فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه
سال سیزدهم (۱۳۹۱)، شماره ۲۴

سبک‌شناسی روایت در شعر اخوان ثالث (با تأکید بر نقد روایی نشانه‌ها)*

فرزاد کریمی[۱]
کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی
دکتر غلامحسین غلامحسین زاده
دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر قدرت الله طاهری
استادیار دانشگاه شهید بهشتی

چکیده

سبک‌شناسی روایت، بخصوص برای تحلیل روایی شعری که صرفاً به قصد قصّه‌گویی و داستان‌پردازی سروده نمی‌شود، ابزاری کارآمد در اختیار منتقد قرار می‌دهد و تا حدود زیادی از تأثیر سلیقه‌های شخصی در نقد می‌کاهد. در این مقاله ابتدا شعر مهدی اخوان ثالث را از منظر نشانه‌شناسی بررسی کرده‌ایم و سپس برمبنای کمیّت و کیفیّت نشانه‌ها و رمزگان به‌کاررفته در متن، ساختار روایی آن‌را تحلیل نموده‌ایم. علّت انتخاب اخوان ثالث برای نقد روایی آن بوده است که وی شاعری تأثیرگذار و نیز قصه‌گوست. بررسی ما نشان می‌دهد که اخوان از سمبولیسم برای بیان مقاصد خود بخوبی بهره برده است و برخلاف هم‌عصرانش، سمبولیسم مورد استفادهٔ او نه در حیطهٔ معنا، که بیشتر در حیطهٔ فرم، شکل می‌گیرد. او در روایت‌گری به بهترین نحو عمل کرده و از توالی تصاویر و توالی فضاسازی به‌عنوان دو شگرد روایتی بهره برده است. اخوان توانسته است برخلاف جریان رایج روزگار خود، نمادسازی شکلی را بر نمادسازی مفهومی ارجحیّت داده و با به اشتراک گذاردن عینیّت با مخاطب خود، ذهنیّت وی را در برداشت و تأویل آزاد بگذارد. به این‌ترتیب قضاوت از روایات شعری او حذف شده و متن از تبدیل شدن به بیانیه‌های سیاسی و اجتماعی به‌دور مانده است. نتیجهٔ این نوع نمادپردازی، ارائهٔ روایت به‌شکل پرداخت تصویری است که گاه به‌دلیل نوع استعاره‌های به‌کار رفته در آن به‌سمت روایات نمایشی نیز میل کرده است. در این روایات، هرجا نمادگرایی تضعیف شده، تمثیل‌های مستحکم و پرمایه‌ای جایگزین آن گردیده است و مجموع این عوامل سبب شده اشعار او پس از سال‌ها همچنان در اذهان باقی بماند. در شعرهای اخوان گاه اندک‌مایه‌هایی از رمانتیسم، رئالیسم و حتّی سوررئالیسم نیز وارد شده است، امّا وجههٔ بارز و شاخص روایتگری وی، همان سمبولیسم پخته و بیشتر اجتماعی است.

کلیدواژه‌ها: سبک‌شناسی روایت، مهدی اخوان ثالث، نشانه‌شناسی، نمادگرایی شکلی، نمادگرایی محتوایی.

---

* تاریخ دریافت مقاله:۸۹/۶/۲۴ تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۱/۱۴

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: farzad4233@yahoo.com

مقدّمه

سبک‌شناسی روایت در متون ادبی، تنها به بررسی وضعیّت‌های داستانی متن منحصر نمی‌شود، بلکه امکانی است برای تحقیق در ابعاد گوناگون فرمی و محتوایی متن؛ زیرا روایت به‌عنوان یکی از اساسی‌ترین شگردهای ساختاربخشیدن به متن (بخصوص شعر) تأثیر بسزایی بر فرم و محتوای آن دارد.

استفاده از شاخه‌های مختلف روایت (آشکار، پنهان و غایب)، شگردهای گوناگون روایت‌سازی (قصّه‌پردازی، توالی تصاویر، دوگویی، توالی فضاسازی)، زوایای کانونی دید (راوی اوّل شخص یا دانای کل)، نوع به‌کارگیری زمان، مکان و... همه و همه باعث می‌شوند تا در شعر و بویژه شعر نو، فرم و تا حدّ زیادی محتوا از وضعیّت روایتگری در متن تبعیّت کنند.

روش‌شناسی

این مقاله برای نشان‌دادن وضعیّت روایی شعر مهدی اخوان ثالث از نشانه‌شناسی بهره می‌برد. بدین منظور ابتدا متن، نشانه‌شناسی شده، پس از تعیین میزان و کیفیّت نشانه‌ها و رمزگان آن و با توجّه به نوع کارکرد نشانه‌ها و رمزگان در تعیین وضعیّت روایی متون، شعر تحلیل روایی می‌شود. این روش، برای نمونه و به‌دلیل محدودیّت کمّی مقالات علمی، در یک شعر انتخابی به‌کار گرفته می‌شود و در ضمن آن، کل آثار شاعر مورد توجّه قرار خواهد گرفت و به‌مناسبت به نتایج بررسی مربوط به آنها نیز اشاره خواهد شد. به‌این‌ترتیب، در قسمت «نشانه‌ها و رمزگان در اندوه»، روایت‌شناسی شعر «اندوه» با توجّه به جزئیات نشانه و رمزگان آن انجام شده تا چگونگی این شیوه تحلیل روایی _که تاکنون مسبوق به سابقه نبوده است_ مشخّص گردد و سپس برمبنای نتایج حاصل از استخراج انواع نشانه و رمزگان با این شیوه، سبک‌شناسی روایی کلّیّت آثار اخوان انجام یافته است. بر این اساس، نوع و چگونگی به‌کارگیری مکاتب ادبی، وضعیّت نمادپردازی، میزان و روش‌های استفاده از تصویر، نتایج مثبت و منفی

بهره‌گیری از توصیف، نقش انواع استعاره در تشخیص نوع مکتب ادبی، و شیوه‌های جایگزینی تمثیل به‌جای نماد که بر روی هم مشخص کنندهٔ سبک روایی شاعرند، تحلیل و تبیین شده است.

