پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، سال سیزدهم
شماره ٤ (پی‌درپی ٥٠) زمستان ١٤٠١، صص ٧٠ – ٥٣

تضاد و تناظر در شعر چون سبوی تشنه (تحلیلی بر پایه نقد نو)

حجت‌الله ربیعی[1]

چکیده

مقاله حاضر در پی آن است که با استفاده از روش پیشنهادی نقد نو، به بررسی شعر «چون سبوی تشنه» از مهدی اخوان ثالث بپردازد و در ضمن توضیح و تبیین برخی کلیدواژه‌ها و مؤلفه‌های مورد تأکید نقد نو، نظیر «تنش»، «موضوع» و «آیرونی»، از آن‌ها به صورت کاربردی در نقد این شعر بهره گیرد. به این منظور، با خواندن دقیق شعر و بررسی تضادها و تناظرها و ارجاع آن‌ها به خط سیر اصلی شعر، چگونگی پیکره‌بندی اثر تحلیل شده است. در این فرآیند، مخاطب، به صورت گام به گام، با روش نقد عملی اثر از منظر نقد نو آشنا می‌شود. حاصل تحقیق این است که اجزاء سازنده اثر در هماهنگی با یکدیگر و با وحدتی درونی سازمان‌دهی شده‌اند و در ورای تضادها و تناظرها، شعر داری انسجام و وحدت ارگانیک است.

کلیدواژه‌ها: نقد نو، وحدت اندام‌وار، اخوان ثالث، تناظر، تضاد، تنش.

[1] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران. h_r_baran@yahoo.com
تاریخ وصول: ١٤٠٢/٥/١٢ تاریخ پذیرش: ١٤٠٢/٧/٢٤

مقدمه

در میان شاعران معاصر فارسی، کمتر کسی چون مهدی اخوان ثالث (م. امید) توانسته است معیارها و تئوری‌های مورد نظر نیما را در شعرش به کار بندد. به طور قطع با تجزیه تحلیل و خوانش دقیق آثار او می‌توان به شناخت شعر نیمایی نزدیک شد. به طور کلی هرچه زوایای کار بزرگان ادبیات معاصر بیشتر مورد دقت قرار گیرد، زمینه مناسب‌تری برای آفرینش‌های ادبی کم نقص‌تر فراهم می‌آید.

هرکدام از روش‌ها و مکاتب نقد ادبی با در نظر گرفتن نمودی از اثر به تحلیل و بررسی آن اثر می‌پردازند. در بین شیوه‌های نقد ادبی، نقد فرمالیستی و به دنبال آن نقد نو آمریکایی بیش از هر چیز خود اثر را در مرکز توجه قرار می‌دادند و به این واسطه شناخت بهتری از اثر ارائه می‌دادند. امروزه هرکدام از نحله‌های نقد ادبی برای ورود به مفاهیم نظری نقد خود در آغاز نیازمند آن هستند که خودِ متن را به طور موشکافانه بررسی نمایند، آنگاه مفاهیم مورد نظر نقد خود را بر این اطلاعات پایه‌ای بنا کنند.

در این مقاله سعی شده است با تکیه بر مؤلفه‌های نقد نو به شناخت بهتری از آثار اخوان ثالث دست یابیم. برای نیل به این مقصود، شعر «چون سبوی تشنه»، یکی از مشهورترین اشعار اخوان ثالث را برای تحلیل انتخاب کرده‌ایم. پیش از آن که به نقد و بررسی این اثر روی آوریم، به طور خلاصه به مرور دیدگاه‌های منتقدان نقد نو می‌پردازیم.

«آنچه نقد نو نام گرفته است در سال‌های ۱۹۳۰–۱۹٤۰ در ایالات متحده ظهور کرد و در انگلستان هم آی. ای ریچاردز و ویلیام امپسون کارهایی مرتبط با این حوزه انجام دادند. کانون توجه در نقد نو بر وحدت اندام‌وار یا یکپارچگی آثار ادبی بود. نقد نو در تقابل با پژوهشگری تاریخی که شیوه معمول در دانشگاه‌ها بود، با شعر چون شیئی زیبایی‌شناختی رفتار می‌کرد نه چون سندی تاریخی و به عوض قصد و شرایط مؤلفان، بر هم کنش ویژگی‌های کلامی شعر و پیچیده شدن‌های معنا بر اثر بر هم کنش‌ها را بررسی می‌کرد» (کالر، ۱۳۸۲: ۱٦۳–۱٦٤).

با اوج گرفتن این نگاه به آثار ادبی، شیوه‌ای نظام‌دار و روشن‌تری به نقد ادبی حاکم شد و نظریه‌پردازان این نوع نقد در تبیین آن کوشیدند. «دست‌اندرکاران نقد نو از جمله جان کرو رنسام، آلن تیت، رابرت پن وارن و کلینت بروکس، ابتدا در سال‌های پس از جنگ جهانی اول در دانشگاه واندر بیلت گرد هم آمدند و بر خود نام «فراریان» را گذاشتند و مجله ادبی شکیلی به نام فراری را از سال ۱۹۳۲ تا ۱۹۳۵ منتشر کردند» (گرین، ۱۳۸۵: ۸۵).

پیروان نقد نو، بیش از همه چیز به «قرائت تنگاتنگ» و دقیق متن شعر می‌پرداختند و بر آن بودند که منتقد باید با دیدی درون‌مبنا و بدون در نظر گرفتن داده‌های بیرون متن به تجزیه و تحلیل اثر ادبی بپردازد. «به اعتقاد پیروان نقد نو، بی‌شک یک مورخ ادبی به زندگی و زمانه مؤلف و روح عصری که وی در آن می‌زیسته علاقه دارد؛ اما این منابع اطلاعاتی را که بتوان در تحلیل خود متن از آن استفاده کرد در اختیار منتقد قرار نمی‌دهد» (تایسن،۱۳۹۲: ۲۰۷).

در نقد نو به مؤلفه‌هایی چون تنش، استقلال و عینیت متن، پارادوکس، ابهام، آیرونی و طنز، نماد، تصویر و تخیل، در کنار خواندن دقیق و وحدت اندام‌وار، توجه می‌شود. در حقیقت، پس از خواندن چندباره شعر «فرایند نقد با بررسی واژه شروع می‌شود که ملموس‌ترین تبلور شکل است. در این بررسی هم معانی مستقیم و هم معانی ضمنی واژه‌ها باید مورد توجه منتقد قرار گیرد تا از این طریق ابهام یا دلالت‌های چندگانه متن آشکار شود. منتقد سپس باید پیوند واژه‌ها در متن را بررسی کند تا به ساختار اثر برسد» (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۰۵).

با بررسی، پارادوکس‌ها، تضادها و کنایات و دیگر صنایع به کار رفته در شعر، حتی نحوه چینش کلمات بر صفحه کاغذ و علائم سجاوندی، تنش‌ها و تضادهای متن رفع می‌شود. «تضادهایی که باید به هماهنگی برسند و اختلاف‌هایی که باید جای خود را به سازش بدهد، دقیقاً ماده شعر را فراهم می‌آورند» (هارلند، ۱۳۸۵: ۳۰۱).

