فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال هفتم، شمارهٔ بیست و پنج، زمستان ۱۳۹٦، ص. ٤٠-۲۳

سبک‌شناسی نشانه‌ها در مجموعهٔ شعر «آخر شاهنامه» از اخوان ثالث

سارا شفیع زاده گروسی[۱]

چکیده

سبک، شیوه‌ای است که نویسنده یا شاعر برای بیان مفاهیم خود در اثر ادبی به کار می‌برد. یکی از روش‌های به دست آوردن سبک ویژهٔ یک نویسنده یا شاعر، بررسی نشانه‌هایی است که در متن اثرش به کار می‌گیرد. نشانه‌هایی که سبب ایجاد تشخص سبکی می‌شود. تحلیل سبک‌شناسانه به روش علمی و کاربردی که به تشخیص ژانر ادبی متن و افتراق آن با آثار دیگر کمک می‌کند و تأیید روش نشانه‌شناسی برای دستیابی به سبک و نوع ادبی یک اثر از اهداف این تحقیق است. ما برآنیم که نشان دهیم آیا تعداد نشانه‌ها و بررسی شیوه‌های استفاده شده در به کارگیری نشانه‌ها امکان سبک‌شناسی و ارزش‌گذاری کیفی یک اثر را به شیوه‌ای علمی فراهم می‌کند؟

ویژگی اصلی آثار «مهدی اخوان ثالث» توجه به زبان و ساختار ادبی متن و غلبه عنصر عاطفه و احساس است. شیوه روایت‌گونه اشعار اخوان به ویژه در مجموعهٔ آخر شاهنامه زمینهٔ لازم را برای بررسی ساختار روایی این مجموعه به لحاظ نوع ادب غنایی فراهم کرده است. پس از بررسی ساختار نشانه‌ها در سه شعر منتخب از این مجموعه که دارای ساختار مشابهی بودند نتایج قابل تأملی در شناخت سبک‌شناسی نشانه‌ها به دست آمد که همگی در پی القای پیام محوری زبان و اندیشه شاعر است. این نشانه‌ها همگی در یک ساختار منسجم از موسیقی، واژگان، بیان و نحو استفاده شده‌اند.

کلیدواژه‌ها:

نشانه‌شناسی، سبک‌شناسی، ادبیات غنایی، روایت، اخوان ثالث، آخر شاهنامه.

---

[۱] . کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس.
Shafiezadeh86@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹٦/۷/۱٤ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٦/۹/۱۲

مقدمه

ادبیات در مجموع شامل ویژگی‌های ذاتی است که با دیدگاه‌ها و دانش‌های گوناگون می‌توان آن را تفسیر کرد و یا حتی به نقد و تحلیل آن پرداخت؛ یکی از این دانش‌ها در قرن حاضر دانش نشانه‌شناسی است. این دانش به رابطهٔ دال‌ها و مدلول‌ها در زبان می‌پردازد و با طرح مفاهیم رمزگان‌ها، نظام‌های علامتی، هویت ارتباطی و افتراقی نشانه‌ها و... برآن است تا روش‌های متفاوت در خوانش متون بنیادین ایجاد نماید. «این دانش با تأکید بر عناصر درونی نظام، ساز و کار شکل‌گیری معنا را از طریق فرایند دلالتی نشانه‌ها به تصویر می‌کشد و به طبقه‌بندی و سازمان‌دهی نشانه‌ها در جریان به ظاهر آشفته و بی‌نظم متون می‌پردازد» (رضی، ۱۳۹۲:۱).

سبک‌شناسی دانش بین زبان و ادبیات است و هدف آن بررسی تغییرات در زبان متون ادبی است. بررسی زبان‌شناختی شعر و ادبیات موجب توجه زبان‌شناسان به سبک و انواع ادبی گردید، همچنین سبب شد که سبک‌شناسی راه تازه‌ای در پیش گیرد و آن بررسی دگرگونی‌های زبان شناختی شعر بود. سبک در این رویکرد جدید بیشتر به فرم و ظاهر اثر می‌پرداخت و این البته بدان معنی نبود که در شعر، معنا بی‌اهمیت است. ولی اهمیت اصلی در طرز بیان است. در واقع شعر هنری زبانی است (صفوی،۱۳۸۳:۱۲-۱۳).

در بیشتر دیدگاه‌های نقد ادبی و نظریه‌های جدید ادبی در قرن بیستم به زبان اثر توجه ویژه‌ای شده است. در این دیدگاه‌ها ادبیات از اموری سخن می‌گوید که آن امور قابل بیان به زبان دیگر نیز هستند، اما در ادبیات با زبان خاصی بیان می‌شوند. همچنین ادبیات از اموری سخن می‌گوید که به زبان دیگر قابل بیان نیستند و لذا زبان ادبی خاص است و با زبان مثلا علمی متفاوت است. از طرف دیگر در نظریهٔ ادبی به جوانب مختلف ادبیات پرداخته می‌شود؛ موضوعاتی چون اهمیت ساختار، سبک و... نظریهٔ ادبی در واقع به تمام عناصر تشکیل دهندهٔ متن از گوینده تا خواننده، محتوا و ساختار متن توجه دارد، به همین دلیل نظریه‌ها از تنوع برخوردارند. «نظریهٔ ادبی روش منسجم و نظام‌مند برای مطالعهٔ ادبی است که بر مبنای دیدگاهی قرار گرفته باشد و بر اساس همان دیدگاه به بررسی و مطالعهٔ متون ادبی بپردازد» (انوشه،۱۳۸۱: ۱۳۷۲).

این شیوه از تحلیل و توجه به زبان شعر و ادبیات غنایی سبب شکل‌گیری شاخه‌های مختلفی در نقد ادبی شد؛ مانند: نظریات فرمالیست‌ها، بررسی‌های ساختاری سبک، تحلیل گفتمان، کاربرد شناسی، نشانه‌شناسی و...

سبک‌شناسی با تأثر از رویکرد ساختارگرایی به تحلیل متون ادبی پرداخت و بر این اصل بنیان نهاده شد که عناصر سازندهٔ زبانی متن در یک نظام و در ارتباط‌های متقابل با هم باید بررسی شود. در این روش به بررسی شکل و ساخت اجزای یک اثر در ارتباط با کلیّت اثر پرداخته می‌شود. در واقع سبک‌شناس ساختارگرا در پی آن است که چگونه تناسب‌های ساختاری میان آواها، واژگان، ترکیبات، ساخت‌های نحوی و جملات، باعث ایجاد سبک خاصی در زبان شاعر یا نویسنده شده است و از دل این ساختار و تناسب‌ها ویژگی سبکی اثر را شناسایی می‌کند. سبک به لحاظ زبانی بیشتر محصول گزینش خاصی از واژه‌ها و عدول از هنجار است. این دو مسئله در زبان، بیشتر با بحث‌های بلاغی و زیبایی‌شناسی در ارتباط است و این جاست که سبک‌شناسی وارد حوزهٔ نقد ادبی می‌شود و در مورد انتخاب‌هایی که در زبان صورت گرفته به قضاوت می‌نشیند (نک. شمیسا،۱۳۷۲: ۱۳- ۳۲).

ظهور این نظریه‌ها و دیدگاه‌های جدید انتقادی و کاربرد آنها در صورتی که به شیوه‌ای علمی و درست انجام شود امکان کشف زوایای پنهان یک اثر را با ابزارهای جدید پژوهش فراهم می‌کند. یکی از نظریه‌هایی که در سال‌های اخیر بسیار مورد توجه قرار گرفته نگاه به ساختار متن‌های ادبی است. اما باید به این نکته توجه داشت هر نگاه ساختاری باید سبب خوانشی

درست از متن و کشف ارتباط آن متن با کل اثر شود. نگاه به ساختار نشانه‌ها در متن با نوع زبان اخوان ثالث و گزینش‌های وی سازگاری دارد.

بیان مسئله، اهداف و پرسش‌های پژوهش

زبان شعر و تعبیرپذیری آن همیشه موضوع مطالعات ادبی و زبانی بوده است. با پیشرفت دانش زبان‌شناسی، و پیدایش مکاتب مختلفی؛ همچون: ساخت‌گرایی، نقش‌گرایی و صورت‌گرایی و... و رشد دانش نوین نشانه‌شناسی، تحلیل زبان شعر در ادبیات غنایی به شیوه‌ای نظام‌مند کشف و تبین شد.

