# تحلیل و نقد شعر «گردش سایه ها» سهراب سپهری از دیدگاه نقد فرمالیستی

**واژگان کلیدی**
* سهراب سپهری
* گردش سایه ها
* نقد ادبی
* فرمالیسم

**محمد مجید اوریادی زنجانی*oryadim@gmail.com**

**دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور اردستان، ایران**

**علیرضا عرب بافرانی* Bafrani57@gmail.com**

**استادیار دانشگاه پیام نور نایین، ایران (نویسنده مسئول)**

**چکیده:**

نقد فرمالیستی، زمینه تحلیل شکل یا ویژگی های درون متنی یک اثر را برای رسیدن به محتوا و درونمایه-بدون نیاز به جنبه های برون متنی آن اثر- فراهم کرده است. بررسی وحدت اندام وار یک متن و نیز هنجارگریزی های حاصل از تکرار، جزء مولفه ها و مفروضات در بحث نقد فرمالیستی است که می تواند در زمینه‌ی بررسی و تحلیل متون ادبی و به خصوص شعر معاصر، محققان را به کار آید. سهراب سپهری در زمره شاعران نوپرداز معاصر است که فرم و شکل و نیز محتوا و درونمایه آثارش، مورد توجه عام و خاص بوده و هست. با وجود رواج گسترده پژوهش های فرمالیستی و دیدگاه علمی آن و با وجود فراهم بودن زمینه بررسی و تحلیل اشعار سهراب از منظر نقد فرمالیستی، پژوهش های جدی زیادی در این زمینه صورت نگرفته است و این پژوهش می تواند در این گستره اشعار او را تحلیل و نقد کند. در این مقاله با استفاده از عوامل درون متنی، شعر «گردش سایه ها»، سپهری را با روش توصیفی– تحلیلی و با استفاده از منابع مکتوب، از جنبه های زبانی، ادبی، بلاغی و زیبایی شناختی مورد تحلیل و بررسی قرار داده ایم. بررسی های درون متنی این متن نشان می دهد که سپهری مفهوم «گردش» را به زیبایی در «وحدت اندام وار» شعرش به تصویر کشیده است. وی این تصویر را با استفاده از «هنجارگریزی»های مناسب در قالب «تکرارِ» واژه ها، گروه ها، جملات و ساخت‌ها، استعاره، کنایه و متناقض نماها که نقشی مهم در شکل گیری تنش شعری دارند و خلق ایماژهای دیداری و شنیداری «تکرار» شونده به خوبی نشان داده است. در واقع، شعر «گردش سایه ها» آینه ای است که تحول فکری سهراب را در دوره های مختلف که در طی آن شاعر از تاریکی بیرون می آید و به روشنایی می رسد؛ منعکس می سازد.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۲۰

**مقدمه**

در سال های آغازین قرن بیستم، دو جنبش عمده‌ی ادبی در روسیه، شیوه‌ی نقد و بررسی در متون ادبی را دگرگون کرد. این دو مربوط به آرای اعضای «انجمن مطالعه زبان ادب» و نگرش «اعضای حلقه‌ی زبان شناسی» مسکو بود. سنت گرایان و منتقدان سنتی این دو گروه را به خاطر ارائه‌ی دیدگاه نو و معطوف به متن و بر اساس معیارهای زبان شناسی، منتقدان فرمالیستی و یا منتقدان نو نامیدند (صفوی، ۱۳۹۱: ۴۷۵). «رستاخیز واژه» نوشته ویکتور اشکلوفسکی در سال ۱۹۱۴ به عنوان اولین ایده های این مکتب بود. اشکلوفسکی بر مبحث «آشنایی زدایی» در سطح کلام ادبی تاکید داشت و آن را در قالب رساله‌ی «رستاخیز واژه» آشکار ساخت و سپس در مقاله‌ی «هنر به مثابه ی فن» آن را گسترش داد. او معتقد بود که «آشنایی زدایی» به تمام شگردها و فنونی اطلاق می شود که مولف آنها را آگاهانه به کار می گیرد تا جهان متن را در چشم مخاطب، بیگانه نماید (احمدی، ۱۳۹۳: ۴۸). این تاکید بر متن و نادیده گرفتن عوامل برون متنی، باعث شد تا با تمرکز بر عناصر درونی متن، راه برای کشف نسبی معنای نهفته فراهم شود. برخلاف سنت گرایان که به عوامل «برون متنی» تاکید داشتند، منتقدان فرمالیست، متن را از حوادث تاریخی، سیاسی، اجتماعی و حتی شرح حال مولف جدا می دانستند و تاکیدشان بر عوامل درون متنی است. به همین دلیل آنها اعتقاد داشتند که « طرحی نو در نظریه و نقد ادبی درانداخته اند و به همین سبب گویاترین توصیف از فرمالیسم این است که آن را «نقد نو» بنامیم (پاینده، ۳۹۷ : ۲۹).

این شیوه‌ی نقد ادبی به خاطر دارا بودن یک دیدگاه علمی و روشمند و تاکید بر مجموعه عوامل زبانی، ادبی و فکری درون متن، زمینه‌ی کارهای تحقیقی در زمینه های مختلف ادبی و به خصوص شعر را فراهم کرده و اقبال منتقدان به نقدهای فرمالیستی گویای اهمیت علمی این روش است. بر همین اساس این پژوهش به نقد و بررسی شعر «گردش سایه ها» سروده‌ی سهراب سپهری پرداخته است و با بررسی ویژگیهای زبانی، ادبی و فکری موجود در متن، بر آن است تا با تاکید بر مفروضات فرمالیستی و به خصوص «وحدت انداموار»، به بررسی جایگاه و نقش عناصر کلامی و درونی شعر در شکل گیری اندیشه و باور شاعر و نیز کشف پیام های آن بپردازد. روش تحقیق در این مقاله با روش توصیفی– تحلیلی و با استفاده از منابع مکتوب و

کتابخانه ای است که به بررسی عوامل درون متنی برای نشان دادن معنا و دلایل بلاغی آن پرداخته است.

**ضرورت و سوال های تحقیق**

با توجه به رواج گسترده‌ی پژوهشهای فرمالیستی و دیدگاه علمی و روشمند آن، این مقاله در نظر دارد تا با استفاده از عوامل درون متنی، شعر «گردش سایه ها»، سروده‌ی سهراب سپهری را از جنبه های زبانی، ادبی، بلاغی و زیبایی شناختی مورد تحلیل و بررسی قرار دهد. علاوه بر این، نویسندگان برآنند تا زمینه های فکری و عاطفی این شعر را که از روح حساس و نکته سنج سپهری نشات گرفته نشان دهند، تا ضمن رسیدن به معنا، پاسخی برای پرسش های زیر بیابند:

۱- مولفه های فرمالیستی تا چه حد در مقبولیت و ماندگاری شعر «گردش سایه ها» موثر بوده است؟

۲- توجه به فرم و ساختار درونی شعر، چگونه ما را به ناگفته های نهفته در بطن شعر راهنمایی می کند؟

۳- شاعر از کدام شگردهای زبانی و ادبی برای برجستگی فرم و شکل و موثر کردن متن استفاده کرده است؟

