

## بررسی ساختار گرایانه تصاویر یأس آلود و اضطراب آور

## در شعر «آخر شاهنامه» اثر مهدی اخوان ثالث

اسد آبشیرینی \*

قدرت اله ضرونی \*\*

رضا براتی \*\*\*

## چکیده

شعر «آخر شاهنامه» یکی از شعرهای درخشان مهدی اخوان ثالث است که تحت تأثیر کودتای ۲۸ مرداد سال ۳۲ رنگ یأس و اضطراب به خود گرفته است. زمینه‌ها و عوامل فردی و اجتماعی بسیاری در شکل‌گیری این دو مقوله به هم پیوسته عاطفی تأثیرگذارند، اما در شعر اخوان، شاید تأثیرگذارتر از مرگ نزدیکان، شکست نهضت ملی برخاسته از وقایع مربوط به نفت بود که یأس و اضطراب را در ذهن و روان شاعر شکست‌خورده معاصر نمایان کرد. شعر «آخر شاهنامه» به جهت جنبه روایی، برخورداری از زبان کهن خراسانی، هنجارگریزی نحوی و ساختار منسجم آن، قابلیت بررسی با رویکردهای ادبی جدید و به‌ویژه نقد ساختارگرایانه را دارد. هدف این پژوهش، بررسی رابطه و ساختار تصاویر یأس آلود و اضطراب آور و نیز تقابل آنها با تصاویر شاد و امیدبخش در شعر «آخر شاهنامه» است؛ زیرا بررسی ساختار تصویر در این شعر، ما را در فهم دشواری‌های شعر اخوان یاری می‌رساند. روش این پژوهش تحلیلی-انتقادی است و در آن با استفاده از رویکرد نقد ساختاری تلاش شده است تصاویر اضطراب آور و یأس آلود این شعر در دو محور افقی و عمودی بررسی شود تا از این طریق علل انسجام آن با استفاده از دستاوردهای نقد ادبی واکاوی شود. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که اخوان در این شعر بیش از شصت و پنج تصویر یأس آلود و اضطراب آور را با استفاده از ابزارهای تصویرآفرینی، همچون کنایه، استعاره، تشبیه، نماد، متناقض‌نما و... در دو محور هم‌نشینی و جان‌نشینی به کار گرفته است تا از این طریق فضای پر از یأس و اضطراب دهه چهل را ترسیم کند.

**کلیدواژه‌ها:** ساختارگرایی، اخوان ثالث، «آخر شاهنامه»، اضطراب، یأس، تصویر یأس آلود.

\* استادیار دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، اهواز، ایران، نویسنده مسئول، a.abshirini@scu.ac.ir

\*\* استادیار دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، اهواز، ایران، gh.zarouni@scu.ac.ir

\*\*\* کارشناس ارشد دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، اهواز، ایران، Reza.barati66.1366@gmail.com



تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۳/۳۰

دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، سال ۳۱، شماره ۹۵، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص ۷-۳۶

## A Structuralist Investigation of Despairing and Anxiety- Provoking Images in the Poem *Akhar-e Shahnameh* by Mehdi Akhavan Sales

**Asad Abshirini\***  
**Qodratullah Zarouni\*\***  
**Reza Barati\*\*\***

### Abstract

*Akhar-e Shahnameh* (The Ending of *Shahnameh*) is one of the brilliant poems of Mehdi Akhavan Sales, which took on a form of despair and anxiety under the influence of the coup on 19 August 1953. Many personal and social conditions and factors influenced the formation of these two emotional categories, but in Akhavan's poem, perhaps more influential than the death of relatives was the failure of the national movement due to the events related to oil, which revealed feelings of despair and anxiety in the mind and soul of the failed contemporary poet. *Akhar-e Shahnameh* has the potential to be studied with new literary approaches and especially with structuralist criticism due to its narrative aspect, old Khorasani dialect, syntactic anomaly, and coherent structure. The purpose of this research is to investigate the relationship between and the structure of despairing and anxiety-provoking images and their contrast with happy and hopeful images in *Akhar-e Shahnameh*; because examining the image structure in this poem helps us understand the difficulties of Akhavan's poetry. This research uses an analytical-critical method. Adopting the approach of structuralist criticism, an attempt has been made to examine the anxiety-provoking and despairing images of this poem in two horizontal and vertical axes so as to explore the grounds for its glory and coherence by means of literary criticism. The findings of this research show that in this poem, Akhavan employs more than sixty-five despairing and anxiety-provoking images using imagery tools such as irony, metaphor, simile, symbol, paradox, etc., in the two axes of coexistence and substitution to draw the atmosphere of the 1950s, which was full of despair and anxiety.

**Keywords:** Structuralism, Akhavan Sales, "Akhar-e Shahnameh", Anxiety, Despair, Despairing Image.

---

\*Assistant Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran (Corresponding author), [a.abshirini@scu.ac.ir](mailto:a.abshirini@scu.ac.ir)

\*\* Assistant Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran, [gh.zarouni@scu.ac.ir](mailto:gh.zarouni@scu.ac.ir)

\*\*\* M.A in Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, [Reza.barati66.1366@gmail.com](mailto:Reza.barati66.1366@gmail.com)

## ۱. مقدمه

مهدی اخوان ثالث (م. امید) از شاعران برجسته نیمایی معاصر است. نام او پس از سرایش سه مجموعه شعر زمستان، *آخر شاهنامه* و *از این اوستا* بر سر زبان‌ها افتاد و شعر او تسکین دل ستم‌دیدگانی شد که آرزوهایشان را بر بادرفته می‌دیدند. شعر «آخر شاهنامه» از تأثیرگذارترین غم‌سروده‌های ملی و میهنی اخوان ثالث است. این شعر در مجموعه‌ای با همین عنوان منتشر شده است. مجموعه *آخر شاهنامه*، دنباله حرکت و ابتکاری است که اخوان در مجموعه *زمستان* به آن دست می‌یازد و در دفتر *از این اوستا* به کمال می‌رساند. در دفتر *آخر شاهنامه* زبان اخوان پخته‌تر می‌شود. او در این مجموعه

بیش یا کم دست‌اندازهای بیانی خاص نیما را پشت سر گذاشته و در جاده هموار زبان ویژه خویش به راه افتاده است. به همین دلیل، اگر کتاب *زمستان* فقط شامل چند شعر موفق اوست، در *آخر شاهنامه* چهره ممتاز او به‌عنوان شاعری طراز اول و صاحب سبک، در آئینه اغلب اشعارش پیداست (حقوقی، ۱۳۹۸: ۱۰۷-۱۰۸).

درون‌مایه اغلب این شعرها نیز مانند مجموعه *زمستان* کماکان اندوه، یأس و اضطراب است. زبان شعر اخوان و نیز طیف وسیع واژگان حماسی و اساطیری در دفتر یادشده و به‌خصوص شعر «آخر شاهنامه»، یادآور تأثیر و نفوذ *شاهنامه* بر ذهن و زبان او نیز هست که اغلب با تصاویر یأس آلود و اضطراب آور در تناقض قرار می‌گیرند. این تناقض به‌وجودآمده از تلفیق زبان حماسی با تصاویر و مضامین یأس آلود و اضطراب آور، فرم هنری خاصی به شعر اخوان بخشیده است.

بن‌مایه اصلی شعر «آخر شاهنامه»، اضطراب و به‌خصوص یأس است. علاوه بر آن، کهن‌گرایی و انسجام زبان نیز در کنار روایت‌پردازی هنرمندانه، به این شعر تشخص ویژه‌ای بخشیده است. در این سروده، بازگشت به شکوه ایران باستان با استفاده از زبان آرکائیک و نگرشی عاطفی دیده می‌شود.

عواطف نوستالژیک اخوان و عشق و عطش شدیدش به رجعت شکوهمند به آفاق تاریخ گذشته و دنیای گمشده پشت سر، غالباً رنگ‌وبویی شوونیستی و حتی گاه خرافی و افراطی می‌یابد. به همین دلیل بود که اندیشه‌ها و عواطف این‌چنینی او، کمتر مقبول عام واقع شد و بیشتر بدان‌ها به دیده شعر نگریده شد تا باورهای اصیل قومی (روزبه، ۱۳۸۹: ۴۵).

ارتباطی که امید نامید بین تصاویر مختلف شعر «آخر شاهنامه» در رابطه طولی و عرضی پدید آورده، ساختار و سبک شعر او را برجسته کرده است. یکی از رویکردهایی که می‌تواند ساختار تصاویر و علل زیبایی آنها را در این شعر برای شعر دوستان فارسی‌زبان مشخص کند، رویکرد نقد ساختاری<sup>۱</sup> است. این رویکرد ادبی در دهه ۱۹۶۰ پدید آمد و در آغاز منظور از آن به‌کار بستن روش‌ها و دریافته‌های فردینان دوسوسور، بنیانگذار زبان‌شناسی ساختاری نوین در عرصه ادبیات بود (ایگلتون، ۱۳۹۵: ۱۳۲).

[ساختارگرایی] با حرکت از مطالعه زبان به مطالعه ادبیات، و تلاش برای تعریف اصول ساختاردهی که نه فقط در آثار منفرد که در روابط میان آثار در کل عرصه ادبیات عمل می‌کنند، بر آن بوده و هست تا علمی‌ترین مبنای ممکن را برای مطالعات ادبی فراهم کند (اسکولز، ۱۳۹۸: ۲۶).

برای بررسی ساختار تصویری شعر «آخر شاهنامه»، باید به تأثیر تصویر در شعر و تعاریف مختلفی که از آن ارائه شده است نیز به‌صورت گذرا بپردازیم. تصویر یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های شعر است. در آثار بلاغی دسته‌بندی‌های متعددی از تصویر ارائه شده است. نمونه رایج آن از دیدگاه سنتی تقسیم‌بندی به چهار دسته تشبیه، مجاز، استعاره و کنایه است. امروزه «در عام‌ترین مفهوم، تصویر بر کل زبان مجازی اطلاق می‌شود؛ یعنی آن بخش از کاربردهای خلاقه و هنری زبان مجازی که از رهگذر تصرفات خیال در زبان عادی به‌وجود می‌آید» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۴۱).

نگاه ما به تصویر در تحقیق حاضر، براساس تعریفی است که شفیعی‌کدکنی ارائه داده است. به عقیده او، «این تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و این کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت، چیزی است که آن را خیال یا تصویر می‌نامیم» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۲).

شعر «آخر شاهنامه» اخوان به‌جهت روایی بودن در کنار دو ویژگی دیگر، یعنی آرکائیسم (کهن‌گرایی) و زبان عامیانه، بین علاقه‌مندان به شعر و ادب فارسی بسیار مقبول افتاده است. اجماع این سه ویژگی در این شعر و در کل آثار برجسته اخوان، سبک شعری او را شکل داده است. با توجه به اینکه شعر «آخر شاهنامه» قابلیت بررسی ساختاری در زمینه تصاویر یأس‌آلود و اضطراب‌آوار را دارد، در این پژوهش تلاش شده است با نقد ساختاری آن، مؤلفه‌های خوانش

ساختارگرایانه مانند انسجام تصاویر و تقابل‌های دوگانه و... بررسی شود؛ همچنین نشان داده شود که اخوان از چه نوع تصاویری برای بیان مضامین اضطراب آور و یأس آلود استفاده کرده و بسامد کدام عناصر به عنوان تصاویر اضطراب آور و یأس آلود در این شعر بیشتر است؟

### ۱.۱. هدف و ضرورت پژوهش

هدف از انجام این پژوهش بررسی رابطه و ساختار تصاویر یأس آلود و اضطراب آور و نیز تقابل آنها با تصاویر شاد و امیدبخش در شعر «آخر شاهنامه» است. از آنجاکه یأس و نومیدی یکی از درون‌مایه‌های اصلی شعر اخوان است، این پژوهش می‌تواند گوشه‌هایی از عناصر و تمهیدات تصویرسازی را که اخوان برای بیان و القای این مفاهیم به کار برده، نمایان سازد.