نشانه‌شناسی دانشی گسترده و میان‌رشته‌ای است. «نشانه‌شناسی متون ادبی یکی از شاخه‌های نشانه‌شناسی است که به تجزیه و تحلیل متون ادبی؛ از جمله شعر و داستان می‌پردازد. تحلیل متن به اعتبار محور جانشینی و همنشینی، بررسی دلالت‌های ضمنی، شناخت ساز و کارهای شکل‌دهنده به گفتمان؛ از قبیل اسطوره‌ها، استعاره‌ها، نمادها و شناسایی دیگر شگردهای بلاغی است» (فرهنگی و یوسف‌پور، ۱۳۸۹: ۱٤٤)

نشانه‌ها جزو عناصر غیرروایی در ساختار یک اثر به شمار می‌آیند، و داده‌هایی هستند که بررسی آنها می‌تواند ویژگی‌های خاص زبانی یک اثر و وجوه تمایز یک نویسنده یا شاعر را با پیشینیان نشان دهد. بدین ترتیب پژوهش حاضر بر اساس دو پرسش شکل گرفته است:

۱ـ آیا در بررسی اشعار انتخاب شده از منظر نشانه‌ها، موارد مشترک قابل استخراج است؟

۲ـ نشانه‌ها چگونه با ایجاد فضاهای معنایی، سبک ادبی ویژهٔ شاعر را معرفی می‌کنند؟

از اهداف مهم این پژوهش، ارائه یک الگو از چگونگی به کارگیری نظریهٔ نشانه‌شناختی ساختارگرا بر یک متن ادبی است. همچنین هدف اصلی این پژوهش کشف سبک ویژهٔ شاعر از راه بررسی نشانه‌هاست، از این رو دسته‌ای از اشعار انتخاب شد که واجد ساختار مشترک بودند، این اشعار از مجموعهٔ آخر شاهنامه برگزیده شد. این مجموعه حاوی سروده‌های دورهٔ میانی شاعری اخوان است که شامل سروده‌های سال‌های ۱۳۳۵ تا ۱۳۳۸ است. می‌توان شعرهای این مجموعه را نمودار تکامل و تشخص سبکی شاعر دانست.

در بررسی نشانه‌شناختی متون ادبی بر اساس هر یک از نظریات نشانه‌شناسان مدل‌های مختلفی وجود دارد. مانند نشانه‌شناسی شعر مایکل ریفاتر (Michael Riffaterre) یا بررسی روایت از دیدگاه رولان بارت (Roland Barthes) یا الگوی ارتباطی یاکوبسن که می‌توان یک اثر را بر اساس یکی از این دیدگاه‌ها بررسی کرد. اما چون بررسی سبک و نوع ادبی بر اساس تحلیل‌های نشانه‌شناختی درباره آثار ادب فارسی بسیار اندک است برای مشخص شدن کارکرد و گسترهٔ نشانه‌شناسی، در این مقاله نه بر اساس آرای یک نشانه‌شناس خاص؛ بلکه از زوایای گوناگون مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

آنچه در این پژوهش در تحلیل نشانه‌ها مورد توجه قرار گرفته، عبارت است از:

ـ تحلیل متن به اعتبار محور جانشینی و همنشینی: بررسی قراردادهای حاکم بر ترکیب نشانه‌ها که سبب بررسی ساختار یک متن مورد تحلیل و اجزای آن در ارتباط با دیگر نشانه‌ها می‌شود.

ـ توجه به دلالت‌های ضمنی که بیشتر بر جنبه‌های فرهنگی، تاریخی، زبانی و ادبی یک مدلول تکیه دارند.

ـ بررسی عناصری، چون: نماد، استعاره، مجاز، اغراق و مواردی از این قبیل که غنا، زیبایی و اثرگذاری متن به آنها وابسته است و مدلول‌های شاعر از این طریق خود را نشان می‌دهند.

ـ توجه به روابط بینامتنی که در نشانه‌شناسی متون ادبی کارآمد است.

به سبب محدودیت در بازنمایی تحلیل متن همهٔ اشعار این دفتر، در این مقاله تنها تحلیل سه شعر که واجد همه عناصر مشترک نشانه‌ای بودند، آمده است. در پایان پس از بررسی متن‌های تحلیل شده، نتایجی که می‌تواند نشان‌دهندهٔ سبک و نوع ادبی اخوان ثالث در به کارگیری نشانه‌ها باشد، بیان شده است.

پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ نشانه‌شناسی تاکنون پژوهش‌های متعددی بر آثار بزرگان ادبیات فارسی انجام شده است که هر کدام بر اساس یکی از نظریات نظریه‌پردازان در این مورد بوده است. در مورد شعر اخوان نیز «نقد نشانه‌شناختی شعر زمستان» از دکتر پاینده و «بررسی نشانه‌شناختی شعر نادر یا اسکندر» از نگارنده موجود است. در مورد سبک‌شناسی نشانه‌ها به عنوان یک روش جهت شناسایی سبک نویسنده یا شاعر می‌توان، مقالهٔ «سبک‌شناسی نشانه‌ها در پنج حکایت از مصیبت‌نامهٔ عطار نیشابوری» از دکتر کاووس حسن‌لی نام برد. در این مقاله به بیان نشانه‌شناسی جهت پی بردن به سبک مؤلف به خوبی اشاره شده است و الهام بخش پژوهش حاضر بوده است. مقالهٔ ارزندهٔ دیگر در این زمینه «سبک‌شناسی روایت در شعر اخوان ثالث (با تأکید بر نقد روایی نشانه‌ها) از دکتر غلامحسین غلامحسین‌زاده و دکتر قدرت الله طاهری است.

تعاریف و کلیات

بررسی زبان‌شناختی شعر و ادبیات موجب توجه زبان‌شناس‌ها به سبک گردید و نیز سبب شد سبک‌شناسی راه تازه‌ای در پیش گیرد و آن بررسی دگرگونی‌های زبان‌شناختی در شعر بود. سبک در این رویکرد جدید بیشتر به فرم و ظاهر اثر می‌پرداخت و این البته بدان معنی نبود که در شعر، معنا بی‌اهمیت است بلکه اهمیت اصلی در طرز بیان است. در واقع شعر هنری زبانی است (صفوی،۱۳۸۳:۱۲-۱۳).

این شیوه از تحلیل و توجه به زبان شعر و ادبیات سبب شکل‌گیری شاخه‌های مختلفی در نقد ادبی شد؛ مانند: نظریات فرمالیست‌ها، بررسی‌های ساختاری سبک، تحلیل گفتمان، کاربردشناسی، نشانه‌شناسی و...

با بر آمدن جنبش فرمالیست در روسیه سبک‌شناسی جان تازه‌ای گرفت. زبان‌شناسان روس چند مفهوم را ابداع کردند که سخت توجه سبک‌شناسان را به خود جلب کرد؛ از جمله: ادبیت، آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی، هنجارگریزی. که به تدریج سبک‌شناسان صورت‌گرا این مفاهیم را جزو عناصر ذاتی در تعریف سبک دانستند و رده‌بندی و تحلیل سبک‌ها را بر پایهٔ این مفاهیم قرار دادند (فتوحی،۱۳۹۰:۳۹ -٤١). سبک‌شناسی با تأثر ازرویکرد ساختارگرایی به تحلیل متون ادبی پرداخت و بر این اصل بنیان نهاده شد که عناصر سازندهٔ زبانی متن در یک نظام و در ارتباط‌های متقابل با هم باید بررسی شود. در این روش جنبهٔ معنایی و محتوایی اثر امری فرعی است و بیشتر به شکل و ساخت اجزای یک اثر در ارتباط با کلیت اثر پرداخته می‌شود. در واقع سبک‌شناس ساختارگرا در پی آن است که چگونه تناسب‌های ساختاری میان آواها، واژگان، ترکیبات، ساخت‌های نحوی و جملات، باعث ایجاد سبک خاصی در زبان شاعر یا نویسنده شده است و از دل این ساختار و تناسب‌ها ویژگی سبکی اثر را شناسایی می‌کند. در واقع ساختارگرایی بررسی مکانیکی و خشک یک اثر ادبی نیست بلکه در پی کشف عوامل زیبایی آفرین متن است.

در اوایل قرن بیستم، با انتشار دیدگاه‌های فردینان دوسوسور (Ferdinand de Saussure) و سندرس پیرس (Charles Sanders Peirce) نشانه‌شناسی به عنوان یک علم جدید، در مباحث زبان و ادبیات مطرح شد. نشانه‌شناسی به عنوان شاخه‌ای از مکتب ساختارگرایی بررسی شده است. نشانه‌شناسی معاصر مباحث نشانه‌شناختی به عرصه‌های نقد ادبی، هنر، فرهنگ، اسطوره شناسی و علوم انسانی گسترش داده است. از دیدگاه سوسور واژگان، نمادهایی معطوف به مصادیق نیستند، بلکه نشانه‌هایی هستند مرکب از یک علامت نوشتاری یا گفتاری که «دال» نامیده می‌شود و یک مفهوم که «مدلول» نامیده

می‌شود. از دیدگاه او نماد یا نشانه برابر شیء نیست. بلکه نسبت دال به مدلول است که نشانه را می‌سازد (سلدن، ۹۸:۱۳۷۲).

پیرس الگوی نشانه‌شناسی را با اندکی تفاوت از سوسور ارائه می‌دهد. از دیدگاه پیرس نشانه از سه عنصر نمود (شکلی که نشانه به خود می‌گیرد) تفسیر (ادراکی است که توسط نشانه به وجود می‌آید) و موضوع (چیزی که نشانه به آن ارجاع دارد) تشکیل شده است.

