پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی، دوره‌ی هفتم، شماره‌ی بیست و دوم، تابستان ۱۴۰۲، صص ۷-۲۶

تحلیل ساختاری – زبان‌شناختی شعر رمانتیک سهراب سپهری

عطیه اعرابی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۹/۸ **تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۱۲**

10.22080/RJLS.2023.23815.1326

چکیده

تحلیل ساختاری – زبان‌شناختی، یکی از نخستین رویکردهای نقد نو، با به‌کارگیری داده‌های علم زبان‌شناسی و بدون در نظر گرفتن عناصر فرامتن، به مطالعه‌ی متن می‌پردازد. چنین رویکردی ابتدا در تحلیل‌های صورت‌گرایان روس به‌ویژه یاکوبسن و پس از آن در مطالعات ساختارگرایان به کار گرفته شد. به زعم پیروان نقد ادبی ساختارگرا، متن ادبی قبل از هر چیز، مجموعه‌ای از پدیده‌های ویژه‌ی زبانی است که آن را از دیگر متون بازمی‌شناساند. این تمایز در همه‌ی سطوح ساختاری متن قابل رؤیت است. جستار حاضر بر آن است تا با استناد به نظریّه‌های یاکوبسن، به بررسی شعر «دود می‌خیزد» سروده‌ی سهراب سپهری – شاعر پارسی که اشعار او بازتابی از مؤلّفه‌های مکتب رمانتیسم است – بپردازد. بر اساس روش یاکوبسن در نقد ساختارگرایی، توصیف عناصر ساختاری شعر در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی صورت می‌گیرد. این خوانش موشکافانه، ما را به دریافت شبکه‌ی معنایی پنهان شعر رهنمون می‌کند. در واقع هدف از این بررسی، پاسخ به پرسش‌هایی است نظیر اینکه چگونه کارکردهای زبانی در قالب هندسی شعر در انتقال مفاهیم تأثیرگذار هستند و چگونه نظام کلمات حاکم بر ساختارهای ظاهری شعر حاوی مفاهیم عمیق مرتبط با فضا و درون‌مایه‌ی اصلی شعر هستند. مطالعه‌ی عناصر آوایی، دستوری و واژگانی – معنایی نشان می‌دهد که لایه‌های پنهانی معنایی در ارتباط تنگاتنگ با صورت شعر هستند که در زیبایی‌آفرینی نیز نقش‌آفرین می‌باشند.

واژه‌های کلیدی: ساختار، آوا، دستور زبان، ویژگی زبانی، تحلیل ساختاری – زبان‌شناختی، سهراب سپهری، شعر رمانتیک.

[۱] – استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران. (نویسنده‌ی مسؤول) رایانامه: a.arabi@umz.ac.ir

۱- مقدمه

۱-۱- بیان مسأله

با اوج‌گیری جریان علم‌گرایی در اواخر قرن نوزدهم و تبدیل شـــدن آن به گفتمانِ غالب، رشـــته‌های گوناگون بر آن شدند تا برای بررسی پدیده‌ها از شیوه‌ها و معیارهای علوم تجربی بهره جویند و خود را به آن نزدیک کنند. نقد ادبی نیز خود را از این قاعده مستثنی نمی‌دانست. در سال‌های بعد از جنگ جهانی اول، گسترش دیدگاه‌های زبان‌شناسی به دنیای ادبیات و نقد ادبی، نقد ادبی را وارد دنیای جدیدی کرد که صـــورت‌گرایان روس، طلایه‌داران آن بودند. پس از آن، نقدهای مبتنی بر فرامتن رها گردیدند و نقدهای متن‌محور روی کار آمدند که نقد صورت‌گرا و ساختارگرا، نمونه‌هایی از آن هستند. متن ادبی نه بر اساس احساس و برانگیختگی، بلکه بر پایه چهارچوب و اسکلت خود متن، در مقام اثری قابل مشاهده و موضوعی آزمایشگاهی، ارزیابی می‌شد. با این تعبیر، هنر و ادب یک تکنیک انگاشته می‌شد که منتقد کوشش می‌نمود آن را کشف کند. (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۸-۹)؛ صورت‌گرایان با تأسی به دیدگاه‌های عینیت‌گرایی و قرار دادن نقد بر پایه‌ی صورتِ اثر در جایگاه نخست، در نخستین کوشش خود در این مسیر، موضوع مطالعات ادبی را ادبیتِ (littérarité) ادبیات دانستند؛ سپس به عنوان مصداق ادبیت به سراغ شعر رفتند (پین، ۱۳۸۲: ۴۱۹-۴۱۶).

رومن یاکوبسن (۱۹۸۲-۱۸۹۶)، متفکّر روس، از برجسته‌ترین زبان‌شناسان قرن بیستم است که گام‌های استواری در پایه‌ریزی و گسترش تحلیل ساختاری زبان، شعر و هنر نهاده است. به گفته‌ی رولان بارت، « یاکوبســن ارزشــمندترین هدیه را به ادبیات ارزانی داشــت. او زبان‌شــناســی را به دنیای ادب بخشــید.» (Barthes & Georgin, 1978: 9)؛ آوازه‌ی این صورت‌گرا، با مطالعه‌ی شعر و نقش ساخت‌های دستوری موجود در آن و به‌ویژه تحلیل‌های ساختاری از اشعار بودلر، دوبله، شکسپیر و غیره بر سر زبان‌ها افتاد تا جایی که تحلیل‌های او را سرآغازی بر پیدایش نقد ساختاری – زبان‌شناختی و «مفهوم‌شناسی» در ادبیات می‌دانند. (قویمی، ۱۳۸۳الف: ۸۰)؛ یاکوبســن در تحلیل‌های خود از شــعر بر آن بود تا «ادبیت» قطعه‌ی موردنظر را واکاوی کند و به تشــریح ترفندهایی بپردازد که گفتار را به کلامی شــاعرانه بدل می‌کند.

پژوهش حاضر بر آن است تا با تکیه بر نظریّه‌های یاکوبسن در باب تحلیل شعر، خوانشی متفاوت از یکی از اشعار سهراب سپهری (۱۳۰۷ - ۱۳۵۹) ارائه دهد و از دیدگاه ساختاری – زبان‌شناختی، دریچه‌ی

تازه‌ای را به روی خواننده بگشاید تا او را به سوی تأویلی تازه هدایت کند که همانا صورت ظاهری شعر، برجسته‌سازی مفاهیم درونی آن است. تحلیل ساختاری – زبان‌شناختی در سه سطح آوایی، دستوری – نحوی و واژگانی – معنایی صورت می‌پذیرد. شعر «دود می‌خیزد» از سروده‌های سهراب سپهری، بازنمود حضور مظاهر مکتب ادبی رمانتیسم، در ادامه بررسی می‌شود.

۱-۲- پرسش‌های پژوهش

مقاله کنونی، کوششی است در ارائه‌ی پاسخی مستدل به برخی از مهم‌ترین پرسش‌ها که عبارتند از:

- آیا ساختار ظاهری‌ای که شاعر انتخاب کرده، القاگر مفهوم و محتوای قطعه شعر هست یا خیر؟
- چگونه ساختار ظاهری، صورت و قالب شعر در تولید معنا سهیم هستند و شاعر چگونه از کارکردهای زبانی برای القای معنی بهره جسته است؟
- ارتباط میان صورت شعری سپهری و مفاهیم منعکس‌شده در آن چگونه بازنمایی شده است؟

۱-۳- روش پژوهش

روش این پژوهش به شیوه‌ی توصیفی – تحلیلی است و با استفاده از کتب و مقاله‌های مرتبط در حوزه‌ی مربوطه انجام شده است.

۱-۴- پیشینه‌ی پژوهش

پژوهشگران زیادی به مطالعه‌ی ساختاری شعر و داستان در ادبیات فارسی پرداخته‌اند. در اینجا به ذکر چند مورد به عنوان نمونه بسنده می‌کنیم.

– مهوش قویمی در دو کتاب «آوا و القا» (۱۳۸۳) و «شعر نو در بوته‌ی نقد» (۱۳۸۳) به مدد بررسی آوایی و ساختاری، سعی بر تحلیل معنایی حاصل از این ساختارها در اشعار تنی چند از شاعران معاصر داشته است.

– کاووس حسن‌لی (۱۳۸۷) به «بازخوانی فرمالیستی غزلی از بیدل» و «بررسی ساختاری رمان کلیدر...» پرداخته است تا با تحلیل عناصر درون‌متنی به کشف چگونگی روابط میان کوچک‌ترین واحدها نایل آید.

– غلامرضا پیروز (۱۳۹۴) با تحلیل ساختاری شعری از شفیعی کدکنی و یحیی طالبیان با «تحلیل ساختاری شعر سپید شاملو» در همین راستا گام برداشته‌اند.

- «نقد و تحلیل غزلی از سعدی بر پایه روش یاکوبسن» نوشته‌ی جلیل‌الله فاروقی و «بررسی و تحلیل ساختاری شعر نظامی» نوشته‌ی عبدالرضا سیف (۱۳۸۸)، نمونه‌هایی دیگر از مطالعات ساختاری شعر فارسی هستند.

- همچنین مسعود فروزنده، تحلیلی ساختاری از شعری از خانلری و نیما یوشیج ارائه داده است.

