بر اساس نظریه‌های ساختارگرایان"^{۲۰} سعی در بررسی عناصر درون‌متنی و کشف الگوی پیوند آنها داشته است.

۳. چارچوب نظری

یاکوبسن بر این باور است که دامنه مطالعات زیباشناختی 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 ایفا کرده و در زبان شعری جایگاه غالب را اشغال می‌کند (قویمی، ۱۳۸۳، الف: ۸۹). وی اذعان می‌دارد همانطور که علم تشریح برای رسیدن به هدفش ناگزیر از مطالعه ساخت فیزیولوژیک بدن انسان است، شعر شناسی هم برای نیل به غایتش، که همانا فهم عاملی است که پیام کلامی را به اثر هنری مبدل می‌کند، باید به مسائل ساخت کلامی بپردازد. یاکوبسن هدف از این کار را آشکار نمودن زیبایی‌های نهفته در اثر هنری می‌داند که خواننده به طور ناخودآگاه، تحت تاثیر آنها قرار می‌گیرد اما چگونگی پدید آمدن آنها و ساز و کارشان را نمی‌یابد (قویمی، ۱۳۸۳، الف: ۹۲). به عقیده یاکوبسن زبان شعر یک گونه‌ی زبانی است که از یک ساخت تجربی و معنایی ویژه سخن می‌گوید و صورت آن از معنایش جدایی‌ناپذیر است. نظریه‌ی یاکوبسن ریشه در بحث هوسرل^{۲۱} و سوسور دارد. وی مانند آنها متن ادبی را از محیط و شرایط پدید آمدن آن جدا کرده و در داخل متن بررسی می‌کند.

کند. در واقع روش بررسی زبان شعر، روش مطالعات زبان شناختی است، به همین دلیل در شعر به بررسی آوایی، واژگانی، دستوری و معنایی پرداخته می شود. چرا که زبان شاعرانه زبان پیامهای غیرمستقیم، رمزآلود و ابهام آمیز است و "ابهام یکی از ویژگیهای اصلی و اساسی هر پیام خودگراست"^{۱۱} و در حقیقت یکی از نتایج اصلی شاعرانگی است.^{۱۲} (یاکوبسن، ۱۹۶۶: ۳۷۰-۳۷۱)

تحلیل ساختاری پیش از هر چیز توجه خود را به صور و فرایندهای شعری معطوف داشته و به بررسی ساختار اثر، نظم خاص آن، انسجام درونی و پیوند بخش های مختلف متن می پردازد. از دیگر سو، به مدد تحلیل ساختاری درمی یابیم که نباید تنها به مفهوم اولیه ای که از متن استنتاج می گردد بسنده کرد. به گفته قویمی مطالعه شعر مستلزم تلاش ذهنی و جستجوی مفاهیمی است که شاعر یا نویسنده، آگاهانه یا ناآگاهانه، در بطن آفرینش خود گنجانده است. (قویمی، ۱۳۸۳: ب: ۹)

۴. پیکره مطالعاتی

شعر " قصه ای از شب " اثر مهدی اخوان ثالث، برگزیده از مجموعه *زمستان* است که در فروردین ماه ۱۳۳۴ سروده شده است. دلیل انتخاب این شعر به منظور تحلیل و بررسی ساختاری-زبانشناختی در وهله اول کوتاهی این شعر است؛ زیرا بر اساس نظر یاکوبسن "اشعار کوتاه از کیفیت ویژه ای برخوردارند؛ خواننده تا پایان خوانش شعر، ابتدای آن را کاملاً به خاطر می آورد و هنگامی که خوانش آن به اتمام می رسد هنوز تحت تاثیر ابیات نخستین آن است" (Jakobson, 1984:133). اما بی تردید در بطن این شعر کوتاه نیز مفاهیم عمیق فراوانی نهفته اند که امید است به مدد این تحلیل بتوانیم مفاهیم پنهان را از پس پرده بیرون آورده و زیبایی های شعر را به طرز نمایان تری جلوه گر سازیم.

قصه ای از شب

شبست.

شبی آرام و باران خورده و تاریک.

کنار شهر بی غم، خفته غمگین کلبه ای مهجور.

فغان‌های سگی ولگرد می‌آید به گوش از دور،
بکرداری که گوئی می‌شود نزدیک.

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

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

شب‌ست.
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.