وی می‌گوید: «نشانه چیزی است که نزد فردی خاص بر چیزی دیگر در بعضی وجوه و قابلیت‌ها دلالت می‌کند. نشانه خطاب به کسی است؛ یعنی در ذهن آن فرد نشانه‌ای معادل یا شاید یک نشانه توسعه یافته به وجود می‌آورد که ما آن را تفسیر نشانهٔ نخستین می‌نامیم. نشانه بر چیزی دلالت می‌کند که همان موضوع نشانه است. دلالت نشانه بر موضوع نه در تمام ویژگی‌های آن بلکه در ارجاع به یک ایدهٔ خاص است که گاهی آن را زمینهٔ نمود می‌خوانیم.» (سجودی، ٦٥:١٣٨٦)

تری ایگلتون (Terry Eagelton) در کتاب پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی در تعریف علم نشانه‌شناسی می‌گوید: «نشانه‌شناسی به معنای مطالعهٔ منظم نشانه‌هاست و این کاری است که ساختارگرایان ادبی به واقع انجام می‌دهند. خود ساختارگرایی، نوعی روش تحقیق را نشان می‌دهد که می‌توان آن را در مورد گسترهٔ وسیعی از موضوعات مختلف به کار گرفت، اما نشانه‌شناسی بیشتر بر حوزهٔ مشخصی از مطالعه؛ یعنی نظام‌هایی که در مفهوم متعارف می‌توان آن‌ها را نشانه نامید، دلالت می‌کند» (ایگلتون، ۱۳۸:۱۳۸۳).

یکی از عام‌ترین تعریف‌ها از نشانه‌شناسی متعلق به امبرتواکو است. وی می‌گوید: «نشانه‌شناسی با هر چیزی که بتواند یک نشانه قلمداد شود سروکار دارد. نشانه‌شناسی فقط شامل مطالعهٔ چیزهایی نیست که ما در مکالمات روزمره، نشانه می‌نامیم؛ بلکه مطالعه هر چیزی است که بر چیز دیگر اشاره دارد. از منظر نشانه‌شناسی نشانه‌ها می‌توانند به شکل کلمات، تصاویر، اصوات و اشیا ظاهر شوند» (چندلر، ٢٤:١٣٨٦).

موریس در این باره می‌گوید: «یک چیز فقط هنگامی نشانه است که یک تأویل‌گر آن را به عنوان نشانهٔ چیزی تفسیر کرده باشد» (گیرو، ١٤٣:١٣٨٣).

تحلیل‌گر نشانه‌شناس زمانی که با متون بسیار با معانی گوناگون مواجه می‌شود و می‌خواهد آن را به خواننده منتقل کند، دنبال کشف معنا نیست، اما می‌خواهد نشانه‌ها را مشخص و عملکرد آن‌ها را بیان کند (هاثورن به نقل از انوشیروانی، ٣٠٨:١٣٨٤). «مسئلهٔ اصلی در نشانه‌شناسی این نیست که واژه‌ها چه معنایی دارند، نکته این است که واژه‌ها چگونه معنی می شوند» (مک کوئیلان، ٣٠:١٣٨٤).

تمامی نشانه‌های منفرد زبانی را می‌توان در سه گروه قرار داد:

دسته اول: واژه‌هایی هستند که در آن‌ها دال به یک معنا یا مدلول اشاره دارد. رابطهٔ بین دال و مدلول در این دسته ثابت و قراردادی است.

دسته دوم: واژه‌هایی هستند که دال با بیش از یک مدلول رابطه دارد. رابطه دال و مدلول در این گروه نیز ثابت و قراردادی است.

دسته سوم: نام‌آواها هستند. مانند گروه اول دال با مدلول رابطه‌ای ثابت دارد، اما دیگر قراردادی نیست بلکه طبعی و انگیخته است؛ مثال: شرشر یا جیک جیک.

با توجه به این دسته‌بندی مهم‌ترین ویژگی نشانه‌های زبانی ثابت بودن رابطهٔ بین دال و مدلول است. در نشانه‌های زبانی دال عبارت است از: رابطهٔ دستوری بین واژه‌ها و یا روابط انسجامی جمله‌ها. مدلول چنین نشانه‌هایی تصور یا معنایی است که از دال در ذهن همه به وجود می‌آید. اما در نشانه‌های ادبی دیگر تنها تصور آوایی نیست بلکه چیزی است که با معنای

مورد نظر خالق اثر رابطه‌ای طبیعی دارد. همین نکته نشان می‌دهد اجزای نشانهٔ ادبی این گونه است: دال که در نشانهٔ ادبی خود یک نشانهٔ زبانی تمام و کمال است. مدلول که معنای مورد نظر خالق اثر ادبی است و رابطه دلالتی و انگیخته که خالق اثر بین دال و مدلول ذهنی مورد نظرش برقرار کرده است. از دیدگاه نشانه شناسان نشانه‌های ادبی و زبانی به شکل زیر است: نشانهٔ زبانی: صورت (رابطهٔ ثابت و قراردادی) معنای لغت‌نامه‌ای. نشانه ادبی: صورت (رابطهٔ ثابت و قراردادی) معنای لغت‌نامه‌ای؛ (رابطهٔ متغیر و انگیخته) معنای ادبی (اصغری، ۱۳۹۰:۱۱).

رابطهٔ متغیر و انگیخته بین دال و مدلول باعث می‌شود خالق اثر آزاد باشد و هر بار از دالی تازه استفاده کند و یا اینکه برای هر دال هر بار مدلولی تازه در ذهن بیافریند. «پس بر خلاف شباهت ظاهری متون ادبی با متون زبانی، کشف روابط دستوری بین واژه‌ها در متون ادبی به کشف معنای اثر منجر نمی‌شود بلکه باید علاوه بر روابط دستوری به روابط ادبی بین نشانه‌ها هم توجه کنیم. یعنی باید از سر معانی زبانی یا مدلول زبانی گذشت و رابطه‌ای ادبی بین دال و مدلول زبانی و ذهنی خالق اثر برقرار کرد تا به معنای مطلوب رسید» (همان:۱۲).

بنابراین مهم‌ترین ویژگی نشانه‌های ادبی بی‌ثباتی رابطهٔ بین دال و مدلول است. به همین دلیل است که معنا در متون ادبی القا می‌شود و خاصیت تغییر پذیری دارد.

توجه به ویژگی‌های ساختاری و نشانه‌ای متن سبب شناسایی نوع ادبی یک اثر نیز می‌شود. بررسی نوع ادبی از این دیدگاه ما را در شناخت اندیشه و زبان شعری شاعر یاری می‌کند و سبب می‌شود به جای بیان کلیات غیرقابل اثبات یا رد، به بیان منطقی بپردازیم.

تحلیل اثر

نشانه‌های شعر، همان معناهای پنهان اثرند، همان مفاهیمی که شعر در صدد بیان آنهاست. «شعر پنهان‌گر است و همواره حرف‌هایی دارد که از ما پنهان می‌کند. معنا یا معناهای پنهان شعر، مواردی مادی نیستند که یکبار و برای همیشه کشف شوند. گونه‌ای راهنمایی به معناهای دیگرند که چون به آنها دست یابیم سر نخ موارد دیگر را می‌یابیم» (احمدی، ۱۳۸۹:۷۰).

اخوان با انتخاب زبان نمادین به تعهد و رسالت شاعری خویش پای بند است تا آنجا که وضعیت جامعهٔ خویش را به بهترین وجه توصیف می‌کند. لنگرودی نیما را آغازگر سمبولیسم اجتماعی در شعر نو فارسی معرفی می‌کند و اخوان را به کمال رسانندهٔ آن می‌داند (شمس لنگرودی، ۱۳۷۷:۲۹٦).

با کودتای ۲۸ مرداد اوضاع سیاسی در ایران دگرگون شده است. مصدق وزیری که اخوان به آن عشق می‌ورزد خانه‌نشین می‌شود. اخوان ثالث شاعر دورانی است که رخوت و دلمردگی و سکوت جایگزین شور و شوق و قیل و قال‌ها گشته است. او سرایندهٔ عهد و زمانه‌ای است که آب‌ها از آسیاب افتاده است.

نادر یا اسکندر

نادر یا اسکندر اولین سروده از ۳۳ قطعه چاپ شده در مجموعهٔ آخر شاهنامه است. این شعر در اردیبهشت ۱۳۳۵، درست سه سال بعد از کودتای ۲۸ مرداد سروده می‌شود. شاعر به روایت حس خود می‌پردازد و برای این امر از تمام عناصر ادبی سود می‌جوید. هفت بند ابتدایی جامعه و شهری خالی از هرگونه امید را نشان می‌دهد؛ این شهر و مردمانش تسلیم سرنوشتی‌اند که برای آنها رقم خورده است.

راوی (فرستنده) می‌خواهد پیامی را به خواننده (گیرنده) منتقل کند. محتوای پیام ناامیدی و حس پایان‌ناپذیر یأس است که راه را بر هر روزنهٔ امیدی بسته است. اخوان به خوبی با کاربرد فعل‌های ماضی نقلی آن هم با بسامد بالا این استمرار را تا زمان حال در بخش دوم شعر نشان می‌دهد. زبان شعر با صراحت است. شعر با آهنگ و واژه‌هایی روان و آرام آغاز می‌شود.