گفتنی است تا آنجا که نگارنده مطلع است، نقد ساختارگرایانه‌ای بر اساس روش یاکوبسن درباره‌ی شعر سهراب سپهری صورت نپذیرفته است. شایان ذکر است که دلیل انتخاب این شعر به‌عنوان پیکره‌ی مطالعاتی، اختصار آن است؛ زیرا یاکوبسن بر این عقیده است که اختصار یک شعر به خواننده کمک می‌کند که در پایان خوانش، هنوز متأثر از ابیات ابتدایی آن باشد و آغاز شعر را به یاد آورد. در دیدگاه این نظریّه‌پرداز، این‌گونه اشعار دارای «کیفیت ویژه‌ای» هستند. (Jakobson, 1984 : 134)؛ بدیهی است که این شعر، علی‌رغم اختصار ظاهری، مفاهیم بسیاری را در دل خود جا داده است که به مدد این تحلیل ساختاری – زبان‌شناختی در پی برجسته‌سازی آن هستیم.

۲- مبانی نظری پژوهش

در دهه‌ی سوم قرن بیستم، در پی تشکیل حلقه پراگ توسط زبان‌شناسان سرشناسی چون یاکوبسن و تروبتسکوی، مباحث صورت‌گرایی گسترش و جریان پساصورت‌گرایی یا پیشاساختاری شکل گرفت. بدین ترتیب پایه‌های نقد ساختارگرایی بنیان نهاده شد و صورت‌گرایی به ساختارگرایی نزدیک شد. (مقدادی، ۱۳۷۸: ۴۸)؛ ایده‌های ساختارگرایی در رشته‌های متنوعی مورد استعمال قرار می‌گیرد. چنان‌که اول‌بار در مردم‌شناسی کلود لوی‌استروس و پس از آن در روان‌کاوی ژاک لاکان به آن پرداخته شد. در نقد ساختارگرا، همان اندیشه‌های سوسور در تعبیر زبان مبنا قرار داده می‌شود. سوسور معتقد است که زبان دارای ساختاری نظام‌مند است که ارزش هر واحد آن در گرو ارزش واحدهای دیگر است و معنا بدون وجود یک نظام کلیِ مبتنی بر تمایزها امکان‌پذیر نیست. از این‌رو نقد ساختارگرا، اثر را به مثابه‌ی یک کل با اجزایی درهم تنیده می‌نگرد که نمی‌توان به تحلیل یک جزء پرداخت، مگر اینکه به آن جزء در کل نگریسته شود. (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۷۱-۱۸۳)

یاکوبسن، زبان‌شناس مشهور در طول هفتاد سال فعّالیّت بی‌وقفه‌ی علمی خود، مطالعاتش در نقد ساختارگرایی را بیشتر معطوف به شعر کرد و آثار او در این زمینه، گواه بر این مدعاست. بررسی متونی

برگرفته از بیست زبان به‌ویژه تحلیل‌های ساختاری او از اشعار بودلر، شکسپیر[1]، شعر نوی روس[2] و چک[3]، نمونه‌هایی از این دست هستند. به زعم یاکوبسن، «شعر چیزی جز هنر کلام نیست و نوعی بهره‌وری خاص از زبان را ایجاب می‌کند.» (Jakobson, 1984 : 127)؛ این زبان‌شناس ساخت‌گرا در تحلیل خود از شعر به توصیف عناصر تشکیل‌دهنده‌ی شعر می‌پردازد تا بتواند «ادبیت» قطعه‌ی موردنظر را مطالعه نموده، به کشف ترفندهایی که گفتار را به اثری شاعرانه تبدیل کرده‌اند بپردازد. تحلیل ساختاری – زبان‌شناختی پیشنهادی یاکوبسن در سه سطح آوایی، دستوری - نحوی و واژگانی - معنایی انجام می‌پذیرد. در حقیقت یاکوبسن در تحلیل ساختاری – زبان‌شناختی پیش از هر چیز، صور و فرآیندهای شعری را توصیف می‌کند و متمرکز بر ساختار اثر، نظم ویژه‌ی آن، انسجام درونی و پیوند بخش‌های مختلف متن است. علاوه بر این توجه به جنبه‌های معناشناختی و بررسی درون‌مایه‌های مهم شعر و نیز تصاویر و استعاره‌ها به‌منظور کشف پیوند میان صورت و محتوا در دستورکار قرار می‌گیرد. یاکوبسن معتقد است که مقوله‌های واژگانی، نحوی و آوایی در ارتباط تنگاتنگ با مفهوم شعر هستند: «تحلیل اشعار، هم‌بستگی شگفت‌انگیزی را میان توزیع مقوله‌های دستوری و هم‌بستگی بندها و وزن‌های شعر، بارز می‌سازد.» (همان: ۱۳۴)؛ روشن است که هدف از این تحلیل موشکافانه‌ی شعر، آشکارسازی «رموز حرفه‌ای آفرینش شاعر» (همان: ۱۳۳) و زیبایی‌های نهفته در متن است. از این‌رو شعر موردنظر از نظر ویژگی ساختاری و چگونگی توازن موجود در شعر، ویژگی آوایی ناشی از وجود قافیه‌ها، ویژگی دستوری به‌ویژه در بررسی افعال و ساختار دستوری و سرانجام ویژگی واژگانی از لحاظ تکرار کلمات و دامنه‌ی معناشناختی آن‌ها مورد مطالعه قرار گرفته است.

۳- تحلیل داده‌ها

۳-۱- پیکره‌ی مطالعاتی

شعر زیر از سهراب سپهری برای بررسی برگزیده شده است:

«دود می‌خیزد»

دود می‌خیزد ز خلوتگاه من.

1. Questions de poétique
2. La nouvelle poésie russe
3. Du vers tchèque principalement en comparaison avec le vers russe

کس خبر کی یابد از ویرانه‌ام؟
با درون سوخته دارم سخن.
کی به پایان می‌رسد افسانه‌ام؟
دست از دامان شب برداشتم
تا بیاویزم به گیسوی سحر.
خویش را از ساحل افکندم در آب،
لیک از ژرفای دریا بی‌خبر.
بر تن دیوارها طرح شکست.
کس دگر رنگی در این سامان ندید.
چشم می‌دوزد خیال روز و شب
از درون دل به تصویر امید.
تا بدین منزل نهادم پای را
از درای کاروان بگسسته‌ام.
گرچه می‌سوزم از این آتش به جان،
لیک بر این سوختن دل بسته‌ام.
تیرگی پا می‌کشد از بام‌ها:
صبح می‌خندد به راه شهر من.
دود می‌خیزد هنوز از خلوتم.
با درون سوخته دارم سخن. (سپهری، ۱۳۷۷: ۱۴)

شعر «دود می‌خیزد»، برگزیده از اولین مجموعه اشعار سهراب سپهری، «مرگ رنگ» است که نخستین‌بار در سال ۱۳۳۰ به چاپ رسید. این کتاب مشتمل بر ۲۲ قطعه شعر است که با وجود فاصله‌ی فراوانش با اشعار بعدی سپهری، روشنگر آغاز خوب این شاعر تصویرگر است. سپهری در «مرگ رنگ»، پیرو بی‌چون و چرای نیماست و اشعار او در این دوره بیانگر اوضاع نابسامان روحی شاعر و وضعیت بحرانی جامعه است. جو حاکم بر شعر غمناک است و صدای شاعر با ریتمی حزن‌آلود از ورای واژه‌ها و ترکیبات به گوش می‌رسد. (مرادی کوچی، ۱۳۸۰: ۱۸۶-۱۸۸)؛ تک‌تک شعرهای این دفتر و حتی عناوین

شعرها قادرند خط سیر روحی شاعر را در وادی احوالات فردی و اجتماعی نمایان سازند تا آنجا که هر کدام از ترکیبات و نمادهای او، آبستن اندوه و غصه‌ای پایدار است. به عناوین اشعار در «مرگ رنگ» توجه کنیم: «دود می‌خیزد، سراب، دلسرد، مرگ رنگ، رو به غروب، غمی غمناک، خراب، درّه خاموش، سرود زهر و...» و بسیاری از عنوان‌های دیگر، حال و هوای فکری شاعر را بازگو می‌کند. از این‌رو پیش از بررسی ساختار قطعه، مطالعه‌ی عنوان شعر «دود می‌خیزد» می‌تواند سرآغاز راهگشایی باشد.

۳-۲- عنوان شعر

در نقد ساختاری - زبان‌شناختی، بررسی عنوان اهمّیّت خاصّی دارد و به منزله‌ی یکی از مؤلّفه‌های مورد بررسی در هر مطالعه‌ی پیرامتنی در نظر گرفته می‌شود. «عنوان، ریزمتنی است که سه نقش متفاوت بر عهده دارد: توضیح، یادآوری و ارزش‌گذاری.» (Adam, 1989: 34)؛ «توضیح» یعنی عنوان معمولاً تعیین‌کننده‌ی هویّت نوع گفتار متن موردنظر است. «یادآوری» به این مفهوم است که عنوان درباره‌ی محتوا اطلاع‌رسانی می‌کند و «ارزش‌گذاری» به این معنی است که عنوان به متن ارزش می‌بخشد و خواننده را به مطالعه‌ی آن ترغیب می‌کند. (همان)؛ عنوان شعر سپهری از دو کلمه تشکیل شده است. کلمه‌ی نخست، اسم عام (دود) و دومین کلمه، فعلی مضارع است (می‌خیزد). پیوند میان این دو واژه (فاعل و فعل) در عنوان قطعه، در مجموع جمله‌ی کاملی را ایجاد می‌کند که به‌خودی‌خود معنایی را انتقال می‌دهد. واژه‌ی «دود» به‌تنهایی مفاهیمی چون آتش، سیاهی، درد و فغان، نشانه، پیام، سرپناه و سوختن را در ذهن متبادر می‌سازد. فعل «می‌خیزد» نیز علاوه بر معنای لغوی (برخاستن) می‌تواند تداعی‌کننده‌ی مفاهیم ذیل به‌عنوان فاعلِ فعل در ذهن باشد: فریاد، شعله، آتش، شور و... . از این‌رو هر دو کلمه، مفاهیمی مشترک را یادآوری می‌کنند.