### ۱.۲. پیشینه پژوهش

درباره اشعار اخوان، کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقالات بسیاری نوشته شده و در چند پایان‌نامه ساختار برخی از شعرهای اخوان مورد بررسی قرار گرفته است؛ برای مثال، پایان‌نامه «بررسی ساختار لفظی و معنایی قصاید و قطعات/رغنون اخوان ثالث» نوشته آرزو محمدی که کار آن بررسی ساختار قالب‌های شعری دفتر/رغنون اخوان ثالث است و با موضوع مورد بحث ما بسیار متفاوت است. سهیلا فخری نیز پایان‌نامه‌ای تحت عنوان «نقد و تحلیل مضامین یأس آلود در شعر فروغ و اخوان ثالث» نوشته است که به یأس شخصی و اجتماعی قبل از کودتای ۲۸ مرداد و پس از آن در شعر هردو شاعر پرداخته است و با موضوع ما تفاوت دارد. در باب شعر «آخر شاهنامه» نیز به صورت پراکنده در خلال برخی از کتاب‌ها، تحلیل‌هایی صورت گرفته است. کامل‌ترین شرح، تحلیل سودمندی است که محمدرضا روزبه در کتاب شرح، تحلیل و تفسیر شعر نو فارسی نگاشته و در این نوشتار هم از آن بهره برده شد. علاوه بر آن، مقاله‌ای از علی نوری و احمد کنجوری با عنوان «معنا، زبان و تصویر در شعر «آخر شاهنامه» از مهدی اخوان ثالث (م. امید)»، در این زمینه به چاپ رسیده است که هرچند اطلاعات خوبی در سه قلمرو زبانی، فکری و ادبی شعر ارائه می‌دهد، به ساختار و ارتباط تصاویر در دو محور افقی و عمودی شعر نمی‌پردازد، بلکه به صورت کلی، شعر در سه قلمرو یادشده تحلیل شده است. بنابراین، وجه تمایز پژوهش حاضر با پژوهش‌های پیشین در این است که تمرکز ما در این مقاله بر ساختار تصاویر یأس آلود و اضطراب آور شعر «آخر شاهنامه» است و در آن سعی شده است به صورت اختصاصی ارتباط این گونه تصاویر و مضامین بررسی شود.

## ۲. تحلیل بحث

تا قبل از ظهور سوسور و پیدایش فرمالیسم، پژوهش‌های اکثر منتقدان ادبی به عوامل بیرونی متن گره می‌خورد، ولی فرمالیست‌ها بررسی متن بدون توجه به عوامل تاریخی و بیرونی را در نظر گرفتند. ویکتور شکلوفسکی، از برجسته‌ترین رهبران فرمالیسم، ارتباط متن را با محیط اجتماعی و وقایع تاریخی رد می‌کرد. او معتقد بود «متن ادبی مجموعه‌ای از تمهیدات است که آفریننده اثر ادبی آنها را به‌کار می‌گیرد» (سلدن، ۱۳۷۲: ۳۷).

ساختارگرایی نیز به‌منزله یک روش علمی و مدون، همانند فرمالیسم، نقد نو، نشانه‌شناسی و در کل همه مکاتب نقد ادبی متأثر از سوسور، زندگی‌نامه شاعر و مؤلف را در حاشیه قرار می‌دهد و به ساختار اثر ادبی توجه می‌کند؛ بنابراین، دید شاعر باید متوجه خود متن باشد نه عوامل خارجی. به تعبیر تودوروف، «دیدهای ادبی به ادراک واقعی خواننده که همواره متغیر و وابسته به عوامل بیرون اثر است مربوط نمی‌شود، بلکه با ادراکی ارتباط می‌یابد که البته به وجهی خاص در درون اثر بازنموده شده است» (تودوروف، ۱۳۹۸: ۶۴).

ساختارگرایان، برخلاف فرمالیست‌ها که بیشتر بر عناصر آشنایی‌زدایی<sup>۲</sup> درون متن متمرکز می‌شدند، همه عوامل ارتباطی متن را بررسی می‌کردند. روش‌هایی که ساختارگرایی به‌کار می‌گیرد، برخلاف نقد نو و فرمالیسم روسی، برای بررسی همه متون ادبی و غیرادبی مناسب است. باید گفت که «ساختار بسیار بنیادی‌تر از فرم است. فرم مفید به معناست، اما ساختار آن چیزی است که [شکل‌گیری] معنا را ممکن می‌سازد. ساختار آن چیزی است که معنا را به وجود می‌آورد و به ارائه آن یاری می‌رساند» (برتنس، ۱۳۸۴: ۶۹).

منتقدان ادبی ساختارگرا بر سر تعاریف و روش‌های بررسی متن هم‌نظر نیستند و بین آنها اختلافات فکری و نظری بسیاری وجود دارد. شفیعی‌کدکنی درباره این تناقض‌ها گفته است: می‌توان به‌آسانی صدها تعریف از «ساخت» و «صورت» در نوشته‌های ناقدان و فلاسفه علم‌الجمال معاصر گردآوری کرد و نشان داد که چه مایه تناقض بنیادی میان سخنان ایشان وجود دارد، تا بدانجا که ممکن است ما را وادار به رهاکردن این بحث و جست‌وجو کند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۸: ۴۶۴).

با توجه به تعاریف متعددی که صاحب‌نظران این نوع رویکرد ارائه کرده‌اند، باید گفت جامع‌ترین تعریفی که می‌توان از ساختار ارائه داد این است که همه اجزای دستوری و نحوی

زبان درارتباط با هم معنی می‌دهند. ارتباط میان کلمات و ساختارهای نحوی، براساس شبکه‌های معنایی‌ای چون ترادف، تقابل، تناسب و تضمن شکل می‌گیرد. به‌تعبیر پاینده:

ساختارگرایی آن نوع رویکردی است که هر پدیده را (چه متن ادبی و چه منوی غذا در رستوران) به‌منزله نظامی دلاتگر بررسی کند و نظام‌مندی یعنی تشکیل‌شدن یک پدیده از اجزائی که در رابطه تنگاتنگ با یکدیگر باعث کارکرد هماهنگ آن نظام شوند... نقد ساختارگرایانه می‌کوشد تا نشان دهد قواعد حاکم بر ترکیب معناسازانه کلمات در متون ادبی چه هستند (پاینده، ۱۳۹۸: ۱۵۷-۱۵۸).

برخی از ساختارگرایان درباره اصلت خوانش خواننده اختلاف نظر دارند. منتقدانی چون رومن یاکوبسن و کلود لوی استروس اصلت را به پیام می‌دهند. اینان بی‌هیچ انعطافی، تحلیلی خشک و مکانیکی از متن به‌دست می‌دهند. در مقابل، بعضی دیگر مثل مایکل ریفاتر و تزوتان تودوروف بررسی ساختاری متن را متأثر از خوانش و با مرکزیت خواننده می‌دانند. این منتقدان عقیده دارند که پیام شعر دولایه است و نمی‌توان با توصیفی مکانیکی آن را تحلیل کرد؛ بنابراین، برای خواننده نقش پراهمیت‌تری قائل‌اند، هرچند نقش پیام را انکار نمی‌کنند. تودوروف می‌گوید:

تأویل یک اثر ادبی یا غیرادبی، برای خود و در خودش، بی‌آنکه لحظه‌ای از آن جدا شویم و آن را به چیز دیگری معطوف گردانیم، از جهاتی شدنی نیست. یا حتی می‌توان گفت چنین کاری شدنی هست اما در این صورت، توصیف اثر کاری جز تکرار کلمه به کلمه آن نخواهد بود، و این توصیف چنان با شکل‌های اثر گره می‌خورد که دیگر آن دو، جز یک چیز نیستند: در یک معنا، هر اثر، خود، بهترین توصیف برای خویش است (تودوروف، ۱۳۹۸: ۱۶).

ساختارگرایان عقیده دارند که با یک‌بار خوانش متن، تنها به معنایی سطحی دست می‌یابیم. به‌گفته شفیع کدکنی:

حوزه ساخت را شبکه نامرئی یا روابط نامرئی و غایب تشکیل می‌دهند و حوزه صورت را شبکه عناصر حاضر. با چنین چشم‌اندازی می‌توان گفت ساخت امری است از مقوله «حدیث حاضر و غایب» که در قرائت متن، به‌ویژه متن‌های ادبی، جایگاه اصلی خود را دارد و ما غالباً از تأمل در «ساخت» هر متن است که به کشف قلمرو تأویلی آن دست می‌یابیم نه از تأمل در روابط صوری آن (شفیع کدکنی، ۱۳۹۸: ۱۸۰).

درمجموع، صرف‌نظر از همه دشواری‌های نقد ساختاری، این دانش به ما امکان می‌دهد تا با بررسی آثار دیگران، اثری دیگر بیافرینیم؛ یعنی از یک متن می‌توان خوانش‌های متفاوت و

در نتیجه نگاه‌ها و متن‌های متفاوت دیگری تولید کرد. به گفته رابرت اسکولز، ساختارگرایی می‌تواند بهترین چارچوب ممکن را برای ادراک متن شعر در اختیار ما قرار دهد (اسکولز، ۱۳۹۸: ۶۵-۶۶).

## ۱.۲. اصول و مفروضات نقد ساختارگرا

برای بررسی ساختارگرایانه یک متن ادبی، باید با اصول و مبانی این نوع نقد آشنا باشیم. این اصول به‌منزله قوانینی هستند که به پژوهنده اجازه تحلیل‌های سطحی و سلیقه‌ای نمی‌دهند. منتقدان ساختارگرا بر اساس دیدگاه‌ها و دستاوردهای سوسور، مثل تمایز زبان و گفتار، نشانه‌های زبانی و دانش نشانه‌شناسی، زبان‌شناسی هم‌زمانی و در زمانی «و به‌ویژه تمایز میان محور هم‌نشینی و جانیشینی، به نقد و تحلیل متون ادبی می‌پردازند» (علوی‌مقدم، ۱۳۸۱: ۱۷۳).

حسین پاینده اصول و مفروضات بنیادین ساختارگرایی را این‌گونه طبقه‌بندی کرده است:

۱) زبان نظامی منسجم است که اجزاء تشکیل‌دهنده‌اش بر اساس قواعد معینی در چارچوب آن نظام، معنا می‌سازند.

۲) پدیده‌های جهان پیرامونمان، همچنین رفتارهای انسانی را می‌توان بر اساس نظام‌مندی زبان و کارکرد ساختارمند اجزاء آن در زبان‌شناسی سوسور بررسی کرد.

۳) معنای هر کلمه‌ای از رابطه افتراقی آن با کلمات دیگر برمی‌آید.

۴) معنای متون را می‌توان بر اساس مفهوم «تقابل دوجزئی» تحلیل کرد.

۵) زبان را می‌توان به‌شیوه «هم‌زمانی» مطالعه کرد، نه به‌شیوه‌ای «در زمانی».

۶) هدف از مطالعه زبان پی‌بردن به «لانگ» است، نه «پارول» (پاینده، ۱۳۹۸: ۱۵۹-۱۶۸).