شاعر با لحنی کنایی این آرام بودن را با ترکیب از نوا افتاده توصیف می‌کند. آرامشی که با خوابیدن طبل توفان نمایش داده می‌شود، اما همچنان شوریدگی و عطش توفان را می‌توان در موج‌های خوابیدهٔ آن احساس کرد. موج، نماد تحرک، شور و هیجان است که اینجا خوابیده است. موج و چشمه‌های شعله‌ور که خشکیده‌اند و خوابند مدلول‌های ناامیدی هستند.

موج‌ها خوابیده‌اند آرام و رام
طبل توفان از نوا افتاده است
چشمه‌های شعله ور خشکیده‌اند
آبها از آسیا افتاده است (اخوان ثالث، ۷۵:۱۳۷۸).

سکوتی که از سر نارضایتی است. واج‌ها، واژه‌ها، آهنگ ناشی از کلمات و حتی روابط دستوری؛ مانند زمان فعل‌ها و جمله‌بندی‌ها، ناامیدی را القا می‌کنند. در نشانهٔ ناامیدی دال و مدلول با دلالت‌های ضمنی خوابیدن موج‌ها، از نوا افتادن طبل، خشکیده شدن چشمه‌ها نمود پیدا می‌کنند.

دلالت‌های ضمنی بیانگر آن گونه ارزش‌های ذهنی‌اند که به واسطهٔ صورت و کارکرد نشانه به آن منسوب می‌شوند (گیرو، ٤٤:۱۳۸۰)

نشانه‌های ویرانی:

شاعر از واژهٔ متناقض مزارآباد استفاده می‌کند. گورستان‌های آباد، شهر بی‌تبش، وای جغد، بی‌فغان و خروش بودن، مدفون شدن قیل و قال‌ها در سکوت جاودان. شاعر از مدلول مرگ برای دلالت‌های خود سود جسته است.

در مزار آباد شهر بی‌تپس
وای جغدی هم نمی‌آید به گوش (اخوان ثالث، ٧٦:۱۳۷۸).

تکرار صفت‌ها و تتابع اضافات از مشخصه‌های شعری اخوان است که آهنگ و موسیقی‌ای ایجاد می‌نماید. این امر مؤید نظام نشانه شناختی شعر به معنی تطبیق لفظ صوری شعر با معناست (پورنامداریان، ٦٥:۱۳۷۷). همچنین شاعر نشانه‌های درون‌گرایی را با دلالت‌های «مرغکان سرشان به زیر بال‌ها و گم شدن آه‌ها در سینه‌ها» نشان می‌دهد.

نشانه‌های تزویر و ریا:

نشانه‌ها دلالت از حاکم شدن اختناق، به وجود آمدن پلیدی و دورویی است.

جای رنج و خشم و عصیان بوته‌ها
پشکبنهای پلیدی رسته‌اند (اخوان ثالث، ٧٦:۱۳۷۸).

همچنین برای نشان دادن تزویر و ددمنشی انسان‌ها از حیواناتی؛ چون: کفتار، گرگ و روباه که هر کدام به تنهایی در ادبیات ما نماد درنده‌خویی هستند، کمک می‌گیرد.

نشانه‌ها در شعر نادر یا اسکندر تبدیل به نماد می‌شود. گیرو می‌گوید: «نشانه‌ها اغلب انگیخته‌اند، ولی تحول تاریخی گرایش به محو انگیختگی دارد و هنگامی که دیگر انگیختگی قابل مشاهده نباشد، نشانه صرفاً به واسطهٔ قرارداد عمل می‌کند» (گیرو، ۱۳۸۰: ٤٥).

نشانه‌های تاریکی:

فضای شعر نشان‌دهندهٔ تاریکی و یأس است که با تصویر شب، نه یک شب معمولی بلکه شبی که هیچ امیدی در آن به روشنایی و روز نیست به تثبیت فضای خفقان کمک می‌کند. در واقع آرامشی که شاعر درصدد توصیف آن است در نهایت ناامیدی است.

این شب است، آری، شبی بس هولناک
لیک پشت تپه هم روزی نبود (اخوان ثالث، ۷۷:۱۳۷۸).

نشانه تاریکی را با دلالت‌های ضمنی شب و نبودن روز بیان می‌کند. آن هم شبی هولناک که در پس آن حتی امید به وجود روز هم ندارد.

نشانه‌های عامیانه:

شاعر نشانه‌های ناامیدی را با دلالت‌هایی عامیانه؛ مانند: آش دهن سوز نبودن، آب از آسیا افتادن و از نوا افتادن نشان می‌دهد. نوع کاربرد نشانه‌های عامیانه در روایت سبب ملموس‌تر شدن پیام شاعر می‌شود. کاربرد این واژه‌ها شاید مؤیّد این نکته باشد که مخاطب اخوان در این شعر عوام هستند.

در ادامه این شعر شاهد مکالمه شاعر (راوی اول شخص) با مادرش هستیم. شعر حالت نمایشی به خود می‌گیرد. «ادبیات آن گاه که با صدای بلند و به ویژه اگر همراه با اشارات و حرکات و در برابر مخاطب و مخاطبان اجرا شود، تا حد زیادی به نمایش بدل شده است» (امینی، ۲۰۵:۱۳۸٤). اصرار مادر برای کوتاه آمدن و همراهی با شرایط موجود و مخالفت شاعر، نشان از امید شاعر برای بهبود اوضاع است.

من سری بالا زنم چون ماکیان
از پس نوشیدن هر جرعه آب
مادرم جنباند از افسوس سر
هر چه از آن گوید این بیند جواب (اخوان ثالث، ۷۸:۱۳۷۸).

راوی در این بند پاسخ منفی خود را به زیبایی به نمایش گذاشته است در این بخش از روایت انتقال پیام با دلالت‌ها تصویری است.

مادر نشانهٔ نگرانی، ناامیدی از بهبودی اوضاع و اندرز است. گویی سوم شخص روای در بخش اول در این قسمت به صورت مادر تصویر شده است. روای برای نشان دادن اوج بی‌تفاوتی به نظر سوم شخص در بخش اول و اندرزهای وی از آشنایی‌زدایی در محور هم‌نشینی استفاده می‌کند. دندان صبر بر جگر نهادن را با تعبیر دندان غفلت بر جگر نهادن جایگزین می‌کند. همینطور پایبندی به اعتقاد خود را با نشانه‌های کور بودن چشم و کر بودن گوش بیان کرده است. همین امر سبب القای حس شاعر به زیباترین شکل شده است

گوید: «اما خواهرت، طفلت، زنت...؟»
من نهم دندان غفلت بر جگر
چشم هم اینجا دم از کوری زند
گوش کز حرف نخستین بود کر (همان: ۷۸).

«روابط همنشینی امکانات ترکیب را معرفی می‌کند؛ یعنی روابط میان عناصری را که می‌توانند در یک توالی کنار هم قرار گیرند» (کالر، ۵۳:۱۳۷۹).

دوستان مبارزه‌گر شاعر با شرایط کنار آمده و دست از مقاومت کشیده‌اند، اما شاعر بی تفاوت به این اتفاق و با چشم بستن بر خانوادهٔ دل‌نگران خود با وضع موجود که در آن قرار دارد، کنار آمده و نشانهٔ امید خود را با دلالت «آخرین حرفم ستون است و فرج» و با آوردن واژهٔ تأکیدی «لیک» بعد از «آب‌ها از آسیا افتاده» بیان می‌کند. دال‌هایی که چندین مدلول دارند.

بخش پایانی شعر که گویی نتیجه گیری قسمت‌های اغازین شعر است. در این بخش راویان فضای شعر نسبت به شرایط، موضع بی‌تفاوتی را اختیار می‌کنند. گویی خود را همسو با موج‌ها و بی‌نوا شدن طبل‌ها می‌بینند.

واگذاری امور به عدل ایزدی، میهمان باده و بنگ و افیون شدن، مستی، شانه بالا تکاندن اشراف؛ رمزگان‌هایی هستند که علاوه بر تصویر فریب و دروغ حاکم بر فضا بر ناامیدی دلالت می‌کنند. در بند پایانی شعر، راوی با تقابل دو عنصر متضاد جنبه احساسی و تأکیدی شعر را که بیان ناامیدی است دوچندان می‌کند.

نادر نشانهٔ یک عنصر داخلی، مثبت و آبادگر در مقابل اسکندر که یک عنصر خارجی، منفی و ویرانگر است قرار دارد. اسکندر یا نادر نشانه‌ای است که از شکل رایج و تکراری به نشانه‌ای نامعلوم، نو و نامنتظره تبدیل می‌شود و سبب ایجاد نوآوری در معنا می‌شود. اسکندری که نشانهٔ طغیان است با خروج از همبستگی معمول خود با ایجاد فاصله به جلوه‌ای جدید و متفاوت از نشانه تبدیل می‌شود. به همین دلیل نشانهٔ اسکندر به گونه‌ای متعالی گشته است و کمال می‌یابد.

باز می‌گویند: فردای دگر
صبر کن تا دیگری پیدا شود.
نادری پیدا نخواهد شد، امید!
کاشکی اسکندری پیدا شود (اخوان ثالث، ۱۳۷۸:۸۰).