نشانه‌شناسی روایی

مراتب دلالت نشانه‌شناختی بدین شرح است: مرتبهٔ اوّل، دلالت مستقیم: در این سطح، نشانه شامل یک دالّ و یک مدلول است. دلالت ضمنی، دومین مرتبه دلالتی است که نشانه‌های (دال و مدلول‌های) مستقیم را به‌عنوان دالّ خود درنظر می‌گیرد و یک مدلول اضافی به آنها الصاق می‌کند. مرتبه‌های دلالتی، یعنی همان دلالت مستقیم و دلالت ضمنی باهم ترکیب می‌شوند تا ایدئولوژی‌ای را به‌وجود آورند که به‌عنوان عضو سوم سلسله مراتب دلالت معرفی شده است. (چندلر، ۱۳۸۷، صص۲۱۲-۲۱۷)

در اینجا، دو نکتهٔ بسیار مهم به‌چشم می‌خورد که در تحلیل نشانه‌شناختی روایت‌ها نقش قابل توجّهی دارند: اوّل اینکه دلالت مستقیم منجر به زنجیره‌ای از دلالت‌های ضمنی می‌شود و خود یک معنای متضمن و ابتدایی است و دوم اینکه ترکیب دلالت‌های مستقیم و ضمنی ایجاد ایدئولوژی می‌کند. ایدئولوژی نه در معنای عقیدتی یا سیاسی؛ بلکه به‌عنوان یک دیدگاه کلّی که نوع اسطوره‌ها و فضای کلّی حاکم بر روایت‌های اقوام را شکل می‌دهد. ترکیب دلالت‌های مستقیم و ضمنی، یعنی وقتی مخاطب در برابر روایتی کلان قرار می‌گیرد، هم آن روایت را به‌عنوان افسانه یا اسطوره‌ای ریشه‌دار در فرهنگ خود می‌پذیرد و لذّت می‌برد و هم بازخورد هم‌زمانی‌اش را در زندگی امروز خود درک می‌کند و به‌دنبال جستجوی این علّت برمی‌آید که چه چیزی باعث شده روایتی متعلّق به قرن‌ها پیش، امروز باز پیرایی شده و توجّه مخاطبان را به‌خود جلب کند.

تقسیم‌بندی مهمّ دیگری که به منشأ تولید نشانه‌ها می‌پردازد نه انواع آنها، تقسیم‌بندی اکو است. این تقسیم‌بندی، میزان تشخّص یا تعمیم نشانه را مشخّص می‌سازد و در نتیجه شخصی بودن یا عام بودن روایت را می‌توان به‌کمک آن تعیین کرد:

به‌نظر می‌رسد سه نوع رابطه بین رخداد محسوس بیان و مدل آن وجود داشته باشد:

الف) نشانه‌هایی که رخدادهایشان می‌توانند تا بی‌نهایت طبق مدل خاص آنها باز تولید شوند.

ب) نشانه‌هایی که رخدادهایشان، هرچند به شیوهٔ یکسان تولید شده‌اند، واجد بعضی خصوصیّات «منحصر به فرد مادی» هستند.

ج) نشانه‌هایی که رخدادهایشان با نوع آنها تفاوت پیدا می‌کنند و یا به‌هرحال کاملاً با آن همسان هستند. (اکو، ۱۳۸۷، ص ۲۲)

در این مقاله، نشانه‌های گروه «الف» در تقسیم‌بندی اکو را نشانه‌های «عام»، نشانه‌های گروه «ب» را نشانه‌های «عامّ اختصاصی» و نشانه‌های گروه «ج» را نشانه‌های «اختصاصی» می‌نامیم.

یکی از امکانات مهم بررسی نشانه‌شناسانهٔ روایت‌ها توجّه به تقسیم‌بندی پیرس از نشانه است. از دید ساختارگرایانه، تسلّط هریک از وجوه نشانه در یک متن روایی، از عوامل اساسی تمایز بین وضعیّت‌های روایی خواهد بود. این وجوه، وضعیّت دلالتی نشانه را مشخص کرده، چگونگی برخورد با معنا در محورهای جانشینی را روشن می‌سازد. پیرس سه وجه برای نشانه‌ها قائل شده است:

۱- نماد/ وجه نمادین: در این وجه، دالّ شباهتی به مدلول ندارد، امّا براساس یک قرارداد اختیاری به آن مرتبط شده است. بنابراین رابطه میان دالّ و مدلول باید آموخته شود...

۲- شمایل/ وجه شمایلی: در این وجه، مدلول به‌خاطر شباهت به دالّ یا به این علّت که تقلیدی از آن است دریافت می‌شود، دال به‌علّت دارا بودن بعضی از کیفیّات مدلول شبیه آن است.