هدف این تحقیق این است که ساختار تصاویر یأس‌آلود و اضطراب‌آور مهدی اخوان‌ثالث در شعر «آخر شاهنامه» بررسی شود. برای رسیدن به این مهم، تمرکز خود را متوجه دو محور هم‌نشینی و جانیشینی در شعر او کردیم تا ارتباط و انسجام تصاویر در دو سطح عمودی و افقی، به‌منزله مهم‌ترین دوگانی ساختاری، روشن شود. در کنار بررسی ارتباط و انسجام این نوع تصاویر شعری، از دیگر عوامل انسجام شعر که به تقویت این نوع تصاویر بپردازد نیز بهره گرفته شده است. در این نوشتار، با بررسی دو محور هم‌نشینی و جانیشینی شعر «آخر شاهنامه» در چارچوب اصول و مبانی زبان‌شناسی سوسور، به نقدی ساختاری در زمینه تصاویر اضطراب‌آور و یأس‌آلود دست خواهیم یافت. دیگر عوامل انسجام‌آفرین شعر، که پژوهشگران در نقد ساختارگرایی

به کار می‌برند، همچون بازآیی (تکرار)، هم‌آیی (خویشاوندی واژگان)، انسجام نحوی و دستوری علاوه بر انسجام قافیه و موسیقی شعر که در ساختار کلی شعر تحلیل می‌شوند. در چارچوب همین دو محور هم‌نشینی و جاننشینی، بررسی می‌شوند.

## ۲.۲. ساختار شعر در دو محور هم‌نشینی و جاننشینی

هر متنی، خواه ادبی باشد یا غیرادبی، از سه لایه آوایی، واژگانی و نحوی ساخته شده است. در سطح آوایی متون شعری، درباره موسیقی حروف، وزن، قافیه، ردیف و پیوند آنها با معنای کلمات بحث می‌شود. در سطح واژگانی، که به سطح جاننشینی هم مشهور است، دلایل گزینش واژه‌ها و تفاوت آنها با گزینش‌های دیگر بررسی می‌شود و در آخر، سطح هم‌نشینی یا نحوی متون شعری، به ارتباط واژه‌ها با هم در محور افقی شعر می‌پردازد.

اغلب پژوهشگران نقد ساختارگرایی معتقدند که «محور هم‌نشینی رابطه حاضر در زنجیره گفتار و محور جاننشینی براساس روابط اجزای غایب از زنجیره گفتار و پیام است» (علوی‌مقدم، ۱۳۸۱: ۱۷۲). همان‌طور که در این تعریف نیز مشاهده شد، دو سطح واژگانی و نحوی، به‌طور مستقیم، به محور جاننشینی و هم‌نشینی کلام مربوطند. سطح آوایی را می‌توان در هر دو محور جاننشینی و هم‌نشینی بررسی کرد. در محور جاننشینی سطح آوایی به تفاوت کلماتی که در یک حرف اختلاف دارند و گزینش یک حرف به جای حرف دیگر پرداخته می‌شود و در محور هم‌نشینی این سطح، به واج‌آرایی حروف در محور افقی شعر، برای تداعی مفاهیم خاص (اضطراب و یأس) پرداخته می‌شود که در پژوهش حاضر نیز مورد تأکید قرار می‌گیرد.

در شعر، محور جاننشینی از اهمیت بیشتری برخوردار است و نحوه استفاده شاعر از زبان است که شعر را می‌آفریند. تعریفی که یاکوبسن از شعر ارائه داده است این گفته را تأیید می‌کند. او معتقد است شعر «انتقال زبان از محور استعاری یا جاننشینی کلام بر محور مجاز مرسل یا هم‌نشینی است. بدین ترتیب، شعر عامدانه به‌مدد کیفیات فضایی، بازدارنده و هم‌زمانی گفتار با کیفیات خطی، جاری و در زمانی آن مقابله می‌کند» (اسکولز، ۱۳۹۸: ۵۱). البته، در دوره‌های بعد، تحلیل متون زیر سلطه الگوی هم‌زمانی سوسور باقی نماند و صاحب‌نظرانی چون یوری تن‌یانو، برخلاف یاکوبسن، شکوفسکی و دیگران، بررسی متن را بدون دخالت عوامل بیرونی نادرست می‌دانند.

هرچند ساختارگرایان به مهم‌ترین محور جانشینی شعر اعتقاد داشتند، باید گفت که همه متون شعری این‌گونه نیستند؛ مثلاً در اشعار اسطوره‌مبنا که وجه روایی دارند، غلبه با محور هم‌نشینی است.

در شعر غلبه با وجه واژگانی و جانشینی زبان است؛ یعنی با پژواک‌های واژه‌ای معین در میراث زبانی خود... اما در اسطوره وجه ساختاری و هم‌نشینی زبان غلبه می‌یابد و زبان‌ها در این سطح وجوه مشترک بسیار دارند. ساختارهای زبانی و در نتیجه اساطیر از خصلتی جهانی برخوردارند که واحدهای زبانی به دلیل قراردادی بودن از آن بی‌بهره‌اند (همان، ۹۵). در بسیاری از اشعار اخوان‌ثالث نیز وجه روایی و اسطوره‌ای حضوری پررنگ دارد؛ به‌همین دلیل، در این‌گونه از اشعار او محور هم‌نشینی زبان بسیار اهمیت پیدا می‌کند. به‌تعبیر شفیع کدکنی، نقطه اصلی انعقاد اسلوب در شعر او چیزی است که شاید به‌دشواری بتوان آن را «نظام خاص در محور هم‌نشینی زبان» خواند که در زبان‌شناسی علمی آن را Axis Syntagmatic می‌نامند (شفیع کدکنی، ۱۳۹۴: ۱۹۴).

نکته‌ای که در اینجا باید گوشزد کرد این است که شاعران، هنگامی که دست به‌گزینش واژه‌ها می‌زنند، در محور هم‌نشینی شعر دچار مشکلاتی می‌شوند. کمتر شاعری می‌تواند این محدودیت را برطرف کند و بر آن مسلط شود. اخوان، که در گزینش کلمات بسیار دقیق است، توانسته بر این محدودیت‌ها تسلط پیدا کند و در عین پذیرفتن، تسلیم آنها نشود. او در محور هم‌نشینی گفتار خود درشتی و ناهم‌خوانی واژه‌ها را از میان برداشته و از نیروی آفرینش خویش در چیرگی بر محدودیت‌های لفظی کمک گرفته است، بی‌آنکه گسترش واژه‌های او مایه نابودی موسیقی شعر یا ناهم‌خوانی ارکان سخن او گردد (همان، ۱۹۶).

ساختارگرایان برای بررسی متون شعری در دو محوری هم‌نشینی و جانشینی به تقابل‌های دوجزئی، هم‌آیی‌ها و بازآیی‌ها بسیار توجه می‌کنند. در تقابل دوگانی<sup>۳</sup> که در دل منطق دیالکتیکی جای دارد، دو قطب متضاد علاوه‌بر متضادبودن به هم وابسته‌اند. مزیت نگرش دوگانی در مطالعات ساختارگرایانه این است که امکان طبقه‌بندی هر چیزی را می‌دهد. (مکاریک، ۱۳۸۵: ۹۸). در شعر «آخر شاهنامه» نیز به تقابل‌های دوگانی بسیار توجه شده است؛ برای مثال، می‌توان از تقابل‌هایی چون خیال و واقعیت، حماسه و شکست، غم و شادی، نبودن شعر و کهنه‌بودن واژگان و... نام برد.

هم آیی یا باهم آیی اصطلاح دیگری است که در بررسی ساختاری متون مورد تأکید قرار می‌گیرد. در باهم آیی واژه‌هایی با ویژگی‌های بنیادین مشترک روی محور هم‌نشینی قرار می‌گیرند (صفوی، ۱۳۸۲: ۲۷۷-۲۷۸).

علاوه بر تقابل دوگانی و هم آیی، باز آیی یا تکرار در بسیاری از نقدها و از جمله ساختارگرایی مورد توجه قرار می‌گیرد. از دیدگاه زبان‌شناسان، تکرار<sup>۴</sup> یکی از عوامل و ابزار انسجام‌آفرین متن است (هلیدی و حسن، ۱۳۹۳: ۱۸۵) که شاعر یا نویسنده با استفاده از آن و ارجاع پی‌درپی واژگان و جملات به هم، اندیشه‌ای واحد را به مخاطب خود انتقال می‌دهد.

### ۲.۳. ساختار کلی شعر «آخر شاهنامه»

شعر «آخر شاهنامه» از غم‌انگیزترین سروده‌های مهدی اخوان ثالث به‌شمار می‌آید و مانند بسیاری از شعرهای حماسی‌اش در بحر رمل سروده شده است که «می‌تواند ترنم‌های مصیبت‌زدگان دل‌سوخته را به نیکویی منعکس کند» (امامی، ۱۳۶۹: ۸۰). این شعر دوازده‌بندی، همچون شعرهای «قصه شهر سنگستان»، «مرد و مرکب» و «کتیبه» در مجموعه *از این اوستا*، راوی شکست و ناکامی انسان در جامعه‌ای است که گذشته‌ای باشکوه داشته است. خارج از قلمرو فکری و معنایی این سروده دوازده‌بندی، عوامل بسیاری در رو ساخت شعر وجود دارند که باعث انسجام ساختاری آن می‌شوند. یکی از این عوامل، تقابل دوگانی است که هم در رو ساخت و هم در ژرف ساخت شعر به‌وضوح مشاهده می‌شود. بین عواملی چون لحن و روحیه حماسی و یأس آلود راوی در دو بخش شعر تقابل وجود دارد که با آوردن واژه‌ها و ترکیباتی چون: «هان!»، «کجاست»، «بکوبیم»، «خشم»، «خون»، «برمی‌آشوبند»، «تفرید»، «هشیار»، «غرش»، «چکاچاک مهیب تیغ‌هامان» و... در مقابل کلمات و عبارتهای «آه»، «افسوس»، «گوژپشت»، «کهنه»، «خسته»، «رفته‌برباد»، «ناتوان» و... نشان داده می‌شود. بین وضعیت «راوی و قرن»، «حال و گذشته جامعه و دنیا»، «شرایط موجود (واقعیت) و آرزوهای راوی (رؤیا)»، «جنبه‌های اهورایی و اهریمنی چون زردتشت و دیو»، «سنت و مدرنیته»، «شرق و غرب»، «دل و عقل در عبارتهای برگزیده از مدار ماه یا دور از قرار مهر»، «نوع ابزار جنگی چون تیغ و بمب» و... تقابل دوجزئی قابل مشاهده است. تصاویر و واژگان شعر در بخش‌های نخستین عمدتاً حماسی، روشن و قهرمان‌محورند و هاله‌های تصویری و معنایی‌ای که شاعر آفریده، در راستای لحن حماسی و اسطوره‌ای شعر اوی‌اند. اخوان آگاهانه با کنار هم چیدن آنها به انسجام شعر کمک کرده است. در بخش دوم که شاعر/ راوی با جهانی برخورد می‌کند که

نسبتی با آن لحن حماسی و تصاویر و اسطوره‌ها ندارد و نمی‌توان آن را فتح کرد، از آن لحن حماسی فاصله می‌گیرد و با آوردن واژگان و تصاویر یأس‌آلود، افسردگی و پوچی را بر فضای شعر حاکم می‌کند؛ بنابراین، وقتی بحث از قهرمانی‌های گذشته است، تمام تصاویر حماسی و پیروزمندانه است، اما شکست رخ می‌نماید، به تدریج تصاویری یأس‌انگیز با خود می‌آورد که در تقابل با آن تصاویر شاد و باشکوه اول شعر قرار می‌گیرند.