منتقد ادبی در هر شاخه و مکتب از نقد که بخواهد اثری را در مورد واکاوی و نقادی قرار دهد در گام اول باید از خود متن آغاز کند و ابتدا ظرفیت‌ها و ارتباطات نهان و آشکار متن را دریابد و در گام بعد به عرصه مورد نظر خود بپردازد. با این اوصاف، پیداست که نقد نو «اثری ماندگار در نحوه خواندن ادبیات و نوشتن درباره آن داشته است. برخی از مهم‌ترین مفاهیم آن در مورد ماهیت و اهمیت شواهد موجود متن را — استفاده از نمونه‌های مشخص عینی موجود در خود متن برای اعتبار بخشیدن به تفسیرهای خویش — امروزه اکثر منتقدان ادبی، صرف نظر از مسلک نظری ایشان، برای تأیید قرائت‌های خود از ادبیات به کار می‌گیرند» (تایسن،۱۳۹۲: ۲۰۵).

بر این اساس، برای درک صحیحی از آثار ادبی پرداختن به نقد و نظریه‌های ادبی امری ضروری است. خاصه در کشور ما که «وقتی صحبت از نقد می‌شود، هنوز اغلب تصور می‌کنند منظور یا تحسین کردن نویسنده است، یا مذمت او، یا «شرحِ» زبان آثار ادبی یا استفاده از این آثار برای فهم بهتر تاریخ» (پاینده،۱۳۸۲: ۱).

پیشینه پژوهش

پژوهش‌هایی که تاکنون در نقد و بررسی آثار مهدی اخوان ثالث صورت گرفته است، بیشتر بر پایه نگاه تاریخی، سمبولیسم و دیگر رهیافت‌هاست و از دیدگاه نقد نو به آثار او نگریسته نشده است، اما در حیطه نقد نو و برای بررسی آثار دیگر شاعران، نمونه‌هایی را می‌توان یافت که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود.

در کتاب نقد ادبی و دموکراسی و در مقاله‌ای با عنوانِ «تنش و تباین در شعر نشانی»، از منظر نقد نو به شعر سهراب سپهری پرداخته شده است که طی آن نویسنده با مرور مختصری به برخی بنیان‌های نقد نو، به تحلیل و نقد شعر نشانی روی آورده است و با در نظر داشتن نقدهای دیگری که بر این شعر نگاشته شده است، به قرائت شعر پرداخته است و ضمن تبیین تنش و تباین موجود در شعر، به رفع

ابهام و تنش شعر می‌پردازد و با قرائتی تازه از این اثر، زوایای پنهان آن را، با دلالت‌های خود متن به عنوان وجودی قائم به ذات، روشن کرده است (نک: پاینده، ۱۳۹٤: ٤۱-۵۷). همچنین در کتاب گفتمان نقد، مؤلف در مقاله‌ای با عنوان «تبلور مضمون شعر در شکل آن» با رهیافتِ نقد نو به تحلیل شعری از شفیعی کدکنی پرداخته است و با قرائتی دقیق، تباین دو مفهوم سکون و حرکت و تبلور آن در شکل شعر را تشریح کرده است و هر مصراع را با اشاره به کلیدواژه‌ها و نسبت آن‌ها با این دو مفهوم تحلیل کرده است و با دقت در ویژگی‌های آوایی واژه‌ها و مفاهیمی که انتقال می‌دهند، تناسب میان شکل و محتوا را دنبال نموده است (نک: پاینده، ۱۳۹٤: ۱۹۷-۲۰۲).

در کتاب نقد ادبی علی تسلیمی، پس از اشاره به پاره‌ای از نظریه‌های منتقدان نقد نو به عنوان نمونه‌ای عملی از نقد، شعری از فروغ فرخزاد بررسی شده است. نویسنده با در نظر داشتن اصول نقد و با تأکید بیشتر بر ابهام و رفع آن، به تحلیل شعر پرداخته است و با بررسی وجوه حضور «شب» و «باد» به عنوان اصلی‌ترین کاراکترهای شعر به عناصری نظیر تجربه، متناقض‌نما، تخیل و ابهام که کلیدواژه‌های نقد نو هستند، روی آورده است و در نهایت پاره‌ای از ابهام‌های شعر را رفع نموده است (نک: تسلیمی، ۱۳۹۰: ۲۰-۳۰).

در میان منابع نقد و نظریه ادبی که پژوهشگران و نظریه‌پردازان غربی نگاشته‌اند نیز می‌توان نمونه‌هایی را برای نقد عملی یافت که برای تشریح نظریه ادبی، دست به نقد اثری خاص زده‌اند. از جمله منابعی که با دقت و شرحی مبسوط به روش‌شناسی و مبانی نقد نو پرداخته است، کتاب درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی، نوشته چارلز برسلر است. در این کتاب پس از شرح مبانی نقد نو، شعری از رابرت براونینگ با عنوان «آخرین دوشس من» به روش منتقدان نقد نو، نقد شده است و آیرونی و متناقض‌نمای شعر در کانون توجه قرار گرفته است. منتقد از خلال سخنان دوک (شخصیت اصلی شعر) به جنبه‌های ناگفته و گاه کنایه‌آمیز اثر نزدیک شده است و ضمن تأکید بر برخی دلالت‌های ضمنی از لایه‌های پنهان متن پرده برداشته شده است (نک: برسلر، ۱۳۹۳: ۸۸- ۱۰۰)

لُیس تایسن در کتاب نظریه‌های نقد ادبی معاصر، در فصل مربوط به نقد نو، ابتدا کلیدواژه‌های نقد نو را از قبیلِ «خودِ متن»، «متناقض‌نما»، «آیرونی»، «ابهام» و «تنش»، شرح می‌کند و سپس آن‌ها را در نقد شعری به نام «دختری در درون است»، سروده لوسیل کلیفتن جستجو می‌کند و آشکار می‌سازد که تمام عناصر شکلی شعر در درون‌مایه‌اش نقش دارند و اثر دارای وحدتی اندام‌وار است (نک: تایسن، ۱۳۹۲: ۲۰۵-۲۲۸).

جان پک و مارتین کویل در کتاب روش مطالعه ادبیات و نقدنویسی، به شرح دقیقی از روشی گام به گام برای تحلیل متن پرداخته‌اند و ضمن بیان مبانی نقد، یادآور می‌شوند که برای نقد باید ابتدا در پی تنش شعر، سپس موضوع آن و به دنبال این دو سراغ درون‌مایه اثر رفت و تمام اجزاء اثر را در نسبت با موضوع سنجید. ایشان سپس روش پیشنهادی خود را به طور عملی در شعری با عنوان «روستای ولش هیل» به کار بسته‌اند (نک: پک، ۱۳۸٦: ۳٦-۵٦).