۳- نمایه/ وجه نمایه‌ای: در این وجه، دال اختیاری نیست، بلکه به‌طور مستقیم (فیزیکی یا علّی) به مدلول مرتبط است. این ارتباط می‌تواند مشاهده یا استنتاج شود. (چندلر، ۱۳۸۷، صص ۶۷ - ۶۶)

مراتب دلالت نشانه‌شناختی و وجوه نشانه، ساخت روایی متن را معیّن می‌کنند. میزان عمق مفاهیم در روایات شاعرانه (که علی‌القاعده انگیزه‌ای غیر از قصّه‌گویی دارند) با مراتب دلالت نشانه‌شناختی ارتباط مستقیم دارد. هرچه دلالت نشانه از مرتبه مستقیم به مرتبه‌های ضمنی و ایدئولوژیک نزدیک‌تر شود، با ایجاد لایه‌های مفهومی و افزایش امکان تأویل‌پذیری، متن روایی‌تر می‌شود. البتّه توجّه داریم که یک متن روایی، صرفاً یک متن قصّه‌گو یا حاوی داستان نیست. روایت می‌تواند در بخش نهان یا پنهان متن یا حتّی خارج از متن اتّفاق بیفتد و به صورت آشکار در آن حضور نداشته باشد.

همچنین تقسیم‌بندی اکو از نشانه، موقعیّت‌های کنش‌گر، تیپ یا شخصیّت را در روایت مشخّص می‌سازد. این تقسیم‌بندی (چنان‌که خواهیم دید) در تعیین میزان نمادگرایی متن بسیار مهم است؛ بخصوص برای تمایز میان نمادگرایی شکلی و نمادگرایی محتوایی.

نقش رمزگان در سبک‌شناسی روایی

رمزگان را از نظر نحوه فراگیری عمومی آنها و گروه‌های استفاده کننده می‌توان به دو دسته با پخش گسترده و محدود تقسیم کرد: «منشأ تمایز میان پخش گسترده و پخش محدود از جان فیسک است که اوّلی را مشترک میان اعضای یک گروه بزرگ از مخاطبان و دومی را مورد استفادهٔ تعداد محدودتری از مخاطبان می‌دانست. رمزگان‌های با پخش گسترده از طریق تجربه آموخته می‌شوند، درحالی که رمزگان‌های با پخش محدود اغلب آموزش داده می‌شوند. (چندلر، ۱۳۸۷، ص۲۵۱)

برای پی‌بردن به چگونگی کارکردهای رمزگان، از تقسیم‌بندی یا کوبسن برای کارکردهای زبان استفاده می‌کنیم. این تقسیم‌بندی، متن را از نظر تأثیر برخی مکاتب ادبی چون رمانتیسم و رئالیسم بر روایت یا میزان تعلیمی بودن، همچنین استقلال معنایی در سطوح مختلف کلام (سطر، بیت، بند...) مورد بررسی و مدّاقه قرار می‌دهد.

– هدف اصلی بسیاری از پیامها، «ارجاع» به مصداق، یعنی جهت‌گیری به‌سمت موضوع است.

– نقش «عاطفی» یا بیانی زبان که با جهت‌گیری به‌سمت خواننده پدید می‌آید، نمایانگر احساس مستقیم گوینده از موضوعی است که درباره‌اش صحبت می‌کند.

– جهت‌گیری به‌سمت گیرنده و طرح نقش «ترغیبی» زبان، بارزترین نمود دستوری خود را در عبارات ندایی وامری می‌یابد.

– مجموعه‌ای از پیامها، که با جهت‌گیری به‌سمت مجرای ارتباطی تولید می‌شوند و یا به‌گفتهٔ مالینوفسکی از نقش «همدلی» برخوردارند.

– وقتی فرستنده یا گوینده نیاز داشته باشند تا از مشترک بودن رمزگانشان اطمینان حاصل کنند، گفتار به‌سمت رمزگان جهت می‌گیرد و نقش «فرازبانی» خواهد داشت. (یاکوبسن، ۱۳۸۸، صص ۹۵– ۹۸)

یکی دیگر از تقسیم‌بندی‌های با اهمّیّت رمزگان، تقسیم‌بندی رولان بارت است و اهمّیّت آن از این جهت است که تفاوت انواع رمزگان از نظر معنایی و میزان ارتباط کلام با مفاهیم خُرد امّا فرهنگ‌ساز جامعه، همچنین میزان درونی یا بیرونی بودن ارجاعات و امکانات تأویلی متن را مشخّص می‌سازد:

۱– رمزگان هرمنوتیک: همچنان که داستان به‌سوی گره‌گشایی پایانی پیش می‌رود، خواننده را از افشاهای جزئی و تأخیرها و ابهام‌ها گذر می‌دهد مثل «سرور»، سرور چه کسی، در چه موقعیّتی، و با چه نتیجه‌ای؟

۲– رمزگان واحدهای معنایی: مثلاً «سرور» حالتی احساسی و سفر به ورای امر عادی است ولی چون به دیگر داده‌ها دربارهٔ اندیشه‌ها و ویژگی‌ها ربط یابد، این کلّیّت، مکان هندسی فرد خواهد بود.

۳– رمزگان مصداقی یا فرهنگی: یعنی آن خزانهٔ عظیم آگاهی که به‌طور خودکار در تأویل رویدادهای روزمره به‌کار می‌گیریم مثل: «برتایانگ سی سالش بود».

۴– رمزگان کنش‌ها یا رمزگان کردار: این کنش‌ها را در گروه‌هایی گرد می‌آوریم که داستان را از آغاز تا پایان پیش می‌برند.