**مبانی نظری بحث :**

مهمترین هدف رویکرد فرمالیستی این است که یک متن ادبی از چه راهبردهای معناسازانه ای جهت ایجاد سطح دومی از معنا استفاده می کند. بر همین مبنا، منتقدان فرمالیست برای یافتن معنای هر متن، با استفاده از شیوه‌ی «قرائت تنگاتنگ»، با توجهی موشکافانه، مولفه‌های ساختاری به کار گرفته شده در خود متن را مورد ارزیابی قرار می دهد و با برقراری ارتباط بین این مولفه ها، به کشف شکل آن اثر می پردازند (پاینده، ۱۳۹۹: ۳۸). به عبارت دیگر، بر اساس دیدگاه نقد نو، از طریق تحلیل شکل یک اثر یا ویژگی های درون متنی می توان به محتوای آن راه جست، بدون آن که نیازی به بررسی جنبه های برون متنی آن اثر داشته باشیم. یکی از جنبه های اصلی شکل شعر، ساختار زبانی آنست که بدون تردید، متاثر از زبان خاص شاعر است. تا آنجا که بنا بر نظر شفیعی کدکنی، «شعر، حادثه ای است که در زبان روی می دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳). و این حادثه در ذهن و زبان هر شاعری به نحو خاصی اتفاق می افتد. با بررسی های صورت گرفته در آثار سپهری نیز به این نکته می رسیم که وی از

زبانی منحصر به فرد در آثارش بهره برده است و بدون شناخت این زبان، نمی توان شعر سهراب را درک کرد. اما، نکته‌ی قابل تامل اینست که «اندیشه عادت ستیزی سپهری بر ساختار زبانی اشعار وی تاثیر زیادی گذاشته است.

شکل گرایان از «برجسته سازی[1]» به عنوان فرایندی نام می برند که با انحراف از مولفه های زبان معیار (زبان خودکار)، کاربردی غیرمتعارف از زبان (زبان ادب) را امکان پذیر می نماید (سجودی، ۱۳۷۷: ۲۰). در همین راستا، صفوی از اصطلاح «هنجارگریزی[2]» به عنوان معادلی برای دو اصطلاح «آشنایی زدایی[3]» و «برجسته سازی» که پیش از آن در «زبان ادب» رایج بوده، استفاده کرده و آن را به دو نوع «قاعده کاهی» و «قاعده افزایی» طبقه بندی کرده است (همان: ۶۹). از آنجایی که استفاده از این دو قاعده، «زبان خودکار» را تبدیل به «زبان ادب» می کند، در مجموعه‌ی وسیعی از متون ادبی مورد استفاده قرار می گیرند (همان: ۴۲۲). «هنجارگریزی» از زاویه ای دیگر، به سه نوع معنایی، واژگانی و زمانی طبقه بندی می شود. «در هنجارگریزی معنایی، همنشینی واژه ها بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار نیست، بلکه تابع قواعد خاص خود است. هنجارگریزی واژگانی، یکی از شیوه هایی است که بر مبنای آن، شاعر بر حسب قیاس و گریز از قواعد ساخت واژه ها در زبان هنجار، واژه ای جدید می سازد و یا آن را به طرزی خاص مورد استفاده قرار می دهد که برای خواننده سابقه ذهنی ندارد. هنجارگریزی زمانی وقتی به وجود می آید که شاعر از گونه زبان هنجار یا زبان استاندارد امروزی بگریزد و آن ساخت زبانی را به کار گیرد که قبلا در زبان رایج بوده است و امروزه کاربرد ندارد. این نوع از هنجارگریزی را اصطلاحا باستانگرایی نیز می گویند» (روحانی و فیاضی، ۱۳۸۸: ۱۱۸). نوع چهارمی از «هنجارگریزی» را هم با عنوان «نحوی» می توان در نظر گرفت که «با نادیده گرفتن قواعد نحوی حاکم بر زبان عادی و جا به جا کردن عناصر شعری صورت می پذیرد» و از آن به عنوان دشوارترین نوع «آشنایی زدایی» هم نام برده می شود (مرادی، ۱۳۸۹: ۷۵) سپهری از بین انواع هنجارگریزی ها، بیشتر از هنجارگریزی معنایی مانند تشخیص، پارادوکس، کاربرد تصاویر و ترکیبات تازه، نماد و حس آمیزی و ... استفاده کرده و از انواع دیگر هنجارگریزی، کمتر بهره جسته است. دلیل این امر را باید در

[1] foregrounding
[2] norm-deviation
[3] defamiliarization

اندیشه و نظام خاص فکری سهراب جستجو کرد که از سویی بیشتر در پی توجه به معنا و ارائه مضامین و اندیشه های عرفانی است و از سوی دیگر، هر گونه رویکرد به گذشته را نفی می‌کند و همواره در پی تازگی و غبارروبی از هستی است» (روحانی و فیاضی، ۱۳۸۸: ۱۰۹). بنابراین، از آنجا که، شعر «گردش سایه ها» از مجموعه‌ی «آوار آفتاب» سپهری است، انتظار می رود که چنین ویژگی هایی را در آن مشاهده نماییم.

بررسی و تحلیل شعر «گردش سایه ها»

گردش سایه ها

«انجیر کهن سرزندگی اش را می گسترد.
زمین باران را صدا می زند.
گردش ماهی آب را می شیارد.
باد می گذرد. چلچله می چرخد. و نگاه من گم می شود.
ماهی زنجیری آب است، و من زنجیری رنج.
نگاهت خاک شدنی، لبخندت پلاسیدنی است.
سایه را بر تو فرو افکنده ام، تا بت من شوی.
نزدیک تو می آیم، بوی بیابان می شنوم؛ به تو می رسم، تنها می شوم.
کنار تو، تنهاتر شده ام.
از تو تا اوج تو، زندگی من گسترده است.
از من تا من، تو گسترده ای.
با تو برخوردم، به راز پرستش پیوستم.
از تو براه افتادم، به جلوه‌ی رنج رسیدم.
و با این همه ای شفاف!
با این همه ای شگرف!
مرا راهی از تو به در نیست.
زمین باران را صدا می زند، من ترا.
پیکرت را زنجیری دستانم می سازم، تا زمان را زندانی کنم.
باد می دود و خاکستر تلاشم را می برد.
چلچله می چرخد. گردش ماهی آب را می شیارد. فواره می جهد. لحظه‌ی من پر می شود.»

الف) بررسی ویژگی های زبانی

در جهان بینی سپهری، همه چیز را باید چنان دید که از غبار ابتذال و تکرار به دور باشد؛ این تشخص بیش از هر چیز در زبان و نحوه‌ی استفاده‌ی شاعر از کلمات و ابزارهای زبانی برجسته است که با توجه به آن چه که در بخش قبل گفته شد، ویژگی های زبانی شعر «گردش سایه‌ها» را بر اساس طبقه بندی های صورت گرفته در خصوص «هنجارگریزی» به تفکیک، تحلیل و بررسی می نماییم.