۵. بحث و بررسی

۵-۱. عنوان شعر

در بررسی ساختاری عنوان هر شعر اصل زایشی متن تلقی می شود. عنوان ریزمتنی است که سه نقش متفاوت بر عهده دارد: توضیح، یادآوری و ارزش گذاری. (Adam, 1989:34) عنوان این شعر در برگرفته دو مفهوم است که به یکدیگر پیوند خورده‌اند. مفهوم نخست "قصه" است که به معنای داستان بوده و نشان‌دهنده ساختار روایی شعر است و مفهوم دوم یعنی "شب" پدیده‌ای است که تاریکی و سیاهی را به ذهن متبادر می‌سازد. شیوه موردعلاقه شاعران معاصر، استفاده همزمان از مفهوم تحت اللفظی کلمه و مفهوم مجازی آن به نظر می‌رسد. (Jakobson, 1977:19) پس می‌توان از همین بررسی کوتاه چنین استنتاج نمود که این شعر ساختاری روایی دارد که به توصیف پدیده‌ای طبیعی و اتفاقاتی که در دل این پدیده طبیعی به‌وقوع می‌پیوندد می‌پردازد. از دیگر سو عنوان شعر بیانگر زمان روایت نیز هست؛ حوادث این قصه که به زبان شعر روایت می‌شود شب هنگام رخ می‌دهند. چنانچه در عنوان به خوبی دیده میشود ارتباط معنایی بین عناصر مختلف به تولید معنا منجر میگردد.

۵-۲. ساختار شعر

این شعر شامل ۲۳ مصرع در چهار بند تشکیل شده 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 به کار رفته در این بندها مربوط است. در واقع در بند فرد فاعل‌ها همه غیرشخصی‌اند (شب، کلبه، فغان‌های سگی و لگرد) 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 چیزی است که در تنها بند فرد این شعر یعنی بند اول وجود ندارد. اهمیت بررسی این جنبه از شعر به علت توانایی معنا سازی آن است. [یاکوبسن] بر ساختارهای دوتایی متضاد تاکید میکند؛ این ساختارها در خلال و از میان

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 چند وجهی دارد. ما میدانیم که در بسیاری از مکاتب نقد ادبی، چندوجهی بودن معنا بویژه در شعر نشاندهنده ارزش ادبی آن است.^{۲۳} (Bradford, 1994: 34)

با اندک توجهی به بندهای این شعر به وجود توازنی بین بند نخست و بند پایانی پی‌می‌بریم که ناشی از تکرار مصرع‌های اول است. مصرع‌های اول این دو بند دقیقاً یکسانند: (شب‌ست). تکرار دیگری که در این شعر به چشم می‌خورد عبارت (نشسته شوهرش بیدار) است که بخش آغازین مصرع ۵ بند دوم است و در مصرع 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 پرداخته‌است، 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 نیافته‌است.

توازن بارزی که بین این دو بند وجود دارد نشاندهنده ساختاری منسجم و بسته است و نشان از خودمرکزگرایی متن دارد. در واقع مصرع‌های متباین و غیرتکراری بند آخر تقریباً همه عناصر و عواملی را که در سه بند پیشین مورد اشاره قرار گرفته‌اند گرد هم می‌آورد. یعنی بند پایانی ادامه توصیفاتی را که در بند یک و دو دیده‌ایم گرد هم می‌آورد. توصیف صحنه کماکان 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، بعلاوه حضور سگ نیز که در حال خوردن استخوانی خشک است پیشتر در بند دوم مورد اشاره قرار گرفته بوده‌است و همه 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 را دچار دگرگونی می‌کند؛ برخلاف دو بند پیشین، پر از شادی است، سگ

چیزی برای خوردن یافته و عابران -علی‌رغم باران- خندان در حال گفتگو 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 گفتگوی بی‌غم عابران شاد در کوچه را تاییدی بر بند نخست به حساب آورد که کلبه غمگین کنار شهر بی‌غم قرار دارد.

دیدگاه شاعر در این شعر دیدگاه شاهدهی غیبگو است یعنی در این شعر شاعر به زبان خود سخن نمی‌گوید بلکه حکم ناظر سومی را دارد که از بیرون به مناظر و رویدادها نگریسته و آنها را به زبان شعر توصیف و تشریح می‌نماید. 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 همه رویدادها در تمام زوایا واقف است.