باید خاطر نشان کرد که عنوان شعر، ایده‌ی توصیف فضایی در حال سوختن را در ذهن برمی‌انگیزد که خیزش دود، گواه آن است. در عین حال این عنوان می‌تواند نمادین و استعاری نیز باشد. به عقیده‌ی یاکوبسن، «پدیده‌ی خاص زبان شعر، محو شدن مرز میان مفهوم واقعی و مفهوم استعاری واژه است.» (Jakobson, 1977 : 19)؛ «دود می‌خیزد»، عنوانی که سپهری برای سروده‌ی خود برگزیده است، سه نقش متفاوت یادشده را دارد: استفاده از زمان حال استمراری فعل «می‌خیزد» مؤکد این نکته است که سخنی ادبی و گفتاری توصیفی است و نقش شاعرانه‌ی کلام برجسته‌سازی شده است. همان‌گونه که اشاره شد، نقش دوم عنوان به یادآوری و اطلاع‌رسانی درباره‌ی محتوا مربوط می‌گردد و نقش سوم به متن

ارزش می‌بخشد و خواننده را به مطالعه‌ی آن ترغیب می‌کند. در اینجا، خواننده همواره در انتظار و اشتیاق دانستن متمم مکانی این جمله باقی می‌ماند و توجّه‌اش به شعر معطوف می‌گردد.

۳-۳- ساختار شعر: ساختاری متوازن، دورانی و واپس‌نگر

قطعه‌ی «دود می‌خیزد» شامل پنج بند است که هر یک به گونه‌ای متوازن، چهار مصرع را در برمی‌گیرند. ساختار این شعر بر اساس توازنی کاملاً بدیهی میان این پنج بندِ چهار مصراعی استوار است. در تمامی بندها، مصرع دوم با مصرع چهارم هم‌قافیه است. در مجموع این پنج بند، آنچه در مرحله اول بارز به نظر می‌رسد، وجود توازن بین بندهای نخست و آخر است. این امر به‌خودی‌خود دو بند برونی را در تقابل با سه بند درونی قرار می‌دهد. در حقیقت مصرع‌های اول و سوم شعر به‌عنوان دو مصرع پایانی قطعه در بند پایانی تکرار می‌شود. تکرار مصرع‌ها تنها این دو بند را شامل می‌گردد و در بقیه بندهای شعر، هیچ مصرع تکراری به چشم نمی‌خورد. بندهای اول و آخر، تعداد یکسانی از جمله را در برمی‌گیرند (هر یک چهار جمله) حال آنکه تعداد جمله‌ها در بندهای درونی متفاوت است (بند دوم سه جمله، بند سوم سه جمله، بند چهارم چهار جمله). در دو بند برونی، تمامی جمله‌ها ساده‌اند، در حالی که در سه بند درونی، هر بند، یک جمله‌ی مرکّب دارد. تمامی افعال بندهای نخست و آخر به زمان حال صرف شده‌اند. در این دو بند، از مجموع چهار فاعل هر بند، سه فاعل، سوم شخص مفرد (در بند اول: دود، کس، افسانه‌ام، در بند آخر: تیرگی، صبح، دود) و یک فاعل، اول شخص مفرد (من) به کار رفته است. به بیان دیگر، سه فعل به صیغه‌ی سوم شخص مفرد و یک فعل به صیغه‌ی اول شخص مفرد صرف شده است. هر دو مصرع نخست بندهای اول و آخر با این ساختار آغاز می‌شوند: فاعل + فعل + متمم مکانی.

در تحیل ساختاری – زبان‌شناختی، مهم‌ترین اصلی که یاکوبسن بر آن تأکید می‌ورزد، اصل توازن (Parallélisme) است. توازن به زعم این زبان‌شناس، تنها به مفهوم عام تکرار ساخت‌های دستوری یکسان نیست و مفهومی فراتر را در برمی‌گیرد. به عقیده‌ی او، توازن از طریق تکرار کلامی پدید می‌آید، اما تکرار صرف نیست: «در هر الگوی متوازن باید ضریبی از تشابه و ضریبی از تباین وجود داشته باشد. به عبارت ساده‌تر، بخشی از یک الگوی متوازن باید متشابه و بخشی دیگر متباین باشد.» (Jakobson, 1984 : 138)؛ بنابراین علاوه بر این مشابهت‌ها، مقایسه‌ی تباین‌های میان این دو بند نیز بی‌ثمر نخواهد بود. درباره‌ی تباین میان دو بند یادشده باید به محل قرار گرفتن دو مصرع تکراری در هر دو بند اشاره داشت: در بند اول، این دو مصرع، اولین و سومین مصرع بند را تشکیل می‌دهند، در حالی که در بند آخر،

مصـــرع‌های تکراری، مصـــرع‌های متوالی ســـوم و چهارم بند را در برمی‌گیرد. در بند نخســـت، ســـاختار مصرع‌های دوم و چهارم، پرسشی است، اما در بند پایانی، تمامی مصرع‌ها اخباری‌اند.

از منظری دیگر، این نکته را نباید از نظر دور ساخت که هرگونه توازن در متن بی‌شک بر توازن معنایی تأکید دارد. در اینجا، توازن موجود بین دو بند آغازین و پایانی، به‌عنوان ترفندی شـاعرانه به کار رفته و بر توازن معنایی بین دو بند اشـاره دارد. در واقع شـاعر با کاربرد ترفند توازن، دو هدف را دنبال می‌کند: «از یک‌سـو بر جنبه‌ی زیباشـناختی شـعر می‌افزاید و از سـویی دیگر، بار معناشـناختی عبارات و جملات را تقویت می‌کند». (قویمی، ۱۳۸۳الف: ۸۹)

بنابراین توازن بین بندهای برونی شعر، نوعی هم‌بستگی میان آن‌ها برقرار می‌سازد و نشان می‌دهد که قطعه‌ی «دود می‌خیزد» به دلیل تکرار برخی مصرع‌های آغازین در پایان شعر، ساختاری بسته دارد و «این انسجام، بهترین دستاویز برای تحقّق خودمرکزگرایی متن است. خودمرکزگرایی به این معنی که آفرینش هنری، غایتی جز خود ندارد.» (قویمی ۱۳۸۳ب: ۱۷)؛ قطعه‌ی «دود می‌خیزد» بدین ترتیب ســـاختاری دورانی را نشـان می‌دهد که آخرین ابیات آن همانا نخسـتین مصـرع‌هاسـت و برخی از عناصـر این متن می‌تواند پژواک یکدیگر باشـد. از دیدگاه سـاخت‌گرایان، خودمرکزگرایی تنها در قالب انسـجام درونی متن محقق می‌شـود. (Todorov, 1977 : 347)؛ به بیان دیگر، وجود اصـل واپس‌نگری در این قطعه، نکته‌ی قابل توجهی اسـت که در چهارچوب بندهای نخسـت و آخر به‌خوبی قابل مشـاهده اسـت. پایان قطعه‌ی «دود می‌خیزد» بیانگر همان سوختن ویرانه‌ی شاعر است که از ابتدا در ذهن خواننده شکل گرفته و دود نشانی از آن است. هرچند با طلوع صبح، «تیرگی از بام‌ها پا می‌کشد»، همچنان دود از خلوت شاعر برمی‌خیزد. تکرار «درون سوخته»، اشاره به دایره‌ی بسته‌ای دارد که گریز از آن ممکن نیست.

به اعتقاد یاکوبسن، اصل واپس‌نگری در تمام اشعار قابل جست‌وجو است. (Jakobson, 1973 : 495)؛ شاعر با انتخاب ساختار واپس‌نگر و دورانی برای قطعه‌ی خود، خواننده را غیر مستقیم به آغاز شعر ارجاع می‌دهد و از او می‌خواهد تا برای درک عمیق‌تر، آن را دوباره بخواند. پس همان‌گونه که «بودبرگ ثابت می‌کند، توازن فقط یک ترفند سبک‌شناختی نیست که شامل تکرار دوباره‌ی ساختارهایی فرمول‌وار باشـد؛ بلکه هدف از آن، دسـتیابی به نتیجه‌ای اسـت که نگرشـی دوجانبه را میسّـر می‌کند.» (همان: ۲۳۸)؛ پایان‌پذیری شعر با همان مصرع‌ها، نوعی خلأ ذهنی برای خواننده ایجاد می‌کند که باعث می‌شود خواننده در غیاب شاعر به فعّالیّت ذهنی بپردازد.