قافیه نیز عامل هنری دیگری است که در این شعر بسیار پرکاربرد است. قوافی در بخش‌های نخستین از واژگانی محکم و استوار مانند تیغ‌هامان/کوس‌هامان و... تشکیل شده است که به لحن حماسی و فاتحانه شعر کمک می‌کنند، اما به تدریج و هم‌زمان با شکست راوی، به پوچی و یأس می‌گیرند. با آمدن قافیه‌هایی مانند خسته/بشکسته، دقینوس/افسوس فضای شعر به یأس و شکست و پوچی می‌گراید. اگر شعر را بر مبنای بندها بررسی کنیم، قافیه‌ها عبارت‌اند از واژه‌های «خواب»، «مهتاب»، «مرداب» و «محراب» و «عصمت» و «غربت» در بند اول؛ واژگان «دیوانه»، «افسانه» و «بیگانه» در بند دوم؛ واژه‌های «آشام» و «پیغام» و «برمی‌آشوبند»، «می‌کوبند» و «می‌روند» در بند سوم؛ کلمات «باد» و «بیداد» در بند چهارم؛ واژگان «خواب» و «مهتاب» و «کو» و «سو» در بند پنجم؛ واژه‌های «می‌آییم»، «بگشاییم»، «برباییم» و «بشخاییم» و «دارد» و «آرد» در بند ششم؛ واژه‌های «پاک» و «خاک»، «نهر» و «شهر» و «افسانه» و «مستانه» در بند هفتم؛ کلمات «می‌آییم» و «بگشاییم» در بند هشتم؛ کلمات «اندیش» و «خویش» و «پندار» و «اسرار» در بند نهم؛ واژگان «برد» و «مرد»، «دیگر» و «سر» و «موید» و «گوید» در بند دهم؛ واژگان «بسته»، «خسته» و «بشکسته» در بند یازدهم و در نهایت کلمات «بادیم» و «یادیم» و «غار» و «شیرین‌کار» در بند آخر. عبارت «می‌بیند و را» در بند اول و فعل‌های «است» و «نفریبد» در بندهای چهارم و پنجم ردیف‌های این شعر محسوب می‌شوند.

علاوه بر موارد یادشده، موسیقی‌ای که از تتابع اضافات حاصل می‌شود نیز، در این سروده بسیار پرسامد است. این عامل ساختاری، تأثیرش را از همان مصراع و بند اول به خوبی نشان می‌دهد. در این شعر، مصوت کسره به منزله حرف و نشانه ارتباطی بین واژگان، بیش از صدوبیست مرتبه تکرار شده که در بسیاری از موارد سبب تتابع اضافات و تأثیر موسیقایی در شعر شده است.

## ۴. ساختار تصاویر یأس آلود و اضطراب آور در شعر «آخر شاهنامه»

۱) این شکسته چنگ بی قانون، / رام چنگ چنگی شوریده رنگ پیر / گاه گویی خواب می بیند. / خویش را در بارگاه پرفروغ مهر / طرفه چشم انداز شاد و شاهد زرتشت، / یا پرزادی چمان سرمست / در چمنزاران پاک و روشن مهتاب می بیند. / روشنی های دروغینی / - کاروان شعله های مرده در مرداب - / بر جبین قدسی محراب می بیند. / یاد ایام شکوه و فخر عصمت را / می سراید شاد، / قصه غمگین غربت را

در این بند شعر، هشت تصویر یأس آلود و اضطراب آور وجود دارد که در مقابل تصاویر شاد قرار گرفته اند. در مصراع اول، راوی «چنگ» را، که استعاره از خود یا روح جمعی ایرانیان است، «شکسته» توصیف می کند؛ بنابراین، «شکسته چنگ» استعاره از خمیدگی و ناتوانی ملت ایران و بی قانونی آن نیز نشان دهنده آشفتگی درونی آنان است. در ادامه، «رام چنگ چنگی پیر بودن» تصویری است که ناتوانی و طلسم ایرانیان را در برابر استبداد به تصویر می کشد. در این تصویر، چنگی پیر استعاره از روزگار افسون کار است و به چنگ (چنگال) که مختص درندگان است، اضافه شده تا وحشت را به تصویر بکشد؛ بنابراین، چنگ چنگی پیر اضافه استعاری است.

در ادامه این بند، «روشنی های دروغین را در جبین قدسی محراب دیدن» کنایه از فریب و امید باطل داشتن است، هر چند حس آمیزی هم دارد؛ شعله های مرده در مرداب علاوه بر اینکه به کاروان تشبیه شده است، تصویری پارادوکسیکال از شکوه از دست رفته یا آرزوهای بر باد شده است و هردو یأس و ناامیدی را به تصویر می کشند. خود مرداب نماد کشندگی و مرگ است. در آخر بند نیز، «قصه غمگین را شاد سرودن»، تصویر پارادوکسیکال دیگری از درون آشفته و عدم پذیرش واقعیت است. این تصاویر اضطراب آور و حزن انگیز عالم واقع، در مقابل تصاویر شادی چون «بارگاه پرفروغ مهر» (استعاره از شکوه ایران میتراپی)، «شاهد زرتشت» (مشبه به چنگ)، «پرزادی چمان سرمست» (مشبه به چنگ)، «چمنزاران پاک و روشن مهتاب» (اضافه تشبیهی) قرار می گیرند که در رؤیا و خواب چنگ نمایان می شوند.

۲) «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 دروازه هایش، سرد و بیگانه. عبارت «کج آیین قرن دیوانه» در مصراع دوم این بند، تصویری استعاری از وارونگی و دیوانگی قرن است و اضطراب را تداعی می کند. تصویرهای مصراع چهارم، درهم تنیده و تودرتو هستند. روزهای تار تصویری متناقض ناماست که اضطراب را تداعی می کند. «روزهای قرن

چون شب بودن» تشبیهی یأس آلود دارد. «افسانه» استعاره از چاه است و اضافه شدنش به قعر که مختص چاه است و نیز آوردن صفت تنگ، این تصویر استعاری از روزهای تاریک و پراضطراب را کاملاً نیرو می‌بخشد.

در مصراع آخر این بند، یک تصویر استعاری و یک تصویر کنایی از اضطراب و یأس مشاهده می‌شود. در این مصراع، «لثیمانه تبسم کردن دروازه‌ها» استعاره از فریب و فضای بسته قرن است و از دیگرسو، سردی و بیگانگی تبسم، به تلخ‌رویی و بی‌روح بودن قرن کنایه می‌زند.

۳) هان، کجاست؟/ پایتخت این دژ آیین قرن پر آشوب./ قرن شکلک‌چهر./ برگزیده از مدار ماه./ لیک بس دور از قرار مهر./ قرن خون آشام، قرن وحشتناک تر پیغام،/ کاندران با فضله موهوم مرغ دور پروازی چار رکن هفت اقلیم خدا را در زمانی برمی‌آشوبند./ هر چه هستی، هر چه پستی، هر چه بالایی/ سخت می‌کوبند./ پاک می‌روند. در بند سوم، دو تصویر استعاری هراس‌آور از قرن ارائه شده است. «شکلک‌چهر» و «خون‌آشام بودن»، استعاره‌هایی از جادوگری و ستم‌بارگی قرن هستند. علاوه بر این تصاویر، «دور از قرار مهر بودن» کنایه از روحیه ستمگری؛ «فضله موهوم» استعاره از بمب؛ «مرغ دور پرواز» استعاره از جنگنده و نیز جمله‌های «چهار رکن هفت اقلیم را در زمانی برآشوفتن» و «همه چیز را سخت کوفتن و پاک روفتن» کنایه‌هایی هستند که شدت و قدرت ویرانگری قرن را به تصویر می‌کشند.

۴) هان کجاست؟/ پایتخت این بی‌آزم و بی‌آیین قرن./ کاندران بی‌گونه‌ای مهلت/ هر شکوفه تازه‌رو بازیچه باد است./ همچنان که حرمت پیران میوه خویش بخشیده/ عرصه انکار و وهن و غدر و بیداد است. در این بند، عبارت «هر شکوفه بازیچه باد بودن» کنایه‌ای است که ناامنی را به تصویر می‌کشد. در ساختار این کنایه، دو عنصر «شکوفه تازه‌رو» و «باد» به‌منزله دو نماد از معصومیت و مرگ و در تقابل با هم هستند. در ادامه، «قرن بی‌آزم» نیز استعاره از گستاخی و بی‌ملاحظگی به‌شمار می‌آید. البته، قرن بعد از این همه توصیفات منفی، نماد واقعی ظلم و استبداد هم می‌شود.

آخرین مصراع این بند «عرصه انکار و وهن و غدر و بیداد» چهار تشبیه اضافی در درون خود جای داده است که همگی در ارتباط با هم، یأس و اضطراب را تداعی می‌کنند.

۵) پایتخت این چنین قرنی/ کو؟/ بر کدامین بی‌نشان قلّه‌ست،/ بر کدامین سو؟/ دیدبانان را بگو تا خواب نفریبد./ بر چکاد پاسگاه خویش، دل بیدار و سر هشیار،/ هیچشان جادویی اختر،/ هیچشان افسون شهر نقره مهتاب نفریبد.

در بند پنجم، سه تصویر استعاری و یک تصویر کنایی وجود دارد. «فربخ خواب»، «جادویی اختر» و «افسون شهر نقره مهتاب» (افسون مهتاب) سه تصویر استعاری هستند که باعث ایجاد هراس می‌شوند. در این بند، «بیداری و هشیاری بر چکاد پاسگاه» تصویری کنایی از عدم امنیت است. همه این تصاویر با هم در تناسبند. فربخ، جادویی و افسون هم‌آیی دارند و واژه‌های بیداری و هشیاری در تقابل با آنها معنی می‌شوند.

۶) بر به کشتی‌های خشم بادبان از خون، / ما، برای فتح سوی پایتخت قرن می‌آییم. / تا که هیچستان نه‌توی فراخ این غبارآلود بی‌غم را / با چکاچاک مهیب تیغهامان تیز / غرش زهره‌دران کوسهامان سهم / پرش خارا شکاف تیرهامان تند / نیک بگشاییم. / شیشه‌های عمر دیوان را / از طلسم قلعه پنهان، ز چنگ پاسداران فسونگرشان، / جلد برماییم، / بر زمین کوبیم. / ور زمین - گهواره فرسوده آفاق - / دست نرمی سبزه‌هایش را به پیش آرد، / تا که سنگ از ما نماند، / چهره‌اش را زرف بشخاییم.

بیشترین تصاویر اضطراب آور و یأس آلود شعر «آخر شاهنامه» در بند ششم مشاهده می‌شوند و به گفته روزبه «از چشمگیرترین وجوه فضا سازی شاعرانه در این بخش از شعر، گذشته از ساختمان پرجبروت و مقتدرانه زبان، ساختار تصویری آن است» (روزبه، ۱۳۸۹: ۴۹). در این بند، پنج تصویر کنایی، چهار تشبیه و دو تصویر استعاری وجود دارد که در ارتباط باهم، ساختار اضطراب و یأس را شکل می‌دهند. تصاویر کنایی بند عبارت‌اند از: «خونین بودن بادبان کشتی‌ها»، «چکاچاک مهیب تیغ‌های تیز»، «پرش خارا شکاف تیرها»، «بر زمین کوفتن شیشه»، «چهره بخشودن». همه این تصاویر کنایی در ارتباط با هم درگیری شدید و قتل و کشتار گسترده را تداعی می‌کنند.