ویلفرد گرین به همراه جمعی از نظریه‌پردازن، در کتاب مبانی نقد ادبی، برای شرح فرایند نقد از دیدگاه منتقدان نو، شعری با عنوان «به معشوق عشوه‌سازش» از آندرو مارول آورده است و شیوه نقد شکل‌مدارانه را با آن نشان داده‌است. در این نقد که بیشتر حالت توصیفی دارد حال و هوای عاشقانه شعر در کانون توجه است. منتقد با ذکر تکه‌های محتوایی این شعر بلند به دنبال دریافت درون‌مایه‌ای گسترده‌تر از ظواهر کلامی شعر است و به این طریق لزوم گذر از محتوای جزئی و بسط آن به تجربه و محتوایی کلی‌تر را یادآور می‌شود و در حین بحث، به وزن و آهنگ جملات و تناسب آن‌ها با مفهوم و محتوا اشاره دارد (نک: گرین، ۱۳۸۵: ۹۴-۹۹).

بحث و بررسی

کلیدواژه‌های متداول در نقد نو از قبیل تنش، موضوع، درون‌مایه و نماد در خلال نقد شعر بررسی شده‌اند، اما اصطلاح «آیرونی» به توضیح بیشتری نیاز دارد، به همین منظور پیش از آن که به نقد شعر بپردازیم، به صورت گذرا به توضیح این اصطلاح می‌پردازیم.

مختصری درباره آیرونی

درباره آیرونی و ریشه این واژه گفته‌اند: «Irony از eroneia یونانی، در اصل به معنای توریه، برخلاف نشان دادن امری [آمده است]. در کمدی‌های یونان، eiron شخصیت ضعیف ولی زیرکی است که بر شخصیت ابله و لاف‌زنی موسوم به alazon پیروز می‌شود. کاربرد بعدی واژه حاکی از تأثیر پذیرفتن از خاستگاه اصلی آن است. در رسالات افلاطون، سقراط نقش eiron را بازی می‌کند. پرسش‌هایش ساده‌دلانه و غالباً نامربوط و حتی ابلهانه به نظر می‌آید، ولی سرانجام طرف مقابلِ اوست که شکست می‌خورد» (ولک، ۱۳۸۸، ج ۱، ۴۲۹).

اما آیرونی در اصطلاح ادبی «شگردی است که نویسنده با توجه به بافت متن، به کلام یا واقعه‌ای ظاهراً صریح، معنایی بسیار متفاوت می‌بخشد که در آن دریافتی کاملاً مطایبه‌آمیز از ناهمخوانی وجود دارد؛ به عبارت دیگر، آیرونی بیانی ادبی است که در لحن آن نوعی دوگانگی وجود دارد، چنان که نسبت به آنچه گفته شده یا دیده شده، از جنبه‌ای دیگر نامعقول یا نامفهوم است یا متضاد و خلاف انتظار» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۵).

در واقع مفهوم آیرونی مفهومی گسترده است که به راحتی در یک تعریف قرار نمی‌گیرد؛ به دیگر سخن، می‌توان گفت، «آیرونی دوگانگی لفظ و معنا یا صورت و محتواست که غالباً بر پایه تضاد یا تناقض غیرمنتظره و گاه خنده‌آور پدید می‌آید» (غلامحسین زاده، ۱۳۹۰: ۱۱۲).

نقد نو به ظرفیت‌های بیان آیرونیک توجهی خاص دارد، «به اعتقاد منتقدان نقد نو، از جمله کلینت بروکس، جان کرو رنسم و آی. ای. ریچاردز، آیرونی یگانه کلید ساختار نمایشی شعر است و نشان می‌دهد که چگونه معنا در ساختار یک شعر واقع است و از آن نشئت می‌گیرد. بر اساس [اصول مکتب] نقد نو، معانی شعر را به لحاظ ساختاری، تنش بین معانی صریح واژگان شعر و دلالات

ضمنی آن‌ها – که به طریق اولی توسط بافت آن شعر خاص تعیین می‌گردد- معین می‌کند و بـه وجـود می‌آورد. آیرونی «موازنه [این] تلقی‌ها و ارزیابی‌های متقابل» است که نهایتاً معانی شعر را تعیین می-کنند» (برسلر، ۱۳۹۳: ۳۱۳).

همچنان که از تعاریف آیرونی بر می‌آید، چندمعنایی و تکثر، خصلت اصـلی مـتن آیرونیـک اسـت کـه برآمده از فرهنگی تکثرگرا و چندصدایی است. «متن‌های آیرونیک در تاریخ ادبیات فارسی اندک‌انـد و آن متن‌ها هم از نظر سبک و محتوایی چندان غنی و متنوع نیستند. دلیـل ضـعف نگـرش آیرونیـک در تاریخ ادبی ما آن است که در فرهنگ فارسی، میدان برای ظهور اَبَر نگـاه‌هـای ممتـازی از آن‌گونـه کـه هگل توصیف کرده چندان مهیا نبوده است. غلبه شکل‌های مسلط اندیشه و سخن همیشه همسوی بـا قدرت حاکم بوده است، اما در قرن بیستم با ظهور نگـرش مـدرن، ابرنگـاه‌هـای آیرونیـک در ادبیـات فارسی آشکارتر شد. نگاه آیرونیک در کارهای ایرج پزشک‌زاد، در اشعار مهدی اخـوان ثالـث، احمـد شاملو و فروغ فرخزاد هم بیش از آثار متقدمان است» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۱۱). بر همین اساس، یـافتن مفهوم معادل آیرونی در ادبیات فارسی کار دشواری است. در اکثر موارد در ادبیـات فارسـی آیرونـی را معادل کنایه در نظر گرفته‌اند و نیز شباهت‌هایی میان آیرونی و ذم شبیه به مدح و مجاز به علاقه تضـاد، دیده می‌شود، اما این صنایع و صنایعی نظیر طنز، تجاهل العارف، افتنان، ایهام تضاد، محتمل الضدین و ... تنها در برخی ویژگی‌ها با آیرونی شـباهت دارنـد و آیرونـی مفهـومی اسـت فراگیرتـر و پیچیـده‌تر (نک: بهره‌مند، ۱۳۸۹: ۹- ۳۶).

آیرونی را به انواع متعدد تقسیم کرده‌اند که از میان آن‌ها می‌توان بـه آیرونـی کلامـی، آیرونـی سـاختار، آیرونی رومانتیک، آیرونی سقراطی و ... اشاره کرد.

نقد و تحلیل شعر

از تهی سرشار،
جویبار لحظه‌ها جاری است.
چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب و اندر آب بیند سنگ،
دوستان و دشمنان را می‌شناسم من.
زندگی را دوست می‌دارم؛
مرگ را دشمن.
وای، اما- با که باید گفت این؟ من دوستی دارم
که به دشمن خواهم از او التجا بردن.

جویبار لحظه‌ها جاری (اخوان ثالث، ۱۳۹۰: ۳۰).