الف-۱) هنجارگریزی زمانی

«هنجارگریزی زمانی» که با «آرکائیسم[۴]» یا «باستان گرایی» هم نامیده می شود، عبارت است از کاربرد ساخت های زبانی کهنی که در زبان روزمره به کار نمی روند (مرادی، ۱۳۸۹: ۷۵؛ روحانی و فیاضی، ۱۳۸۸: ۱۱۸). در واقع، سهراب از معدود شاعران معاصر به شمار می رود که شاخصه‌ی شعرش به کارگیری واژگان امروزی در کنار واژگان کهن و واژگان محاوره ای همراه با واژگان معیار است (ریحانی، ۱۳۸۱: ۲۴؛ صمدی پور، ۱۳۹۳: ۱۴۶). در همین زمینه، مطابق با نقدهای صورت گرفته بر اشعار سپهری، «توجه به فعل های مهجور، در دوره‌ی نخست شعری او، از مشخصه های شعرهای چهار کتاب نخست است» (ریحانی، ۱۳۸۱: ۱۸). در «گردش سایه ها» آن جا که می گوید: «سایه را بر تو فرو افکنده ام / .../ با تو برخوردم / .../ از تو به راه افتادم / ...» که از افعال مهجور «فرو افکنده ام» به معنای «به پایین انداختن»، «برخوردم» به معنای «ملاقات کردن» و «به راه افتادم» به معنای «راه افتادن» بهره برده است. علاوه بر این، استفاده از ساختار قدیمی «به در» به معنای «بیرون»، از جمله ساختارهای کهن زبان فارسی است:

«مرا راهی از تو به در نیست»

الف-۲) هنجارگریزی واژگانی

در «هنجارگریزی واژگانی»، شاعر با به کارگیری گریز از قواعد ساخت واژه ها در زبان هنجار، واژه‌ی جدیدی می سازد و یا واژه ای را به طرزی خاص و جدید مورد استفاده قرار می دهد (روحانی و فیاضی، ۱۳۸۸: ۱۱۸).

[4] archaism

الف-۲-۱) واژه سازی

در عرف زبان و دستور، کلمه‌ی *شیار* را برای مشارکت در فعل با همکردهایی چون *زدن*، *دادن*، *کردن* و *نمودن* به کار می بریم و *سپهری* آن را به تنهایی در ساخت فعلی به کار گرفته است: «گردش ماهی آب را می شیارد» بنابراین، مشتق کردن فعل «می شیارد» از «شیار» را می‌توان به عنوان یکی از تلاش های موفق سهراب برای استفاده از «قاعده کاهی» جهت «آشنایی زدایی» به شمار آورد.

الف-۲-۲) استفاده از قید

بررسی ها نشان می دهد که استفاده‌ی هنرمندانه‌ی سپهری از «قید» به عنوان یک مقوله‌ی دستوری، در چارچوب «هنجارگریزی»، زیبایی خاصی به اشعارش بخشیده است (علی بیگی سرهالی و مدرسی، ۱۳۹۶: ۴۶۴). در شعر «گردش سایه ها» هم با چنین کارکرد خلاقانه ای از «قید» در جهت «قاعده کاهی» و «قاعده افزایی» مواجهیم: «از تو تا اوج تو، زندگی من گسترده است» سهراب پا را از هنجار زبانی فراتر گذاشته و با استفاده از «قاعده کاهی» قید مکان «اوج» را برای «تو» به عنوان مخاطب انسانی، به کار برده است. در واقع، شاعر معشوق را به آسمان تشبیه کرده و او را به جای آسمان نشانده است.

الف-۳) هنجارگریزی نحوی

گاهی اوقات شاعر با گریز از قواعد نحوی رایج در زبان هنجار و جا به جا کردن عناصر شعری، دست به «هنجارگریزی نحوی» می زند (مرادی، ۱۳۸۹: ۷۵). سهراب با بهره گیری از این روش، پیامش را به روشی نا آشنا با ذهن منتقل می سازد که در این بخش به آن می پردازیم.

الف-۳-۱) مبتداسازی

«الگوی ترتیب متعارف و بی نشان کلمات در زبان فارسی عبارت است از: فاعل + (گروه حرف اضافه ای) + مفعول مستقیم + فعل». اگر سخنگوی فارسی بخواهد عنصری از جمله را برجسته کند و مورد تاکید قرار دهد، آن را به جایگاه آغازین جمله می آورد که همان جایگاه مبتداست و این فرایند مبتداسازی خوانده می شود» (کریمی فیروزجائی و سبزواری، ۱۳۹۷: ۵۷). به نظر می رسد که «مبتدا سازی» در «گردش سایه ها» کارکردی غالب دارد و سهراب در چند سطر، از آن جهت تاکید بر مفهوم مورد نظرش بهره برده است که عبارتند از:

«سایه را بر تو فرو افکنده ام، تا بت من شوی» (مبتداسازی مفعول)

«نزدیک تو می آیم، بوی بیابان می شنوم» (مبتداسازی گروه قیدی)

«به تو می رسم، تنها می شوم» (مبتداسازی گروه حرف اضافه ای)
«کنار تو تنهاتر شده ام» (مبتداسازی گروه حرف قیدی)
«از تو تا اوج تو، زندگی من گسترده است» (مبتداسازی گروه حرف اضافه ای)
»از من تا من، تو گسترده ای» (مبتداسازی گروه حرف اضافه ای)
«با تو برخوردم، به راز پرستش پیوستم» (مبتداسازی گروه حرف اضافه ای)
»از تو براه افتادم، به جلوه رنج رسیدم» (مبتداسازی گروه حرف اضافه ای)
»مرا راهی از تو به در نیست» (مبتداسازی گروه حرف اضافه ای)

بنابراین، بسامد وقوع انواع مبتداسازی در شعر «گردش سایه ها» به ترتیب عبارت است از: گروه حرف اضافه ای (۶ بار)، گروه قیدی (۲ بار) و مفعول (۱ بار).

الف-۳-۲) حذف به قرینه

اما، در کنار «مبتداسازی»، سپهری از فرایند «کاهش» هم به خوبی بهره برده است. «کاهش»، «فرایندی است که واحدهای قابل درک را از قلم می اندازد» (صفوی، ۱۳۹۱: ۲۳۱). چنین فرایندی را می توان به کمک دو سطح تحقق صوری واحدها (روساخت) و شکل اصلی آنها (زیرساخت) که انتزاعی است؛ تبیین کرد (همان: ۲۳۲). این فرایند، در آن چه با عنوان «حذف به قرینه» در زبان فارسی رایج است؛ عمل می کند. سپهری در سطرهایی که در بخش قبل مورد تحلیل قرار گرفت؛ به جز در سطرهای «از من تا من، تو گسترده ای» و «مرا راهی از تو بدر نیست»، در بقیه‌ی موارد از «حذف به قرینه‌ی لفظی» بهره برده و از طریق حذف ضمیر «من»،«مبتداسازی» کرده است. بنابراین، از دو قاعده «هنجارگریزی نحوی» شامل «مبتداسازی» و «حذف به قرینه» در ترکیب با هم استفاده شده است. علاوه بر این، «حذف به قرینه ی لفظی» در مورد افعال در برخی از سطرها دیده می شود، از جمله:

ماهی زنجیری آب است، و من زنجیری رنج Ø (هستم)/
نگاهت خاک شدنی Ø (است)، لبخندت پلاسیدنی است.
زمین باران را صدا می زند، من ترا Ø (صدا می زنم).

همچنین، در سطر زیر، فاعل به قرینه لفظی حذف شده است: «باد می دود و Ø خاکستر تلاشم را می برد»

در همین راستا، آشنایی زدایی نحوی در حذف «را» از سطر زیر صورت گرفته است: «نزدیک تو می آیم، بوی بیابان Ø (را) می شنوم»

الف-۴) هنجارگریزی معنایی

«هنجارگریزی معنایی» نوعی از «آشنایی زدایی» است که با استفاده از آرایه های زیباشناختی و معنایی حاصل می شود. بدین صورت که، شاعر پا را از محدودیت های حاکم بر همنشینی واژه ها در سطح زبان فراتر می گذارد. در این زمینه «آشنایی زدایی معنایی در شعر سهراب از بسامد بالایی برخوردار است و از رهگذر مجاز تشبیه، استعاره، حس آمیزی و بیان پارادوکسی صورت گرفته است» (مرادی، ۱۳۸۹: ۷۶). بنابراین، در این مجال، به مواردی از این دست در شعر «گردش سایه ها» اشاره خواهیم کرد.