۵– رمزگان نهادها: که بر پایه برابر نهادها (آنتی‌تز) استوار است. (مارتین، ۱۳۸۷، صص۱۲۳–۱۲۴)

روایت در شعر اخوان ثالث

مهدی اخوان ثالث، از شاعران مهم وتأثیرگذار شعر نـو ایـران اسـت. وی در سـال ۱۳۳۵ نخستین دفتر شعر نو خود را به‌نام «زمستان»، منتشر کرد و بـا شـعر«زمسـتان» از همین دفتر، به شهرت رسید. اخوان ثالث، با پیگیری کار نیما، شعر نیمایی را به مرتبه‌ای بلند از شکوه و جلال رساند. او نه‌تنها قالب «شعر نیمایی» را برای کـار خـود بـرگزیـد بلکه در نوع نگرش تلخ و بدبینانه‌اش به اوضاع اجتماعی و حتّی در قصّه‌گـویی بـه وی تأسی کرد.

اخوان برعکس نیما، چیره‌دستانه از زبان استفاده می‌کند. او در کنار زبـان عامیانـه از واژه‌های کهن و فخیم سبک خراسانی نیز بهره می‌گیرد، اصـول نگـارش دسـتوری را از دست نمی‌دهد و لحن حماسی اشعارش در کنار بازتولید بعضی اساطیر کهن به شعر او صلابت خاصّی می‌بخشد. برای بررسی ویژگی‌های روایی شعر اخوان‌ثالث، شعر «اندوه» را از دفتر «زمستان»، بررسی می‌کنیم.

اندوه

انتخاب دفتر شعر «زمستان» از این جهت حائز اهمّیّت است که شاعر با انتشار همین دفتر است که بـه محبوبیّـت و معروفیّـت مـی‌رسـد. روایـت در پـی‌رنـگ شـعر کـه از ویژگی‌های این دفتر است، به تدریج به روایت‌های کاملاً آشکار و قصّه‌پردازی می‌رسد. شعر «اندوه» شعری کوتاه است با روایتی آشکار کـه تمـایز روایـت‌هـای او را بـا نیمـا مشخّص می‌کند. شگرد تصویری روایت‌پردازی، پایـان بـاز و همچنـین «آشـکارگی در عمق» آن، بررسی روایت‌شناسانهٔ این شعر را جالب توجّه می‌نماید.

نه چـراغ چشم گرگی پیر؛
نه نفس‌های غریب کاروانی خسته و گمراه؛
مانده دشت بی‌کران خلوت وخاموش؛
زیربارانی که ساعت‌هاست می‌بارد؛

در شب دیوانهٔ غمگین؛
که چو دشت، او هم دل افسرده‌ای دارد.
در شب دیوانهٔ غمگین؛
مانده دشت بی‌کران در زیر باران، آه، ساعت‌هاست؛
همچنان می‌بارد این ابر سیاه ساکت دلگیر؛
نه صدای پای اسب رهزنی تنها؛
نه صفیر باد ولگردی،
نه چراغ چشم گرگی پیر.

(اخوان‌ثالث، ۱۳۸۸، صص ۹۲- ۹۳)

نشانه‌ها و رمزگان در شعر «اندوه»

شعر «اندوه» از دو بند تشکیل شده است. نشانه‌ها در بند اوّل همگی نشانه‌های با وجه نمایه‌ای و دلالت مستقیمند. درواقع شروع روایت بیان سرگذشتی از یک دشت است و تمامی نشانه‌ها ارجاع درون‌متنی دارند و به مصداق‌های خاصّ خود باز می‌گردند. تمامی نشانه‌ها در این بند، در گروه «نشانه‌های عام» جای می‌گیرند به‌جز نشانهٔ «دشت» که به‌دلیل تکراری بودن، مانند دشت در سطر سوم، ویژگی‌های عمومی ندارد؛ بلکه همان دشتی است که قبلاً معرفی شده است؛ بنابراین نمی‌تواند از نوع «عام» باشد و با این‌همه، چون مکان منحصربه‌فردی نیز نیست، نمی‌تواند در گروه «اختصاصی» جای داشته باشد.

در بند دوم، تمامی نشانه‌ها، یا از پیش معرفی شده‌اند (شب دیوانهٔ غمگین، دشت بی‌کران، زیرباران، ساعت‌ها و چراغ چشم گرگی پیر) و یا در تناظر با همان صحنه‌های پیشین و از اجزای سازنده آنها هستند که به طور ضمنی ازپیش‌موجود بوده‌اند و فقط در بند اوّل از آنها ذکری به میان نیامده است. بنابراین با توجّه به توصیف پیشین صحنه، نشانه‌های جدید نیز نشانه‌هایی خاصّ همان صحنه‌اند و خصوصیّات عامّ خود را تا حدودی از دست داده‌اند. یعنی در مراتب دلالت نشانه‌شناختی دارای دلالت ضمنی‌اند،

یعنی از وجه نمادین نشانه سود جسته‌اند و در تقسیم‌بندی انواع نشانه در گروه «نشانه‌های عامّ اختصاصی» جای می‌گیرند. درواقع در بند دوم نشانه‌ها معنای اوّلیّهٔ خود را از دست داده‌اند و به نمادی از «نبودن»، «دلگیری» و «بی‌حوصلگی» بدل شده‌اند.