«چون سبوی تشنه» شعری است در سه بند که تصویر بند آغازین در پایان نیز تکرار شده است و به شعر، شکل دایره‌ای می‌بخشد. در بند اول، سخن از جاری بودن جویبار لحظه‌هاست. جویباری سرشار از تهی. در بند دوم راوی یا منِ شعر، خود را به سبوی تشنه‌ای تشبیه کرده است که آب را در خواب می‌بیند و سنگ را در آب و دلیل این شباهت را شناختن دوست و دشمن می‌داند. در پایان بند دوم شاعر دوست خود را به‌گونه‌ای می‌داند که باید از او به دشمن پناه برد. شعر با تکرار تصویر آغازین، به پایان می‌رسد. برای نقد و بررسی این اثر، پیش از هر چیز باید به تبیین دو عنصر «تنش» و «موضوع» بپردازیم.

تنش عنصری کلیدی

نخستین گام در نقد نو، یافتن تنش شعر است. «تضادها و تباین‌های جهان خارج در شعر به صورت پارادوکس و آیرونی و امثال این‌ها منعکس می‌شود و ساخت اثر را (که ساختی هماهنگ و منسجم است) به وجود می‌آورد» (شمیسا، ۱۳۹٤: ۲۵٤). ساده‌ترین راه برای یافتن تنش، توجه به تضادهای درونی شعر به ویژه در سطرهای آغازین است. تضادها در ایجاد ژرفا و ابهام شعر بسیار مؤثرند. در واقع، «پیچیدگی یک متن ادبی محصول تنش آن است و این به معنای پیوند اضداد با یکدیگر است. ساده‌ترین شکل تنش از تلفیق امر انتزاعی و امر عینی، از مفاهیم عامِ قرار گرفته در درون تصاویر خاص پدید می‌آید» (تایسن، ۱۳۹۲: ۲۱۵).

تنش این شعر در دو سطر اول یعنی در پارادوکس «از تهی سرشار» و ترکیب «جویبار لحظه‌ها» رخ داده است. جویبار با پر بودن و حرکت، در ارتباط است. از آنجا که «لحظه» به زمان اشاره دارد و زمان واحد سنجش زندگی یا در معنای گسترده‌تر، واحد هستی است، می‌توان گفت تنش شعر در تقابل هستی و نیستی است. مسأله وقتی پیچیده‌تر می‌شود که این دو امر متضاد در دل یکدیگر باشند. جویبار هم تهی است و هم جاری. این تنش در تمام شعر به طریقی سایه افکنده است و به عناصر اصلی و در نهایت به کل شعر جهت می‌دهد و سبب می‌شود تا نوعی یکپارچگی و همگرایی در میان اجزای شعر به وجود آید، به نحوی که خواهیم دید، تضاد، تناظر و پارادوکس بیشترین نقش را در رساندن مفهوم اصلی شعر ایفا می‌کنند.

موضوع

پس از این که شعر بارها و بارها خوانده می‌شود، در می‌یابیم که کلیت شعر درباره یک مفهوم اصلی سخن می‌گوید؛ این مفهوم اصلی «موضوع» نام دارد. «موضوع آن چیزی است که متن ادبی ظاهراً درباره آن است. آنچه نوشته در ظاهر و به صورت آشکار درباره آن بحث می‌کند، موضوع آن نوشته است؛ نه آن چیزی که باید از نوشته استنباط و درک شود. موضوع آن چیزی است که به صورت مصدری یا اسم مصدری گفته می‌شود» (علیقلی‌زاده، ۱۳۹۰: ۲٦۸-۲٦۹). موضوع در پیوند با تنش،

به آشکار شدن وحدت و هم‌پیکری شعر کمک می‌کند و همچنان که در ادامه خواهد آمد، حاصل این تعامل دست‌یابی به درون‌مایه است که خود نقش تنش‌زدایی اثر را بر عهده دارد و سبب برطرف شدن تضادها و تقابل‌ها و در نهایت تکمیل کلیت شعر می‌گردد. برای یافتن موضوع اصلی در این شعر به طور گذرا به عناصر کلیدی آن نگاهی می‌اندازیم.

با نگاهی کلی به شعر درخواهیم یافت که شاعر میان سه کاراکتر اثرگذار در شعر یعنی، جویبار لحظه-ها، سبو و منِ شعری، شباهت‌هایی را برقرار کرده است و در کنار این روابط متناظر، تضادهایی شکل گرفته است که در پیوند با هم ساختار پیچیده و شگفت‌انگیزی را آفریده‌اند.

جویبارِ سرشار از تهی، نمونه بزرگ‌تری از سبوی تشنه است و سبوی تشنه همانند منِ شعری است که فاقد زندگی دلخواه است. هر سه در این موضوع به هم شباهت دارند که با نوعی فقدان و کمبود رو به رو هستند. جویبار که با جاری بودن توصیف شده است تهی است، سبو فاقد آب است و «من» فاقد زندگی.

جریان جویبار لحظه‌ها مفهوم زندگی را انعکاس می‌دهد و بی‌آبی سبو همراه وضعیت «من»، فقدان زندگی و به تعبیر دیگر مرگ را در بر دارد. بر این اساس می‌توان گفت، موضوع اصلی این شعر، «زندگی و مرگ» است.

راوی یا صدای شعر در پی آن است تا توصیفی از وضعیت خود در مواجهه با زندگی و مرگ ارائه دهد که بغرنج و نادلخواه بودن آن را به‌خوبی تصویر کند؛ توصیفی که از روابط متناظر و متضاد عناصر سازنده شعر بهره جسته است. با دقت در این عناصر، حالت دوقطبی موضوع اصلی را در جزئی‌ترین مؤلفه‌های اثر می‌توان پیگیری کرد. حاصل این روابط، سازه‌ای است چندلایه و دارای ابهام. در ادامه به‌تفصیل به بیان این پیوندهای متناظر و متضاد خواهیم پرداخت.

بند اول در عین ایجاز، از دیدگاه معنایی کلان‌ترین و فراگیرترین جلوه برای مفهوم شعر است. زمان به عنوان کلیدی‌ترین عنصر زندگی به جویباری مانند شده که در جریان است، اما پارادوکس آغازین بند، این تشبیه را با اختلال مواجه می‌نماید؛ جویبار ظرفی است که با مظروفش (آب) اعتبار می‌یابد. جویباری که پر از خالی است نه جویبار است و نه جاری است؛ عنصری است ایستا و مرده. این ایستایی حتی در انتخاب فعل جمله (است) نیز نمود دارد. به این ترتیب، سطر دوم این بند بیش از آن-که حرکت را توصیف کند، در عمل تقویت‌کننده پارادوکس ابتدای شعر است. به لحاظ دستور زبان و چینش واژه‌ها نیز وقتی قید حالت (از تهی سرشار) پیش از جویبار قرار دارد، تأکید کلام بیشتر خودنمایی می‌کند. بر این اساس لحظه‌هایی که همانند چنین جویباری درگذرند، نمی‌توانند حامل و جلوه‌گاه زندگی باشند.