علاوه بر کنایه، تشبیه نیز در این بند بسامد بالایی دارد. این تشبیه‌ها عبارت‌اند از: «کشتی‌های خشم»، «شیشه‌های عمر دیوان»، «طلسم قلعه پنهان» و «زمین گهواره فرسوده آفاق». به جز تشبیه آخر، که یأس را به تصویر می‌کشد، بقیه، اضطراب و ترس را تداعی می‌کنند. این بند دو استعاره نیز دارد؛ یکی «هیچستان نه‌تو» که استعاره از بی‌ارزشی و یأس است و دیگر، «غرش سهم کوس‌ها» که نشان‌دهنده شدت جنگ است.

۷) ما فاتحان قلعه‌های فخر تاریخیم، / شاهدان شهرهای شوکت هر قرن / ما / یادگار عصمت غمگین اعصاریم. / ما / راویان قصه‌های شاد و شیرینیم. / قصه‌های آسمان پاک. / نور جاری، آب، / سرد تاری، خاک. / قصه‌های خوش‌ترین پیغام. / از زلال جویبار روشن ایام. / قصه‌های بیشه انبوه، پشتش کوه، پایش نهر. / قصه‌های دست گرم دوست در شب‌های سرد شهر. / ما / کاروان ساغر و چنگیم. / لولیان چنگمان افسانه‌گوی زندگی‌مان، زندگیمان شعر و افسانه. / ساقیان مست مستانه.

ساختار فضای عاطفی موجود در این بند و بسامد بالای تصاویر شادی آفرین گویای آن است که این بند از نظر غلبه لحن عاطفی با بقیه بندها در تقابل است. در این بند سه تصویر یأس آلود و اضطراب‌آور داریم. در مصراع سوم، عبارت «عصمتِ غمگینِ اعصار» استعاره‌ای است که یأس و اندوه را به تصویر می‌کشد؛ عبارت «شب‌های سرد شهر» در مصراع یازدهم این بند، تصویری کنایی از عدم صمیمیت و یأس آلودگی است و در آخر واژه «شب» نماد ستم و خفقان است. بقیه تصاویر این بند همچون «قلعه‌های فخر» (اضافه تشبیهی یا استعاری)، «شاهدان شهرهای شوکت» (استعاره)، «جویبار روشن ایام» (تشبیه)، «دست گرم دوست» (کنایه)، «کاروان ساغر و چنگ» (تشبیه) و «لولیان جنگمان...» (تشبیه) هستند.

۸) هان، کجاست، / پایتخت قرن؟ / ما برای فتح می‌آییم؟ / تا که هیچستانش بگشاییم...»

در این بند (هشتم) - که کوتاه‌ترین بند شعر هم هست - به جز تکرار واژه «هیچستان» به‌عنوان یک استعاره یأس آلود، تصویر دیگری به‌کار نرفته است.

۹) این شکسته چنگِ دل‌تنگِ محال‌اندیش، / نغمه‌پردازِ حریمِ خلوتِ پندار، / جاودان پوشیده از اسرار، / چه حکایت‌ها که دارد روز و شب با خویش!

در بند نهم نیز فقط عبارت «چنگِ دل‌تنگِ محال‌اندیش» یک تصویر استعاری یأس آلود است. ۱۰) ای پریشان‌گوی مسکین! پرده دیگر کن. / پورِ دستان جان ز چاه نابردار در نخواهد برد. / مُرد، مُرد، او مُرد. / داستانِ پورِ فرخزاد را سر کن. / آنکه گویی ناله‌اش از قعرِ چاهی ژرف می‌آید. / نالد و موید / موید و گوید... مصراع دوم این بند، تلمیحی یأس آلود به داستان مرگ رستم است. در ادامه، «داستان پور فرخزاد را سر کردن» نیز کنایه‌ای تلمیح‌آمیز به سرگذشت بدفرجام رستم فرخزاد و شکست ایرانیان است. «چاه» در این بند نماد دوری و «دام» و «ناله از قعر چاه برآمدن» کنایه از ناتوانی است. همه این تصاویر در ارتباط با هم یأس را به ذهن متبادر می‌کنند.

۱۱) «آه، دیگر ما / فاتحانِ گوژپشت و پیر را مانیم / بر به کشتی‌های موج‌بادبان از کف، / دل به یادِ بره‌های فرهی، در دشت ایامِ تهی، بسته، / تیغ‌هامان زنگ‌خورد و کهنه و خسته، / کوسهامان جاودان خاموش، / تیرهامان بال‌بشکسته.

در بند یازدهم، ضمیر «ما» به «فاتحان گوژپشت و پیر» تشبیه و با «آه» هم‌نشین شده است که تصویری از یأس را پدید آورده است. «کشتی‌های ما» (فاتحان) به «موج» (لرزان) و «بادبان» آنها به «کف» (ناپایدار) تشبیه شده است. این تشبیه‌ها نشانه‌های برگشت به ضمیر خودآگاه و پذیرش شکست فاتحان است. در ادامه، «ایام تهی» (پوچی) در گستردگی به «دشت» تشبیه شده و تصویری یأس آلود به‌وجود آورده است. «دل به یادِ بره‌های فرهی در

دشت ایام تهی بستن» نیز کنایه از خیال باطل، پوچی و یأس است. سه مصراع آخر بند، یعنی «تیغ‌های زنگ‌خورده و کهنه و خسته»، «کوس‌های جاودان خاموش» و «تیرهای بال‌بشکسته» نیز سه تصویر کنایی یأس آلودند که بر شکست و عدم پیروزی دلالت می‌کنند. (۱۲) ما/ فاتحان شهرهای رفته بر بادیم./ با صدایی ناتوان‌تر زانکه بیرون آید از سینه./ راویان قصه‌های رفته از یادیم./ کس به چیزی، یا پیشیزی، برنگیرد سکه‌ها مان را./ گویی از شاهی ست بیگانه./ یا ز میری دودمانش منقرض گشته./ گاهگه بیدار می‌خواهیم شد زین خواب جادویی./ همچو خواب همگنان غار./ چشم می‌مالیم و می‌گوییم: آنک، طرفه قصر زرنگار/ صبح شیرین‌کار./ لیک بی‌مرگ است دقیانوس./ وای، وای، افسوس» (اخوان ثالث، ۱۳۹۶: ۷۰-۷۷).

در بند آخر، عبارت‌های «شهرهای رفته بر باد»، «با صدایی ناتوان»، «روایت کردن» و «به پیشیزی سکه‌ها مان را نمی‌گیرند»، به ترتیب، تصویرهایی کنایی از ویرانی، اندوه و بی‌ارزشی هستند. راوی در این بند با آوردن تشبیهی در دوگانی زمان (همچو خواب همگنان غار)، تلمیحی مأیوسانه از سرگذشت اندوه‌بار اصحاب کهف را به تصویر می‌کشد. او تصور پیروزمندانۀ خود و هم‌فکرانش را خواب و خیال می‌بیند و ظلم و ستم دقیانوس را بی‌مرگ و جاودانه می‌انگارد. «دقیانوس» نماد ظلم و استبداد است. در مقابل این تصاویر اضطراب‌آور و یأس آلود، «صبح شیرین‌کار» به «قصر زرنگار» تشبیه شده و تصویری امیدآفرین به وجود آورده است (البته شیرین‌کاری صبح می‌تواند تصویری استعاری از شعبده‌بازی و افسونگری روزگار هم باشد که راوی به طنز بیان کرده است). در جدول زیر، ساختار تصاویر اضطراب‌آور و یأس آلود ترسیم شده است.

ساختار تصاویر یأس آلود و اضطراب آور در شعر آخر شاهنامه					
تصاویر بندها	تشبیه	استعاره	نماد	کنایه	دیگر تصاویر
بند اول	(۱) کاروان شعله‌های مرده در مرداب (گسترده‌گی یأس)	(۱) شکسته چنگ (خمیدگی و ناتوانی) (۲) چنگلی پیر (درنده‌خویی و اضطراب)	(۱) مرداب (کشندگی و مرگ)	(۱) روشنی‌های دروغین دیدن (فریب و یأس)	دیگر تصاویر (۱) شعله‌های مرده: متناقض‌نما (شکوه از دست رفته و یأس) (۲) قصه غمگین را شاد سرودن: متناقض‌نما (آشفته‌گی درونی)

بند دوم	(۲) روزهای قرن چون شب بودن (اندوه و یأس)	(۲) کج آیین قرن دیوانه (ترس و اضطراب) (۴) قعر افسانه (اضطراب) (۵) لثیمانه تبسم کردن دروازه‌ها (فریب و ترس)	-	(۲) تبسم سرد و بیگانه (تلخ‌رویی و یأس)	(۳) روزهای تاز: متناقض‌نما (اندوه و یأس)
بند سوم	-	(۶) قرن شکلک‌چهر (جادو و اضطراب) (۷) قرن خون‌آشام (ستم و اضطراب) (۸) فضله موهوم (بمب و اضطراب) (۹) مرغ دورپرواز (جنگنده و ترس)	-	(۳) دور از قرار مهر بودن (خشک و خشن و تصویر اضطراب) (۴) چهار رکن هفت اقلیم را برآشوفتن (ویرانگری و اضطراب) (۵) همه هستی را سخت کوفتن (نابودی و اضطراب) (۶) همه چیز را پاک روفتن (نابودی و اضطراب)	-
بند چهارم	(۳) عرصه انکار (یأس) (۴) عرصه وهن (سستی و یأس) (۵) عرصه غدر (فریب و اضطراب) (۶) عرصه پیداد (اضطراب)	(۱۰) قرن بی‌آزم (گستاخی و اضطراب‌آور)	(۲) باد (مرگ)	(۷) هر شکوفه بازیچه باد بودن (استبداد)	-
بند پنجم	-	(۱۱) خواب نفریبد... (اضطراب) (۱۲) افسون مهتاب (ترس و اضطراب) (۱۳) جادویی اختر (اضطراب)	-	(۸) بیدار و هشیار بر چکاد پاسگاه بودن (عدم امنیت و وجود اضطراب)	-
بند ششم	(۷) کشتی‌های خشم (اضطراب) (۸) شیشه‌های عمر دیوان (اضطراب) (۹) طلسم قلعه پنهان (ترس و اضطراب) (۱۰) زمین گهواره فرسوده آفاق (یأس)	(۱۴) هیجستان نه‌تو (بی‌ارزشی و یأس) (۱۵) غرش کوس‌ها (ترس و اضطراب)	-	(۹) کشتی‌های بادبان از خون (شدت جنگ و کشتار) (۱۰) چکاچاک تیغ‌های تیز (شدت جنگ و اضطراب) (۱۱) پرش خارا شکاف تیرها	-