شاعر به روایت احساسات ناشی از اندوه و ناامیدی خود پرداخته است و سبب ایجاد نشانه‌هایی شده، که به شعر رنگی غنایی بخشیده است. «شعر غنایی، گزارشگر عواطف و احساسات شخصی شاعر بوده؛ به عشق دوستی، رنج‌ها، نامرادی‌ها و هر چه روح آدمی را متأثر می‌کند، با شور و حرارت می‌پردازد و محور آن منِ فردی شاعر است» (رزمجو، ۱۳۷۲:۸۳).

میراث

شعر به توصیف یک پوستین کهنه می‌پردازد. پوستینی که میراث پدران روای است و نشانهٔ گذشته است، گذشته‌ای جاودان. شعر با تأکید بر من آغاز می‌شود.

پوستینی کهنه دارم من،
یادگاری ژنده پیر از روزگارانی غبارآلود.
سالخوردی جاودان مانند.
مانده میراث از نیاکانم مرا، این روزگار آلود (اخوان ثالث، ۱۳۸۷:۸۳)

محوریت این شعر، نماد پوستین است. واژگان و و ترکیبات در ساختار شعر در حال پروردن این نماد هستند. مدلول‌های روزگارانی غبارآلود/ سالخوردی جاودان/ ژنده پیر/ ندیم ژنده پیر/ نیاکان/ خمیازهٔ کوه (استعاره از غار) دلالت بر گذشته‌ای مبهم و ناامیدی راوی از زمان حال دارد و همه مدلول‌های پوستین هستند. همچنین تناسب واژگان، نیای/ پدرجد/ تاریخ/ یادگار

پوستین نماد تفکر و امری ارزشمند است. تنها چیزی که از گذشته به یادگار مانده؛ گذشته‌ایی که از آن جز روایت‌های پدر چیزی نمی‌داند. و برای انسان امروز آن گذشته ارزشی ندارد.

جز پدرم آیا کسی را می‌شناسم من،
کز نیاکانم سخن گفتم؟
نزد آن قومی که ذرات شرف در خانه خونشان
کرده جا را بهر هر چیز دگر، حتی برای آدمیت تنگ،

خنده دارد از نیاکانی سخن گفتن، که من گفتم.
جز پدرم آری
من نیای دیگری نشناختم هرگز.
نیز او چون من سخن می‌گفت.
همچنین دنبال کن تا آن پدر جدم،
کاندر اخم جنگلی، خمیازه کوهی
روز و شب می‌گشت، یا می‌خفت.

پوستین همان‌طور که از معنی سطحی آن پیداست به پوستهٔ بیرونی وجود و زندگی راوی اشاره می‌کند، امّا راوی هر چه بیشتر حرف می‌زند، بهتر معلوم می‌کند که برای او حالا دیگر این پوستین فقط ظاهر او نیست، بلکه باطن و مغز او هم ماهیت همین پوسته را دارد. راوی ابتدا از کهنه بودن پوستین حرف می‌زند. این پوستین از روز ازل به ریشه و اجدادش بسته شده است. راوی می‌گوید که از ازل انگار سرنوشت او را با شعار «شکمی خالی از غذا، ولی مالامال نور معرفت» نوشته‌اند که به هرسو می‌رود پوستین کهنه‌اش پیش رویش و دَمِ دستش است. او می گوید زمانی هم که اجدادش در جنگل‌ها زندگی می‌کردند و یا در خمیازهٔ کوه‌ها (یعنی غارها) مسکن داشتند، این پوستین وصلهٔ تنشان بود. بنابراین، باید گفت که دارندهٔ این پوستین از نظر ظاهری و باطنی به نیای همهٔ انسان‌ها؛ یعنی «آدم» نزدیک‌تر است و اوست که با حفظ این پوستین، همچنان محافظ «آدمیّت» است.

شاعر به دنبال نوترک کردن جُبه است که با آمدن توفان خشم جبهٔ نو خود را از دست می‌دهد و بازهم این پوستین کهنه است که با وی می‌ماند. نشانه‌های نو شدن و امید را با ترکیب‌های ساحل پرحاصل جیحون/ از جان و دل کوشیدن/ برگ و بار دادن کشتگاه توصیف می‌کند. امیدی که دیری نمی‌پاید و از بین می‌رود. نشانهٔ ناامیدی، تردید و تسلیم شدن با ترکیبات واژه‌های کم کم/ باداباد/ مگر/ تشنه لب/ توفان خشم سرخگون/ توفان بی‌رحم سیه/ ساحل خشک/ ناچار/ اوفتان و خیزان و... نشان می‌دهد.

راوی وقتی از ژنده بودن پوستین می‌گوید، با نشانه‌هایی مانند سالخورد و غبارآلود نشان می‌دهد که این پوستین هم لاجرم دچار تغییراتی شده است، ولی از پوستین بودنِ خود خارج نشده است. این پوستین از روزگاران غبارآلودی که اکنون جز غبار مرگی از خاکشان بلند نمی‌شود، سالم مانده است. یک دلیلش این است که برخلاف جامه‌های مصنوعی دیگر، ریشه و فطرتی طبیعی دارد و این دلالت‌ها را با مدلول «سالخوردی جاودان مانند» توصیف می‌کند. این جاودانگی هم زمان پیش از حال و هم آیندهٔ پس از این را برای قدمت این پوستین نشان می‌دهد.

سالها زین پیشتر در ساحل پر حاصل جیحون
بس پدرم از جان و دل کوشید،
تا مگر کاین پوستین را نو کند بنیاد.
«داشت کم کم شبکلاه و جبه و من نو ترک می‌شد،
کشتگاهم برگ و بار می‌داد.
ناگهان توفان خشمی باشکوه و سرخگون برخاست.
من سپردم زورق خود را به آن توفان و گفتم هر چه باداباد.
تا گشودم چشم، دیدم تشنه لب بر ساحل خشک کشف رودم،

پوستین کهنه دیرینه‌ام با من.
اندورن، ناچار، مالامال نور معرفت شد باز
هم بدانسان کز ازل بودم.»...
سالها زین پیشتر من نیز
خواستم کاین پوستین را نو کنم بنیاد.
با هزاران آستین چرکین دیگر بر کشیدم از جگر فریاد:
«این مبادا! آن بادا!»
ناگهان توفان بی‌رحمی سیه برخاست... (همان: ۸۶-۸۷)

نه تلاش پدر نه پس از آن پسر در تغییر شرایط تأثیری نداشته و تنها اندوه آن باقی مانده است. اندوه ناشی از عدم تغییر اوضاع. «برخاستن توفان سرخ» سرخ نشانهٔ خونریزی است و برخاستن توفان نشانهٔ جنگ. درست زمانی که پدر قصد رهایی از شرایط موجود را داشت جنگی رخ می‌دهد و آنها باز هم در همان شرایط باقی می‌مانند. تاریخ را مخاطب قرار می‌دهد و به کنایه از صفت عموی مهربان سود می‌جوید و تاریخ را به دبیری گیج و گول و کور دل تشبیه می‌کند که هنوز نتوانسته این پوستین کهن را از بین ببرد. نشانه‌های گیج و کوردل و گول/ رعش افتادن اندر دست/ لرزیدن کلک دلالت بر بی‌اعتباری تاریخ می‌کند. تاریخی که جز اندوه و سیاهی چیزی برای گفتن نداشته است.

این دبیر گیج و گول و کوردل: تاریخ،
تا مُذَهب دفترش را گاه گه می‌خواست
با پریشان سرگذشتی از نیاکانم بیالاید،
رعشه می‌افتادش اندر دست.
در بنان در فشانش کلک شیرین سلک می‌لرزید،
خبرش اندر محبر پر لیقه چون سنگ سیه می‌بست...
لیک هیچ غمت مباد از این،
ای عموی مهربان، تاریخ!
پوستینی کهنه دارم من که می‌گوید
از نیاکانم برایم داستان، تاریخ! (همان)

پوستین که نماد اندیشه‌ای است که برای شاعر به میراث مانده و او آن را به نسل بعد منتقل می‌کند. میراثی که نسبت به جریان زمان حال با وجود ظاهر ژنده باز هم ارزشمندتر است.

کو، کدامین جبهٔ زربفت رنگین می‌شناسی تو
کز مرقع پوستین من پاکتر باشد؟
با کدامین خلعتش آیا بدل سازم
کم نه در سودا ضرر باشد؟
آی دخترجان!
همچنانش پاک و دور از رقعه آلودگان می‌دار.

موسیقی درونی، وحدت موضوعی در محور عمودی شعر، تناسب‌های واژگانی و آوایی از جمله نشانه‌هایی هستند که در این شعر مورد توجه است.

وحدت در محور عمودی شعر نشان می‌دهد مدلول بسیاری از نشانه‌ها از قبیل (یادگاری ژنده‌پیل/ روزگارانی غبارآلود/ این روزگار آلود/ غم مباد/ فریاد / رعد/ توفان خشم/ باداباد تشنه لب/ ساحل خشک/ افتان و خیزان/ توفان بی‌رحمی/ رقعه آلودگان) ناامیدی است.

از نظر واژگان آن دسته از کلمات است که دلالت بر کهنگی دارند با واژگانی؛ چون: کهنه، ژنده پیر، غبارآلود، سالخورد، مرده ریگ، روزگارآلود و خود کلمهٔ میراث بیان شده‌اند.