از ویژگی‌های بیانی که اخوان بخوبی در اشعار خود به‌کار گرفته، تتابع اضافات است. در شعر «اندوه» نیز تمامی سطرها از تتابع اضافات و صفات تشکیل شده است، تتابعی که باعث ملال نمی‌شود، بلکه به‌دلیل استفادهٔ شاعر از ریتم طبیعی کلمات و ایجاد هماهنگی در هارمونی آنها، با اثری دلنشین و زبانی منسجم و یکدست مواجهیم. نمونهٔ بارزی از تتابع را در غزلی زیبا از اخوان به‌یاد داریم: «ای تکیه‌گاه و پناهِ زیباترین لحظه‌هایِ پرعصمت و پرشکوهِ تنهایی و خلوت من!» (اخوان ثالث، ۱۳۸۵، ص۶۶)، نیز در شعر زمستان: «و قندیل سپهر تنگ‌میدان/ مرده یا زنده/ به تابوتِ سطبرِ ظلمتِ نه‌توی مرگ‌اندود پنهان است» (اخوان ثالث، ۱۳۸۸، ص۱۰۹). اخوان با آوردن صفات غیرمعمول برای موصوف‌هایش ترکیباتی بدیع خلق می‌کند که هم تصویرهای شعریش را غنا می‌بخشد و هم با واردکردن رمزگان به حیطهٔ رمزگان با پخش محدود، جزالت زبانش را تقویت می‌نماید. از جمله این‌گونه صفت‌ورزی‌ها می‌توان اشاره کرد به صفت «دیوانه غمگین» برای «شب»، «سیاه ساکت دلگیر» برای «ابر» و «ولگرد» برای «باد».

در این شعر بجز دو سطر: «در شب دیوانهٔ غمگین،/ که چو دشت او هم دل افسرده‌ای دارد» که به بیان ذهنی از وضعیّت درونی شب و دشت می‌پردازد، سایر سطرها توصیفاتی عینی هستند که با ایجاد درک بصری از زمینه و پس‌زمینهٔ موضوع، فضای روایت را در ذهن مخاطب ترسیم می‌کنند.

از نظر کارکردی، شعر با سطر آغازین خود بسیار کوبنده شروع می‌شود، تصویری بدیع و غافلگیرکننده. تشبیه «چشم گرگ» به «چراغ» و استفاده از صفت «پیر» برای گرگ که تا حدّ زیادی از خشونت واژهٔ «گرگ» می‌کاهد، ترکیب زیبایی به‌دست می‌دهد که می‌تواند کارکردی ادبی به رمزگان ببخشد، امّا همان غافلگیری و خبری که در آغاز به خواننده منتقل می‌شود، کارکرد ارجاعی زبان را در بهره‌گیری از این رمزگان، بر

کارکرد ادبی آن ارجحیّت می‌بخشد. درعین‌حال، با ایجاد معمّا و استفاده از رمزگان هرمنوتیک، ذهن مخاطب را از همان آغاز با روایت درگیر می‌سازد و او را مشتاق شنیدن ادامه آن می‌کند.

رمزگان را در عبارت: «در شب دیوانهٔ غمگین؛/ که چو دشت او هم دل افسرده‌ای دارد» رمزگان واحدهای معنایی می‌دانیم؛ زیرا اصولاً «دیوانه» با این‌که مصداق روشنی دارد، امّا معمولاً حسّی که از دیدن یک دیوانه حاصل می‌شود (یا شنیدن سرگذشتی از او)، بنا به حالات روحی بیننده یا شنونده متفاوت است. مضاف بر این‌که عموماً دیوانه‌ها را انسان‌هایی شاد تصور می‌کنیم که از غم دنیا فارغند و ترکیب «دیوانه غمگین» ناخودآگاه، نوعی رقّت و تأثّر در ذهن ایجاد می‌کند که صرف‌نظر از مصداق خارجی آن، مسأله‌ای شخصی و فردی است. ضمن این‌که ترکیب «دیوانهٔ غمگین» و اتّصاف آن به «شب»، نیز، جاندارانگاری «شب» و «دشت» با تعبیر «داشتن دل افسرده»، رمزگان را در این عبارت واجد کارکرد ادبی زبان می‌نماید.

همچنین رمزگان را در عبارت «در شب دیوانهٔ غمگین؛/ مانده دشت بی‌کران در زیر باران، آه، ساعت‌هاست؛»، رمزگانی مصداقی (فرهنگی) می‌دانیم؛ زیرا ساعت‌ها ماندن در زیر باران، مصداقی از درماندگی و کوتاه‌دستی است. این مصداق در ادامهٔ عبارت پیشین که به جاندارانگاری «دشت» پرداخته بود، مفهوم بارزتری می‌یابد.

سه سطر پایانی شعر، با تکرار تصویرهای پیشین، درواقع تغییر زاویه دید روایت را در پی دارد. اگر تصاویر ارائه شده در آغاز شعر از زاویهٔ دید راوی دانای کل بیان می شد، اکنون در پایان روایت که وضعیّت حاکم بر صحنه برای مخاطب آشکار شده است، تکرار همان تصاویر از دید راوی دانای کل چندان مقبول نمی‌نماید. این سطر، حرف دل «دشت» است که تنها و ساعت‌هاست زیر باران مانده است. در اینجا با تغییر راوی به راوی اوّل شخص، حدیث نفس شخصیّت اصلی روایت است که کارکرد زبان را عاطفی کرده و درعین‌حال با ارائهٔ یک پایان‌بندی باز، ضمن آنکه روایت را می‌بندد، امّا ظرفیّت‌های ذهنی زیادی برای مخاطب باز می‌گذارد. یعنی با به‌کارگیری مناسب از