تضاد حاکم بر شعر حتی در لایه‌های زیرین که در نگاه اول به چشم نمی‌آید نیز قابل جستجوست. برای نمونه در ساختار پارادوکس سطر اول شعر (از تهی سرشار)، واژه‌هایی به کار رفته‌اند که جزء اولشان (تَه و سر)، با یکدیگر تضاد دارند، در حقیقت شاعر می‌توانست به جای کلمه «سرشار» واژه-

هایی نظیر «لبریز» یا «مشحون» را به کار برد، اما انتخاب واژه «سرشار» این تضاد مخفی را که هم-سو با جریان کلی شعر است، آفریده است.

در میان صامت‌ها یا همان همخوان‌های بند اول، همخوان‌های روان بسامد بالاتری دارند. به‌گونه‌ای که همخوانِ «ر» /r/ چهار مورد و همخوانِ «ل» /l/ یک مورد در مجموع پنج مورد (۲۶%) از کل نوزده همخوان بند اول را شامل می‌شوند؛ یعنی بیش از یک چهارم همخوان‌ها، روان هستند.

از تهی سرشارِ
جویبارِ لحظه‌ها جاری ست.

« /r/ و /l/ اصواتی هستند روان و جاری، سیال و شفاف. این واج‌ها صدای مایعی را تداعی می-کنند که به آرامی می‌ریزد، می‌تراود یا جاری می‌گردد» (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۱).

القای معنایی سیال، جریان داشتن و سُر خوردن در دیگر اشعار اخوان ثالث نیز با همخوان‌های روان صورت گرفته است که از آن جمله می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

گلِ به گلِ ابرِ سترون درِ زلالِ آبیِ روشن / رفته تا بامِ برین، چون آبگینه پلکان، پیداست (اخوان ثالث، ۱۳۹۰: ۶۰).

و یا: پنجره باز است، / و آسمان درِ چارچوبِ دیدگه پیدا. / مثلِ دریا ژرف / آب‌هایش ناز خوابِ مخملِ آبی / رفته تا ژرفاش / پاره‌های ابرِ همچون پلکان برف / من نگاهم ماهیِ خونگرم و بی آرام این دریا (همان: ۶۱).

با نگاهی به واکه‌های این بند درمی‌یابیم که دو واکه «ـَـ» /a/ و «آ» /â/ بیشترین کاربرد را در میان واکه‌ها دارند، به نحوی که از تعداد سیزده واکه موجود در بند اول، هشت مورد، (۶۱%) به این واکه‌ها اختصاص دارد. » این واکه‌ها با توصیف اندیشه‌ها و احساساتی در تناسب‌اند که در زمان تجلی آن‌ها، صدا اوج می‌گیرد. از دیگر نقش‌های بسامد واکه‌های مذکور، توصیف صحنه‌ها و مناظر است. «آواهای بم و به ویژه آواهایی درخشان در توصیف مناظر پرشکوه و شگفت‌انگیز به کار می-رود» (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۶).

همچنان که می‌بینیم، دلالت‌های معنایی آواهای بند اول با مؤلفه‌هایی نظیر جاری و سیال و پرشکوه و شگفت بودنِ زندگی پیوند دارد که این دلالت‌های القایی، در سایه عنصر کلیدی شعر؛ یعنی پارادوکس تنش‌زا (از تهی سرشار) مسخ و کم‌رنگ می‌شوند.

تضادها و تناظرها

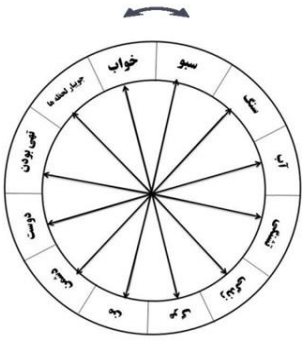
بند دوم شرحی است جزئی‌تر و عینی‌تر از وضعیتی که در بند اول تصویر شده است. همچنان که گفتیم سبو و راوی شعر به‌گونه‌ای با یکدیگر و با جویبار لحظه‌ها شبیه هستند. سبو تشنه آب است و راوی تشنه زندگی. سبو به‌گونه‌ای تصویر شده است که به شکستن نزدیک است و راوی نیز به مفهوم مرگ. آبی که سبو در خواب می‌بیند او را سیراب نمی‌کند و زندگی دلخواه راوی نیست. می‌توان گفت

رابطه متناظر «سبو» و «من» نزدیک‌ترین رابطه در این شعر است. برای بازشناسی بیشتر روابط میان کاراکترهای شعر، ابتدا باید به این پرسش‌ها پاسخ داد:

چرا سبو در خواب است؟ چرا شاعر شناختِ دوست و دشمن را به خواب دیدن سبو مانند کرده است؟ در واقع، سبو از بیداری-که سرشار از تشنگی است- به خواب گریخته است و در خواب با آب ملاقات می‌کند. آبی که سیراب‌گر نیست و سنگ نیز در خود دارد. «منِ» شعر هم از بیداری (زندگی / جهان واقع) به مرگ پناه می‌برد؛ زیرا آن‌چه هست آرام‌بخش و سیراب کننده نیست.

با تکیه بر واژه «تشنه» که صفت سبو است و شاعر خود را به آن شبیه می‌داند، می‌توان نوعی اشتیاق را در راوی نیز دریافت. سبو تشنه آب است، هم‌معنای این جمله برای «من» می‌شود؛ «من» مشتاق زندگی است. زندگی مطلوب راوی محقق نیست، پس او را به نقطه مقابل، یعنی مرگ پرتاب می‌کند و در این روند هم دوست شناخته می‌شود، هم دشمن. دشمنی که در دشمن بودن خود صادق است اما دوست (زندگی) در دوستی خود خالص نیست.

این شناخت، تنهایی و اندوه و تأسف را برای راوی به همراه دارد، در حقیقت بزرگ‌ترین دوست او یعنی زندگی، خود دشمن است، بر همین اساس هر خُرد و کلان دیگر که با زندگی در ارتباط است، در جهان این شعر، دشمنی می‌کند و راوی در این میدان خود را تنها می‌یابد و کسی را برای گفتن درد خود نمی‌یابد یا اساساً گفتنی نمی‌داند. تنها چاره التجا بردن به مرگ است برای دریافت بهتر و شرح پیچیدگی روابط متناظر و متضاد شعر، می‌توان از شکل زیر کمک گرفت.



شکل (۱) دایره تضادها و تناظرها

اگر در امتداد پیکان‌هایی که در سطح دایره رسم شده‌اند و کلیدواژه‌های رو به روی هم را به یکدیگر متصل کرده‌اند حرکت کنیم، روابط متناظر میان عناصر سازنده شعر را می‌بینیم و اگر در محیط دایره حرکت کنیم مفاهیم متضاد را خواهیم یافت. تمام کلیدواژه‌هایی که در محیط دایره در کنار هم هستند با همسایه‌های خود در تضاد هستند. تضاد سنگ و سبو، آب و تشنگی، زندگی و مرگ، مرگ و من،

من و دشمن، دشمن و دوست و جویبار و تهی بودن، در نگاه اول قابل‌لمس است، اما برخی دیگر از تضادهایی که در شکل آمده است نیاز به توضیح دارد.