واژگانی که دلالت بر زندگی پرزرق و برق دارند: ذرات شرف، مذهب دفتر، کلک شیرین سلک، بنان درفشان، مادیان سرخ یال، فخر، جبهٔ زربفت، خلعت و...

واژگانی که دلالت بر حس نزدیکی با طبیعت بکر و زندگی جنگلی را می‌رسانند و هرگاه مانند اخم جنگل یا خمیازهٔ کوه با استعارهٔ مکنیه و تشخیص همراه‌اند جالب‌تر بروز می‌کنند. مانند: سه پستان و گل زوفا و سکنگور و سیه‌دانه و کلماتی که وضع زندگی و لباس افراد از طبقات خاص را توصیفگر هستند؛ مثل: پوستین، شبکلاه، جبه، جبهٔ زربفت، خلعت و در آخر کلماتی که زمان‌ها را آینگی می‌کنند: یادگار، روزگاران، جاودان مانند، پدرجد، سالها زین پیش و...

«مصوت‌ها از لحاظ رسایی و برجستگی نرمی و صوتی در میان سایر واج‌ها بالاترین درجه را دارا هستند... از سویی مصوت‌ها از لحاظ رسایی و نیز از لحاظ بسامد پایه، یکسان نیستند. مصوت‌های بلند از رسایی بیشتری برخوردارند. بسامد پایه در مصوت‌ها با ارتفاع زبان هنگام تولید آن‌ها ارتباط مستقیم دارد... مصوت های بلند / i / و / ā بالاترین بسامد پایه را دارند... تراکم مصوت‌های بلند در بیت موجب نرمی و آرام شدن موسیقی می‌شود (پارساپور، ۱۳۸۳: ۲۵٦-۲۵۷).

تکرار مصوت‌های بلند «آ، ای» برای نشان دادن امتداد زمان بیان اندوه استفاده شده است. نوع انتخاب واکه و همخوان‌هایی که سبب ایجاد موسیقی درونی شده است نشانه‌ای دال بر ناامیدی و یأس از اوضاع موجود است و تلاش برای حفظ همان اندک ارزش‌ها. تکرار فعل «نیست» و فعل‌های ماضی «برمی‌خاست/ می‌بست/ می‌لرزید/ بودیم/ پیمودیم»

یکی از شاخص‌های ادبیات غنایی به لحاظ صوری همین زیاد بودن مصوت‌هاست. نوع انتخاب و کاربرد این مصوت‌ها در کنار دیگر عناصر شعری سبب ایجاد نوع ادب غنایی در اشعار مورد بررسی شده است. «بسامد واج «آ» در متون غنایی بالاست. تراکم این واج در بیت گاه بیانگر معنای خاصی است، از جمله القای حس اندوه، آه و گاه فریاد. گویی خواننده با خواندن بیت با تکرار صدای «آ» ناله و آه را تجربه می‌کند و موسیقی شعر در جهت تقویت معنا و مفهوم به کار گرفته می‌شود (همان: ۲٦٤-۲٦٥).

«به قول یاکوبسن کارکرد شعری صرفاً کارکرد مسلط و تعین‌کنندهٔ هنر لفظی است نه یگانه کارکرد آن؛ کارکرد شعری، با برجسته ساختن جنبهٔ ملموس نشانه‌ها، دوگانگی بنیادین، نشانه‌ها و اشیاء را عمق می‌بخشد. فرا افکندن و ترسیم بعد استعاری و پارادیگماتیک (Paradigmatic) (جانشینی) زبان و بعد سینتگماتیک (Syntogmatic) (همنشینی) آن، شیوهٔ اصلی تجلی کارکرد شعری در شعر است. شعر با تأکید نهادن بر شباهت‌های صوتی، وزنی و تصویری، زبان را قوام می‌بخشد و توجه ما را از معنای ارجاعی زبان به عوارض و صفات صوری آن معطوف می‌کند» (شولس،۱۳۷۳: ٤۱)

آخر شاهنامه

یکی از زیباترین اشعار اخوان در مجموعهٔ آخر شاهنامه شعری به همین نام است. می‌توان گفت در این سروده «چنگ» نشانه ضمیر ناخوداگاه شاعر و نیز نشانه ایران شکست‌خورده‌ای است که ناله‌های اندوهگینش از جبر تاریخ، طنین‌افکن است و در یک کلام «چنگ سمبل رؤیای ایران باستان و چنگی، راوی تاریخ ایران است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۵۰۷).

این شکسته چنگ بی‌قانون،

رام چنگ چنگی شوریده‌رنگ پیر،
گاه گویی خواب می‌بیند.
خویش را دربارگاه پر فروغ مهر
طرفه چشم انداز شاد و شاهد زرتشت،
یا پریزادی چمان سرمست
در چمن‌زاران پاک و روشن مهتاب می‌بیند (اخوان ثالث، ۱۳۷۸:۱۰٤).

راوی در این شعر، خود را که هم سرنوشت با دنیای دور و برش است، به چنگ شکسته‌ای تشبیه کرده که بی‌قانون است. چنگ چون خمیده است پیری و ناتوانی و خمیده شدن قد او را نشان می‌دهد. بی قانونی ایهام دارد: اولاً، حاکی از تنهایی‌اش است؛ زیرا ساز قانونی در کنارش نیست تا با آن همنوا و همنواز باشد؛ و ثانیاً، نشانهٔ بی‌قانونی و بی‌نظمی حاکم بر این روزگار است که همان «چنگی شوریده‌رنگ پیر» است. شوریدگی این چنگی، عامل بی‌قانونی این چنگ شکسته است. این بی‌قانونی اختیارش را از او گرفته است جوری که حالا در دست سرنوشتی که این چنگی تعیین می‌کند رامِ رام است. به هر شکلی که این چنگی دلش می خواهد او را می‌زند و می‌نوازد.

استفاده از واج‌های انسدادی در آغاز شعر باعث انقطاع کلام شده است. این‌گونه شکستگی و دلتنگی شاعر خود را نشان می‌دهد. در این شعر هم شاعر باز به روزگاران گذشته اشاره می‌کند. روزگاران کهن که از زمان حاضر بهتر بوده‌است. حتی تصور این گذشته هم مانند خواب دیدن است و واقعیت ندارد:

روشنی‌های دروغینی
کاروان شعله‌های مرده در مرداب
بر جبین قدسی محراب می‌بیند.
یاد ایام شکوه و فخر و عصمت را،
می‌سراید شاد،
قصه غمگین غربت را... (همان:۱۰۵)

از نشانه‌های بینامتنیت در این شعر پیوند ابتدای شعر با آخر شاهنامهٔ فردوسی است. چنگ‌نواز اخون ثالث، نیزاز آن آتشی که در آن چنگ باربد می‌سوخت و از آتشی که اکنون در ایران افروخته شده بود، دیگر شعلهٔ آتش زرتشت را نمی‌دید.

حالا مردابی بی‌شعله را می‌بیند. شعله‌ها یکی پس از دیگری با رفتن کاروان آتش‌پرستانی که از نسل گذشته بوده‌اند و آتششان کم کم خاموش شده است و دیگر نه از نور و نه از زندگی در آن اثر چندانی باقی نمانده است. مرداب جایی است که آب در آن مرده باشد.

آب و آتش از نشانه‌های زندگی، جاری بودن و شاد بودن است که اکنون مرده است. واژهٔ مرداب و ترکیب شعله‌های مرده مدلول‌هایی هستند که بر اندوه و خاموشی این زندگی دلالت می‌کنند. راوی که از اوجِ آن محرابِ مهر به قعر مردابِ بی‌مهری این قرن افتاده است، به یاد آن گذشته، با حسی متناقض که آکنده از اندوه و شادی است، قصهٔ آن ایام را که در دل خود خاطرهٔ خوش ایام گذشته را دفن کرده است این چنین نقل می‌کند:

هان کجاست؟
پایتخت این کج آیین قرن دیوانه؟
با شبان روشنش چون روز،

روزهای تنگ و تارش، چون شب اندر قعر افسانه.
با قلاع سهمگین سخت و ستوارش
با لئیمانه تبسم کردن دروازه‌هایش، سرد و بیگانه.
هان کجاست؟
پایتخت این دژآیین قرن پرآشوب.
قرن شکلک چهر
برگذشته از مدار ماه،
لیک بس دور از قرار مهر.
قرن خون‌آشام
قرن وحشتناک‌تر پیغام،... (همان:۱۰۵-۱۰۶)

در این قسمت با استفاده از ترکیبات متناقض‌نما، خشم و شتاب را نشان می‌دهد. و در سطر «با لئیمانه تبسم کردن دروازه‌هایش، سرد و بیگانه» گونه‌ای هنجارگریزی نحوی ایجاد می‌کند. شاعر با تأخیر مکانی صفت‌های سرد و بیگانه، بر این دو امر تأکید کرده است.