۳-۴- بررسی آوایی: انسجام آهنگین شعر

اهمّیّت صورت آوایی از آنجا پررنگ می‌شود که ضربآهنگ و صورت آوایی در شعر، وجه تمایز شعر از نثر و زبان روزمره است. (همان: ۴۱)؛ در بررسی آوایی، آنچه پیش از هر مورد نیازمند توجّه است، بررسی قافیه‌های شعر است. در بررسی قافیه، علاوه بر غنای قافیه از نظر آوایی، باید معیارهایی دیگر را نیز ارزیابی کرد. «در واقع بنا بر نظریّه‌ی یاکوبسن، به هنگام مطالعه‌ی قافیه نه‌تنها تعلق و عدم تعلق واژه‌ی قافیه‌ها به یک مقوله‌ی دستوری، نقش نحوی آن‌ها در جملات و تشابه آن‌ها از نظر معنایی باید مورد بررسی قرار گیرد، بلکه لازم است به این مطلب نیز توجه داشت که آیا بین واژه‌ی قافیه‌ها، نوعی هم‌جواری معنایی یا شباهتی وجود دارد که ایجاد تصویر کند یا نه.» (قویمی، ۱۳۸۳الف: ۹۲)

در مجموع بیست مصرع این قطعه، تمامی مصرع‌های زوج هم‌قافیه‌اند. در مصرع‌های فرد، تنها مصرع‌های اول و سوم، این ویژگی را دارند. قافیه‌ی تمامی مصرع‌ها – به جز دو مصرع تکراری قطعه – هجاهای یکسانی دارند. اغلب نقش نحوی یکسانی ندارند، اما به یک گروه دستوری تعلق دارند، به جز قافیه‌های بند سوم (ندید/ امید). قافیه‌ی بند اول، ویرانه‌ام/ افسانه‌ام (virαneam/afsαneam) سه هجایی است و از تکرار پنج واج پدید می‌آید. واژه‌های یادشده به یک مقوله‌ی دستوری تعلق دارند، اما نقش نحوی آن‌ها یکسان نیست. در هر دو مورد، قافیه از جابه‌جایی جایگاه فعل به وجود می‌آید: فعل‌های «یابد» و «می‌رسد» قبل از فاعل (افسانه‌ام) و متمم فعلی (ویرانه‌ام) قرار گرفته‌اند. آیا از نظر مفهومی نیز تشابهی میان این دو واژه هست؟ مگر نه اینکه دنیا را در عین حال ویرانه و افسانه دانسته‌اند؟ و هر ویرانه‌ای، افسانه‌ای در دل خود دارد؟ اگر واژه‌ی «افسانه» را با واژه‌ی «افسون» از دیدگاه معنایی و ریشه‌شناسی مشابه در نظر بگیریم، هر افسون‌کننده‌ای، به گونه‌ای دست به ویرانی می‌زند و ویرانه‌ای برجا می‌گذارد.

دو واژه‌ی قافیه مربوط به مصرع‌های ۶ و ۸ سحر/ خبر (sahar /xabar) است که هر دو، دو هجایی‌اند و به یک گروه دستوری تعلق دارند. دو واج پایانی مشترک (ar)، این دو واژه را هم‌قافیه ساخته است. علاوه بر این وجود یک واج مشترک دیگر (a) نیز به غنای قافیه افزوده است. نقش واژه‌های قافیه در جمله یکسان نیست: «سحر»، مضاف‌الیه و «خبر» که به همراه پیشوند «بی» در آخر مصرع ظاهر شده است، نقشی قیدی دارد. می‌توان چنین تصوّر کرد که تعمد شاعر در هم قافیه ساختن این دو واژه به‌منظور تأکید بر تشابه آن‌ها از دیدگاه معناشناختی است. به کلام دیگر، «خبر» – در تشابه ظاهری با واژه‌ی «سحر» – مفاهیمی چون روشنایی، نور، آغاز و بیداری را تداعی می‌کند. شاعر از «دامان شب» دست برمی‌دارد تا

به «سحر» برسد؛ از «ساحل» خود را در «آب» (مظهر روشنایی) می‌افکند، ولی با وجود این در عمق دریا خود را «بی‌خبر» احساس می‌کند.

«ندید/ امید» (nadid/omid)، دو واژه قافیه‌ی مصرع‌های ۱۰ و ۱۲ هستند که هر دو، دو هجا دارند و از تکرار واج‌های /id/ حاصل می‌شوند. از آنجا که «ندید» به گروه دستوری فعل تعلق دارد و «امید» اسم معناست، روشن است که این دو واژه به گروه دستوری یکسانی متعلّق نیستند و در نتیجه نقش نحوی مشابهی نیز ندارند. اما از آنجا که «در شعر، هر تشابه ظاهری در صوت باید با تکیه بر تشابه یا عدم تشابه در مفهوم ارزیابی شود،» (Jakobson, 1963 : 240) باید در جست‌وجوی ارتباط معنایی میان این دو واژه بود. آیا هم‌قافیه شدن «ندید/ امید» می‌تواند بر پایه‌ی رابطه‌ای قیاس‌پذیر باشد تا در القای مفهوم راه‌گشایی کند؟ مگر نه اینکه «امید» نادیدنی است و دیدن تصویر امید، ناممکن؟

واژه‌ی قافیه‌ی مصرع‌های ۱۴ و ۱۶، «بگسسته‌ام» و «بسته‌ام» (bogsasteam/ basteam)، قافیه‌ای صرفاً دستوری است که از تکرار شناسه‌ای یکسان به وجود می‌آید. هر دو ۴ هجا و ۶ واج مشترک دارند. هر دو فعل‌اند؛ با این یادآوری که از لحاظ معنایی، این دو فعل متضاد هم در نظر گرفته می‌شوند. فاعل آن‌ها همواره اول شخص مفرد است و در ساخت قافیه از همسانی شناسه‌ها نیز استفاده شده است. وجود یک واج مشترک دیگر (b) در این دو کلمه، بر غنای قافیه می‌افزاید. از نظر مفهومی، کاربرد ماضی نقلی بیانگر اعمال و رویدادهایی است که در گذشته به وقوع پیوسته‌اند و آثار و نتایج آن‌ها همچنان پابرجاست. در عین حال تضاد معنایی دو فعل به‌نوعی آن‌ها را مکمل هم نشان می‌دهد و یکدیگر را تداعی می‌کنند. شاعر از «درای کاروان» گسسته است و در مقابل بر «سوختن» در منزل تنهایی خود دل بسته است. بنا بر نظریّه‌ی یاکوبسن درباره‌ی پیوند معنایی بین واژه‌های قافیه، آیا چنین به نظر نمی‌رسد که گسستن از کاروان او را دل‌بسته‌ی سوختن در تنهایی می‌کند؟ و یا دل بستن و تنهایی، او را از کاروان گسسته است؟

«من/ سخن» (man/soxan)، واژه قافیه‌ی مصرع‌های ۱۸ و ۲۰ را شامل می‌شود. این دو واژه همچنین در مصرع‌های اول و سوم نیز هم‌قافیه‌اند. در واقع مصرع‌های اول و سوم تنها مصرع‌های فردی هستند که دارای قافیه می‌باشند. قافیه از تکرار دو واج مشترک /an/ حاصل شده است. بدیهی است که این دو واژه به گروه دستوری واحدی تعلق ندارند («من» ضمیر و «سخن» اسم). نقش نحوی نیز متفاوت است: «من» مضاف‌الیه و «سخن»، بخشی از فعل مرکب سخن داشتن است. باید در نهایت به عدم تشابه معنایی این واژه‌ی قافیه اشاره کنیم.

در مجموع با توجّه به چند قافیه‌ی بررسی‌شده می‌توان چنین برداشت کرد که قافیه‌های موجود در این شعر - به استثنای قافیه‌ی بند پنجم - از نظر معناشناختی در کنار یکدیگر واقع شده‌اند و به یکدیگر وابسته‌اند. در واقع چنین به نظر می‌آید که آنچه برای شاعر حائز اهمیت است، هم‌جواری معنایی یا تصویری است که از هم‌قافیه شدن واژه‌ها در ذهن خواننده شکل می‌گیرد. با بررسی آوایی واژگان قافیه‌ها می‌توان به این نتیجه رسید که سه واج از بیشترین بسامد برخوردارند: /n/،/a/،/m/ (به ترتیب پنج، چهارده و پنج بار). آیا این‌گونه به نظر نمی‌آید که این سه واج همانا سه واج تشکیل‌دهنده‌ی واژه‌ی «من» هستند که احساسات آن درون‌مایه‌ی اصلی قطعه است؟ از این‌رو قافیه با تکرار واج‌های یکسان، علاوه بر تأثیر در انسجام آهنگین شعر، در ادای مفهوم نیز کمک می‌کند.

بدیهی است که سپهری برای پدید آمدن ضربآهنگ و هماهنگی در آثار خود، فقط از قافیه‌ی قراردادی و بیش از حد متداول در پایان مصرع‌ها استفاده نمی‌کند؛ بلکه شیوه‌های بسیار گوناگونی را به کار می‌برد که از جمله‌ی آن‌ها باید به موارد زیر اشاره کرد:

- شروع مصرع‌های گوناگون با واژگان مشترک؛ مثلاً مصرع‌های ۸ و ۱۶ با واژه‌ی «لیک»، مصرع‌های ۲ و ۱۰ با واژه‌ی «کس»، مصرع‌های ۱ و ۱۹ با واژه‌ی «دود»، مصرع‌های ۶ و ۱۳ با حرف اضافه‌ی «تا»، مصرع‌های ۱۲ و ۱۴ با «از» آغاز می‌شوند.
- هم‌قافیه ساختن بخشی از یک مصرع با مصرع‌های قبلی یا بعدی:

«تیرگی پا می‌کشد از بام‌ها
صبح می‌خندد به راه شهر من
دود می‌خیزد هنوز از خلوتم»

- تکرار واکه‌ی یکسان در پایان مصرع‌ها: به‌عنوان نمونه تمامی مصرع‌های بند اول با واکه‌ی a به پایان می‌رسند:

«دود می‌خیزد ز خلوتگاه من
کس خبر کی یابد از ویرانه‌ام؟
با درون سوخته دارم سخن
کی به پایان می‌رسد افسانه‌ام؟»

- تکرار واکه‌ی یکسان در هجاهای پایانی واژه‌های متوالی یک مصرع، مثلاً «به راه شهر من» (be / rαhe šahre man/)
- تکرار واکه یا همخوان یکسان در مصرع؛ برای مثال در مصرع دهم، همخوان /n/ چهار بار، همخوان /r/ سه بار، همخوان /d/ چهار بار، واکه‌ی /i/ سه بار و واکه‌ی /a/ پنج بار تکرار شده‌اند.
- تکرار واکه‌ی آغازین در مصرع‌های متوالی: «بر/ کس/ چشم/ از» (مصرع‌های متوالی بند سوم)
- اغلب هجاهای یک مصرع با واکه‌های یکسان به پایان می‌رسد؛ مثلاً در مصرع ۷، از مجموع ده هجا، چهار هجا با ترکیب واکه‌ی یکسان + همخوان متفاوت (consonne +/a/) و دو هجا با ترکیب همخوان متفاوت + واکه‌ی یکسان (consonne+/α/) به چشم می‌خورد: «خویش را از ساحل افکندم به آب» (xiš rα az sαhel afkandam be αb) یا در مصرع ۵، از مجموع نه هجا، پنج هجا با ترکیب همخوان متفاوت + واکه‌ی یکسان + همخوان متفاوت (consonne+ consonne +/a/) وجود دارد: «دست از دامان شب برداشتم» (dast az šαtam dαmαne šab bard).