تشنگی و زندگی: تشنگی فقدان آب است و آب در نظام ارجاعات این شعر با دوست و زندگی موازی است و این دلالت سبب می‌شود رابطه تشنگی و زندگی در این اثر رابطه متضاد باشد.

آب و سنگ: آب هم‌مفهومِ دوست و زندگی است، و سنگ هم‌مفهومِ دشمن و مرگ است و رابطه آن‌ها تضاد است.

سبو و خواب: نتیجه منطقی دو عبارتِ «در خواب، آب هست»، «در آب، سنگ هست»، گزاره «در خواب، سنگ هست» است و این نتیجه سبو را با خواب در وضعیت تضاد قرار می‌دهد.

خواب و جویبار: جویبار در خود حرکت و پویایی دارد و خواب سکون و ایستایی، و این دو در تضادند.

تهی بودن و دوست: دوست مفهوم متناظر با آب و هم‌معنا با زندگی است و این دو با تهی بودن که با نیستی و مرگ نزدیک است در تضاد هستند.

همچنان که می‌بینیم تناظرها و تضادها در لایه‌های شعر به خوبی با یکدیگر یک بافت پیچیده پر ابهام و در عین حال هم‌پیکر ایجاد کرده‌اند و این شگردهای زبانی توانسته‌اند بیان خطابه‌وار و کم-تصویر این بند را پوشش دهد. گفتنی است در شکل بالا هم‌نشینی کلیدواژه‌ها بر اساس تناسب مفهومی آن‌ها در شعر است، نه ترتیب حضورشان در سطرهای شعر.

آیرونی

درباره آیرونی پیش از این مطالبی آوردیم، اکنون به ذکر این نکته بسنده می‌کنیم که «آیرونی هنگامی به وجود می‌آید که از آنچه در متن گفته شده است بتوان به دو معنی یا دو برداشت مربوط به هم یا برداشت‌های بیشتر رسید. این معانی ممکن است ناقض یکدیگر به نظر رسند، با این همه هر دوی آن‌ها در متن معتبر و صادق است. بنابراین می‌توان گفت آیرونی رابطه میان معانی و برداشت‌های متفاوت از یک امر است» (مشرف، ۱۳۸۷: ۱٦٦).

در بند دوم «دوست» به‌گونه‌ای معرفی شده است که مفهوم متضاد خود را در درون دارد و این خود سبب خلق مفهومی آیرونیک شده است:

زندگی را دوست می‌دارم
مرگ را دشمن
وای اما — با که باید گفت این- من دوستی دارم
که به دشمن خواهم از او التجا بردن.

برای دریافتن این که چگونه دو معنای متضاد در واژه دوست وجود دارد و چگونه هر دو در متن معتبرند، باید از تنش -که در آغاز به آن اشاره کردیم- کمک بگیریم. گفته شد که تنش موجود در متن

سمت و سو دهنده به دیگر ارکان شعر است. در این بند، آیرونی یکی از ارکان مهم معناساز و اثرگذار در کل معناست. تنش و بحران متن، بین هستی و نیستی، یا به بیان بهتر، نیستی در عین هستی است. دوست نیز در عین حال که در لفظ دوست است و در ظاهر دوست می‌نماید، در عمل و در باطن دشمنی است قهارتر از هر دشمن. در واقع، تنش شعر به شکل آنچه هست و آنچه باید باشد، در این آیرونی متجلی است. می‌بینیم که این دشمنی در قالب دوستی، سبب شگفتی راوی شعر نیز شده است. دوست (زندگی) برای هر کس دوست‌داشتنی است (اعتبار معنای ظاهری)، اما اگر در عمل سبب پناه بردن به دشمن (مرگ) شود، خود دشمنی سرسخت‌تر است (اعتبار معنای باطنی). به این ترتیب در سایه تنش شعر، هر دو ساحت معنایی آیرونی موجود در کاراکتر دوست قابل دریافت است.

هم‌سویی با موضوع اصلی شعر در واکه‌ها و همخوان‌های بند دوم نیز به‌خوبی پیداست. در این بند نیز واکه‌های درخشان بیشترین بسامد را دارند. از کل ٦٧ واکه این بند، واکه «ـَـ» /a/ بیست‌ویک مورد و «آ» /â/ هفده مورد، (در مجموع ٥٦%) به کار رفته‌است. «واکه‌های درخشان تداعی‌گر خشمی فروخورده، برآشفتگی و خروش است» (قویمی، ۱۳۸۳: ۳٤-۳۵). در میان صد و هفت همخوان این بند نیز، همخوان‌های انسدادیِ «د» /d/ پانزده مورد، و «ب» /b/ ده مورد، (در مجموع ۲۳%) در آغاز بند بیشترین بسامد را دارند و در ادامه همخوان‌های خیشومی «ن» /n/ هجده مورد و «م» /m/ چهارده مورد (در مجموع ۲۹%) بسامد بالاتری دارند و هرکدام القاگر مفاهیمی همسو و موازی با کلیت اثر هستند. «از نظر روحی و ذهنی، غلبه احساسات گوناگون، اما به صورت شدید، می‌تواند شخص را متلاطم کند و به نفس‌نفس بیندازد که با همخوان‌های انسدادی القا می‌گردد» (قویمی، ۱۳۸۵: ٤٦). این آشفتگی ذهنی و درونی با اوج گرفتن همخوان‌های خیشومی، القاگر ناخرسندی است. «همخوان‌های خیشومی در زبان فارسی، اصواتی هستند که به هنگام تلفظ آن‌ها هوا از راه بینی خارج می‌شود. بنابراین، این واج‌ها غالباً صدایی شبیه نق‌نق آهسته؛ یعنی در واقع اصواتی ناشی از ناخشنودی و عدم رضایت را تداعی می‌کنند» (قویمی، ۱۳۸۵: ٤٩).

واکه‌ها و همخوان‌های بند دوم همچون بند اول در خدمت وحدت اندام‌وار و یکپارچگی عناصر سازنده اثر قرار دارند و به‌خوبی در لایه‌های زیرین شعر به القای مفهوم اثر یاری می‌رسانند.

وحدت اندام‌وار و هم‌پیکری عناصر سازنده اثر سبب می‌شود که همه عناصر در نهایت به سوی یک هدف معطوف باشند. با دقت در ساختار این شعر در می‌یابیم که این همگرایی در جزئی‌ترین مؤلفه‌های سازنده اثر دیده می‌شود. اگر قافیه‌های به کار رفته در شعر را مورد توجه قرار دهیم، آشکار می‌شود که واژه‌هایی به عنوان قافیه انتخاب شده‌اند که ستون فقرات پیام اصلی شعر نیز هستند. قافیه‌ها عبارتند از: من، دشمن، التجا بردن. با کمی تغییر و جابه‌جایی قافیه‌ها، این عبارت به دست می‌آید: «التجا بردنِ من به دشمن.» همچنان که می‌بینیم، قافیه‌ها به موجزترین وجه، گویای خط سیر مفهومی شعر هستند.