زمان و مکان قصه نیز مورد اشاره قرار گرفته‌اند. زمان قصه در عنوان نیز آورده شده‌است و مکان قصه هم از مصرع ۳ بند اول مشخص شده‌است: کلبه‌ای که در حومه شهری قرار گرفته‌است. فضایی که در شعر ترسیم شده نیز به نوبه خود قابل بررسی است. دوربین نگاه شاعر در ابتدا در بند اول به ثبت و ضبط فضای بیرونی کلبه پرداخته‌است و فضای شب و نمای بیرونی شهر را توضیح داده که در کنار آن کلبه‌ای دورافتاده قرار گرفته‌است و در فضا صدای زوزه‌های سگی شنیده می‌شود. سپس در بند دوم گویی شاعر وارد کلبه شده و اوضاع و احوال درونی کلبه و ساکنان آن را با ظرافتی 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 اندیشه فردا خواب به چشمش راه نمی‌یابد. در بند سوم نگاه شاعر دوباره به بیرون کلبه می‌رود و خیر 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 به صورت 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 نماید.

۳-۵- بررسی آوایی

به منظور بررسی آوایی شعر "قصه‌ای از شب" ابتدا به قافیه‌ها می‌پردازیم و سپس تکرار واژه‌ها و همخوان‌ها و سایر تکنیک‌های آوایی بکار 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)

در مجموع ۲۳ مصرع این شعر، ۷ بار قافیه به چشم می‌خورد؛ تاریک/ نزدیک - مهجور/ دور - زرد/ پردرد / کرد - لبخندی/ خوش‌آیندی - 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 مصرع‌های ۲ و ۵ است این واژه‌های دو هجایی قافیه از تکرار دو واج /ik/ پدید آمده‌است. /تاریک/ به گروه دستوری صفت تعلق دارد در حالیکه /نزدیک/ بخشی از یک فعل مرکب است.

قافیه‌های بعدی مربوط به مصرع‌های ۳ و ۴ است یعنی مهجور/ دور. این قافیه از تکرار دو واج /yɾ/ تشکیل شده‌است. /مهجور/ صفتی است دو هجایی حال آنکه دور اسم‌عامی است تک هجایی. اما از نظر مفهومی بین این دو واژه نوعی توازن برقرار است زیرا مهجور به معنای دورافتاده‌است و هر دو واژه قافیه مفهوم دوری و فاصله زیاد را در ذهن تداعی می‌نمایند.

واژه قافیه‌های بعدی مربوط به مصرع‌های ۶ و ۱۰ و ۱۱ یعنی زرد/ پردرد/ کرد است، که اولی صفتی تک هجایی، دومی صفتی دو هجایی و سومی فعلی تک هجایی است. این قافیه از تکرار سه واج /ard/ پدید آمده‌است. بین دو واژه نخست نوعی توازن مفهومی مشاهده می‌شود؛ چرا که رنگ زرد همواره بیانگر بیماری و کسالت و اندوه و درد بوده از این رو با صفت پردرد که آن هم به نوبه خود نشان دهنده غم و درد و اندوه است توازن دارد. در

محیط غمزده 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. واژه 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.

واژه قافیه‌های مصرع‌های ۸ و ۹، لبخندی/ خوش‌آیندی از تکرار چهار واج /andi/ به وجود آمده‌است. واژه نخست ترکیب اسم‌عام+ی نکره است و واژه دوم ترکیب صفت+ی نکره. این دو واژه از نظر مفهومی توازن دارند و آن مربوط به بار معنایی مثبت اسم‌عام لبخند و صفت خوش‌آیند 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 مصرع ۷ و ۸ و ۹ نوعی حس آرامش را القا می‌کنند و این آرامش برای خواننده عجیب و غیر منتظره است کاربرد ی نکره نیز بر غریب و ناآشنا بودن این حس آرامش صحنه می‌گذارد.

قافیه بعدی مربوط به مصرع‌های ۱۳ و ۱۶، سرگرم/گرم می‌شود. هر دو واژه صفت هستند که اولی دو هجایی و دومی تک هجایی است. این قافیه از تکرار چهار واج /garm/ بوجود آمده‌است. این قافیه تداعی‌گر حس گرماست و با سرمای شب بارانی در تضاد است در حقیقت در درون کلبه فضای یخزدگی و انجماد و سرما حکمفرماست اما عابران شهر بی‌غم فارغ از این سرما در شادی و مستی به سر می‌برند و توجهی به وجود کلبه سراسر اندوه و ماتم ندارند.

واژه قافیه‌های مصرع‌های ۱۸ و ۲۰، پیر/ از جان‌سیر نیز از تکرار دو واج /ir/ پدیدار شده‌است. واژه اول صفت ساده تک هجایی و واژه دوم صفت ترکیبی سه هجایی 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 بکارگیری آرایه تشخیص نشان داده‌است و سگ از جان سیر هم سگی را نشان می‌دهد که مرگش نزدیک است. آخرین قافیه مورد بررسی مربوط به دو مصرع پایانی یعنی ۲۲ و ۲۳، بیدار/ تار است. این قافیه از تکرار دو واج /ar/ تشکیل شده‌است این دو واژه هر دو صفت هستند؛ با این تفاوت که اولی دو هجایی و دومی تک هجایی است.