بدیهی است که اینگونه توازن‌ها، در پیدایش موسیقی شعر بسیار تأثیرگذارند و شاعر را مستلزم به‌کارگیری قافیه نمی‌کنند. سهراب سپهری در پدید آوردن آهنگ کلام، از ترفندهای متفاوت و متنوع بهره برده است. یکی دیگر از مهم‌ترین شیوه‌های به کار گرفته شده، که پیش از این نیز بدان اشاره شد، تکرار واکه‌ها و همخوان‌های یکسان در سراسر یک مصرع یا در مجموعه‌ی چند مصرع به نظر می‌رسد.

اولین نکته‌ای که درباره‌ی تکرار واج‌ها باید بدان اشاره داشت، بسامد چشمگیر آن‌ها در برخی مصرع‌هاست. مثلاً در مصرع ۱۰: «کس دگر رنگی در این سامان ندید»، واکه‌هایی که حداقل دو بار به گوش می‌رسند عبارتند از: i سه بار، a پنج بار و α دوبار و همخوان‌هایی که بسامد چشمگیری دارند، از این قرارند: n چهار بار، r سه بار، d چهار بار، g دو بار و s دو بار.

این مطلب درباره‌ی بسیاری دیگر از مصرع‌ها نیز صادق است؛ از جمله در مصرع ۸: «لیک در ژرفای دریا بی‌خبر»:

واکه‌ی تکراری	همخوان تکراری
a شش بار	r چهار بار

یا در مصرع ۵: «دست از دامان شب برداشتم»:

واکه‌ی تکراری	همخوان تکراری
a پنج بار	d سه بار
α سه بار	

نکته‌ی دیگری که باید یادآور شد، بسامد چشمگیر واکه‌ی a در سراسر شعر است که بیشترین بسامد را از آن خود کرده است. در تمامی مصرع‌ها به جز مصرع ۱۷ (دو بار)، این واکه حداقل سه بار تکرار شده است؛ در مجموع ۷۹ بار (۱۶ بار در بند اول، ۱۹ بار در بند دوم، ۱۵ بار در بند سوم، ۱۴بار در بند چهارم و ۱۵ بار در بند آخر). علاوه بر این باید به تکرار فراوان واکه‌ی α نیز اشاره داشت. ۸ بار در بند اول، ۱۰ بار در بند دوم، ۵ بار در بند سوم، ۹ بار در بند چهارم و ۷ بار در بند آخر و در مجموع ۳۹ بار. این دو واکه که از واکه‌های درخشان و پربسامد زبان فارسی به شمار می‌آیند، «برای بیان صداهای بلند، هیاهو و همهمه به کار می‌رود؛ مثلاً صدای شکستن و تکه‌تکه شدن اشیا، فروریختن، صوت پراوج موسیقی، غریو جمعیت یا صدای خنده و قهقهه و نیز صداهای رعدآسا.» (قویمی، ۱۳۸۳ب: ۳۱)؛ افعال به‌کاررفته در قطعه نیز تداعی‌کننده‌ی این صداها هستند: شکستن (مصرع ۹)، سوختن (مصرع ۱۵)، خندیدن (مصرع ۱۸) و... . در برابر این بسامدهای شایان توجه می‌توان چنین تصور کرد که «جنبه‌ی اختیاری نشانه‌ی زبان‌شناختی رنگ می‌بازد» و این اصوات به‌خودی‌خود مفاهیمی چون «شکستن، ویران شدن و سوختن» را که در حقیقت از درون‌مایه‌های اصلی شعرند، یادآوری می‌کنند. «مگر نه آنکه به اعتقاد یاکوبسن، صوت باید پژواکی از مفهوم باشد و شاعر همواره از جنبه‌ی اختیاری نشانه‌های زبانی می‌گریزد تا با توسل به اصوات متناسب و القاگر، حسیات و اندیشه‌های خود را بیان کند. پس در اینجا با هماهنگی القاگر واج‌ها روبه‌رو هستیم و دلیل تکرارها نه‌تنها زیبایی سخن، بلکه تداعی مفاهیم نهفته در مضمون است.» (قویمی، ۱۳۸۳ب: ۵۷)

در عین حال تکرار همخوان‌های m و b که بنا بر نظریّه‌ی گرامون بیانگر درد و غم، فغان و گلایه‌اند، در این ابیات احساسات درونی شاعر را القا می‌کند. افزون بر این تکرار مشهود همخوان انسدادی d در قطعه‌ی «دود می‌خیزد»، توجه ویژه‌ای را می‌طلبد. این همخوان به ترتیب ۷ بار در بند اول، ۷ بار در بند دوم، ۱۰ بار در بند سوم، ۴ بار در بند چهارم و ۹ بار در بند آخر به کار برده شده است. «وجود پیاپی این همخوان‌ها (انسدادی)، سبک را منقطع جلوه می‌دهد و بنابراین در بیان اصوات خشک و مکرّر به کار می‌رود.» (قویمی، ۱۳۸۳الف: ۴۱)؛ در این قطعه که ظاهراً شرح یک ویرانی و سوختن است، «آشفتگی و

پریشانی بر جان خسته‌ی شاعر چیره گشته و تکرار همخوان انسدادی d، اوج این آشوب و تلاطم درونی را به‌خوبی تداعی می‌کند.

بر تن دیوارها طرح شکست.
کس دگر رنگی در این سامان ندید.
چشم می‌دوزد خیال روز و شب
از درون دل به تصویر امید.

شایان ذکر است که تمامی هجاهای پایانی مصرع‌ها - به غیر از مصرع ۱۳ و ۱۷ - هجاهای بسته‌اند، زیرا با یک همخوان به اتمام می‌رسند. تمامی مصرع‌ها نیز - به غیر از دو مصرع ۱۲ و ۱۴- با یک همخوان آغاز می‌شوند.

آخرین مطلبی که در بررسی آوایی شعر «دود می‌خیزد» می‌توان مورد ملاحظه قرار داد، آن است که در این قطعه، عبارت «دود می‌خیزد» در سراسر متن دو بار - در بند اول و آخر - تکرار شده است. علاوه بر آن چهار همخوان به‌کاررفته در عنوان شعر، از همخوان‌های پربسامد در کل قطعه هستند (d ۳۷ بار (پربسامدترین همخوان در کل شعر)، m ۲۷ بار، z ۱۶ بار و x ۱۳ بار). ژولیا کریستوا درباره‌ی واج‌های تشکیل‌دهنده‌ی عنوان شعر می‌نویسد: «عناصر کلمه - مضمون (یا حتی حرف) در تمام گستره‌ی متن پراکنده می‌گردند یا آنکه در فضای محدودی، یعنی فضای یک یا دو کلمه، منسجم می‌مانند.» (Kristeva, 1967 : 53-54)؛ در مورد این قطعه از سهراب سپهری، مسلماً هر دو جنبه‌ی این نظریّه مصداق می‌یابد؛ زیرا از طرفی، شاهد تکرار عنوان شعر در بند آغازین و پایانی قطعه هستیم و از طرف دیگر، برخی از واج‌های تشکیل‌دهنده‌ی عنوان در سراسر متن شعر پراکنده‌اند.

۳-۵- بررسی دستوری: توازن‌های نحوی، دلالتی عمیق

در بررسی دستوری، به مطالعه‌ی ساختار جمله‌ها و توازن‌های نحوی خواهیم پرداخت و سپس مقوله‌های دستوری برخی از ارکان جمله را مورد توجه قرار خواهیم داد.

نخست باید به این موضوع اشاره داشت که تمامی مصرع‌های «دود می‌خیزد» - به استثنای مصرع‌های ۸ و ۱۲ - یک جمله را در برمی‌گیرند. همان‌گونه که پیش از این نیز بیان شد، تنها در دو بند متوازن اول و آخر، هر مصرع دارای یک جمله‌ی کامل است. در سایر بندها، برای مثال جمله‌ی پایه در یک مصرع و جمله‌ی پیرو در مصرع بعدی وجود دارد و مجموع دو مصرع، تشکیل یک جمله‌ی کامل می‌دهد:

«دست از دامان شب برداشتم
تا بیاویزم به گیسوی سحر.
خویش را از ساحل افکندم در آب،
لیک در ژرفای دریا بی‌خبر.»

در سه بند درونی، مصرع‌های سوم و چهارم هر بند، گاه با ویرگول (بند دوم و چهارم) و گاه بدون هیچ علامتی (بند سوم) از یکدیگر جدا شده‌اند. با مطالعه‌ای دقیق‌تر، خواننده، آخرین بند شعر را متوازن‌ترین بند از دیدگاه نحوی می‌یابد. این بندِ چهار مصرعی از چهار جمله نیز تشکیل شده است. سه مصرع نخست این بند، ساختاری مشابه دارند: فاعل + فعل مضارع + حرف اضافه + متمم (در هر سه مصرع، متمم بر مکانی دلالت دارد). تنها تفاوت این سه مصرع، وجود قید زمان «هنوز» در مصرع سوم است. همان‌گونه که پیش از این نیز اشاره شد، این ساختار نحوی در دو مصرع آغازین بند اول نیز تکرار شده است.