روای با کنایه این قرن را «دژ آیین» می‌نامد. در حقیقت، در ادامهٔ شعر، این قرن را «بی آزرم و بی‌آیین» می‌داند؛ زیرا تنها آیینی که می‌پسندد آیین آزرم و مهر است و هر چه غیر از این را بی‌آیینی می‌داند. همچنین می‌توان گفت که از نظر اخوان، دژآیین بودن این قرن به خاطر این است که خلاصی از شرّ آن آسان نیست. آیین مردمان این قرن دارای ظاهر موجهی است. شکلکی از آیین‌های حقیقی گذشته دارد با این تفاوت که در آن مهر و راستی وجود ندارد. ترکیب‌های استفاده شده؛ نظیر: (قرن دیوانه، قرن خون آشام، قرن پرآشوب، قرن شکلک چهر) همه نشان‌دهندهٔ وحشت و ناامنی است.

هان، کجاست؟
پایتخت این بی آزرم و بی‌آیین قرن
کاندران بی گونه ای مهلت
هر شکوفهٔ تازه‌رو بازیچهٔ باد است
همچنان که حرمت پیران میوهٔ خویش بخشیده
عرصهٔ انکار و وهن و غدر و بیداد است.

نشانهٔ نبودن مردی و آیین جوانمردی را این‌گونه توصیف می‌کند که به ریزترین شکوفه کوچک‌ترین مهلتی برای رویش نمی‌دهند. توقعی هم نباید داشت؛ زیرا وقتی که این قرن بی‌آیین، حرمت پیران و پیامبرانی را که تعالیم خود را به بشر آموخته‌اند نگه نداشته است، می‌خواهد حرمت شکوفه‌های نورسته را نگه دارد؟ مردمان این قرن، آیین پیران راستین را انکار کرده‌اند.

شعر ساختاری کهن دارد استفاده از ترکیبات و واژگان کهن همه در راستای القای این امر هستند که شاعر در آرزوی شوکت و بزرگی گذشته است. و در حال توصیف قرن حاضر این درگیری بین گذشته و حال سبب ساخت واژگان متضاد و تقابل‌های دوگانه بر روی محور جانشینی شده است. این تضاد حتی در نگاه روای هم موجود است. در بخش نخست شعر در صدد فتح پایتخت قرن است و از موضع قدرت سخن می‌گوید:

بر به کشتی‌های خشمِ بادبان از خون،

ما، برای فتح سویِ پایتخت قرن می‌آییم.
تا که هیچستانِ نه تویِ فراخِ این غبارآلودِ بی غم را
با چکاچاک مهیب تیغ‌هامان، تیز
غرش زهره دران کوس‌هامان، سهم
پرش خارا شکافِ تیرهامان، تند؛
نیک بگشاییم.
شیشه‌های عمر دیوان را
از طلسم قلعه پنهان، ز چنگ پاسدارانِ فسونگرشان،
جَلد برباییم.
بر زمین کوبیم.
ور زمین ـ گهوارهٔ فرسودهٔ آفاق ـ
دست نرم سبزه‌هایش را به پیش آرد،
تا که سنگ از نهان ما بردارد،
چهره‌اش را ژرف بشخاییم (همان: ۱۰۷)

زبان و بیان این شعر حماسی است و واژگان و ترکیبات و عبارات، محکم و کوبنده است. سراسر شعر تحت تأثیر واژگان آهنگین و متناسب با محتوای روایت است. صدای چنگ در ذهن شاعر، هماهنگی اجزا، و تناسب‌ها به حدی است که در قسمت حماسی شعر واکه و همخوان‌ها چنان کنار هم ترکیب شده که گویی با فریاد کوس و بوق هم‌نوا شده‌اند. مانند واج آرایی با «چ» که صدای بر هم خوردن تیغ‌ها را تداعی می‌کند. و در قسمت دوم شعر که حالت مرثیه‌سرایی دارد صامت‌ها حالتی روان و آرام به شعر می‌دهند که همسو با ساختار و محتوای روایت است.

در سطرهای اول این قسمت و قسمت بعد آوردن دو حرف اضافه برای متمم، اوج باستان‌گرایی در کاربرد حروف است که سبب مؤکد شدن سخن و فضاسازی ملموس شده است. استفاده از حرف اضافه در ابتدای مصراع نشان از تأکیدی بودن کلام است.

در ترکیب «ما فاتحان قله‌های فخر تاریخیم» همنشینی حروف، فخامت زبان را متناسب با محتوا کرده است.

در این قسمت با استفاده از ترکیب وصفی که مضاف‌الیه بر صفت مقدم شده سبب آشنایی‌زدایی از متن گردیده است و تأکید بر معنی صفت. آن هم در بهترین جای سطر یعنی جایگاه قافیه تا تیزی و تندی و سهمگینی تیغ‌ها و و کوس‌ها را با تأکید بیشتری نشان دهد. «اصولا شاعران، خود را با زبان درگیر کرده، کلیشه‌های دستوری را تغییر می‌دهند تا به سبک و زبان خاص خود دست یابند. اساساً سبک، بر اساس دگرگونی قراردادها و هنجارهای عادی کلام تغییر می‌یابد» (علیپور، ۱۳۸۷: ٥٦).

اما بخش دوم شعر مرثیه‌وار است. حماسه به سمت مرثیه‌گویی می‌رود و به شعر رنگ و بویی غنایی می‌دهد. «این بند، شباهتی با آخر شاهنامه فردوسی دارد. آنجا که رستم فرخزاد، شکست ایرانیان را پیشگویی می‌کند» (دستغیب، ۱۳۷۳: ۲۱۵–۲۱٦).

ای پریشان‌گوی مسکین! پرده دیگر کن
پور دستان جان ز چاه نابرادر در نخواهد برد.

مُرد، مُرد، او مُرد.
داستان پور فرخزاد را سرکن.
آن‌که گویی ناله‌اش از قعر چاه ژرف می‌آید.
نالد و موید،
موید و گوید:
«آه، دیگر ما فاتحان گوژ پشت و پیر را مانیم.
بر به کشتی‌های موج بادبان از کف،
دل به یاد بره‌های فرهی، در دشت ایام تهی، بسته،
تیغ‌هامان زنگ خورد و کهنه و خسته،
کوس‌هامان جاودان خاموش،
تیرهامان بال بشکسته.
ما فاتحان شهرهای رفته بر بادیم.
با صدایی ناتوان‌تر زانکه بیرون آید از سینه،
راویان قصه‌های رفته از یادیم...
لیک بی‌مرگ است دقیانوس.
وای وای افسوس (همان: ۱۰۹-۱۱۰)

و در نهایت با تأکیدی آشکار بر وای و افسوس، ساخت و لحنی مرثیه‌وار یافته است.

در آغاز این بخش با تکرار واژه «مُرد» ناامیدی و یأس را به تصویر می‌کشد. همچنین واج آرایی و سبک نوشته به صورت منقطع در سطر دوم و سکته‌ها، متناسب با قطع شدن نفس تهمتن است. تکرار واج «هـ» حسرت، آه و افسوس و خستگی راوی را دو چندان می‌کند.

موسیقی متناسب با محتوا از مختصات سبکی اخوان است. «شاعری که با موسیقی و آهنگ کلام آشناست، به همان اندازه موفق‌تر است که آهنگ‌سازی با شعر. یکی از عواملی که اخوان را بر بلندای شعر معاصر و تارک ادبیات منظوم نسل حاضر جای می‌دهد، احاطه او بر ظرافت‌های موسیقیایی کلام بود» (کاخی، ۱۳۸۵: ۳۸۰).

در قسمت پایانی شعر، راوی از شخصیت‌هایی؛ چون: رستم، دیو و دقیانوس نام می‌برد. پوردستان نشانهٔ روشنفکران است که در قعر چاهی ژرف (زندان) به سر می‌برند. و ظالمان و ستمگرانی که عمری به درازای تاریخ دارند با نمادهای دیوان و دقیانوس تصویر می‌شوند. واژه‌های «گوژپشت، پیر» و ترکیب‌های گریه آلود، کشتی‌های موج بادبان از کف نشان اضطراب و تزلزل را دارند.

«سخن گفتن از رستم فرخزاد، بهانه‌ای برای یادآوری منشأ شکست‌ها و ناکامی‌های ایرانیان در قرون پس از حمله عرب است. پورفرخزاد در نظر شاعر، نشانه‌ای از ناتوانی و بی‌مرادی‌های تاریخی یک ملت است؛ چنانکه در پایان شعر دیگر این رستم فرخزاد نیست که از نابسامانی اوضاع مملکت و بی‌مرگی دقیانوس سخن می‌گوید؛ این روح مغلوب ملت ایران است که نومیدانه مرگ استبداد و استعمار را انتظار می‌کشد و این غرور مجروح شاعر است که به عنوان سخنگوی دردمند نسل خویش این چنین ناله می‌کند» (رحیمی نژاد، ۱۳۸۱ :۲۷).

اخوان با درآمیختن مختصات سبک خراسانی، زبان نیمایی و واژگان و و تعابیر محاوره‌ای به سبکی خاص دست یافت. با این همه در عین حماسه‌سرایی، رنگ نومیدی و یأس بر چهرهٔ سروده‌های او به وضوح دیده می‌شود. محوریت اصلی اشعار این مجموعه با تکیه بر سه شعر انتخاب شده بر ناامیدی و رنج از شرایط موجود ترسیم شده است.