الف-۴-۱) استعاره

سپهری در «گردش سایه ها» از «تشخیص» یا «استعاره‌ی انسان مدارانه» جهت انتقال معانی انتزاعی از طریق «آشنایی زدایی» به زیبایی بهره برده است. چنانچه، «انجیر کهن»، «زمین»، «زمان» و «باد» در سطرهای زیر همچون انسانی، به ترتیب، «می گسترد»، «صدا می زند»، «زندانی می شود» و «می دود»:

«انجیر کهن سرزندگی اش را می گسترد. / زمین باران را صدا می زند. / پیکرت را زنجیری دستانم می سازم، تا زمان را زندانی کنم. / باد می دود، و خاکستر تلاشم را می برد»

به نظر می رسد که اوج این «آشنایی زدایی» آنجاست که سپهری از «ماهی» به عنوان نمادی برای «سالک» یا «عاشق» بهره برده است: «گردش ماهی آب را می شیارد» در سطرهای زیر، سهراب با بهره گیری از «استعاره مکنیه»، «نگاه» و «لبخند» معشوق را به ترتیب، به گل و غنچه ای مانند کرده است که در نهایت، «خاک» و «پلاسیده» می شود: «نگاهت خاک شدنی، و لبخندت پلاسیدنی است» همین طور، «بیابان» به شیوه‌ی «استعاره‌ی مکنیه» و آمیختن با حس آمیزی، همچون گلی تصور شده است که «بوی» آن را می توان «شنید»: «نزدیک تو می‌آیم، بوی بیابان می شنوم.

سپهری، در سطر دیگری، به زیبایی با بهره گیری از «استعاره مصرحه»، از «راز پرستش» به عنوان معنایی برای عشق پرده بر می دارد: «با تو برخوردم، به راز پرستش پیوستم» و به همین منوال، دوری از محبوب را به شکل «استعاره مصرحه» در قالب «جلوه ی رنج» به تصویر می‌کشد: «از تو به راه افتادم، به جلوه‌ی رنج رسیدم» بسامد والای این عنصر زیبایی شناسانه در شعر سپهری ما را با معانی متعدد و قابل تاویل و نیز بیانی ادبی و شاعرانه روبرو کرده است.

الف-۴-۲) متناقض نمایی

عاشق «سایه» خودش را بر سر معشوق می افکند تا او را «بت» یا «معبود» خود سازد. بدین صورت، شاعر از «متناقض نمایی» بهره برده است تا نشان دهد عاشق به ظاهر معشوق را در بند عشق خودش می کشد؛ اما، در واقع، خودش «زنجیری» این عشق می شود: «سایه را بر تو فرو اکنده ام، تا بت من شوی»کما این که، سهراب اندکی پیش تر به این مسئله اذعان کرده است: «ماهی زنجیری آب است، و من زنجیری رنج»

او چرایی این «رنج» کشیدن را شاعر بدین صورت بیان کرده است: «نزدیک تو می آیم، بوی بیابان می شنوم. به تو می رسم، تنها می شوم. کنار تو تنهاتر شده ام»

بنابراین، سپهری با تاکید بر این که «کنار تو تنهاتر شده ام»، خبر از احساس تنهایی در وجودش می دهد که «حضور» در کنار معشوق آن را ایجاد کرده است. بدین صورت، وی با استفاده از «متناقض نمایی»، احساس خود را تصویرسازی می کند و با این حال پس از بیان این احساس متناقض، باز هم گلایه دارد و می گوید: «از تو به راه افتادم، به جلوه‌ی رنج رسیدم» بنابراین، در اینجا نیز ما با نوعی «متناقض نمایی» رو به رو هستیم؛ چرا که، از نظر شاعر، هم نزدیکی به عشق و هم دوری از آن برای عاشق به جز «رنج» حاصلی ندارد؛ ولی شاعر در مقام عاشق، در اوج «رنج»، این گونه لب به ستایش معشوق می گشاید: «و با این همه‌ای شفاف!/ و با این همه ای شگرف! / مرا راهی از تو به در نیست»

ب) بررسی زیبایی شناسی موسیقی شعر:

آنچه در شعر نیمایی بیش از هرچیز جلب توجه می کند این است که موسیقی کناری و بیرونی به صورت منظمی وجود ندارد و شاعر هرجا احساس نیاز بکند از آن برای افزایش بار موسیقی اثر خویش استفاده کرده است.این قاعده در شعر گردش سایه ها نیز وجود دارد و آنچه بر ارزش موسیقی آن افزوده حاصل تکرارهایی است که درون شعر اتفاق افتاده و کمبود وزن و قافیه و ردیف را جبران کرده است. تکرار در ادبیات و به خصوص در شعر، نقش به سزایی دارد و در صورت کاربرد مناسب، تکرار می تواند بر جنبه‌ی زیبایی شناسیک و هنری یک اثر تاثیرگذار باشد» (روحانی، ۱۳۹۷: ۷۹). سهراب نیز از این تکنیک زبانی برای افزایش بار معنایی و نیز موسیقی درونی اثر خود در قالب تکرارهای متعدد از جمله تکرار واج، هجا، واژه، گروه و جمله استفاده کرده که به نمونه هایی از آن می پردازیم.

ب-۱) تکرار در سطح واج

«... تکرار در سطح واج ها، یکی از گونه های تکرار کلامی است و به توازن می انجامد و به همین دلیل نیز گونه ای از قاعده افزایی است» (صفوی، ۱۳۹۱: ۴۳۷). بر این اساس، سپهری با استفاده از این نوع «تکرار»، به شعرش موسیقی درونی بخشیده است که در ادامه، به تحلیل آن خواهیم پرداخت. با دقت در این شعر، متوجه می شویم که در برخی از سطرها، واج ها به این صورت «تکرار» شده اند: «با، را، را، دا» در سطر ۲؛ «ما، را، یا» در سطر ۳؛ واج های /د/، /چ/، /گ/ و /م/ به ترتیب در جملات سطر ۴؛ «زنج، زنج، رنج» در سطر؛ «گا، خا، لا» و واج /ت/ در سطر ۶؛ «با، را، را، دا، را» در سطر ۱۷؛ «را، تا، سا، تا، ما، را، دا» در سطر ۱۸؛ «با، خا، لا، را» و واج /د/ در سطر ۱۹. همان طور که مشاهده می شود، بیشترین موسیقی از طریق «تکرار» واکه های /آ/ و /ا/ ایجاد شده است.

ب-۲) تکرار در سطح واژه

«... توازن میان دو یا چند واژه، بر حسب دو نوع تکرار، یعنی تکرار کامل و تکرار ناقص امکان تحقق می یابد. به عبارت ساده تر، وقتی دو واژه با یکدیگر تشابه آوایی داشته باشند، یا کاملا شبیه به یکدیگرند (تکرار کامل)، یا بخشی از آنها به یکدیگر شباهت دارند (تکرار ناقص)» (همان : ۴۴۷).