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 مصرع‌ها توجه کنیم در بندهای اول و چهارم مصرع‌ها کوتاه‌ترند اما در بندهای دوم و سوم مصرع‌ها بلندتر و طولانی‌تر هستند. راوی در آغاز داستان یعنی بند اول که سعی در توصیف فضای حاکم بر قصه دارد از مصرع‌های کوتاه استفاده کرده و ضرباهنگ بند اول تند است، اما در بندهای دوم و سوم که به روایت قصه به زبان شعر پرداخته مصرع‌ها را بلندتر و در نتیجه ضرباهنگ را کند کرده‌است. بند پایانی که به نوعی به تشریح و توصیف وضعیت پایانی شخصیت‌ها و فضای داستان پرداخته و جمع‌بندی نهایی محسوب می‌شود باز هم شامل مصرع‌های کوتاه و بنابراین ضرباهنگ تند است. در واقع ضرباهنگ در بندهای بیرونی تند و در بندهای درونی کند است. ضرباهنگ سازمان‌بندی گفتار است و چون گفتار از مفهوم خود نمی‌تواند جدا باشد، ضرباهنگ از مفهوم گفتار جدایی ناپذیر می‌نماید به این دلیل که ضرباهنگ 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 کوتاه‌اند" (قویمی، ۱۳۸۳ الف: ۳۱).

در ادامه بررسی آوایی، به مطالعه سایر تکنیک‌های آوایی "قصه‌ای از شب" می‌پردازیم. برخی از شیوه‌هایی که اخوان ثالث به منظور ایجاد موسیقی شعر به کار برده‌است به شرح زیر هستند:

- تکرار کامل یک مصرع در ابتدای بندهای اول و آخر: (شب ست)

- کاربرد دو ساختار بسیار مشابه در مصرع‌های دوم بندهای اول و آخر: (شبی آرام و باران خورده و تاریک) و (شبی بی‌رحم و روح‌آسوده اما با سحر نزدیک)، این در حالی است که در همین دو مصرع 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 "باران خورده" و "روح‌آسوده" نیز با یک همخوان و یک واکه یکسان یعنی /de/ تمام می‌شوند و واژه‌های پایانی این دو مصرع نیز که عبارتند از "تاریک" و "نزدیک" با یک واکه

و یک همخوان یکسان یعنی /ik/ به اتمام می‌رسند.

- تکرار یک واژه در ابتدای دو مصرع: (کنار شهر بی‌غم....) و (کنار دخمه غمگین ...) در مصرع‌های ۳ و ۱۲، (زنی با کودکش ...) و (زنی در خواب می‌گرید) در مصرع‌های ۷ و ۲۱

- تکرار واژه آغازین در مصرع‌های پیاپی یا بسیار نزدیک به هم: (شب، شبی، فغان‌های، درون، زنی، دود، سگی، شب، شبی، ولیکن، زنی) در مصرع‌های ۴، ۲۱، ۱۹، ۱۷، ۱۶، ۱۳، ۸، ۶، ۷ و ۱۰. واژه آغازین همه این مصرع‌ها /a/ است.

- تکرار همخوان آغازین یک مصرع در مصرع‌های دیگر: (شب، شبی، شب، شبی) در مصرع‌های ۱ و ۲ و ۱۶ و ۱۷: /š/ (کنار، که، کنار) در مصرع‌های ۳ و ۱۲ و /k/ (بکرداری، بدندان) در مصرع‌های ۵ و ۲۰ /b/ (درون، دود، دو، دل) در مصرع‌های ۶ و ۱۴ و ۱۵ /d/

- تکرار یک واژه در ترکیب‌های مختلف در یک مصرع: (کنار شهر بی‌غم، خفته غمگین کلبه‌ای مهجور) در مصرع ۳ واژه غم در دو ترکیب "بی‌غم" و "غمگین" بکار رفته است.

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

- تکرار واج‌های مشابه در واژه‌های نزدیک به هم در یک مصرع: (شبی بی‌رحم و روح‌آسوده اما با سحر نزدیک) در مصرع ۱۷: تکرار واج‌های /r/ و /ح/.