رمزگان هرمنوتیک، علاوه بر این‌که بیهودگی و پایان‌ناپذیری انـدوه را، از طریـق تکـرار تصاویر پیشین – که می‌توانند تا بی‌نهایت ادامه یابند– بیان می‌کند، باعث ایجاد سؤالاتی در ذهن مخاطب می‌شود. این‌که این باران تا کی ادامه پیدا می‌کند؟ و مگر باران همواره برای دشت شادی بخش نبوده‌است، پس چگونه دشت در زیر باران احساس افسـردگی و اندوه بی‌پایان می‌کند؟ اینکه چرا دشت این‌گونه خالی از هر موجودی است؟ ایـن‌کـه بازخورد بیرونی این اندوه بی‌پایان با وضعیّت اجتماعی موجود چگونه است؟ همهٔ ایـن مسائل باعث می‌شود پایان‌بندی شعر به یکی از زیباترین پایان‌بندی‌های اشعار روایی نو تبدیل شود. شعری که به‌هیچ‌وجه قصه‌گویی نمی‌کند، امّا روایتی زیبا از «اندوه» را پـیش روی ما می‌گذارد. این روند در کارنامهٔ اخوان ثالث با فراز و فرودهایی مواجه مـی‌شـود که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

جداول نشانه‌ها و رمزگان در «اندوه»

دلالت‌ها، وجوه و انواع نشانه در «اندوه»:

	مراتب دلالت نشانه‌شناختی			وجوه نشانه			انواع نشانه در تقسیم‌بندی اکو		
نشانه	مستقیم	ضمنی	ایدئولوژیک	نمادین	شمایلی	نمایه‌ای	عام	عام-اختصاصی	اختصاصی
درصد فراوانی	۴۷	۵۳	۰	۵۳	۰	۴۷	۴۰	۶۰	۰

رمزگان با پخش گسترده و محدود در «اندوه»:

رمزگان	رمزگان با پخش گسترده	رمزگان با پخش محدود
درصد فراوانی	۳۳	۶۷

رمزگان‌های هرمنوتیک، واحدهای معنایی، مصداقی(فرهنگی)، کنش‌ها، نمادها در «اندوه»

رمزگان	هرمنوتیک	واحدهای معنایی	مصداقی(فرهنگی)	کنش‌ها	نمادها
درصد فراوانی	۵۶	۱۱	۱۱	۲۲	۰

کارکرد رمزگان در «اندوه»:

رمزگان	ارجاعی	عاطفی	ترغیبی	همدلی	فرازبانی	ادبی
درصد فراوانی	۵۶	۳۳	۰	۰	۰	۱۱

نقش نمادپردازی در ساخت روایی اشعار اخوان

در شعر اخوان، شاید برای اوّلین‌بار در شعر نو ایران، نشانه‌ها با مراتب دلالت ضمنی که تماماً نیز وجوه نمادین دارند بر نشانه‌های با مراتب دلالت مستقیم و وجوه نمایه‌ای غلبه یافته است. این غلبه در شعر «اندوه» قابل مشاهده است و همین ویژگی، روایت را به دنیای ادبیّات سمبولیستی وارد می‌کند، همچنانکه بسیاری از اشعار دیگر او تا پایان دفتر «از این اوستا» نیز از این نوع است؛ البته این سمبولیسم از نوع کاملاً ایرانی آن است و با تعریف مکتبی آن تطابق کامل ندارد[۱]. امّا شاید بتوان گفت اشعار اخوان در میان آثار سایر شاعران نوپرداز، از سمبولیستی‌ترین آنهاست و این ادامهٔ راهی است که نیما (بخصوص از «ماخ اولا» به بعد) بنا نهاد. در واقع «نیما، آغازگر سمبولیسم اجتماعی در شعر نو فارسی بود، و اخوان ثالث آن را به کمال رسانید.» (شمس لنگرودی، ۱۳۸۴، ص۲۹۶) سمبولیسم ایرانی به‌دلیل فشارهای سیاسی حاکمان هر دوره بر روشنفکران آن زمان، بیشتر رنگ اجتماعی دارد؛ امّا سمبولیسم در اروپا بیش از آنکه وجهٔ اجتماعی به‌خود گرفته باشد با ویژگی‌های شخصی آن شناخته می‌شود؛ سمبولیسم شکل‌گرا که نه از طریق ارجاع به مفهوم خارجی، که از طریق تکرار نشانه ها در آثار یک نویسنده ایجاد

می‌شود به‌گونه‌ای که: «آنچه در آثار نخست نویسنده خصیصه به حساب می‌آید، در آثار بعدی او به سمبول تبدیل می‌شود.» (ولک و وارن، ۱۳۸۲، ص۲۱۲)

اهمّیّت نمادسازی شکلی در روایات سمبولیستی اخوان

نکتهٔ جالب توجّه در شعر «اندوه» که روایی بودنش را تشخّص می‌بخشد، این است که شعر متشکل از دو قسمت است: قسمتی که از ابتدای شعر تا عبارت: «در شب دیوانهٔ غمگین؛/ که چو دشت او هم دل افسرده‌ای دارد» ادامه یافته است و قسمتی که از عبارت: «در شب دیوانه غمگین؛/ مانده دشت بی‌کران در زیر باران، ساعت‌هاست؛» با تکرار همان نشانه‌های قسمت اوّل تا انتهای شعر ادامه می‌یابد. چنانکه می‌بینیم نشانه‌ها در قسمت اوّل از مرتبهٔ دلالت مستقیم و وجه نمایه‌ای برخوردارند، حال آنکه همان نشانه‌ها به‌هنگام تکرار در قسمت دوم، از مرتبهٔ دلالت ضمنی و وجه نمادین برخوردار شده‌اند. همان‌طور که پیش از این نیز اشاره کردیم، تکرار نشانه‌در آثار یک نویسنده، آن نشانه را به نماد بدل می‌سازد. این ویژگی درصورت تیزهوشی نویسنده می‌تواند در یک اثر نیز تحقق یابد؛ چنانکه در این شعر می‌بینیم.