بند سوم تکرار بند نخست است با این تفاوت که فعل جمله در این بند حذف شده است. این تکرار همچنان که گفتیم حالتی دایره‌ای به شعر بخشیده است و دایره نمایانگر «ابدیت و بی‌زمانی ست؛ زیرا نه پایانی دارد و نه آغازی. هر چیز دایره‌وار، زمان و مکان را منسوخ می‌کند و در عین حال به معنی وقوع مکرر است» (کوپر، ۱۳۷۹ : ۱٤۰). که این مسأله به خوبی با محتوای اثر هم‌خوانی دارد. حذف فعل نیز حالتی بی‌پایان، ابدی و تکرارشونده ایجاد کرده است. جویباری که همیشه به همین صورت جاری است. تشنگی ابدی و میل به نیستی، مفاهیمی هستند که تا بی‌نهایت در افق معنایی اثر تکرار می‌شوند.

نگاهی به نمادها

در میان کلیدواژه‌های اثر به دو واژه سبو و سنگ از دیدگاه نمادشناسی می‌توان نگریست. سبو و سنگ که دو کاراکتر اثرگذار در شعر هستند، در لایه نمادین نیز نقشی اساسی دارند. در نمادشناسی «سبو و تنگ آب نماد آب‌های کیهانی، مادر کبیر، ماتریس، اصل پذیرنده مؤنث، پذیرش، باروری و قلب هستند. بارها سبو نماد درخت حیات را تداعی کرده است. معمولاً سبویی در دست‌های ایزد است و آب از آن سرریز می‌شود، نماد ایزد نیکوکار و مؤنث یا مادر کبیر است که آب‌های زندگی و باروری را بر همه جهان می‌پراکند» (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۹۲). سنگ نیز در معنای نمادین تداعی‌گر مفاهیمی است نظیر «استواری، دوام، اطمینان، بی‌مرگی، فسادناپذیری، ابدیت، انسجام، تباهی-ناپذیری، واقعیت متعالی، زندگی ایستا. در نمادهای ابتدایی مردم از سنگ‌ها متولد می‌شدند و آن‌ها را دارای قوه حیات‌بخش می‌دانستند» (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۰٦ و ۲۰۷).

می‌بینیم که این دو واژه علی‌رغم آن‌که در معانی قاموسی، از هم بیگانه و گاه دشمن تلقی می‌شوند، در لایه نمادین در برخی جهات با هم قرابت دارند. زایندگی و حیات‌بخشی و پیوند با زندگی نقاط اشتراک این دو نماد هستند. حال باید دید این نمادها در ارتباط با دیگر عوامل اصلی و اثرگذار شعر به چه صورت عمل می‌کنند.

تشنگی و در خواب بودن سبو سبب می‌شوند از این مفاهیم نمادین تنها پوسته‌ای باقی بماند که با زایایی و مادرانگی فاصله دارند. تمام تداعی‌های مثبت سبو، به خاطر هم‌نشینی آن با آب است و در حقیقت این آب است که چنین مفاهیمی را در سبو ایجاد می‌کند. از سوی دیگر کاراکتر سنگ نیز با تمام معانی نمادین که برشمردیم در شعر حضوری قاطع ندارد؛ زیرا در خواب و رؤیای سبو وجود دارد و در جهان شعر وجود آشکار ندارد. به همین دلیل نه استحکام و انسجامش می‌تواند تهی بودن سبو را در هم شکند و نه از سوی دیگر حیات‌بخشی و بی‌مرگی‌اش قطعیت و فعلیت دارد. به این ترتیب به خوبی آشکار است که سایه تنش شعر در لایه نمادین نیز حضور دارد. هستی و نیستی یا بودن نه آن-چنان که باید، در برداشت نمادین نیز دیده می‌شود.

درون‌مایه

همه عواملی که سبب پیچیدگی متن می‌شوند باید القاکننده نظم نیز باشند. «از این رو تمامی معانی چندگانه و متقابلِ حاصل از متناقض‌نماها، آیرونی‌ها، ابهام‌ها، و تنش‌های موجود در متن باید از طریق نقش مشترک آن‌ها در درون‌مایه، با یکدیگر سازگار و تقابل آن‌ها برطرف شود» (تایسن، ۱۳۹۲ : ۲۱٦). بر این اساس تمام عناصر سازنده اثر در کنار هم یک کل را بنا می‌نهند که درون‌مایه از آن به دست می‌آید. کارکرد اصلی رسیدن به درون‌مایه اثر تنش‌زدایی و ایجاد تعادل و آشتی بین اضداد است. باید در نظر داشت که «درون‌مایه متن، یا معنای کامل آن، مترادف با موضوع نیست بلکه درون‌مایه عبارت است از آن‌چه متن با موضوع انجام می‌دهد» (همان: ۲۱٦). همچنان که پیش از این گفتیم موضوع را می‌توان در یک مصدر یا اسم مصدر بیان کرد، اما برای بیان درون‌مایه به جمله نیازمندیم. درون‌مایه را می‌توان یک یا چند جمله توصیف کرد.

با توجه به آنچه تاکنون گفته شد، درون‌مایه‌ای که برای شعر مورد بحث می‌توان پیشنهاد داد، جملاتی نظیر این خواهد بود؛ «گاهی زندگی به حدی تهی و پوچ است که انسان مرگ را بر آن ترجیح می‌دهد» و یا به بیان مختصر، «گاهی مرگ از زندگی نادلخواه بهتر و آرام‌بخش‌تر است».

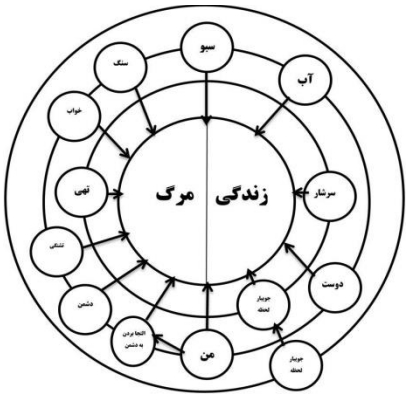
اما تضادها و تنش متن چگونه با دریافت این درون‌مایه به تعادل و تعامل می‌رسند؟

پاسخ به این سؤال نیاز به مروری گذرا به تنش و اثرات آن در شعر دارد. تنش شعر در جاری بودن جویبار و تهی بودن آن بود و انعکاس آن در آیرونی «دوست» و برداشت نمادین از سنگ و سبو بیشتر دیده شد. جویبارِ لحظه‌های زندگی نامراد و به دور از آرمان و آمال، برزخی را در پیش چشم به تصویر می‌کشد که نه هستی و زندگی است و نه مرگ، و به‌گونه‌ای است که راوی وقتی بدان می‌نگرد آن را پوک و تهی می‌یابد و شبیه سبویی بی‌آب تصویر می‌کند، این دریافت نوعی دل‌زدگی را سبب می‌شود، تا جایی که از هرچه زندگی و مظهر آن است، بدبینانه می‌گریزد و نومید می‌شود و نیستی را به زندگی نادلخواه ترجیح می‌دهد. بر این اساس، درون‌مایه به‌خوبی تضادهای موجود در متن را با برطرف می‌کند و نشان می‌دهد که اجزای شعر چگونه در ارتباطی اندام‌وار، برداشت خاص شاعر را از موضوع در اثر می‌آفرینند.