- تکرار یک همخوان در ابتدای چند واژه پیاپی در یک مصرع: (خیالش خسته،....) در مصرع ۲۳: تکرار همخوان /خ/. (نمی‌گرید دگر در دخمه سقف پیر) در مصرع ۱۸: تکرار همخوان /د/.

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 عبارتند از بند نخست، بند سوم و بند چهارم. در بند اول فقط صدای سگ به گوش می‌رسد. در این بند واژه /y/ چهار بار شنیده می‌شود: مهجور/گوش/دور/گویی (Mahdjyr/gyš/dyr/gyii) که این واژه تداعی‌گر صدای سگ است.

در بند دوم اثری از سگ دیده نمی‌شود. در بند سوم شاهد حضور فیزیکی سگ هستیم،

از طرفی هم در مصرع ۲ همین بند می‌توانیم واج‌آرایی همخوان /s/ را مشاهده کنیم:
Sagi ba ostoxani xošk sargarm ast که در این مصرع همخوان /s/ چهار بار تکرار شده‌است.

در مصرع ۴ بند سوم نیز واج‌آرایی همخوان /g/ به چشم می‌خورد:
Delo saršan be mej ja garmi angizi degar garm ast
در این مصرع نیز همخوان /g/ چهار بار تکرار شده‌است.

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

یکی دیگر از رموز نهفته در این بند تکرار واژه "گرم" است که گاهی به تنهایی آمده و گاه در ترکیب کلمات مرکب ظاهر شده‌است: (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، واکه /a/ شانزده بار، همخوان /r/ هشت بار و همخوان /m/ نیز هشت مرتبه تکرار شده‌اند. از طرف دیگر اگر واژه "گرم" را وارونه کنیم واژه "مرگ" به دست می‌آید و این مفهوم با مضامین موجود در این بند و کل شعر هماهنگی دارد؛ زیرا "استخوان خشک" نیز القاگر مفهوم "مرگ" است. در نتیجه اگر به وجود کدها و رموز در آثار هنری و به ویژه ادبی معتقد باشیم، می‌توان مدعی شد که اخون ثالث با شیوه رمزگذاری و تکرار آواها سعی در القا کردن مفهوم مرگ داشته‌است پس در این بند حضور سگ با مفهوم مرگ پیوند خورده‌است. بعلاوه در سراسر این شعر خوشه آواهای aš/ša یعنی دو آوای نخست تشکیل‌دهنده واژه "شب" در دفعات زیادی تکرار شده‌اند. با بررسی آوایی هجاهای این شعر در می‌یابیم که این خوشه آوایی ۱۶ مرتبه تکرار شده‌است.

یکی دیگر از آواهایی که به‌طور معناداری در این شعر تکرار شده‌است همخوان /x/ است که ۱۷ مرتبه به گوش می‌رسد. این صدا هم می‌تواند یادآور واپسین صداهایی باشد که از گلوئی فرد در حال احتضار شنیده می‌شود و نیز صدای شکسته شدن استخوان زیر دندان سگ را تداعی می‌کند. مگر نه آنکه به عقیده یاکوبسن صوت باید پژواکی از مفهوم باشد و

شاعر همواره از جنبه اختیاری نشانه های زبانی می گریزد تا با توسل به اصوات متناسب و القاگر، حساسیت و اندیشه های خود را به بیان آورد. (Jakobson, 1963:239-243)

۴-۵- بررسی دستوری

بنابر گفته 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 اولین نگاه به این شعر کاملاً مشهود است توازن دستوری بین مصرع های ۱ و ۱۶ است که آرایش جملات این دو مصرع کاملاً یکسان است: فاعل + فعل. از سوی دیگر در مصرع های ۲ و ۱۷ نیز با پدیده حذف فعل روبرو هستیم: شبی آرام و باران خورده و تاریک/شبی بی رحم و روح اسوده اما با سحر نزدیک. در برخی از مصرع ها نیز که فعل مرکب وجود دارد بخش غیرفعلی آن از بخش فعلی جدا شده است: مانند مصرع ۴: (... می آید به گوش از دور) شاعر "به گوش می آید" را به صورت "می آید به گوش" آورده و بخش غیرفعلی را برجسته سازی کرده است. یا در مصرع ۵: (... می شود نزدیک) "نزدیک می شود" را به صورت "می شود نزدیک" بکار برده است و باز هم بخش غیر فعلی را برجسته کرده است.