ب-۳-۱) تکرار ناقص

«تکرار ناقص» بر سه نوع است که عبارتند از: تکرار آغازین، تکرار میانی و تکرار پایانی، که می توانند در کنار هم نیز عمل نمایند (همان: ۴۵۰). اما، تکرارهای ناقصی که در «گردش سایه ها» رخ داده اند، همگی از نوع تکرار پایانی هستند که عبارتند از: «می گسترد، می زند، می شیارد، می گذرد، می چرخد، می شود» در سطرهای ۱، ۲، ۳، و ۴، «نگاهت، لبخندت و خاک شدنی، پلاسیدنی» در سطر ۶، «می آیم، می شنوم، می رسم، می شوم» در سطر ۸، «برخوردم، پیوستم، افتادم، رسیدم» در سطرهای ۱۲ و ۱۳، «دستانم، می سازم، کنم» در سطر ۱۸، «می دود، می برد، می چرخد، می شیارد، می جهد، می شود» در سطرهای ۱۹ و ۲۰.

ب-۳-۲) تکرار کامل

«تکرار کامل» شامل دو نوع است، اعم از: تکرار یک واژه و تکرار واژه های متشابه. و تکرار واژه های متشابه نیز به دو نوع تکرار واژه های «هم آوا» و تکرار واژه های «همنام» قابل تفکیک

است (همان، ۱۳۹۱: ۴۵۰). انواع «تکرار کامل» مورد استفاده در این شعر عبارتند از: واژه ی «باد» دو بار به ترتیب در سطرهای ۴ و ۱۹؛ واژه ی «زنجیری» سه بار به ترتیب در سطرهای ۵ و ۱۸؛ واژه ی «رنج» دو بار در سطرهای ۵ و ۱۳؛ واژه ی «گسترده» سه بار در سطرهای ۱، ۱۰، و ۱۱؛ واژه ی «تنها» دو بار در سطرهای ۸ و ۹؛ واژه ی «من» هشت بار به ترتیب در سطرهای ۴، ۵، ۷، ۱۰، ۱۱، ۱۷و ۲۰؛ و واژه ی «تو» ده بار به ترتیب در سطرهای ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، و ۱۶. بنابراین، در تمام این موارد، «تکرار کامل» از نوع تکرار یک واژه رخ داده است. تنها در مورد دو واژه ی «سر زندگی» (سطر ۱) و «زندگی» (سطر ۱۰) تکرار واژه های متشابه دیده می شود. آنچه از تکرار واژه ها بر می آید تاکید بر نقش و حضور مخاطب با تکرار ضمیر « تو » است که می تواند گویای اهمیت و دل بستگی شاعر به مخاطب و جایگاه والای او در شکل گیری این شعر است.

ب-۳) تکرار در سطح گروه

ایجاد «توازن» می تواند از طریق «تکرار» در سطح گروه صورت گیرد که به دو نوع «تکرار ناقص» و «تکرار کامل» قابل طبقه بندی هست (همان، ۱۳۹۱: ۴۵۱-۴۵۲). سپهری در «گردش سایه ها» تنها در دو مورد از «تکرار» در سطح گروه، آن هم از نوع «تکرار کامل» جهت ایجاد وزن در شعرش بهره برده است. یکی آن جا که می گوید:

«از تو تا اوج تو، زندگی من گسترده است/ از من تا من، تو گسترده ای»

از «تکرار ناقص» گروه حرف اضافه ای استفاده شده است. و دیگری آن جا که می گوید:

«و با این همه ای شفاف!/ و با این همه ای شگرف!»

از «تکرار کامل» گروه حرف اضافه ای استفاده شده است»

ب-۴) تکرار در سطح جمله

«تکرار» در سطح جمله نیز می تواند در ایجاد آهنگ و موسیقی شعر نقش داشته باشد که به دو صورت «تکرار ناقص» و «تکرار کامل» رخ می دهد (صفوی، ۱۳۹۱: ۴۵۴). سهراب در «گردش سایه ها» از «تکرار کامل» در سطح جمله هم جهت ایجاد «توازن» و هم جهت به تصویر کشیدن مفهوم «گردش» و «تکرار» پدیده های هستی به خوبی بهره برده است. در همین راستا، در ابتدا و انتهای شعرش، شاهد «تکرار کامل» سطرهای زیر هستیم:

«زمین باران را صدا می زند. /گردش ماهی آب را می شیارد/ چلچله می چرخد.»

ب-۵) تکرار ساخت

در این نوع از «تکرار»، «یک ساخت مشخص به کمک واحدهای واژگانی متفاوت تکرار می شود» (همان: ۴۵۴). سپهری از «تکرار ساخت» نیز هم در جهت ایجاد آهنگ و موسیقی و هم در جهت نشان دادن مفهوم «گردش» و «تکرار» در زندگی، به خوبی بهره برده است که در ادامه به تحلیل آنها می پردازیم. استفاده از ساخت «گروه اسمی + گروه فعلی (گروه حرف اضافه ای + فعل متعدی)» در سطرهای زیر:

«انجیر کهن سر زندگی اش را می گسترد./ زمین باران را صدا می زند./گردش ماهی آب را می شیارد.»

استفاده از ساخت «گروه اسمی + گروه فعلی (فعل لازم)» در سه جمله‌ی سطر زیر:

«باد می گذرد. چلچله می چرخد. و نگاه من گم می شود.»

استفاده از ساخت «گروه اسمی + گروه فعلی (گروه اسمی + فعل ربطی)» در سطرهای زیر:

«ماهی زنجیری آب است، و من زنجیری رنج.»

استفاده از ساخت «گروه اسمی + گروه فعلی (گروه صفتی + فعل ربطی)» در سطرهای زیر:

»نگاهت خاک شدنی، لبخندت پلاسیدنی است.»

در سطرهای زیر، شاعر با استفاده از «تکرار» ساخت جملات «پایه + پیرو»، در قالب جملات ساده ی دو و سه کلمه ای حاصل از ترکیب «گروه قیدی + گروه فعلی» یا «گروه حرف اضافه ای + گروه فعلی»، در کنار قاعده ی «مبتداسازی» (رجوع شود به بخش الف-۳-۱)، در «رنج» بودن عاشق را از معشوق به تصویر کشیده است:

«نزدیک تو می آیم، (اما) بوی بیابان می شنوم: به تو می رسم، (اما) تنها می شوم.

کنار تو (هستم)، (اما) تنهاتر شده ام.

با تو برخوردم، (اما) به راز پرستش پیوستم.

از تو به راه افتادم، (اما) به جلوه رنج رسیدم.»

در دو سطر زیر، از «تکرار» ساخت «گروه اسمی + گروه حرف اضافه ای + گروه فعلی» به علاوه ی قاعده ی «مبتداسازی» استفاده شده است. (رجوع شود به بخش الف-۳-۱)

«از تو تا اوج تو، زندگی من گسترده است./ از من تا من، تو گسترده ای.»