نشانه‌هایی که در نیمهٔ اوّل شعر، تصویرهایی معمولی و ارجاعی می‌ساختند، در نیمهٔ دوم و به‌هنگام تکرار، مفاهیمی عمیق‌تر و تأویل‌پذیرتر ارائه می‌دهند. این مفاهیم با توجّه به آشنایی ذهنی مخاطب، عینیّت مشترکی را از چند ذهنیّت ایجاد شده در اثر تکرار همان تصاویر پیش روی مخاطب می‌گذارند و این یعنی «نماد». مالارمه «نماد را نوعی قیاس میان ذهنیّت و عینیّت (تجربه و ذات) می‌دانست البتّه تا جایی‌که در آثار دیگر شاعران و نویسندگان عموماً از تصاویر عینی و مادّی برای بیان احساسات و اندیشه‌های انتزاعی استفاده شود. این نوع کاربرد تصویری را تی.اس.الیوت، شاعر انگلیسی، «اشتراک عینی می‌نامد.» (داد، ۱۳۷۱، ص۳۰۱) «اندوه»، نمونه‌ای از شعر است که در آن برای بیان اندیشه‌ای انتزاعی، تصاویر کاملاً عینی (بجز عبارت: «در شب دیوانهٔ غمگین؛/ که چو دشت او هم دل افسرده‌ای دارد.) به زیبایی در پی هم آمده‌اند و همین

توالی تصاویر بیانگر روایتی درونی است. یعنی تبدیل ذهن به عین توسط نویسنده و تبدیل عین به ذهن توسط خواننده. این فرایند نمادگرایی، در عینیّت میان گوینده و مخاطب به اشتراک گذارده می‌شود و ذهنیّت خاص هر شخص برای او باقی می‌ماند تا به شکل دلخواه خود از روایت لذّت ببرد. عینیّت ارائه شده، به‌دلیل عدم استفاده از وجه شمایلی نشانه، تصاویری واضح و روشن و کاملاً محسوس در اختیار مخاطب می‌گذارد. تشبیه که از ابزارهای زیبایی‌شناسی سنّتی است تنها در سطر اوّل شعر وجود دارد (تشبیه چشم گرگی پیر به چراغ) و در سایر سطور، این صفت‌ها هستند که بار تعیین فضای تصویر را بر دوش می‌کشند.

نمادسازی از طریق تکرار تصاویر (بخصوص که در این شعر می‌توان تناظر معکوسی بین سطرهای نیمهٔ اوّل و نیمه دوم منظور داشت) از آنجا حاصل می‌شود که مخاطب در نیمهٔ نخست شعر کاملاً با فضای روایت آشنا می‌شود و به‌دلیل محسوس بودن تصاویر، می‌تواند خود و وضعیّت حضورش را در آن صحنه مجسّم نماید. در قسمت دوم، تکرار همان تصاویر، با تأکید بر اندوه ناشی از دلگیر بودن و بی‌پایان بودن آن، تصویرها را به نمادهایی برای این اندوه بی‌پایان و دل‌مردگی موجود تبدیل می‌کند. این همان چیزی است که از آن به «نمادسازی شکلی (فرمی)» در برابر «نمادسازی محتوایی» یاد می‌کنیم. نمادسازی شکلی ساختی درون‌متنی دارد و از طریق شگردهایی از قبیل همین تکرار نشانه ساخته می‌شود؛ حال‌آنکه نمادسازی محتوایی ساختی برون متنی دارد و به‌دلیل استفادهٔ نویسندگانِ هم‌عصر شاعر، تازگی خود را از دست می‌دهد و به نوعی ابتذال و سطحی‌نگری می‌رسد. مانند نشانهٔ «شب» که از بس به‌عنوان مظهر ظلم و خفقان و استبداد در فضای سیاسی- اجتماعی، در شعر معاصر ایران به‌کار رفته، به‌تدریج ارزش نمادین خود را از دست داده است. امّا «شب» در شعر «اندوه» چنین نیست و حتّی وقتی به نشانه‌ای با وجه «نمادین» بدل می‌شود مستقیماً بیان کنندهٔ آن مفهوم نمادین پیشین نیست. این مسأله، امکان گستردگی در تأویل را به نشانه می‌بخشد و با برجسته سازی نمادهای خود، شعر را به اثر سمبولیک تمام‌عیار بدل می‌سازد.

به‌این‌ترتیب حتّی نشانه‌هایی چون «گرگی پیر» و «رهزنی تنها» که علی‌القاعده می‌بایست حاوی بار معنایی منفی باشند، در اثری که از «نمادسازی شکلی» بهره می‌برد، بار معنایی مثبت پیدا می‌کنند. دشت چنان تنهاست که حتّی چشم انتظار «چراغ چشم گرگی پیر» یا «صدای پای اسب رهزنی تنها» است و این نشانه‌ها را به‌عنوان علایم و آثار حیات و سر زندگی می‌انگارد.

تکرار نشانه‌ها باعث می‌شود تا نشانه‌هایی که در نیمهٔ نخست شعر، نشانه‌هایی از نوع «عام» بودند، در نیمهٔ دوم در گروه «عامّ اختصاصی» جای گیرند، زیرا نماد اصولاً باید وضعیّت آشنایی را برای مخاطب ترسیم کند. سابقه‌های ذهنی متعدد از یک نشانه می‌تواند وجه نمادین برای آن ایجاد کند. افزونی مطلق رمزگان‌های با پخش محدود نسبت به رمزگان‌های با پخش گسترده (نه نفس‌های غریب کاروانی خسته و گمراه؛/ مانده دشت بی‌کران خلوت وخاموش؛ / زیربارانی که ساعت‌هاست می‌بارد؛ و نه صدای پای اسب رهزنی تنها) به‌دلیل زبان فاخر و تعبیرها و ترکیب‌های هنرمندانه اخوان است. زبانی که به یکی از وجوه ممیزه کارهای او تبدیل شده و علی‌رغم این‌که زبانی برگرفته از زبان سبک خراسانی است، وجود تعبیرهای نو و تنوع ترکیب‌ها، آن‌را از گزند کهنه گرایی و تکرار رهانیده است. به‌ویژه در شعرهایی مانند «میراث»، «مرد و مرکب»، «آنگاه پس از تندر»، «قصّهٔ شهر سنگستان»، «شوش» و علی‌الخصوص «آخر شاهنامه»، لحن حماسی روایت که ظرفی از زبان خراسانی می‌طلبد، با این تعامل به تأثیرگذاری دو چندان دست یافته است.