در برخی دیگر از مصرع ها نیز شاعر باز هم نظم ارکان جمله را از بین برده و مثلاً در مصرع ۶ فاعل فعل "تراویدن" یعنی "قطره هایی زرد" را به آخر مصرع منتقل کرده و آن را در قافیه قرار داده است. در مصرع ۸ هم فاعل یعنی "لبخندی" در انتهای مصرع قرار دارد و به این ترتیب برجسته سازی شده است. این بی نظمی در جایگاه ارکان جمله در بسیاری از موارد به چشم می خورد از آن جمله می توان به مصرع ۱۰ (نشسته شوهرش بیدار می گوید به خود در ساکت پردرد)، بخش اول مصرع ۱۱ (گذشت امروز)، مصرع ۱۸ (نمی گرید دگر در دخمه سقف پیر) و ... اشاره کرد. تنها بندی که در آن موارد فوق الذکر یعنی حذف فعل، جابجایی ارکان دستوری و برجسته سازی به چشم نمی خورد بند سوم است. در این بند همه اجزا در جایگاه خود قرار گرفته اند و مانند روایتی ساده شاعر به شرح و توصیف صحنه پرداخته است.

حال اگر زمان فعل های بکار رفته در متن را بررسی کنیم پی می بریم که زمان افعال معمولاً حال است مانند: است/ می آید به گوش/ می شود نزدیک/ می تراود/

دود/گوید/می‌گوید/است/می‌گویند/می‌خندند/است/است/نمی‌گیرد/می‌گیرد. در اینجا ماضی نقلی نیز ارزش مضارع را دارد زیرا به توصیف صحنه‌ها پرداخته‌است و چنانکه می‌بینیم بخش (است) در همه این افعال حذف شده‌است. در نتیجه می‌توان مدعی شد که راوی در حال توصیف و تشریح صحنه‌ای است که در همان لحظه در حال مشاهده آن است. قویمی به نقل از آراگون کاربرد زمان حال در توصیف را پدیده‌ای مشابه با بزرگ‌نمایی تصویر در سینما می‌داند و ادان بر این عقیده‌است که کاربرد زمان حال بیش از آنکه روایت حادثه باشد بازسازی حادثه‌است و تحرک و پویایی مجدد بخشیدن به آن (قویمی، ۱۳۸۳ الف: ۱۲۳). تنها موردی که از این قاعده مستثنی است مصرع آخر بند دوم است: (گذشت امروز، فردا را چه باید کرد؟) در این مصرع یک فعل ماضی مطلق "گذشت" وجود دارد و یک فعل وجه التزامی "باید کرد". اما همانطور که مشاهده می‌کنیم این مصرع داخل گیومه قرار گرفته و چون مونولوگ درونی یکی از شخصیت‌های داستان است از ساختار کلی روایت مجزاست. این گفتگوی درونی مرد با خودش نشان از تنش عاطفی و مشوش بودن خیالات او دارد. بدون شک اینگونه جملات نشانگر نوعی تنش عاطفی در سخنگوست و جنبه ای حسی-هیجانی به بیان می‌بخشد. (Grévisse, 1961: 126)

مسئله دیگر این است که در سرتاسر شعر تنها فعلی که بصورت منفی وجود دارد مربوط به مصرع ۱۸ است: (نمی‌گیرد دگر در دخمه سقف پیر). این فعل در ابتدای مصرع قرار دارد و به دلیل جایگاه مهمی که اشغال می‌کند برجسته‌سازی می‌شود. شاید دلیل این برجسته‌سازی را بتوان در بخش پایانی مصرع قبل یعنی "...اما با سحر نزدیک" جستجو کرد، شاعر در بند پایانی یک سلسله متوالی از امید و نومییدی را به تصویر کشیده‌است. در ابتدا شب بی‌رحم را به تصویر کشیده که تداعی‌گر مفهوم نومییدی است سپس با بکارگیری لفظ "اما" نور امیدی را در 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 آرایه ادبی تشخیص این صحنه را به صورت به پایان رسیدن گریه‌های سقف به تصویر می‌کشد اما در پی این نوید روشنایی و امید، شاعر دوباره با کاربرد لفظ "ولیکن" در ابتدای مصرع ۱۹ باز هم فضای ناامیدی را ترسیم می‌کند و گریستن زن در خواب را به شکستن استخوان زیر دندان سگ تشبیه می‌نماید. کلمات "اما" و "ولیکن" کلمات

ربط تقابلی هستند که مبین رد انتظارات و مفروضات قبلی هستند. این کلمات با برجسته کردن رویداد بند دوم، آن را در تضاد با بند اول و اطلاعات قبلی قرار می دهند (نغزگوی کهن، ۱۳۹۱: ۲۵۰).