ج) بررسی ویژگی های فکری

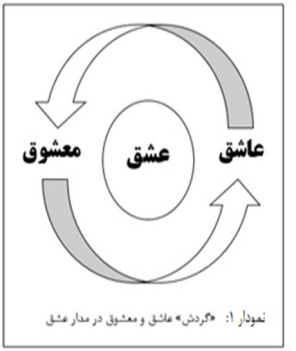
سپهری در دوره ای از تحول فکری اش که شامل دفترهای «آوار آفتاب» و «شرق اندوه» می شود، قدم در طبیعت سبز و روشن و زنده می گذارد و طبیعت را به دنبال پروردگار خویش می کاود. در شعر «گردش سایه ها» نیز، رد پای طبیعت به زیبایی مشهود است. طبیعتی که همه ی عناصر آن در پرتوی «عشق» به عنوان نیروی محرکه ی حیات، در حال «گردش» هستند. لذا، در این بخش، به بررسی و تحلیل درون مایه ی این اثر که آبشخور اندیشه های سهراب است، پرداخته و بر اساس رویکرد نقد نو، تلاش می کنیم تا پلی بزنیم میان صورت و معنای شعر.

ج-۱) عنوان شعر

واژه «گردش» در عنوان شعر، بر این واقعیت استوار است که زندگی و هر آن چه در آن جریان دارد، مسیری دورانی را طی می کند. واژه‌ی «سایه ها» می تواند بر دو معنی در دلالت داشته باشد. معنای نخست آن که، مراد از «سایه ها» همه ی پدیده های هستی اعم از: عناصر چهارگانه (آب، باد، خاک و آتش)، گیاهان، جانوران و انسان ها هستند، بنا بر نظر «افلاطون» که معتقد بود، «مشهودات و محسوسات که اعیان موجودات را تشکیل می دهند، خود در حکم سایه و تصویرند برای صور معقول و به همین سبب یک درجه از حقیقت دورند» (زرین کوب، ۱۳۹۲: ۱۹۱).

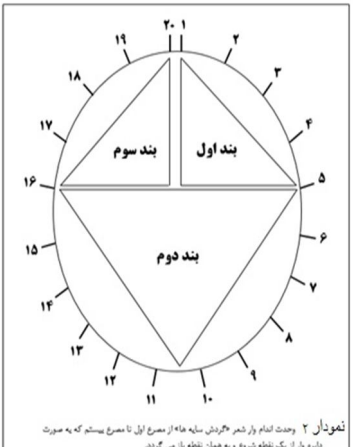
پاما، در معنای دوم، منظور شاعر از «سایه ها»، اشاره ای است به این واقعیت که پدیده های مذکور، به صورتی تعاملی بر هم تاثیر می گذارند؛ به عبارت دیگر، شاعر «سایه» را به عنوان استعاره ای برای «اثر» پدیده های عالم هستی بر یکدیگر به کار برده است. در این صورت، شاعر بر نظر «ارسطو» تکیه داشته است که بر خلاف «افلاطون»، «محسوسات و مشهودات عالم را حقیقت می شمرد و صور معقول را عبارت از تصویر ذهنی آنها» (همان: ۱۹۳). بنابراین، می توان گفت که در عنوان شعر ما با یک ایهام مواجهیم. بر این اساس، «گردش سایه ها» هم می تواند بر دو معنی دلالت کند. در دلالت نخست، با ارجاع به مراد نخست از واژه ی «سایه ها»، می توان این طور در نظر گرفت که همه ی پدیده های هستی، همچون «سایه ها»یی هستند که در «گردش»اند و آمد و رفت و تنها حقیقت، «عشق» است که ازلیست. آن چه به تعبیر عارفانه، «محو شدن قطره (سالک) در دریا (حضرت حق) و پیوستن ذره (سالک) به خورشید (حضرت حق)؛ گم شدن سایه در آفتاب و جز اینها»ست (چناری، ۱۳۸۲: ۸۵۶).

به عبارت دیگر، «عشق» هسته مرکزی مدار گردش زندگی است که با نیروی جاذبه خود، همه پدیده ها را در این مدار نگه می دارد. اما، در خصوص دلالت دوم، با ارجاع به معنای استعاری «سایه» در این شعر، مراد از عبارت «گردش سایه ها» می تواند کنایه ای باشد از «اثر»ی که پدیده های هستی متقابلا بر هم می گذارند و ماهیتی «گردش»ی دارد که ما آن را در قالب نمودار ۱ به تصویر کشیده ایم.



نمودار ۱: «گردش» عاشق و معشوق در مدار عشق

شاعر معنای «گردش» را در ساختار شعرش نیز به تصویر کشیده است. شعر متشکل از بیست سطراست که در قالب سه بند سروده شده اند. بدین صورت که، نخستین بند، چهار سطرابتدایی، دومین بند، دوازده سطرمیانی، و سومین بند، چهار سطرپایانی را در بر می گیرد. بنابراین، مفهوم «گردش» به معنای حرکتی دورانی که به نقطه شروع باز می گردد، در سازه ی این شعر دیده می شود (نمودار ۲) و به گونه ای ساختار شعر با محتوای آن تطابق کامل دارد. در ادامه، محتوای هر بند از شعر مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است.



نمودار ۲ وحدت اندام وار شعر «گردش سایه ها» از مصرع اول تا مصرع بیستم که به صورت دایره وار از یک نقطه شروع و به همان نقطه باز می گردد.

ج-۲) بند اول

بند نخست، با این ایماژ آغاز می شود: «انجیر کهن، سرزندگی اش را می گسترد»
«انجیر کهن» یا «انجیر معابد»، چرخه‌ی زندگی غیرمعمولی دارد. بدین صورت که دانه‌ی آن با فضله‌ی پرندگان بر روی درختان دیگر سقوط کرده و پس از جوانه زدن، ریشه هایش را به سمت زمین پایین می فرستد. سپس، شاخه هایش تنه‌ی درخت میزبان را در برگرفته و به تدریج آن را خفه می کند. سرانجام، درخت «انجیر معابد»، بر روی پای خود می ایستد. بر این اساس، می توان فهمید که مراد شاعر از انتخاب این درخت خاص از بین گیاهان، استفاده از آن به عنوان نمادی برای نشان دادن ماهیت دورانی و برهم کنشی پدیده های طبیعت است. بدین معنا که، این درخت در هوا جوانه می زند، سپس ریشه هایش را به درون خاک می فرستد و به تدریج رشد کرده و شاخ و برگ فراوان پیدا می کند که «سایه»ی آن بر روی خاکی که در آن ریشه دارد، گسترده می شود. پس، درخت و زمین اثری تقابلی بر هم دارند. بنابراین، در همان سطرآغازین، ماهیت دورانی و بر هم کنشی پدیده های زندگی تلویحا به تصویر کشیده شده است. به همین منوال، در ایماژهای به کار گرفته شده در سطرهای دوم و سوم از بند نخست، شامل: «زمین باران را صدا می زند./ گردش ماهی آب را می شیارد»
به ترتیب، «زمین» با «باران» و «ماهی» با «آب» در رابطه ای تقابلی قرار دارند. «باران» به زمین می بارد و مجددا، از زمین بخار می شود و به آسمان می رود و این چرخه ادامه دارد. «ماهی» برای تولد و زندگی به «آب» وابسته و در آن غوطه ور است. اما، حرکت «ماهی» در «آب» نیز رد و اثری در «آب» به جا می گذارد. بنابراین، می توان نتیجه گرفت که شاعر در ساختار نخستین بند، مفهوم «گردش» و اثر «سایه»وار و بر هم کنشی عناصر طبیعت و موجودات را با استفاده از ایماژهای حسی به تصویر می کشد. به عبارت دیگر، «زمین و باران»، «ماهی و آب» و «من و تو» (عاشق و معشوق) حکم «سایه ها»یی را دارند که دور مداری در «گردش»اند. مداری که در نمودار ۱ ترسیم شده است. بر این اساس، شاعر «عشق» را همچون «خورشیدی» می داند که پدیده ها همچون «سیارات» دور آن در گردشند.