	(شدت جنگ و اضطراب) (۱۲) بر زمین کوفتن شیشه (خشم و اضطراب) (۱۳) چهره بشخودن (شدت آسیب و اضطراب)				
-	(۱۴) شب‌های سرد شهر (عدم صمیمیت و یأس)	(۳) شب (اختناق و اضطراب آور)	(۱۶) عصمت غمگین اعصار (یأس و اندوه)	-	بند هفتم
-	-	-	-	-	بند هشتم
-	-	-	(۱۷) چنگ دل‌تنگ (اندوه و یأس)	-	بند نهم
(۱) پور داستان جان ز چاه نابردار درنخواهد برد: تلمیح (اندوه و یأس) (۲) داستان پور فرخزاد را سرکردن: تلمیح (اندوه و یأس)	(۱۵) ناله از قعر چاه برآمدن (ناتوانی و یأس)	(۴) چاه (نماد دوری و اضطراب)	-	-	بند دهم
-	(۱۶) دل به یاد ایام تپه بستن (پوچی و یأس) (۱۷) تیغ‌های زنگ خورده و کهنه و خسته (ناتوانی و یأس) (۱۸) کوس‌های جاودان خاموش (شکست و یأس) (۱۹) تیرهای بال بشکسته (شکست و یأس)	-	-	(۱۱) فاتحان گوژپشت و پیر (ناتوانی و یأس) (۱۲) کشتی‌های موج (لرزش و اضطراب) (۱۳) بادبان کف (پرخطر بودن و اضطراب) (۱۴) دشت ایام تپه (پوچی و یأس)	بند یازدهم
(۳) خواب همگنان غار و بی‌مرگ است دقیانوس: تلمیح (یأس و اضطراب)	(۲۰) شهرهای رفته از یاد (یأس و اضطراب) (۲۱) با صدایی ناتوان روایت کردن (اندوه و یأس) (۲۲) کس به چیزی سکه‌ها مان را برنگیرد (بی‌ارزشی و اندوه) (۲۳) چشم می‌مالیم (عدم باورپذیری و یأس)	(۵) دقیانوس (ظلم و استبداد)	-	(۱۵) همچو خواب همگنان غار (اندوه و یأس)	بند دوازدهم

## ۵.۲. ساختار شعر در محور هم‌نشینی و جانشینی با تأکید بر تصاویر و مضامین یأس آلود و اضطراب‌آور

۱) ساختمان بند اول، براساس دو تقابل بنیادین شکل گرفته است. بین دنیای واقعی و تخیلات راوی، دوگانگی عاطفی وجود دارد. دنیای خیالی و وهمی‌ای که چنگ راوی آن است، سرشار از مضامین و تصاویر شاد و رؤیایاگونه است. واژگان و عبارت‌هایی چون «بارگاه پرفروغ مهر»، «طرفه چشم‌انداز شاد»، «شاهد»، «پریزاد»، «چمان»، «سرمست»، «چمن‌زاران پاک روشن مهتاب»، «شکوه»، و «فخر» در سطح هم‌نشینی و محور عمودی شعر این احساس شاد عاطفی را شکل داده‌اند.

در مقابل این احساس عاطفی، یأس و اضطراب وجود دارد که از هم‌نشینی واژگانی چون «شکسته»، «بی‌قانون»، «چنگ» (چنگال)، «مرده»، «مرداب»، «غمگین»، و «غربت» حاصل می‌شود. لحن شاعر برای توصیف هریک این دو نوع احساس، آرام، سنگین و یکسان است. این یک‌نواختی به‌خاطر گزینش کلمات کهن و گرایش شاعر به وزن فاعلاتن است. علاوه‌بر این تقابل عاطفی، بین آیین‌های باستانی‌ای چون مهرپرستی (میتراثیسم) و زرتشتی با عناصر اسلامی چون قدس و محراب نیز نوعی تقابل عقیدتی مشاهده می‌شود.

در محور جانشینی و استعارای کلام، دال چنگ به‌جای انسان با مفاهیمی همچون بی‌قانونی و خواب‌دیدن هم‌نشین شده است. در محور افقی مصراع دوم، واژه چنگ (چنگال) که بیشتر برای توصیف درندگان یا در میدان رزم به‌کار می‌رود، در هم‌نشینی با چنگی (انسان چنگ‌نواز)، جانشین دال‌های دیگری چون «مهارت» شده است که با پیر چنگی و رام تناسب معنایی دارد. این گزینش، علاوه‌بر جنبه تصویری و القای حس اضطراب، موسیقی شعر را نیز غنی‌تر کرده است.

واژه خواب در ارتباط و هم‌نشینی با فعل «می‌بیند»، در معنای غیرارجاعی وهم و پندار به‌کار رفته است. در ادامه بند، واژه دروغین نیز در ترکیب وصفی «روشنی‌های دروغین» جانشین کلمات دیگری چون فریبنده شده است. در مصراع نهم، محور جانشینی و استعارای حضور پررنگ‌تری دارد. در این مصراع، واژه شعله در هم‌نشینی با کاروان، جانشین کلمات احتمالی دیگری چون تفریحی، تجاری و... شده است که با کاروان هم‌آبی بیشتری دارند. در ادامه، دال مرده در هم‌نشینی با شعله ناساز می‌نماید. راوی برای تقویت اضطراب، این واژه را

جایگزین کلمات دیگر کرده است. آخرین واژه در سطح جانشینی، دالِ جبین به منزله عنصر انسانی است که با کلمه محراب هم‌نشین شده است.

تقطیع و توقیف کلام به واسطه واج‌های انسدادی‌ای چون «ک» و «د»، حس دل‌تنگی را تقویت کرده و سرخوردن کلمات با کسره اضافه یا همان تتابع اضافات نیز باعث هماهنگی و انسجام در موسیقی و بافت این بند شده است.

۲) در محور عمودی بند دوم، از هم‌نشینی واژه‌ها و عبارت‌های «هان»، «کجاست»، «کج‌آیین»، «دیوانه»، «روزهای تنگ و تار»، «شب»، «قعر»، «سه‌مگین»، «سخت»، «ستوار»، «سرد»، و «بیگانه» یأس و اضطراب به ذهن‌خطور می‌کند. بازآیی مصوت‌کششی «آ» که با واژه «آه» هم‌آیی دارد نیز در محور هم‌نشینی بر بار اندوه این بند افزوده است.

در محور جانشینی این بند، علاوه بر کلمه «قرن» که در ارتباط با دالِ پایتخت جایگزین کلمات دیگری شده است، راوی برای ایجاد اضطراب در ذهن‌شنونده، لفظ «دیوانه» را به جای واژه «پراشوب» برگزیده و با قرن هم‌نشین کرده است. در محور افقی مصراع چهارم، دال‌های «تنگ» و «تار» در هم‌نشینی با لفظ «روز» به لحاظ منطق معنایی - نه تنها هم‌آیی ندارند بلکه در تناقض‌اند. روز در مفهوم ارجاعی خود در مقابل تار به لحاظ رنگ، و در مقابل تنگ از نظر حجم قرار دارد؛ بنابراین، این نوع‌گزینش برای تداعی یأس و اندوه صورت گرفته است. در محور افقی مصراع آخر بند، دالِ دروازه‌ها در ارتباط با تبسم و لثیمانه‌بودن، جایگزین عناصر انسانی و در ارتباط با کلمه قرن، جایگزین عناصر دیگری که با این واژه هم‌آیی دارند شده است. استفاده از تقابل‌های دوگانی‌ای چون «روز» و «شب»، «قعر» و «قلاع» و «تبسم» و «بیگاه» در این بند نیز باعث انسجام شعر شده است.

۳) مصراع اول بند سوم، بازآیی مصراع اول بند قبلی است که در ابتدای بندهای چهارم و هشتم نیز برای پیوند موضوعی بندها، تکرار شده است. در این بند هم‌نشینی و هم‌آیی عبارت‌ها و واژگانی چون «دژآیین»، «زشت‌آیین»، «پراشوب»، «شکلک‌چهر»، «دور از مهر»، «خون‌آشام»، «وحشتناک»، «برآشوبد»، «هرچه»، «سخت»، «می‌کوبد»، و «می‌روبد»، در ارتباط با دال قرن باعث شکل‌گیری و غلبه اضطراب شده است. راوی در این بند:

علیه حقارت ملت عصیان می‌کند و فریاد برمی‌آورد که چرا انسان امروز ما در برابر این کج‌آیین قرن دیوانه خوار شده است. این قرن، قرن سلطه تکنولوژی بر عاطفه انسانی است. از این‌رو است که به‌راحتی با فضاپیماهای خویش هفت اقلیم خدا را برمی‌آشوبند (محمدی‌املی، ۱۳۹۸: ۱۳۷).

اغلب ترکیبات گفته شده در محور هم‌نشینی، در سطح جانیشینی و استعارای کلام نیز دارای اهمیت‌اند و حتی به‌گفته امامی «مهم‌ترین نکته در عنصر زبانی شعر، گزینش واژگانی است. این گزینش مرتبط با قریحه پرورده، تجربه‌مندی‌ها و خلاقیت شاعر است» (امامی، ۱۳۸۵: ۲۴).

در محور عمودی این بند، جانیشینی واژگان «دژآیین»، «شکلک‌چهر» و «خون‌آشام» به‌جای کلمات متناسب با دال قرن، به‌منظور ایجاد اضطراب صورت گرفته است. علاوه‌براین، واژگان «فضله» و «مرغ» در ارتباط و هم‌نشینی با کلمات «برمی‌آشوبد»، «سخت» و «می‌کوید» تناقض معنایی ایجاد کرده‌اند و جانشین دال‌هایی چون «بمب» و «جنگنده» شده‌اند. این گزینش‌ها برای نشان‌دادن تنفر راوی از عناصر قرن حاضر به‌کار گرفته شده‌اند. در این بند نیز عناصر و مضامین تقابلی‌ای چون «قرار» و «مدار»، «ماه و مهر»، «چهار و هفت» و «پستی و بالایی» در جهت انسجام متن آورده شده‌اند.

۴) دال محوری شعر، یعنی واژه «قرن»، در این بند با دال‌های «بی‌آزم»، «بی‌آیین» و «بی‌مهلت» هم‌نشین شده تا انعطاف‌ناپذیری و سرسختی قرن را بازگو کند و سبب ایجاد اضطراب شود. علاوه‌بر واژگان ذکر شده در محور هم‌نشینی، که در محور جانیشینی و استعارای کلام نیز قابل تحلیل‌اند، واژگان «انکار»، «وهن»، «غدر» و «بیداد» نیز در محور هم‌نشینی تداعی‌کننده یأس و اضطراب هستند. بازآیی «و» در پیوند و تقویت این مضامین مؤثر بوده است. تقابل‌های این بند که در ایجاد یأس و اضطراب مؤثرند عبارت‌اند از: «شکوفه تازه‌رو و پیران میوه»، «شکوفه و باد»، «بخشیده و بیداد» و «بی‌آزم و حرمت». آوردن کلمات منفی‌ای چون «باد و بیداد» به‌عنوان واژه‌های قافیه هم به‌خوبی غلبه این فضای اندوه‌بار و پراضطراب را به‌تصویر می‌کشد. ۵) تکرار واج «ک» در محور هم‌نشینی این بند، علاوه‌بر تداعی جنبه‌های گنگ و فریب‌آلود قرن در کلماتی چون «کو»، «کدامین» و «کدامین‌سو» باعث کوبندگی و حماسی شدن زبان شعر نیز شده است. بسامد بالای حروف «ن» و «چ» به‌ترتیب منفی‌گرایی و چیستی را تداعی می‌کنند. هم‌نشینی دال‌های هشداردهنده و منکرانه‌ای چون «تا» و «هیچ» با کلمات «نفربید»، «جادویی» و «افسون» نشان‌دهنده محیطی ناامن و پراضطراب است.

هنجارگریزی نحوی و تقدیم صفت بیانی بر موصوف از ویژگی‌های سبکی شعر اخوان است که در این بند با عبارت «بی‌نشان قلّه» خود را نشان داده است تا تأکید بر جنبه حماسی شعر باشد. در بیان اهمیت و تأثیرگذاری این بند باید گفت که «فصاحت و صلابت زبان، شیوایی و

گیرایی تصاویر، و طنین و تپش قافیه‌ها و ردیف‌ها در این بخش از شعر به اوج خود رسیده و اقتدار شاعر را در عرصهٔ روایتگری شاعرانه به‌نمایش گذاشته‌اند» (روزبه، ۱۳۸۹: ۴۸).