۵-۵- بررسی واژگانی - معنایی

یکی از نکاتی که از نظر کاربرد واژگان توجه را به خود جلب می کند این است که در تمامی بندهای این شعر صرفنظر از چگونگی کاربرد واژه در ترکیبات یا مشتقات بخش‌هایی از اعضای بدن نام برده می شوند: گوش/چهره/دل/سر/دندان/چشم. مفهوم خواب یکی از مضامینی است که در این شعر به طرق مختلف به کار رفته است. در بند اول شاعر سکون کلبه را با استفاده از آرایه تشخیص و به کارگیری فعل "خفتن" نشان داده است. در بند دوم باز هم مضمون خواب در قالب فعل "خوابیدن" برای زن و کودکش به کار رفته، در این بند خواب در مفهوم مثبت آن یعنی رؤیا بکار رفته است. در بند پایانی باز هم مضمون خواب به چشم می خورد 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 جستجو 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 همه این شخصیت‌ها وجود دارند؟ پاسخ به این سوال منفی است یکی از شخصیت‌ها حذف شده و آن کودک است. شاید بتوان گفت در بند دوم که کودک حضور داشت، علیرغم تمامی فقر و اندوهی که بر فضای کلبه حاکم بود زن اندوهی نداشت و در خواب رؤیای دلپذیری می‌دید و لبخند بر لب 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 برده‌است و در پایان نیز به بیمار بودن سگ اشاره کرده‌است. در مورد بیماری سگ اولین گزینه‌ای که به ذهن هر کسی می‌رسد هاری است. استخوان خشک هم که جایگزین کودک شده‌است در ذهن‌ها اسکلت و در نتیجه مفهوم مرگ را تداعی می‌کند. آیا می‌توان مدعی شد مضمون مرگ که در بند سوم نهفته‌است مربوط به کودک است و استخوان خشک هم متعلق به او بوده‌است و در پی این فاجعه است که آرامش و رؤیای زن به کابوسی هولناک تبدیل شده‌است؟ گریستن زن از یک سو و گریستن سقف پیر دخمه از سوی دیگر، خوابیدن زن از یک سو و خفتن کلبه از سوی دیگر.

نکته دیگری که باید مورد توجه قرار گیرد این است که بسیاری از صفات توصیفی به کار رفته در شعر مفاهیمی منفی دارند از جمله: 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 به کار برده یا خوشحالی عابران را توصیف کرده این شادی مفهومی مثبت ندارد، بلکه نشان از بی‌اعتنایی به اندوه دیگران دارد. فقط در بند دوم که با حضور کودک زن در آرامشی دلخواه خوابیده و رؤیای خوشایندی می‌بیند صفات مثبت به کار رفته‌اند که چنانکه گفتیم با حضور کودک رابطه‌ای مستقیم دارد.

۶. نتیجه‌گیری

هدف از بررسی ساختاری، کشف نظام پنهان و روابط عمیق مفاهیم به واسطه 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، از وزن و قافیه بی‌بهره نیست و حتی این وزن و قافیه بر غنای آن افزوده‌است. علیرغم همسان نبودن بندها، مفاهیم در آنها یکسان توزیع

شده‌اند (توصیف خانواده در بند ۱، ۳ و ۴). 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 آرایه مورد استفاده در این شعر، تضاد است که بین همه شخصیت‌ها و مکان‌ها (زن/مرد، بی غم/غمگین، شهر/کلبه، دور/نزدیک، و ..) وجود دارد. این شعر از نظر آوایی نیز از غنا برخوردار است و آواها در تاکید شخصیت‌ها و مفاهیم به کار 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 خوشه آوایی ša /aš در سراسر شعر که شب را تداعی می‌کنند. از آنجا که اکثر افعال در زمان حال بکار رفته‌اند میتوان گفت شاعر قصد بازگوکردن چیزی را دارد که خود ناظر آن است یا قصد بزرگنمایی دارد. لازم به ذکر است همه افعال بجز 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 تاکید مفهوم شعر و رساندن مفاهیم ضمنی به زیبایی بهره جسته‌است. بررسی فرایندهای آوایی، دستوری و واژگانی-معنایی به ما نشان داد که نظام کلمات موجب پیدایش لایه‌های پنهانی در شعر شده‌اند که در خلق زیبایی موثر است و توانستیم به کشف شبکه معنایی شعر نایل آییم.

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>
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 نگارنده مقاله است.

۲۳. ترجمه متن از نگارنده مقاله است.