ج-۳) بند دوم

دومین بند شعر با این سطر آغاز می گردد: «ماهی زنجیری آب است، و من زنجیری رنج»
شاعر، «من» (عاشق) را به «ماهی» تشبیه کرده است. واژه‌ی «زنجیر»، رابطه ی در بند کشنده و گریز ناپذیر بین «ماهی» با «آب» را نشان می دهد. به معنای دیگر، «ماهی» اسیر «آب» است. چراکه بدون «آب» لحظه ای نمی تواند به زیستن ادامه دهد. از طرفی، عاشق نیز در بند

«عشق» بوده و هستی اش در گرو آن است. پس، به سان همان «ماهی»، اگر لحظه ای او را از «عشق» دور کنند، خواهد مرد. از سویی، زیستن در ساحت «عشق»، با «رنج» و اندوه همراه است و عاشق را گریزی از «رنج» نیست. در ادامه، شاعر از دلیل «رنج» کشیدنش پرده بر می دارد. در همین راستا، شاعر از متغیر بودن حال و هوای معشوق شکایت می کند، آنجا که می گوید: «نگاهت خاک شدنی، لبخندت پلاسیدنی است»

در اینجا، مجددا ایماژی از «گردش» ارائه شده است. به این معنا که، گل، خاک می شود و دوباره از خاک می روید. «نگاه» و «لبخند» معشوق هم از بین می رود و دوباره می آید. بنابراین، وقتی معشوق «نگاه» و «لبخند»ش را از عاشق دریغ می کند، موجبات «رنجش» خاطر عاشق را فراهم می سازد.

در سطر سوم این بند، «گردشی» دیگر با این ایماژ به تصویر کشیده می شود: «سایه را بر تو فرو افکنده ام، تا بت من شوی»

می توان گفت که این مصرع، هسته مرکزی این شعر است که عنوان «گردش سایه ها» برگرفته از آنست. عاشق «سایه»ی خودش را بر سر معشوق می افکند تا او را «بت» یا «معبود» خود سازد. به این معنا که، به ظاهر عاشق «سایه» اش را بر سر معشوق می افکند، اما، در اصل، خودش است که زیر «سایه»ی معشوق قرار می گیرد. «سایه»ی عاشق و معشوق در هم تنیده شده و از هم باز شناخته نمی شوند. اینجاست که گفته می شود، عاشق در مقام معشوق هم هست. پس، عاشق و معشوق یکی است. بنابراین، تجلی مفهوم «گردش سایه ها» در این سطر به اوج خودش می رسد (نمودار ۱).

در سطر چهارم، شاعر در ادامه‌ی بیان علت «رنجی» که به آن «زنجیر» شده، زبان به شکایت می گشاید که: «نزدیک تو می آیم، بوی بیابان می شنوم: به تو می رسم، تنها می شوم.» پس، با بهره گیری از استعاره از «بوی بیابان» به عنوان ایماژی شنیداری استفاده می کند جهت به تصویر کشیدن «تنهایی» ای که از آن «رنج» می برد، علی رغم «نزدیکی» و «رسیدن» به معشوق. در حالی که انتظار می رود، عاشق با «رسیدن» به معشوق، از «تنهایی» رهایی یابد.

در سطرهای ششم و هفتم این بند، شاعر با بیان این که: «از تو تا اوج تو، زندگی من گسترده است./ از من تا من، تو گسترده ای»

از ایماژهای دیداری برای به تصویر کشیدن همان «گردشی» بهره برده است که در سطر سوم آن را به تصویر کشیده بود (نمودار ۱). در سطر هشتم، عاشق در راز و نیازش با معشوق، اذعان می دارد که: «با تو برخوردم، به راز پرستش پیوستم»

«... سهراب گمشده خود را پیدا می کند. با او برخورد می کند و به راز پرستش می پیوندد» (قاضی زاده، ۱۳۸۳: ۵۱). و از ترکیب استعاری «راز پرستش» در توصیف عشقی که عاشق با دیدن معشوق در دام آن افتاده، بهره می برد. دامی که خروج از آن نیز برای عاشق «رنج» و اندوه را به ارمغان می آورد. آنچنان که شاعر در سطر بعدی بدان اشاره می کند: «از تو به راه افتادم، به جلوه‌ی رنج رسیدم.» نیروی نامرئی ای که عاشق و معشوق را در یک مدار نگه می دارد (نمودار ۱). مداری که چه بودن و چه نبودن در آن، حاصلی جز «رنج» برای عاشق ندارد. در انتهای این بند، شاعر گره از تنش حاصل از قرار گرفتن بر سر دو راهی ماندن یا رفتن می گشاید و اذعان می کند که: «مرا راهی از تو به در نیست./ و این همان مرحله‌ی «بقای پس از فنا»ست»

ج-۴) بند سوم

بند سوم و پایانی، بازگشت به نقطه آغازین شعر است که با تکرار دومین سطر شعر آغاز می شود. حرکتی دورانی در ساختار اثر که نشانه ای از مفهوم «گردش» را تصویر می کند (نمودار ۲). و عاشقی که با همه وجود تسلیم عشق شده است، گلایه را کنار می گذارد و فریاد بر می آورد که: «زمین باران را صدا می زند، من ترا»

و در سطر بعدی، با گفتن این که: «پیکرت را زنجیری دستانم می سازم، تا زمان را زندانی کنم.»

آرزو می کند که ای کاش بتواند با در «زنجیر» کشیدن معشوق، برای همیشه در کنار او بماند. اما، می داند که سرانجام: «باد می دود، و خاکستر تلاشم را می برد.» «خاکستر»ی که از گردش پروانه وار او به دور این شمع به جا مانده است و شاعر مجددا با ترسیم ایماژهای دیداری از قبیل: «چلچله می چرخد. گردش ماهی، آب را می شیارد. فواره می جهد:...»

علاوه بر این که به لحاظ محتوایی «گردش» زندگی را به نمایش می گذارد، «گردش» را در ساختار اثرش عملا نشان می دهد. و در نقطه پایانی شعرش با گفتن این که: «... لحظه‌ی من پر می شود» به نقطه‌ی آغازین شعرش باز می گردد و چرخه‌ی هستی را کامل می کند (نمودار ۲). ما همچون آن «انجیر کهن»، از دانه ای جوانه می زنیم و ریشه می دوانیم. عاشق

می شویم و در عین حال مقام معشوق را درک می کنیم. چند صباحی زندگی می کنیم و سرانجام همچون همان «انجیر کهن» به خاک بر می گردیم. و این چرخه ای است مداوم.