حال اگر افعال قطعه‌ی «دود می‌خیزد» را از نظر زمان‌های به کار برده شده بررسی کنیم، مشاهده خواهیم کرد که تنها توازن در کل قطعه، توازن زمانی بین فعل‌های بند اول و آخر است که همگی به زمان مضارع می‌باشند و سه بند میانی، افعالی از زمان‌های گذشته (به‌علاوه‌ی دو فعل به زمان حال) دارند. یاکوبسن معتقد است که کاربرد زمان‌ها در اثر ادبی و ترفند جابه‌جایی آن‌ها، یکی از زمینه‌های گسترده‌ی پژوهش را در اختیار قرار می‌دهد. (Jakobson, 1977: 20)؛ در واقع مطالعه‌ی زمان افعال در شعر مورد نظر ما نشان می‌دهد که روایت از شرح کنش‌های مربوط به زمان حال آغاز می‌شود، سپس به وقایع گذشته می‌پردازد و سرانجام مجدداً به حوادث کنونی و زمان حال بازمی‌گردد. به عبارت دیگر در چهارچوب روایت با بازگشت به گذشته یا گذشته‌نگری روبه‌رو هستیم. به‌خوبی مشخص است که گذشته، جایگاه ویژه‌ای در این شعر دارد. در نخستین بند، شاعر با به‌کارگیری زمان حال، توصیفی از وضعیت کنونی خود و خلوتگاهی که در حال سوختن است، ارائه می‌دهد. در سه بند میانی که بازگشتی به گذشته دارند، شاعر از تلاشی می‌گوید که برای به ثمر رسیدن امیدی عبث انجام داده است و آتشی که از آن بر جانش نشسته است. به دیگر بیان، درون‌مایه‌ی بندهای میانی نیز از امیدی حکایت دارد که شاعر به آن دل بسته است، ولی در نهایت فرومی‌ریزد و از خلوت شاعر همچنان دود می‌خیزد. در بند آخر،

شاعر، مخاطب را باری دیگر به حال بازمی‌گرداند و از خلوتی سخن می‌گوید که هنوز در حال سوختن است.

اگر چگونگی اعمال فاعل اول شخص مفرد را بررسی کنیم، درخواهیم یافت که «من» در بند اول تنها فاعل فعل «سخن دارم» است. در بند دوم، سه فعل هست: «دست برداشتم»، «بیاویزم» (فعلی در وجه التزامی و بیانگر عملی ممکن و نه حتمی) و «افکندم». در بند سوم، فاعل هیچ فعلی وجود ندارد. در بند چهارم، فاعل هر چهار فعل: «نهادم»، «بگسسته‌ام»، «می‌سوزم» و «دل بسته‌ام» وجود دارد. در نهایت در بند آخر همانند بند اول تنها فاعل «سخن دارم» وجود دارد. پس شاعر در بند اول که به‌عنوان مقدمه‌ای بر سایر بندها در نظر گرفته می‌شود، «با درون سوخته» در حالی که که از خلوتگاهش «دود می‌خیزد»، از قصد خود برای سخن گفتن صحبت می‌کند. در سه بند میانی، شاعر را در حال سخن گفتن می‌بینیم. پس، از سکون به کنش (افعال کنشی بندهای دوم و چهارم) می‌رسیم و در آخرین مصرع از بند چهارم، از دل بستن به این سوختن، سخن به میان می‌آید و سرانجام در بند آخر، باری دیگر به حالت سکون می‌رسد.

حال باید سایر افعال و فاعل‌های متن را مورد مطالعه قرار دهیم. در این‌باره درمی‌یابیم که در بند نخست، از میان چهار فاعل موجود، دو اسم عام (دود و افسانه‌ام)، یک اسم مبهم indéfini (کس) و در نهایت شناسه اول شخص مفرد فاعل می‌باشند. در بند دوم، فاعل تمامی فعل‌ها، «من» است. در بند سوم، دو اسم عام (طرح و خیال) و یک اسم مبهم (کس) فاعل هستند. در بند چهارم، بار دیگر تمامی فاعل‌ها، شناسه‌ی من است. در بند نهایی، سه اسم عام (تیرگی، صبح و دود) و شناسه‌ی من، فاعل‌های این بند را تشکیل می‌دهند. بنابراین همان‌گونه که مشاهده کردیم، به‌تدریج در روند شعر، فاعل «من» کثرت می‌گیرد تا در بند آخر به شرایط ابتدایی بازگردد. به اعتقاد یاکوبسن، این‌گونه تقابل‌های قاطعانه، مثلاً تقابل بین اول شخص و اشکال غیر شخصی، چه در زمینه‌ی زبان و چه در ذهن انسان، دلالتی عمیق در بردارند. (Jakobson, 1977: 152)؛ در قطعه‌ی «دود می‌خیزد»، واضح است که «من» از انفعال به فعلیت و دوباره به انفعال می‌رسد.

یاکوبسن همچنین خاطرنشان می‌کند که در اشعاری با تعداد بندهای فرد، بند میانی اغلب با توسل به یکی از شیوه‌های دستوری، نمایان‌تر جلوه‌گر می‌شود. (همان: ۴۹۶)؛ در اینجا، بند سوم به‌عنوان بند میانی از طرفی از بندهای اول و دوم و از طرف دیگر از بندهای چهارم و پنجم متمایز است: تنها بندی است که در آن «من»، هیچ ردپایی از خود برجای نگذاشته است. در بند اول و آخر، واژه‌ی «من» به صورت

مضاف‌الیه در دو ترکیب اضافی «خلوتگاه من» و «شهر من» به کار رفته است. در بندهای دوم و چهارم نیز اغلب فعل‌ها، شناسه‌ی اول شخص مفرد را به‌عنوان فاعل دارند: «برداشتم»، «افکندم»، «دل بسته‌ام» و غیره. در بند سوم، همه‌ی عناصر حکایت از بی‌طرفی (objectivité) دارند.

بجاست به این نکته نیز اشاره شود که وفور متمم‌های مکانی در کل قطعه مشهود است: «ز خلوتگاه من»، «از ویرانه‌ام»، «از ساحل»، «در آب» و... . این متمم‌ها اغلب با قرار گرفتن در ابتدای مصرع یا پایان مصرع، برجسته‌سازی می‌شوند. فراوانی متمم‌های مکانی و برجسته‌سازی مداوم آن‌ها به‌خوبی بیانگر آن است که شاعر، آگاهانه یا ناآگاهانه، قبل از هر چیز به محیط و فضای روایت خود اهمّیّت می‌دهد و این توهّم را ایجاد می‌کند که صحنه‌ها اینجا و هم‌اکنون دقیقاً در برابر چشم شاعر قرار دارند.

۳-۶- بررسی واژگانی - معنایی: همگونی معناشناختی

مجموعه واژه‌های یک شعر، فضا و صحنه‌ی آن را شکل می‌دهد. از این‌رو واکاوی واژگان، اهمیت خاصی دارد. از نظر نوع دستوری، واژه‌ی قافیه‌ها، تنوّع خاصی دارند، به طوری که در میان آن‌ها اسم ذات (ویرانه، سحر)، اسم معنی (خبر، افسانه، امید و سخن)، فعل (ندید، بگسسته‌ام و دل بسته‌ام) و ضمیر (من) دیده می‌شود. باید افزود که از میان ۱۰ واژه‌ی قافیه، ۴ واژه چهارهجایی، ۴ واژه دوهجایی و ۲ واژه‌ی پایانی یک‌هجایی‌اند.

از سویی دیگر، در یک طبقه‌بندی اجمالی می‌توان دریافت که توزیع واژه‌ها، نظم خاصی دارند. اسامی معنی به‌کاررفته در کل قطعه، در بندهای اول و آخر، نسبت بیشتری دارند (۳۰٪ در بند اول، ۳۰٪ در بند آخر و به‌عنوان نمونه ۷٪ در بند دوم). از سویی دیگر، اسامی ذات کل قطعه در سه مصرع درونی، بیشترین مقدار فراوانی را دارند (حدود ۲۸٪ در بند سوم در مقابل ۱۳٪ در بند اول). این تخصیص نسبت‌ها و توزیع اسم‌ها در سراسر قطعه می‌تواند رابطه‌ی تنگاتنگی با بار معنایی بندها داشته باشد. در سه بند میانی که اسامی ذات پرکاربردترند، توصیف بیشتر مربوط به عناصری ملموس، مرئی و محسوس‌تر است و افعال، کنش بیشتری را القا می‌کنند. برعکس در بندهای آغازین و پایانی که اسامی معنی، وفور بیشتری دارند، توصیف بر حالات ذهنی و فکری شاعر است و مصرع‌ها بیشتر القاگر سکون هستند.

بسیاری از واژه‌های موجود در شعر به سه «زمینه‌ی همگون معنی‌شناختی» تعلق دارند. اولین زمینه، اسامی عام «خلوتگاه، ویرانه، درون، دیوار، سامان، منزل و بام» را در برمی‌گیرد و تصویری از خانه و خلوتگاه انسانی در ذهن مجسّم می‌سازد. دومین زمینه‌ی متجانس معنی‌شناختی، اسامی عام «دود، ویرانه و

آتش» و افعال «سوختن و می‌سوزم» و صفت «سوخته» را شامل می‌گردند. سومین زمینه، اسامی «درون، دست، دامان، گیسو، تن، چشم، دل، پا و جان» را در برمی‌گیرد که برخی از آن‌ها همانند «پا» و «دل» تکرار می‌شود. افزون بر این می‌توان به یک زمینه‌ی همگون معنایی دیگر نیز اشاره داشت که از علاقه‌ی بی‌شک شاعر به هنر نقّاشی پرده برمی‌دارد: «طرح»، «رنگ» و «تصویر» که همگی در بند میانی متمرکز شده‌اند.