۸ منابع

- اخوان ثالث، مهدی، (۱۳۶۲). *زمستان*. تهران: مروارید.
- پیروز، غلامرضا (۱۳۹۴). "تحلیل ساختاری شعر هزاره دوم آهوی کوهی". *ادبیات پارسی معاصر*. سال پنجم، شماره ۳. صص ۲۱-۴۴.
- تایشمن، جنی، و همکاران (۱۳۷۹). *فلسفه اروپایی در عصر نو*. محمد سعید حنایی کاشانی، تهران: مرکز.
- حسن لی، کاووس (۱۳۸۸). "بررسی ساختاری رمان کلید بر اساس نظریه برمون". *جستارهای ادبی*. شمار ۱۶۵. صص ۹۵-۱۱۲.
- سیف، عبدالرضا (۱۳۸۸). "بررسی و تحلیل ساختاری شعر نظامی". *ادب فارسی*. شماره ۱. صص ۸۱-۱۰۲.
- طالبیان، یحیی (۱۳۸۶). "تحلیل ساختاری شعر سپید(شاملو)". *جستارهای ادبی*. پیاپی ۱۵۷. شماره ۲.
- فتحی، امیر (۱۳۹۴). "بررسی ساختاری طرح داستان فریدون بر اساس نظریه های ساختارگرایان". *کاوش نامه زبان و ادبیات فارسی*. دوره ۱۶. شماره ۲۱. صص ۲۰۳-۲۳۲.
- فروزنده، مسعود (۱۳۹۱). "تحلیل ساختاری شعر "عقاب" ناتل خانلری و "خانه سریویلی" نیما یوشیج بر اساس نظریه های برمون و گریماس". *مطالعات داستانی*. سال اول. شماره ۱. صص ۵-۱۹.

- قویمی، مهوش (۱۳۸۳ الف). *آوا و القا: رهیافتی به شعر اخوان ثالث*. تهران: هرمس.
- قویمی، مهوش (۱۳۸۳ ب). *شعر نو در بوتۀ نقد*. تهران: دانشگاه هرمزگان.
- گرین، ویلفرد و همکاران. (۱۳۸۵). *میانی نقد ادبی*، فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.
- ملکی، ناصر (۱۳۹۱). "اشتراک عینی در برخی اشعار احمد شاملو و نیما یوشیج". جستارهای زبانی. دوره ۳، شماره ۴. صص ۲۳۵-۲۵۶.
- نغزگوی کهن، مهرداد (۱۳۹۲). "بررسی کلمات ربط تقابلی فارسی و چگونگی تکوین آنها". جستارهای زبانی. دوره ۴، شماره ۴ (۱۶). صص ۲۴۵-۲۶۵.
- وارد، گلن (۱۳۸۴). *پیست مدرنیسم*. قادر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماهی.
 - -Adam, J.M. (1989), *Pour lire le poème*, Deboeck-Luculot, Paris.
- Bradford, Richard (1994), *Roman Jakobson: Life, Language and Art*; Routledge.
- -Grévisse, Maurice (1961), *Le Bon usage*, Duculot, Paris.
- Jakobson, Roman (1984), *Une vie dans le langage*, Paris, Minuit.
- Jakobson, Roman (1960) "Linguistics and Poetics", in T. Seboek, ed., *Style in Language*, Cambridge, MA: M.I.T. Press, pp. 350-377
- -Jakobson, Roman (1977), *Huit questions de poétique*, Le Seuil, Paris.
- -Jakobson, Roman (1963), *Essai de linguistique générale*, Minuit, Paris.
- -Meschonnic, Henri (1980), *Critique du rythme*, Verdier, Paris.

Around 1950 and at the time when Jakobson's linguistic works were being published, Russian formalists introduced some innovations to literary structural analysis. According to structuralist criticism, literary texts are considered as a set of linguistic phenomena which make these literary texts distinguishable. The distinctive processes are present on phonological, syntactic and lexical level. This research looks to study a poem of Mehdi Akhavan Sales called "a night's story" while focusing on Jakobson's works & thesis. Implementing structural analysis will enable us to attain a meticulous read of the text and to reflect upon the form and structure of the poem more rigorously so as to reach the hidden semantic network.

In fact, the purpose of this study is to answer questions such as how are linguistic functions in the form of the geometric structure of poetry to the service of transferring the concepts better and how does the system of words follow its superficial structures include deep concepts that are commensurate with space and the main theme of poetry?

By examining phonological processes, syntactic processes, lexical and semantical processes, we will understand and show how lexicon system revealed the semantic network and created hidden layers in the poem that made it remarkable.

Keywords: structural analysis, Akhavan Sales, syntactic analysis, lexical analysis, phonological analysis