در محور جاننشینی این بند، علاوه بر پایتخت قرن که ذکر آن گذشت، دال «خواب» در هم‌نشینی با فعل «نفریید» جانشین دال‌های انسانی شده است. در مصراع ششم، دال‌های «دل» و «سر» در هم‌نشینی با واژه‌های «بیدار» و «هشیار» جانشین دال «انسان» شده‌اند. در ادامه، واژهٔ «اختر» در هم‌نشینی با لفظ «جادویی» و واژه‌های «شهر» و «مهتاب» در هم‌نشینی با دال «افسون»، جانشین دال‌های اهریمنی شده‌اند تا اضطراب تقویت شود. تقابل واژه‌های «خواب» و «بیدار» و تکرار کلماتی چون «کدامین»، «نفریید» و «هیچشان» انسجام و ساختار بند را تقویت کرده است.

۶) ساختار این بند طولانی، چه به‌صورت دیداری و با توصیف صحنه‌های جنگ و چه به‌صورت شنیداری و آوردن کلماتی نظیر «چکاچاک»، سرشار از مضامین و تصاویر پراضطراب است. دال‌های اضطراب‌آور این بند اغلب با نشانهٔ «ب» به یک‌دیگر اضافه و باعث کوبندگی لحن و زبان می‌شوند. اخوان هم با تقطیع و هم با پیوستگی کلمات، بنا به موقعیت‌های گوناگون، این استعداد ذاتی خود را در زبان حماسی به رخ خوانندگان می‌کشد (نوری و کنجوری، ۱۳۹۰: ۱۲۸).

در محور افقی و هم‌نشینی مصراع اول این بند، واژه‌های «خشم» و «خون» با «کشتی» و «بادبان» ترکیب شده‌اند و به آنها رنگ حماسی و اضطراب‌انگیز بخشیده‌اند. آوردن دو حرف اضافه برای یک متمم نیز سبب مؤکد کردن زبان آرکائیک و حماسی شده است.

در محور عمودی این بند، از هم‌نشینی و هم‌آیی واژه‌های «خون»، «خشم»، «چکاچاک»، «تیغ»، «تیز»، «غرش»، «زهره‌داران»، «کوس»، «تیر»، «قلعه»، «چنگ»، «پاسداران»، «جلد»، «برباییم»، «کوبیم»، «سنگ» و «شخودن» ترس و اضطراب ترسیم می‌شود.

در محور جاننشینی مصراع اول، واژهٔ «خشم» جایگزین کلماتی چون «جنگی»، که با «کشتی» هم‌آیی بیشتری دارد، شده است. در ادامه، واژهٔ «هیجستان» در هم‌نشینی با واژهٔ «نه‌تو»، جانشین کلمهٔ دیگری چون «معما» شده است تا یأس را به‌تصویر بکشد. واژهٔ «عمر» در محور جاننشینی مصراع هفتم، با کلمهٔ «شیشه» هم‌نشین شده است تا با کوبیدن آن اضطراب تداعی شود. ترکیب «قلعهٔ پنهان» در هم‌نشینی با دال «طلسم» جانشین کلمهٔ «دیو» شده است که اضطراب آور است. واژهٔ «آفاق» در هم‌نشینی با «گهوارهٔ فرسوده» به‌لحاظ منطقی ارجاعی، نامناسب می‌نماید و جانشین کلمات دیگری شده است. در آخر، دال «زمین»

در ترکیب «چهره زمین را شخودن» جانشین دال انسان شده است تا به واسطه تشخیص، اضطراب برانگیزد. در مقابل این تصاویر اضطراب‌انگیز، تنها دال «سبزه‌ها» در عبارت «دست نرم سبزه‌ها» وجود دارد که جانشین انسان شده است.

واژه‌های «زمین» و «شیشه» در برابر «آفاق» و «سنگ» تقابل‌های دوجزئی این بند محسوب می‌شوند. راوی ناراضی از وضع موجود، تمام خواست و نیت خود را در قافیه‌های کناری نمایان کرده است. اگر همه این قوافی را پشت‌سر هم بیاوریم، از هم‌نشینی آنها این جمله حماسی شکل می‌گیرد: «می‌آیم [تا] بگشاییم و برپاییم و بکوبیم و بشخاییم». در این بند، علاوه بر تقابل کلمات، در سطح آوایی حروف نیز نوعی تقابل در حس و حال حماسی و یأس مشاهده می‌شود. واج‌هایی چون «م»، «ر»، «گ»، «ک»، «ب» در این قسمت شعر، سبب کوبندگی موسیقی شعر می‌شوند. در مقابل این واج‌ها، دو حرف «آ» و «ه» یأس و بربادرفتن امیدها را تداعی می‌کنند. هرچند در این بند غلبه با لحن حماسی است، از نغمه سه حرف «م»، «ر»، «گ»، شکست، مرگ و یأس نیز تداعی می‌شود.

(۷) فضای عاطفی و لحن راوی در این بند، برخلاف بندهای قبلی، دگرگون شده است. بعد از این‌همه رجزخواندن، نفس راوی بریده، در برابر افسون و جادوگری قرن کم آورده و مغلوب شده است. صدایش کم‌کم آرام و رام می‌شود و مایوسانه به درون خویش رجوع می‌کند و شکوه بربادرفته از گذشته‌های دور را در ذهن و زبان باستان‌گرایش نجوا می‌کند.

در محور عمودی این بند، از هم‌نشینی و هم‌آیی واژه‌های «شوکت»، «شاد»، «شیرین»، «پاک»، «نور»، «خوش»، «زلال جویبار»، «روشن ایام»، «گرم»، «دوست»، «ساغر»، «چنگ»، «لولی»، «ساقیان»، «مست» و «مستانه»، افسوس شاعر از تخیلات شاد تداعی می‌شود. بسامد نشانه «ب» در این بند، تخیلات شادمانه راوی را برجسته کرده است.

در محور جانشینی این بند، به ترتیب دال‌های «فخر»، «عصمت»، «ایام»، «ساغر» و «چنگ» در هم‌نشینی با واژه‌های «قلعه‌ها»، «غمگین»، «زلال جویبار» و «کاروان» جایگزین دال‌های دیگری چون «بلند»، «انسان»، «چشمه» و «تجار» و... شده‌اند.

تقابل‌های این بند در دو سطح نحوی و واژگانی هستند. در سطح نحوی، دو عبارت «دست‌های گرم دوست» و «شب‌های سرد شهر» تقابل دارند و در سطح واژگانی، کلمات

«غمگین و شاد»، «تاریخ و افسانه»، «نور و تاری»، «آب و خاک»، «گرم و سرد»، «ایام و شب» و نیز «زندگی و افسانه» در تضاد هستند.

۸) در بند هشتم، ته‌مانده تخیلات پیروزمندانۀ چنگ به صورت کم‌رنگ و با زبانی ملایم و نه با شدت و کوبندگی بندهای قبلی بیان می‌شود. قرن در این بند برخلاف بندهای قبلی که کج‌آیین، دژ‌آیین، دیوانه، پر آشوب و... توصیف می‌شد، تنها آمده است. به نظر می‌رسد راوی خسته و ملول شده باشد. ساختار بند در محور هم‌نشینی و جان‌نشینی این بند، تکرار همان مطالب قبلی است و نکته‌نویی ندارد.

۹) در این بند، راوی نخستین سخنان چنگ را غیرواقعی و وهمی می‌بیند. او با هم‌نشین کردن واژه‌ها و عبارتهای «شکسته»، «دل‌تنگ»، «محال‌اندیش» و «خلوت‌پندار» می‌گوید که تصورات خیالی چنگ در دل‌تنگی‌اش برای شکوه گذشته ریشه دارد. در محور جان‌نشینی مصراع اول، واژه «چنگ» در هم‌نشینی با کلمات «دل‌تنگ» و «محال‌اندیش» جان‌شین انسان و کلمه «پندار» در مصراع دوم در هم‌نشینی با واژه «خلوت» جایگزین کلمه دیگری شده است. در این بند واژه‌های «روز و شب» با هم تقابل دارند.

۱۰) در این بند، راوی نخستین، روایت داستان را از دست چنگ پس می‌ستاند و بقیه داستان را از زبان خود بازمی‌گوید. راوی با آوردن دو شخصیت ملی در دوگانی زمان، یعنی «افسانه» و «تاریخ»، از چنگ می‌خواهد تا افسانه را رها کند و به دنیای نوشته و واقعیت بپردازد. هر چند هردو رستم و ویژگی‌های مشابهی دارند و سرگذشت هردو اندوه‌بار است، رستم داستان برخلاف پور فرخ‌زاد در هیچ جنگی بازنده نبوده است. ایران پس از رستم فرخ‌زاد پیوسته در شکست و اندوه به سر می‌برد، گویی در این زمانه نیز صدای ناله‌ها و مویه‌های او در گوش می‌پیچد.

ترس و یأس موجود در این بند همه در محور هم‌نشینی کلام است. راوی برای تداعی اندوه و ترس در محور هم‌نشینی از واژه‌ها و عبارتهای «پریشان‌گو»، «مسکین»، «نابردار»، «جان در نبرد»، «مُرد»، «ناله»، «قعرِ چاه»، «نالد» و «موید» بهره گرفته است. بازآیی واژه «مُرد» بر تأثیر این اندوه و اضطراب افزوده است. نغمه‌ای که از سهار تکرار مصوت بلند «او» در کلمات «موید» و «گوید» شکل گرفته، نام‌آوای به‌کاررفته در شیون و زاری (ووی) را به خواننده القا می‌کند؛ به‌خصوص که این دو واژه (گوید و موید) قافیه هم هستند و تکیه و تأکید مطلب روی آنهاست.

(۱۱) آمدن صوت حزین «آه» در ابتدای بند، بראعت استهلالی بر حسرت و یأس راوی است. در این بند، از هم‌نشینی و هم‌آیی واژگانی چون «گوژپشت»، «پیر»، «موج»، «تهی»، «زنگ‌خورده»، «کهنه»، «خسته»، «خاموش» و «بال‌بشکسته» برای تداعی یأس و ترس بهره برده است. واج‌آرایی حرف «ه» در محور عمودی این بند و در کلماتی چون «چاه»، «آه»، «کشتی‌ها»، «برّه‌ها»، «فرّهی»، «تهی»، «تیغ‌ها»، «کهنه»، «کوس‌ها» و «تیرها»، تأثیر آه و افسوس را دوچندان می‌کند. در محور جانیشینی مصراع سوم، دال «موج» در هم‌نشینی با «کشتی» جایگزین واژه‌های چون «فرسوده» شده است که با «کشتی» هم‌آیی بیشتری دارد. در ادامه، واژه‌های «فرّهی»، «ایام» و «بال» در هم‌نشینی با واژه‌های «برّه»، «دشت» و «تیر»، جانشین کلماتی چون «فربه»، «سرسبز» و «دهانه» شده است (البته ممکن است به پرهایی که به تیر می‌بسته‌اند هم بال بگویند).

(۱۲) افسوس و یأسی که راوی در بند قبل به‌تصویر کشید در این بند به اوج می‌رسد. ناتوانی و یأس راوی به حدّی است که احساس می‌کند هویت خویش را در میان مردم از دست داده است. او ظلم و استبداد را جاودانه و فائق‌آمدن بر این شرایط پر یأس و اضطراب را خواب و خیال می‌داند. از هم‌نشینی واژه‌ها و عبارات‌های «رفته‌برباد»، «ناتوان»، «به پیشیزی برنگیرد»، «بیگانه»، «منقرض‌گشته»، «جادویی»، «بی‌مرگ»، «دقیانوس»، «وای» و «افسوس» در این بند یأس و اضطراب ترسیم می‌شود. در محور جانیشینی فقط دال «شیرین‌کار» در هم‌نشینی با «صح» جانشین کلمات دیگری چون «روشن»، «آفتابی» و... شده است.