پس حس‌هایی که شاعر در این شعر خاص بازگو می‌کند، حس‌هایی است درونی که با جسم و جان او پیوند خورده و شاعر با تمام اعضای تن خود، طعم آنها را حس می‌کند. بنابراین سوختن او حقیقی، ژرف و تردیدناپذیر است و نه‌تنها خانه و خلوتگاه او در حال سوختن و نابود شدن است، بلکه درون او نیز همچنان در حال سوختن است.

از سویی دیگر، با نگاهی دقیق‌تر پی خواهیم برد که تنها صفت توصیفی به‌کاررفته در کل شعر، صفت «سوخته» است و این خود، به‌خوبی بیانگر درون‌مایه‌ی اندوه‌بار شعر است. تنها واژگان به‌کاررفته به‌صورت جمع در کل قطعه، دو واژه‌ی «دیوار» و «بام» است که هر دو از اجزای یک سرپناه می‌باشند که او را از «درای کاروان» جدا می‌کند. آیا این مطلب نمی‌تواند دلالت بر عزلت و تنهایی شاعر باشد؟ افزون بر این بندهای آغازین و پایانی، تنها بندهایی هستند که در آن‌ها، واژه‌ی «من» ظاهر می‌شود. بی‌شک «من» در سایر بندها نیز به چشم می‌خورد (به‌عنوان شناسه و یا صفت ملکی)، اما در بندهای اول و آخر، «من» به‌صورت مضاف‌الیه در دو ترکیب اضافی به کار می‌رود و حضور آن در پایان مصرع می‌تواند جنبه‌ی تأکیدی نیز داشته باشد (آنچه متعلّق به من است).

همان‌گونه که بدان اشاره شد، دامنه‌ی لغات مربوط به مفهوم «سوختن» در سراسر شعر به وفور یافت می‌شود. این تکرار بر تأکید ورزیدن بر انتقال یک احساس دلالت دارد؛ بدین‌گونه که شاعر برای القای ذهنیات خود به مخاطب، دست به تکرار واژه یا مجموعه واژگانی می‌زند که تداعی‌کننده‌ی حالت یا مفهومی در ذهن مخاطب است. همان‌گونه که می‌دانیم، تکرار از قوی‌ترین عوامل تأثیر است. شاعر از طریق تکرار است که می‌تواند تداوم و استمرار امری را به مخاطب القا نماید.

علاوه بر تکرار واژگان، بجاست که از تضاد آن‌ها نیز سخن به میان آوریم. واژگان متضاد به‌کاررفته در کل قطعه عبارتند از: شب/ روز، ساحل/ دریا، شب/ سحر، صبح، برداشتن/ آویختن، گسستن/ دل بستن. در بندهای دوم و چهارم - که همان‌گونه که اشاره شد به بیان روحیات شاعر می‌پردازد - همواره شاهد تضاد هستیم. در بند دوم، حرف ربط «لیک» به‌خوبی نشان می‌دهد که تضادی بین شرایط قبلی شاعر

(شب، ساحل) و شرایط حاضر وی (سحر، ژرفای دریا) وجود دارد. علاوه بر این حرف ربط، واژگان به‌کاررفته نیز خود گویای این تضاد هستند: دست برداشتن/ آویختن، دامان شب/ گیسوی سحر، ساحل/ دریا. در واقع در این بند، دو جمله مرکب دیده می‌شود که جمله‌ی پایه در هر دو مورد، جمله‌ی پیروی را وارد می‌کند که بیانگر هدفی است؛ هرچند در جمله‌ی دوم، خواننده تلویحاً این هدف را درک می‌کند. ترکیب دستوری عبارات در جمله‌ها یکسان است: جمله‌ی پایه + حرف ربط + جمله‌ی پیرو. این تشابه دستوری بر زیبایی کلام شاعرانه می‌افزاید. در بند ۴ نیز به همین منوال، آرایه‌ی تباین به کار گرفته شده است. در هر دو بند، عبارت بیان‌کننده‌ی تضاد در آخرین مصرع بند قرار دارد. شاعر بر تضادی پافشاری می‌کند که بوی ناامیدی و دلسردی دارد.

شاعر به برخی موجودات بی‌جان، خصلت‌ها، احساسات و رفتارهای انسانی را نسبت می‌دهد و از شیوه‌ی انسان‌نمایی یا تشخیص استفاده می‌کند. برای مثال، نسبت دادن «خندیدن» به «صبح»، جنبه‌ی انسانی به آن می‌دهد و یا «چشم دوختن» به «خیال»؛ گویی «خیال»، انسانی است که از «درون دل» به «تصویر امید» نگاه می‌کند و بی‌صبرانه در انتظار آن است: «چشم می‌دزد خیال روز و شب/ از درون دل به تصویر امید.»

در بندهای دوم و سوم نیز شاعر از شیوه‌ی انسان‌نمایی استفاده می‌کند، زیرا کاربرد واژه‌های «دامان»، «گیسو» و «تن» به ترتیب در توصیف «شب»، «سحر» و «دیوارها»، جنبه‌ی انسانی به آن‌ها می‌بخشد.

در آخر با توجه به ویژگی واپس‌نگری شعر و بند آخر، آیا می‌توان به این نتیجه رسید که شاعر همواره در جست‌وجوی امید است، اما این امید هیچ‌گاه به تحقّق نمی‌پیوندد و هرچند تیرگی‌ها از بین می‌رود، شاعر همواره دل و خلوتگاه خود را سوخته می‌انگارد و دلسرد می‌شود و به کنج عزلت خود بازمی‌گردد؟ به هر روی خلأ و ابهام ایجادشده، بخشی از ویژگی‌های اصلی سخن شاعرانه است و بر زیبایی اثر شاعرانه می‌افزاید. «وجود عناصر نامنتظر، غافلگیرکننده و شگرف، به نوبه‌ی خود بخشی اساسی از جلوه‌ی هنری یا به عبارت دیگر، چاشنی لازم و ضروری هرگونه زیبایی را تشکیل می‌دهد.» (Jakobson, 1977: 32)؛ ما در آخرین بند این شعر، ظهور این عامل غیر منتظره را شاهد هستیم؛ زیرا خواننده که از ابتدای شعر، با مضمونی از ویرانی و یأس خو گرفته، به ناگاه در بند آخر با مفاهیمی چون پاکشیدن تیرگی‌ها و خندیدن که نشان از تغییر اوضاع دارند، روبه‌رو می‌شود، اما در نهایت همان رویه‌ی پیشین بازمی‌گردد:

تیرگی پا می‌کشد از بام‌ها:

صبح می‌خندد به راه شهر من.

دود می‌خیزد هنوز از خلوتم.

با درون سوخته دارم سخن.

حضور عامل غافلگیرکننده و شگفت‌انگیز در بند آخر روشن به نظر می‌رسد. در دو مصرع آغازین بند آخر، با پا کشیدن تیرگی‌ها و خندیدن صبح، خواننده در انتظار گشایشی است، حال آنکه در مصرع سوم این بند، بار دیگر شرایط اولیه بازمی‌گردد. استفاده از قید «هنوز»، خواننده را متعجّب و حیرت‌زده بر جای می‌گذارد.

۴- نتیجه‌گیری

اگر هدف از بررسی ساختاری را کشف نظام پنهان و روابط عمیق مفاهیم به واسطه ارتباط کلمات در یک متن در نظر بگیریم، بررسی انجام‌شده ما را بدین سو هدایت می‌کند که در سراسر شعر، شاعر بر آن است تا توصیفی از حالات و روحیات درونی خود و محیط پیرامونش ارائه دهد. این مهم با بهره‌جویی از ترفندهای گوناگون کلام شاعرانه میسر بوده، روابط میان عناصر تشکیل‌دهنده‌ی شعر آن را پررنگ و ملموس ساخته است. توصیف صور در فرآیند شعری و توجه به ساختار این قطعه، پرده از نظم درونی و انسجام آن برمی‌دارد. پیوند بخش‌های مختلف متن در ارتباطی روشن با بُعد معناشناختی اثر قرار می‌گیرد و بر آن تأکید می‌ورزد. مطالعه‌ی پدیده‌های ویژه‌ی زبانی، علاوه بر بررسی صورت و ساختار، ما را به سوی پیوند صورت و محتوا رهنمون می‌سازد.

ساختار این شعر بر اساس توازنی بدیهی میان پنج بندِ چهار مصراعی استوار است. این توازن صرفاً در تکرار ساخت‌های دستوری یکسان خلاصه نمی‌شود. توازن معنایی میان دو بند آغازین و پایانی قطعه و تکرار برخی از مصرع‌های نخستین در پایان شعر، افزون بر جنبه‌ی زیباشناختی، ترفندی شاعرانه است که گواه خودمرکزگرایی قطعه و ساختار بسته، دورانی و واپس‌نگر آن است. پایان‌پذیری شعر با همان مصرع‌های نخستین، نوعی خلأ ذهنی برای خواننده ایجاد می‌کند که باعث می‌شود خواننده در غیاب شاعر به فعّالیّت ذهنی بپردازد. با توجه به ساختار دورانی، بسته و واپس‌نگر شعر «دود می‌خیزد»، این قطعه‌ی ادبی خود به‌نوعی برجسته‌سازیِ ساختاری بسته در دنیای واقع است.