نتیجه‌گیری

این پژوهش دربرگیرندهٔ یک نتیجهٔ کلی است و آن تأیید روش نشانه‌شناسی برای دستیابی به سبک یک اثر ادبی است. با دقت در تحلیل هر متن می‌توان به این نتیجه رسید که خوانش مبتنی بر نشانه‌ها به دلیل دقت در جزئیاتی مانند صفت‌ها، فضاها و دقت در نوع ارتباط این اجزا و تأثیر متقابل آن‌ها بر یکدیگر که سبب برجسته شدن یک یا چند مضمون می‌شود، امکان سبک‌شناسی و تشخیص نوع ادبی اثر یک نویسنده یا شاعر را فراهم می‌کند.

در بررسی سبک ویژه اخوان در نحوهٔ به کارگیری نشانه‌ها می‌توان به این موارد مشترک اشاره کرد: شعرهای بررسی شده در بحر رمل (فاعلاتن) سروده شده است. این وزن ذهنیت روایی اخوان را نشان می‌دهد. این وزن برای روایت شرایط موجود که سراسر رنج و ناامیدی است انتخاب شده است. قافیه‌های فراوان درونی، کناری، میانی و تکرارها از واج و هجا تا واژه و جمله و در یک کلام بدیع لفظی از وجوه مهم شعر اخوان است.

با آنکه روایت و بیان روایی، عرصه را بر ایماژها تنگ می‌کند، شعر اخوان تصاویری بکر و رسا دارد که بیشتر بر پایهٔ استعاره‌ها و نمادها، ترسیم شده‌اند. بیان نمادین با محتوای اشعار انتخاب شده متناسب است و این تلاش برای کشف نشانه‌ها و لایه‌های پنهان شعر وی و دریافت معانی و برداشت‌های شخصی متعدد سبب التذاذ ادبی خوانندگان می‌شود.

در نمونه‌های بررسی شده نشانه‌های خاصی در توصیف زمان و مکان استفاده شده است. این موضوع سبب برجسته شدن فضاسازی‌های غنایی و حماسی شده است. استفاده از فعل‌های ماضی نقلی، حال و آینده نشان می‌دهد وجه تفسیری و توصیفی بر فضای شعرها حاکم است. همینطور اشاره به زمان‌هایی که معنای مجازی دارند؛ مانند: قرن دیوانه، قرن خون‌آشام یا مکان‌هایی که وجود ندارند؛ مانند هیچستان نشان می‌دهد دلالت همگی این نشانه‌ها ضمنی است.

بهره گیری از امکانات دستوری؛ نظیر: حروف اضافه، قیدها، ساختارهای دستوری؛ مانند: جملات پرسشی، به کار بردن افعال کنشی سبب برجسته‌سازی دلالت‌ها و فضاهای ایجاد شده توسط شاعر شده است. کلمات، عناصر، ترکیبات، تعبیرات و تصاویر؛ نرم و لطیف و متناسب با فضای غنایی هستند. ویژگی‌های صوری و محتوایی (زبان، صورخیال، موسیقی شعر، مباحث دستوری، صنایع ادبی و...) یک اثر می‌تواند در ایجاد سبک و نوع ادبی آن تأثیرگذار باشد.

در ساختار شعرهای مورد بررسی دسته‌ای از صفت‌ها و ترکیب‌ها با ایجاد تقابل با صفت‌ها یا معناهای ضمنی سبب برجسته شدن موضوعاتی شده که همسو با ظاهر شعر و پیام اصلی روایت است. عدم رعایت ترتیب عادی اجزای جمله و هنجارگریزی‌های نحوی در شعرهای بررسی شده سبب مؤکد کردن نشانه‌ها و رمزگان‌های مرتبط با معنا شده است.

نشانه‌های روابط بینامتنی در نمونه‌های بررسی شده به صورت اشاره به شخصیت‌های ایران باستان و داستان‌های اسطوره‌ای است. همین امر سبب گزینش واژگان کهن و باستان‌گرایی در زبان اخوان شده است

اخوان ثالث به شیوه‌ای ممتاز و هدفمند از نشانه‌ها بهره می‌گیرد تا یک کلیت معنایی منسجم را فراهم کند. این شیوه از کاربرد نشانه‌ها سبب تشخص سبکی وی شده است. نشانه‌ها با ایجاد فضاهای معنایی مشترک در نمونه‌های بررسی شده با محوریت ناامیدی و رنج از شرایط موجود سبب ایجاد زبان و سبک خاص برای شاعر شده است. گزینش‌های وی در محور جانشینی و همنشینی سبب ایجاد وحدت در کل ساختار متن گردیده و تداعی‌های زبانی و واژگانی و پیوند مستحکم نشانه‌ها باعث ساختارمندی شعر وی شده است.

منابع

۱. احمدی، بابک، (۱۳۸۹)، **از نشانه‌های تصویری تا متن** (به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری)، تهران: مرکز.

۲. ----------، (۱۳۸۰)، **ساختار و تأویل متن**، تهران: مرکز.

۳. اخوان ثالث، مهدی، (۱۳۷۸)، **آن گاه پس از تندر** (منتخب ۸دفتر شعر)، تهران: سخن.

٤. اصغری، سیده زهرا، (۱۳۹۰)، «بررسی نگاه زبان‌شناسانه و نشانه‌شناسانه به ادبیات»، **فصل‌نامه علمی پژوهشی کاوش‌نامه**، سال دوازدهم، ش. ۲۲.

۵. انوشیروانی، علیرضا، (۱۳۸٤)، «تاویل نشانه‌شناختی ساختارگرای شعر زمستان اخوان ثالث»، **پژوهش زبان‌های خارجی**، ش. ۲۳، صص ۵-۲۰.

٦. ایگلتون، تری، (۱۳۸۳)، **پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی**. ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.

۷. برتنس، هانس، (۱۳۸۷)، **مبانی نظریهٔ ادبی**. تهران: ماهی.

۸. پارساپور، زهرا، (۱۳۸۳)، **مقایسهٔ زبان حماسی و غنایی با تکیه بر اسکندرنامه و خسرو و شیرین نظامی**، تهران: دانشگاه تهران.

۹. پورنامداریان، تقی، (۱۳۷۷)، «سیری در هزارهٔ دوم آهوی کوهی»، **ماهنامه کیان**، دوره ۸ ش. ٤۲، خرداد و تیر.

۱۰. چندلر، دانیل، (۱۳۸٦)، **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: سورهٔ مهر.

۱۱. حسن لی، کاووس، (۱۳۸۳)، **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**، تهران: ثالث.

۱۲. دستغیب، عبدالعلی، (۱۳۷۳)، **نگاهی به مهدی اخوان ثالث**، تهران: مروارید.

۱۳. دوسوسور، فردینان، (۱۳۷۸)، **دورهٔ زبان شناسی عمومی**، ترجمهٔ کوروش صفوی، تهران: هرمس.

۱٤. رحیمی‌نژاد، کاظم، (۱۳۸۱)، **تجربه‌های همه تلخ**، تهران: آفرینه.

۱۵. رزمجو، حسین، (۱۳۷۲)، **انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی**، مشهد: آستان قدس رضوی.

۱٦. رضی، احمد، (۱۳۹۲)، «کارکرد روایی نشانه‌ها در حکایت رابعه از الهی نامه عطار»، **متن شناسی ادب فارسی**، سال پنجم.

۱۷. رضی، مصطفی، (۱۳۷۵)، **صفحه‌ای از افکار اجتماعی اخوان**، باغ بی‌برگی(یادنامه مهدی اخوان ثالث) به اهتمام مرتضی کاخی، تهران: آگاه.

۱۸. سجودی، فرزان، (۱۳۸۳)، **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران: قصه.

۱۹. ----------، (۱۳۸٦)، **مبانی نشانه‌شناسی**، تهران: سوره مهر.

۲۰. سلدن، رامان، (۱۳۷۲)، **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو.

۲۱. شمس لنگرودی، محمد، (۱۳۷۷)، **تاریخ تحلیلی شعر نو**، ج. ۲، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

۲۲. شمیسا، سیروس، (۱۳۸۳)، **راهنمای ادبیات معاصر**، تهران: میترا.

۲۳. ----------، (۱۳۷۲)، **کلیات سبک‌شناسی**، تهران: میترا.

۲٤. شولس، رابرت، (۱۳۷۳)، «نظریهٔ شعری: یاکوبسن و لوی استروس در برابر ریفاتر»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، **ارغنون**، ش. ٤، زمستان.

۲۵. صفوی، کوروش، (۱۳۸۳)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، ج.۲ ، تهران: سورهٔ مهر.

۲٦. فرهنگی، سهیلا، محمدکاظم یوسف‌پور، (۱۳۸۹)، «نشانه‌شناسی شعر الفبای درد سروده قیصر امین‌پور»، **کاوش‌نامه**، دوره ۱۱، ش.۲۱.

۲۷. کاخی، مرتضی، (۱۳۸۵)، **باغ بی برگی**، یادنامه مهدی اخوان ثالث (م. امید)، چاپ سوم، تهران: زمستان.

۲۸. کالر، جاناتان، (۱۳۹۰)، **در جست و جوی نشانه‌ها**، ترجمهٔ لیلا صادقی و تینا امراللهی، تهران: علم، چاپ دوم.

۲۹. گیرو، پی‌یر، (۱۳۸۳)، **نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: آگاه.