راوی در این بند، از تقابل واژه‌های «فاتح و ناتوان»، «سکه و پیشیز»، «شاه و میر»، «خواب و بیدار» و نیز «غار و قصر زرنگار» در کنار بازآیی صوت «وای» برای انسجام و ساختار تصاویر یأس‌آلود بهره برده است.

### ۳. نتیجه‌گیری

ساختار شعر «آخر شاهنامه» بر مبنای تناقض و دوگانگی حماسه و شکست شکل گرفته است که ساختار اغلب شعرهای اخوان را پس از سال ۳۲ ساخته‌اند. این شعر روایی نسبتاً بلند، صرف‌نظر از جنبه‌های عاطفی شاد و رؤیایی‌اش، با خیال‌بافی و رجزخوانی آغاز می‌شود و با سرود و ماتم و یأس به پایان می‌رسد؛ بنابراین، تلفیقی از خیال و واقعیت است؛ هم آمال و آرزوهای شاعر و جهان اسطوره‌ای و آرمانی او را به‌تصویر می‌کشد و هم واقعیت‌های جهان

امروز را که نسبتی با رؤیاهای شاعر ندارد. استفاده او از خوشه‌های تصویری فرهنگ ایران باستان و تأکید بر غیبت این عناصر در دنیای امروز، زمینه‌ساز یأس و القای تصاویر اضطراب‌آورند. در این پژوهش، این شعر را هم در محور جانشینی و استعاره و هم در محور هم‌نشینی و مجازی بررسی کرده‌ایم. این شعر هرچند به خاطر وسواس و دقت خاص اخوان در گزینش کلمات و ترکیبات، در محور جانشینی نیز برجسته است، به علت غلبه فضای یأس و اضطراب و وجود انبوهی از ترکیبات و عناصر منفی و هم‌نشینی آنها در کنار هم در محور هم‌نشینی نیز برجسته شده است؛ بنابراین، می‌توان گفت اخوان علاوه بر گزینش زبان کهن خراسانی در دوره معاصر، با هنجارگریزی نحوی در محور هم‌نشینی زبان توانسته است شعر نو را اعتلا ببخشد و آن را تثبیت و تضمین کند. در شعر او، تصاویر و مضامین یأس آلود و اضطراب‌آور غلبه و تسلط تام و تمام دارند، هرچند تصاویر و مضامین شاد و آرامش‌بخش نیز به صورت کم‌رنگ در تقابل با آنها قرار می‌گیرند. اخوان در کنار تقابل‌ها، از تکرار و بازآیی حروف و کلمات و حتی عبارات و جملات برای تأکید بر مضامین یأس آلود و اضطراب‌آور به‌خوبی بهره برده و به‌وسیله آنها ساختار شعرش را انسجام بخشیده است. در این نوشتار، مجموعاً ۶۶ تصویر از شعر «آخر شاهنامه» استخراج و مشخص شده که اخوان برای تداعی یأس و اضطراب به ترتیب از ابزار تصویرآفرینی چون کنایه، استعاره، تشبیه، نماد، متناقض‌نما و تلمیح در کنار واژه‌آرایی و واج‌آرایی بیشترین بهره را برده است. او برای خلق این تصاویر از عناصر منفی انسانی، طبیعی و ماورائی، همچون شعله، مرداب، دیوانه، خون‌آشام، باد، شب، قلاع، سرد، بیداد، افسون، جادو، دیو، طلسم و... به‌خوبی استفاده کرده است. به‌هرحال، شعر «م. امید» به‌علت روایی بودن، وحدت فکری دارد و جانشینی و هم‌نشینی واژگان و ترکیبات متناسب با موضوع و مضمون در هردو محور عمودی و افقی شعرش ساختاری منسجم و یک‌پارچه به‌وجود آورده است.

### پی‌نوشت

1. Structural Criticism
2. Defamiliarization
3. Bionary Opositon
4. Repetition

### منابع

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۶). *آخر شاهنامه*. چاپ بیست و چهارم. تهران: زمستان.

- اسکولز، رابرت (۱۳۹۸). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. چاپ چهارم. تهران: آگه.
- امامی، نصرالله (۱۳۶۹). *مرثیه‌سرایی در ادبیات فارسی*. اهواز: جهاد دانشگاهی.
- امامی، نصرالله (۱۳۸۵). *مبانی و روش‌های نقد ادبی*. چاپ سوم. تهران: جامی.
- ایگلتون، تری (۱۳۹۵). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*. چاپ نهم. تهران: مرکز.
- برتنس، هانس (۱۳۸۴). *مبانی نظریه ادبی*. تهران: ماهی.
- پاینده، حسین (۱۳۹۸). *نظریه و نقد ادبی جلد ۱ و ۲*. چاپ دوم. تهران: سمت.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۹۸). *بوطیقای ساختارگرا*. چاپ ششم. تهران: آگه.
- حقوقی، محمد (۱۳۹۸). *شعر زمان ما (اخوان)*. چاپ هجدهم. تهران: نگاه.
- روزبه، محمدرضا (۱۳۸۹). *شرح، تحلیل و تفسیر شعر نو فارسی*. تهران: حروفیه.
- سلدن، رامان (۱۳۷۲). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. تهران: طرح نو.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶). *صور خیال در شعر فارسی*. چاپ یازدهم. تهران: آگه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). *موسیقی شعر*. چاپ سیزدهم. تهران: آگه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۴). *حالات و مقالات م/امید*. چاپ پنجم. تهران: سخن.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۸). *رستاخیز کلمات*. چاپ پنجم. تهران: سخن.
- صفوی، کورش (۱۳۸۲). *پژوهشی درباره باهم‌آیی واژگانی در زبان فارسی*. متن پژوهی ادبی. شماره ۱۸: ۲۷۶-۲۸۸.
- علوی مقدم، مهیار (۱۳۸۱). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. چاپ دوم. تهران: سمت.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۷). *بلاغت تصویر*. چاپ پنجم. تهران: سخن.
- فخری، سهیلا (۱۳۹۰). *نقد و تحلیل مضامین یأس‌آلود در شعر فروغ فرخزاد و اخوان ثالث*. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشگاه محقق اردبیلی.
- محمدی، آرزو (۱۳۹۶). *بررسی ساختار لفظی و معنایی قصاید و قطعات ارغنون اخوان ثالث*. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشگاه کردستان.
- محمدی آملی، محمدرضا (۱۳۹۸). *آواز چگور*. چاپ پنجم. تهران: ثالث.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*. چاپ دوم. تهران: آگه.
- نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۱). *مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی*. چاپ دوم. تهران: نیلوفر.
- نوری، علی؛ کنجوری، احمد (۱۳۹۰). *معنا، زبان و تصویر در شعر «آخر شاهنامه» از مهدی اخوان ثالث* (م. امید). *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. شماره ۲۲: ۱۱۳-۱۴۵.
- هلیدی، مایکل؛ حسن، رقیه (۱۳۹۳). *زبان، بافت و متن*. ترجمه محسن نوبخت. تهران: سیاه‌رود.

**References in Persian**

- Akhavān, Sāles, Mehdi (2017). *The end of Shāhnāme*. 24<sup>th</sup> edition. Tehrān: Zemestān. [in Persian]
- Alavi Moghadam, Mahyār (2002). *Theories of contemporary literary criticism*. 2<sup>nd</sup> edition. Tehrān: Samt. [in Persian]
- Bertens, Hans (2005). *Basics of literary theory*. Tehrān: Māhi. [in Persian]
- Eagleton, Terry (2016). *An introduction to literary theory*. 9<sup>th</sup> edition. Tehrān: Markaz. [in Persian]
- Emāmi, Nasrullah (1990). *Elegy in Persian literature*. Ahvāz: Jihād. [in Persian]
- Emāmi, Nasrullāh (2006). *Basics and methods of literary criticism*. 3<sup>rd</sup> edition. Tehrān: Jāmi. [in Persian]
- Fakhri, Soheilā (2011). Criticism and analysis of desperate themes in the poetry of Forough Farrokhzad and the Akhavān, Sāles. Master's thesis. Mohaghegh Ardabili University. [in Persian]
- Fotouhi, Mahmoud (2018). *Rhetoric of Image*. 5<sup>th</sup> Edition. Tehrān: Sokhan. [in Persian]
- Halliday, Michael; Hassan, Ruqiyah (2014). *Language, texture and text*. Translated by Mohsen Nobakht. Tehrān: Siāhroud. [in Persian]
- Hoqouqi, Mohammad (2019). *The poetry of our time* (Akhavān). 18<sup>th</sup> edition. Tehrān: Negāh. [in Persian]
- Makarik, Irena Rima (2006). *Encyclopaedia of contemporary literary theories*. 2<sup>nd</sup> edition. Tehrān: Āgāh. [in Persian]
- Mohammadi Āmoli, Mohammad Rezā (2019). *Āvāz-e Chagour*. 5<sup>th</sup> Edition. Tehrān: Sāles. [in Persian]
- Mohammadi, Ārezu (2017). Examining the verbal and semantic structure of the poems and fragments of the Arganon of the Akhavān, Sāles, Master's thesis, University of Kurdistan. [in Persian]
- Najafi, Abulhasan (1992). *The basics of linguistics and its application in Persian language*. 2<sup>nd</sup> edition. Tehrān: Niloufar. [in Persian]
- Nouri, Ali; Kanjoori, Ahmad (2011). Meaning, language and imagery in the poem "The end of Shahnameh" by Mehdi Akhavān Sāles (M. Omid). *Persian language and literature research*. No. 22: 113-145. [in Persian]
- Pāyandeh, Hossein (2019). *Literary theory and criticism*, 2volumes. 2<sup>nd</sup> edition. Tehrān: Samt. [in Persian]
- Rouzbeh, Mohammad Rezā (2010). *Description, analysis and interpretation of modern Persian poetry*. Tehrān: Horoufiyeh. [in Persian]

- Scoles, Robert (2019). *An introduction to structuralism in literature*. 4<sup>th</sup> edition. Tehrān: Āgāh. [in Persian]
- Selden, Raman (1993). *A reader's guide to contemporary literary theory*. Tehrān: Tarh-e now. [in Persian]
- Shafii-Kadkani, Mohammad Reza (2007). *Figures of speech in Persian poetry*. 11<sup>th</sup> edition. Tehrān: Āgāh. [in Persian]
- Shafii-Kadkani, Mohammad Rezā (2012). *Mousiqi-e sher* (Poetry Music). 13<sup>th</sup> edition. Tehrān: Āgāh. [in Persian]
- Shafii-Kadkani, Mohammad Rezā (2015). *Hālāt & Mqāmāt-e M. Omid* (Akhavān Sāles's Statuse and Life). 5<sup>th</sup> Edition. Tehrān: Sokhan. [in Persian]
- Shafii Kadkani, Mohammad Rezā (2019). *Resurrection of words*. 5<sup>th</sup> Edition. Tehrān: Sokhan. [in Persian]
- Safavi, Kouros (2003). A Survey of Lexical Collocation in Persian Language. *Literary Text Research*. No. 18: 276-288. [in Persian]
- Todorov, Tzvetan (2019). *Structural Boutique*. 6<sup>th</sup> edition. Tehrān: Āgāh. [in Persian]