**د) نتیجه گیری**

از آن چه گفته شد، در می یابیم که ساختار شعر «گردش سایه ها» متشکل از سه بند است که در یک حرکت دایره وار از نخستین سطر بند اول شامل چهار سطر آغاز شده و پس از عبور از میان دوازده سطر بند میانی، به چهار سطر بند سوم ختم می شود که به نوعی همان بند آغازین هستند. پس، سپهری مفهوم «گردش» را به زیبایی در «وحدت اندام وار» شعرش به تصویر کشیده است. سهراب این تصویر را با استفاده از «هنجارگریزی»های بجا در قالب «تکرار» واژه ها، گروه ها، جملات و ساخت ها، استعاره، کنایه، و متناقض نماها که نقش مهمی در شکل گیری تنش شعر دارند، و خلق ایماژهای دیداری و شنیداری «تکرار»شونده، به شیوه‌ای استادانه و هنرمندانه کامل کرده است. تصویری که «توازن» ایجاد شده در آن با بهره گیری شایسته از قواعد «تکرار» و «تکرار در تکرار»، خیال انگیزی آن را دو چندان کرده است. بنابراین، «وحدت اندام وار» در تمام اجزاء شعر نیز به زیبایی جاریست. تنش و عدم تعادل از بند اول آغاز گشته، در بند میانی با کشمکش های درونی عاشق (سالک) بر سر دو راهی ماندن و «رنج» کشیدن یا رفتن و «رنج» کشیدن به اوج خودش می رسد و سرانجام عاشق گریزی از عشق نمی بیند و «رنج» سوختن در آتش عشق را بر خود هموار می سازد و بدین گونه به تعادل می رسد. تعادلی که در ساختار شعر نیز انعکاس یافته است. از این رو، در بند پایانی عاشق در تلاشی بیهوده درصدد متوقف ساختن زمان بر می آید. اما، زندگی عاشق همچون چشم بر هم زدنی به پایان می رسد. هرچند، چرخه‌ی زندگی و مرگ تداوم دارد و در این میان، تنها حقیقت ازلی «عشق» است و سایر موجودات، «سایه ها»یی از «عشق» و آیتی از «حضرت دوست» هستند که در مدار این «راز پرستش» می گردند. «رازی» که سهراب در زندگی اش و در رابطه با طبیعت آن را کشف می کند و دگرگون می شود. بنابراین، می توان این گونه نتیجه گیری کرد که شعر «گردش سایه ها» آینه ایست که تحول فکری سهراب را در دوره های مختلف که در طی آن شاعر از تاریکی بیرون می آید و به روشنایی می رسد، منعکس می سازد. و «راز» هست شدن سهراب، نیست شدن او در وادی «عشق» است.

منابع

پاینده، حسین، (۱۳۹۹)، *نظریه و نقد ادبی*، چ سوم، تهران، سمت.

چناری، امیر، (۱۳۸۲)، «علل متناقض نمایی در زبان و ادبیات جهان»، مجموعه مقالات دومین همایش پژوهش های زبان و ادبیات فارسی، سریر سخن، ص ۸۶۲-۸۴۷.

حری، ابوالفضل، (۱۳۷۸)، «نقد فرمالیستی بر شعر: تا انتها حضور اثر سهراب سپهری»، شعر، بهار، شماره ۲۵، ص ۱۰۱-۹۶.

دشت بش، مرضیه، آهنچی، علی، (۱۳۹۶)، «بررسی لایه های نحوی سبک و صدای شعر سهراب سپهری»، دو فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۸، شماره ۱۶، پاییز و زمستان، ص ۱۳۴-۱۱۱.

روحانی، مسعود، (۱۳۹۷)، «نگاهی به کارکردهای تکرار در شعر سهراب سپهری»، فصلنامه پژوهش های ادبی و بلاغی، سال ششم، شماره ۲۲، بهار، ص ۹۰-۷۸.

روحانی، مسعود، فیاضی، محمد، (۱۳۸۸)، «سهراب سپهری، اندیشه ای عادت ستیز، شعری هنجارگریز»، فصلنامه پژوهشهای ادبی، سال ۶، شماره ۲۳، بهار، ص ۱۲۶-۱۰۹.

ریحانی، محمد، (۱۳۸۱)، «ویژگی های زبان سپهری»، آموزش زبان و ادب فارسی، شماره ۶۱، ص ۱۸-۲۵.

زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۹۲)، *شعر بی دروغ، شعر بی نقاب*، چ یازدهم، تهران، علمی.

.....،.....(۱۳۹۸)، *نقد ادبی*، چ ششم، تهران، دانشگاه پیام نور.

سپهری، سهراب، (۱۳۷۶)، *هشت کتاب*، چ نوزدهم، تهران، کتابخانه‌ی طهوری.

شبستری، شیخ محمود، (۱۳۶۸)، گلشن راز، به تصحیح و توضیحات صمد موحد، تهران، طهوری.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۶۸)، *موسیقی شعر*، چ دوم، تهران، آگاه.

شمیسا، سیروس، (۱۳۹۹)، *نگاهی به سپهری*، چاپ اول، ویراست سوم، تهران، انتشارات مروارید.

صفوی، کورش، (۱۳۹۱)، *آشنایی با زبان شناسی در مطالعات ادب فارسی*، چ اول، تهران، علمی.

صمدی پور، جواد، (۱۳۹۳)، «ویژگی های زبانی شعر سهراب سپهری»، ادب فارسی، سال ۴، شماره‌ی ۲، شماره ی پیاپی ۱۴، ص ۱۴۵-۱۶۱.

صیادانی، علی، رسولی، علی، خالقی، علی، (۱۳۹۸)، «بررسی و نقد صورتگرایانه شعر خلیل مطران و سهراب سپهری از منظر هنجارگریزی و آشنایی زدایی»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره ۲۴، شماره‌ی ۲، پاییز و زمستان، ص ۴۹۳-۴۷۱.

علوی مقدم، محمد، اشرف زاده، رضا، (۱۳۹۰)، *معانی و بیان*، تهران، سمت.

علی بیگی سرهالی، وحید، مدرسی، فاطمه، (۱۳۹۶)، «کاربرد هنرمندانه قید در شعر سهراب سپهری با تکیه بر هشت کتاب»، همایش ملی پژوهش های شعر معاصر فارسی، ص ۴۶۵-۴۵۷.

قاضی زاده، سیده ندا، (۱۳۸۳)، «جایگاه طبیعت در اشعار سهراب سپهری»، نشریه باغ نظر، پیاپی ۲، زمستان، ص ۵۴-۵۰.

کریمی فیروزجائی، علی، سبزواری، مهدی، (۱۳۹۷)، *ساخت دستوری زبان فارسی*، تهران، دانشگاه پیام نور.

گلی، احمد، بافکر، سردار، (۱۳۹۵)، «شگردهای متناقض نمایی (پارادوکس) زیبایی شناختی»، فنون ادبی، سال هشتم، شماره ۲، پیاپی ۱۵، ص ۱۱۶-۱۰۰.

مرادی، مریم، (۱۳۸۹)، «بررسی آشنایی زدایی در اشعار سهراب سپهری»، فصلنامه‌ی تخصصی زبان و ادبیات فارسی، شماره ۵، زمستان، ص ۹۳-۶۹.

میرعمادی، علی، (۱۳۷۷)، «حذف به قرینه در زبان فارسی : قاعده ها و محدودیت ها»، متن پژوهی ادبی، شماره ۱، پیاپی ۳، ص ۸۵-۳۷.

وفایی بصیر، احمد، (۱۳۹۷)، «هنجارگریزی معنایی در هشت کتاب سهراب سپهری»، فصلنامه زیبایی شناسی ادبی، سال هفدهم، شماره ۳۸، ص ۳۸-۲۷.

یوسفی، محمدرضا، ابراهیمی شهر آباد، رقیه، (۱۳۹۱)، *تضاد و انواع آن در زبان فارسی*، سال چهارم، شماره ۲، پیاپی ۷، ص ۱۲۹-۱۵۴.