وحدت اندام‌وار

همچنان که پیش از این گفته شد یکپارچگی و وحدت اندام‌وار اثر در گرو این است که سازه‌ها یا عناصر اثر با موضوع اصلی همخوانی و همسویی داشته باشند. برای آن که این همسویی به خوبی نمایش داده شود، مدلی را پیشنهاد می‌کنیم که به ساختار اتم شبیه است. به این منظور، موضوع شعر را در جایگاه هسته اتم در نظر می‌گیریم و کلیدواژه‌ها یا کاراکترهایی را که در هر بند نقش اساسی ایفا می‌کنند، (همچون الکترون‌ها) در مدارهایی بر گرد هسته رسم می‌کنیم، به نحوی که هر مدار نمایشگر یک بند باشد. به این ترتیب به خوبی نشان داده می‌شود که سازه‌های اثر چگونه تحت تأثیر مغناطیس

موضوع کنار هم گرد آمده‌اند و هر یک چه نسبتی با هسته دارند. به این ترتیب مدل اتمی شعر «چون سبوی تشنه» به این صورت خواهد بود.



شکل(۲) وحدت اندام‌وار با الهام از ساختار اتم

همچنان که می‌بینیم موضوع اصلی، تضادی را در دل خود دارد و متناسب با این تضاد، عناصری را بر گرد خود جذب کرده است. کاراکترهای «من» و «سبو» در خط حایل مرگ و زندگی قرار دارند.

مفاهیم مرتبط با مفهوم مرگ بیشتر هستند و این در حالی ست که کلیدواژه «من» همچنان که در متن شعر آمده است، گرایشی به «دشمن» (مرگ) دارد به این معنا که این کاراکتر نیز جزء کاراکترهای مرتبط با مفهوم مرگ محسوب می‌شود.

شکل مذکور به‌خوبی خط سیر اصلی محتوای اثر را با تأکید بر کلیدواژه‌ها و نسبتشان با موضوع اصلی، نشان می‌دهد و آشکار می‌سازد که وحدت میان عناصر سازنده اثر از سوی موضوع اصلی ایجاد می‌شود و این وحدت چه در ساختار و چه در محتوا خود را نشان می‌دهد.

نتیجه‌گیری

«چون سبوی تشنه» شعری است که شبکه‌ای پیچیده از تضادها و تناظرها را در خود سازمان‌دهی و حل و فصل کرده است. تشی که با پارادوکس «از تهی سرشار» در آغاز شعر ایجاد می‌شود، همچون موجی سراسر اثر را می‌پیماید و در جهت‌دهی به دیگر عناصر نظیر موضوع، نمادها و درون‌مایه تأثیر عمده دارد.

تمامی اجزا و عناصر سازنده برای بسط و گسترش موضوع اثر و پروراندن آن و در نهایت انتقال درون‌مایه شعر نقش ایفا نموده‌اند؛ به نحوی که از قافیه‌های شعر گرفته تا واکه‌ها و همخوان‌ها و نیز کلیدواژه‌های هر بند در راستای ایده اصلی شعر عمل کرده‌اند. آیرونی به کار رفته در شعر در ضمن این که با سلسله‌ای از تضادهای شعر همسوست، در ایجاد دامنه معنایی گسترده‌تر، مؤثر است. کاراکترهای «سنگ» و «سبو» با تنش آغازین تناسب دارند و همچنین با موضوع شعر(مرگ و

زندگی) چه در معنای قاموسی و چه در معنای نمادین هماهنگ هستند و تمهید لازم را برای تقویت موضوع و دریافت درون‌مایه فراهم آورده‌اند. درون‌مایه توانسته است تنش و تضادهای شعر را برطرف کند و سازه‌ای نظام‌مند و کلیتی هم‌پیکر شکل دهد. بر این اساس، می‌توان گفت «چون سبوی تشنه» از دریچه نقد نو، شعری منسجم و دارای وحدت اندام‌وار است.

منابع

کتاب‌ها

- اخوان‌ثالث، مهدی. (۱۳۹۰). آخر شاهنامه، تهران: انتشارات زمستان.
- انوشه، حسن. (۱۳۸۱). دانشنامه ادب فارسی، تهران، موسسه فرهنگی و انتشاراتی دانشنامه: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- برسلر، چارلز. (۱۳۹۳). درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی. ترجمه مصطفی عابدینی‌فرد، تهران: نیلوفر.
- پاینده، حسین.(۱۳۸۲). گفتمان نقد. تهران: نشر روزنگار.
- تایسن، لیس.(۱۳۹۲). نظریه‌های نقد ادبی معاصر، تهران: نگاه امروز.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۹٤). نقد ادبی، تهران: میترا.
- فتوحی، محمود.(۱۳۹۱). سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران: انتشارات سخن.
- قویمی، مهوش.(۱۳۸۳). آوا و القا در شعر مهدی اخوان ثالث، تهران: هرمس.
- کالر، جاناتان. (۱۳۸۲). نظریه ادبی(معرفی مختصر). ترجمه فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
- کوپر، جین.(۱۳۷۹). فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.
- گرین، ویلفرد.(۱۳۸۵). مبانی نقد ادبی. ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.
- مشرف، مریم. (۱۳۸۷). شیوه‌نامه نقد ادبی، تهران: سخن.
- ولک، رنه.(۱۳۸۸). تاریخ نقد جدید. ج۱. ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.
- هارلند، ریچارد.(۱۳۸۵). درآمدی تاریخی بر نظریه ادبیات از افلاطون تا بارت. ترجمه گروه ترجمه شیراز، تهران: چشمه.

مقاله‌ها

- بهره‌مند، زهرا.(۱۳۸۹). «آیرونی و تفاوت آن با طنز و صنایع بلاغی مشابه». فصلنامه زبان و ادبیات فارسی، شماره ٤٥، صص۹-۳٦
- علیقلی‌زاه، حسین. (۱۳۹۰). «تفاوتِ موضوع، با اصطلاحات همخوشه خود و کاربرد آن در سبک‌شناسی». فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب)، شماره پیاپی ۱٤، صص۲٦۵-۲۸۳.
- غلامحسین زاده،غلامحسین. (۱۳۹۰)، «مقایسه آیرونی با صناعات بلاغی فارسی»، فصلنامه زبان و ادبیات فارسی،سال ۱۹، شماره ۷۰، صص۱۰۷-۱۳۵.