هرچند این قطعه در قالب نو سروده شده است، از وزن و قافیه بی‌بهره نیست و حتی این وزن و قافیه بر غنای آن افزوده است. از آنجا که هر تشابه ظاهری در صوت باید با تکیه بر تشابه یا عدم تشابه در مفهوم ارزیابی شود، بررسی قافیه‌های موجود در این شعر نشان می‌دهد که قافیه‌ها از حیث معنایی به یکدیگر

وابسته‌اند. در واقع آواها در تأکید مفاهیم به کار رفته‌اند. در واقع هم‌جواری معنایی یا تصویری که از هم قافیه شدن واژه‌ها در ذهن خواننده شکل می‌گیرد، برای شاعر حائز اهمیت بوده است. با بررسی آوایی واژگان قافیه‌ها می‌توان به این نتیجه رسید که سه واج از بیشترین بسامد برخوردارند: /n/،/a/،/m/. این سه واج همانا سه واج تشکیل‌دهنده‌ی واژه «من» لست که احساسات آن درون‌مایه‌ی اصلی قطعه است. از این‌رو قافیه با تکرار واج‌های یکسان، علاوه بر تأثیر در انسجام آهنگین شعر، در ادای مفهوم نیز کمک می‌کند. علاوه بر این واکه‌ی a در سراسر شعر، بیشترین فراوانی را دارد که برای بیان صداهای بلند مانند شکستن و فرو ریختن به کار می‌رود که در حقیقت از درون‌مایه‌های اصلی شعرند. این تکرار واجی، افزون بر زیبایی‌آفرینی، تداعی مفاهیم نهفته در مضمون است.

در نهایت باید اذعان نمود که سپهری در استفاده از واژگان، ساخت‌های دستوری و آواها موفق عمل کرده است و علاوه بر خلق زیبایی، از توان آن‌ها در راستای برجسته‌سازی مفهوم شعر و القای مفاهیم ضمنی ماهرانه بهره جسته است. تحلیل واژگان، کنش‌ها، توازن‌ها، ترکیبات موجود در بافت متن بر چیرگی تیرگی‌ها و سیاهی‌ها در شعر اشاره دارد که در وجود شاعر به‌خوبی ریشه دوانده و رخنه کرده است. گسستگی و تنهایی شاعر و تلاشی عبث برای رسیدن به «تصویر امید» در ساختاری بسته، بی‌شک بی‌ارتباط با فضای اجتماعی سیاسی دهه‌ی سی نیست. آیا این سوختن و رنج درونی، شاعر را بر آن نداشته است تا زبان بگشاید و سخن از ویرانه‌ای براند که همواره از آن «دود می‌خیزد»؟

منابع

- پیروز، غلامرضا (۱۳۹۴)، «تحلیل ساختاری شعر هزاره‌ی دوم آهوی کوهی»، **ادبیات پارسی معاصر**، س۵، ش۳: ۲۱-۴۴.
- پین، مایکل (۱۳۸۲)، **فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته**، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۷)، «بازخوانی فرمالیستی غزلی از بیدل»، **مجله نقد ادبی**، س۱، ش۲۹: ۲۹-۳۸.
- سیف، عبدالرضا (۱۳۸۸)، «بررسی و تحلیل ساختاری شعر نظامی»، **ادب فارسی**، ش۱: ۸۱-۱۰۲.
- سپهری، سهراب (۱۳۷۷)، **هشت کتاب**، تهران: کتابخانه طهوری.

- علوی مقدم، محمد (۱۳۸۱)، **نظریّه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)**، تهران: سمت.
- فاروقی، جلیل الله (۱۳۸۸)، «نقد و تحلیل غزلی از سعدی بر پایه روش یاکوبسن»، **پژوهش های ادب عرفانی**، دوره ۳، ش۴: ۹۳-۱۰۸.
- فروزنده، مسعود (۱۳۹۱)، « تحلیل ساختاری شعر "عقاب" خانلری و "خانه سرپویلی" نیما یوشیج بر اساس نظریه های برمون و گریماس»، **فصلنامه تخصصی مطالعات داستانی**، س ، ش۱: ۵-۱۹.
- قویمی، مهوش (۱۳۸۳الف)، **آوا و القا**، تهران: هرمس.
- ..... (۱۳۸۳ب)، **شعر نو در بوته‌ی نقد**، بندرعباس: دانشگاه هرمزگان.
- مرادی کوچی، شهناز (۱۳۸۰)، **معرفی و شناخت سهراب سپهری**، تهران: قطره.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، **کیمیای سخن** (پانزده گفتار درباره‌ی ادبیات ایران و جهان)، تهران: هاشمی.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵)، **فرهنگ اندیشه انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته**، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: نگاه.

Structural Linguistic Analysis of Sohrab Sepehri's Romantic Poem

Atiyeh Arabi[1]

DOI: 10.22080/RJLS.2023.23815.1326

Abstract

Structural linguistic analysis, one of the first approaches of new criticism, studies the text by using data from the science of linguistics, regardless of any hypertext elements. Such an approach was first used in the analyses of Russian formalists, in particular Jacobsen, and then in the studies of various structuralists. According to structuralists, a literary text is composed of, first and foremost, a set of special linguistic phenomena that distinguish it from other texts; this distinction can be seen at all structural levels of the text. This article aims to examine the poem "Smoke is Rising" by Sohrab Sepehri, a Persian poet whose poems are a reflection of the elements of the school of Romanticism, by making use of Jacobsen's theories. According to Jacobsen's method, structural elements of the poem are described on three levels: phonetic, lexical, and syntactic. A careful reading on this basis leads us to understand the hidden network of meaning in the poem. In fact, the purpose of this article is to answer questions such as how linguistic functions in the geometric form of poetry are effective in conveying meanings and how the system of words governing the external structures of the poem contain concepts related to the mood and the main theme of the poem. A study of phonetic, grammatical, and lexical-semantic elements shows that the hidden layers of meaning are closely related to the form of poetry, and play a role in the creation of beauty.

Keywords: Structure, Sound, Grammar, Linguistic features, Structural linguistic analysis, Sohrab Sepehri, Romantic poetry.

Extended Abstract

Introduction

With the rise of scientism at the end of the 19th century and its rise to prominence as the dominant discourse, scholars of various fields decided to use the methods and criteria of experimental sciences to investigate and approach phenomena. The field of literary criticism was no exception. In the years following the First World War, the expansion of linguistic views into the world of literature and literary criticism brought literary criticism into a

[1] Assistant Professor of French Literature, University of Mazandaran, Iran. Email: a.arabi@umz.ac.ir

new world where Russian formalists were its masters. From there, hypertext-based criticisms were abandoned and replaced by text-based criticisms such as formalism and structuralism as prominent examples. A literary text was evaluated not based on emotion and affection, but based on the framework and skeleton of the text itself – as a visible work and a laboratory subject. With this interpretation, art and literature were considered as techniques that the critic tried to discover. (Alavi Moghadam, 1381: 8-9); in their first efforts in this direction, formalists considered the subject of literary studies to be the literariness of literature. They insisted on the views of objectivism and placed criticism on the basis of the form of the work in the first place; they then turned to poetry as an example of literature (Pain, 2012: 419-416).

1-2 Research Questions

The present article is an attempt to provide a reasoned answer to some of the most important questions, which are:

- Is the external structure, chosen by the poet, the instigator of the meaning and content of the poem or not?
- How does the external structure and format of the poem contribute to the production of meaning, and how does the poet use linguistic functions to induce meaning?
- How is the relationship between Sepehri's poetic form and the concepts reflected in it represented?

1-3 Research Method

The method of this research is descriptive-analytical and is conducted by consulting books and articles in the relevant field.

Conclusion

If we consider the purpose of structuralist investigation to be the discovery of the hidden system and relationships of concepts through the connection of words in a text, the investigation leads us to the fact that throughout the poem, the poet is trying to describe the states and moods of his inner self and surrounding environment. This is made possible by taking advantage of various techniques in poetic expression, with the relationships between the constituent elements of the poem making it vivid and sensible. The description of images in the poetic process as well as the structure of this piece reveal its internal order and coherence. The connection of different parts of the text is clearly related to and emphasizes the semantic dimension of the work. A study of special linguistic phenomena, in addition to

examining the form and structure of the work, leads us to the link between form and content. Although this piece is written in the form of new poetry, it is not devoid of weight and rhyme; indeed, this weight and rhyme have added to its richness. Since any apparent similarity in sound should be evaluated based on the similarity or lack of similarity in meaning, the examination of the rhymes in this poem shows that the rhymes are related to each other in terms of meaning. Finally, it must be acknowledged that Sepehri has been successful in using words, grammatical constructions and sounds; in addition to creating beauty, he has skillfully used their power to highlight the meaning of the poem and instill implicit concepts. The analysis of words, actions, balances, and combinations in the texture of the work points to the predominance of darkness and blackness in it – which has taken root and penetrated into the poet's being. The detachment and loneliness of the poet and a futile attempt to reach the "image of hope" in a closed structure are certainly not unrelated to the social and political atmosphere of the 1930s. Does such internal pain and suffering not make the poet break his silence and talk about the ruins from where "Smoke is [always] Rising"?

Conflict of Interest

None.

References

Adam, J-M. (1989). *Pour lire le poème.* Paris: Deboeck- Duculot.

Barthes, R., & Georgin, R. (1978). *Jakobson*. Paris, Cahiers cistre.

Jakobson, R. (1963). *Essai de la linguistique générale.* Paris: Le Seuil.

----------. (1977). *Huit questions de poétique*. Paris: Le Seuil.

----------. (1973). *Questions de poétique*. Paris: Le Seuil.

----------. (1984). *Une vie dans le langage.* Paris: Minuit.

Kristeva, J. (1967). « *Pour une sémiologie des paragrammes*». *Tel Quel*. n° 29, printemps : 53-54.

Todorov, T. (1977). *Théories du symbole* .Pairs : Le Seuil.