تحیّر در مقابل تعلیق

تولید روایت نه از طریق قصّه‌گویی بلکه با استفاده از شگرد تکرار نشانه‌ها، «تعلیق» را که متعلّق به دنیای داستان است به «تحیّر روایی» تبدیل می‌سازد. این موضوع زمانی جالب توجّه‌تر می‌شود که ویژگی‌های تحیر روایی را در مقابل خصوصیّات تعلیق داستانی مدّنظر قرار دهیم: «۱-روایت به نقطهٔ عطف غیرمسأله‌ساز رسیده است، نقطهٔ

عطفی که در آن هیچ برداشتی مبنی بر انشعاب بالقوه روایت به ادامه‌های مختلف وجود ندارد. ۲- گسترش «غیر منشعب»(Non_Forking) طرحوار یا خودکار که مورد انتظار ماست، طبق پیش‌بینی ما تمام نمی‌شود و چیزی مرتبط و وابسته اتّفاق می‌افتد.» (تولان، ۱۳۸۶، ص۱۸۴) نقطهٔ عطف مورد نظر در شعر اندوه، دو سطر آغازین بند دوم است: «در شب دیوانه غمگین؛/ که چو دشت او هم دل افسرده‌ای دارد.» این توصیف غیرمسئله‌ساز، گسترشی غیر منشعب را در پی دارد که توسط مخاطب پیش‌بینی نشده است امّا پس از وقوع قابل پیش‌بینی تشخیص داده می‌شود و همین امر نیاز به بازبینی مجدد روایت را سبب می‌شود؛ یعنی مخاطب به نوعی تحیّر می‌رسد. این در صورتی است که تعلیق در نقطهٔ عطف روایت چندین امکان گسترش را پیش روی مخاطب می‌گذارد و فقط زمان وقوع انشعاب اصلی را به تأخیر می‌اندازد. اگر تعلیق را شگردی رایج در روایت‌های داستانی بدانیم، تحیّر عاملی بسیار تأثیرگذار در ساخت یک روایت شاعرانه به‌شمار می‌رود و شعر را از تبدیل شدن به محملی برای قصّه‌گویی به‌دور نگه می‌دارد.

واقع‌گرایی در روایات شعری اخوان ثالث

اخوان ثالث در تعدادی از آثارش به رئالیسم نیز گرایش پیدا می‌کند و اتّفاقاً هرگاه چنین گرایشی در اشعار او به‌وجود می‌آید، شعرش به همان سرنوشت «قصه‌های منظوم» دچار می‌شود، از آن‌جمله می‌توان اشعار «فریاد»، «کتیبه»، «پیوندها و باغ» و بسیاری از اشعار دفتر «زندگی می‌گوید امّا ...» را ذکر کرد.

افزونی چشم‌گیر رمزگان‌هایی که از کارکرد ارجاعی زبان بهره می‌برند، در شعری مانند «اندوه» (نه نفس‌های غریب کاروانی خسته و گمراه، همچنان می‌بارد این ابر سیاه ساکت دلگیر و...)، علی‌رغم این‌که شعر کاملاً نمادگراست، نشانهٔ علاقهٔ شاعر به واقع‌گرایی است. البتّه این واقع‌گرایی تحت تأثیر خیال‌پردازی هنرمندانه شاعر، چیزی ورای گزارش واقعیّت موجود است. شاعر در این اشعار نیز به واسطهٔ همین دورپروازی خیال، به واقعیّتی متعالی‌تر دست می‌یابد. زیرا «رئالیسم نه با تقلید بلکه با آفرینش

به‌دست می‌آید؛ آفرینشی که هرچند با مصالح زندگی صورت می‌پذیرد، آنها را با میانجی‌گری تخیل از ترادف با واقعیّت محض تبرئه می‌کند و به زبان عالیتری ترجمه می‌کند.» (گرانت، ۱۳۷۹، ص۲۷) در هر صورت، موفّق‌ترین آثار امید آنهایی است که وجه روایتگری آن بر داستان‌پردازی غلبه دارد و موفّق‌ترین روایات او نیز روایاتی است که نمادگرایی در آنها صبغه بارزی دارد؛ از جمله «میراث»، «مرد و مرکب»، «آن‌گاه پس از تندر»، «قصه‌شهر سنگستان»، «ناگه غروب کدامین ستاره» و «چاووشی». اخوان گاهی به ادبیات رمزی نیز نزدیک می‌شود، مثل شعر: «چون سبوی تشنه».

روایت تصویری

ارتباط «نماد» و «تصویر» تنگاتنگ و در روایات سمبولیستی بسیار حائز اهمّیّت است. «نماد فی‌النفسه خود تصویر است و از حیث تصویر، سرچشمه مفاهیم و اندیشه هاست.» (دلاشو، ۱۳۶۴، ص۹) بسیار دشوار است بتوان نمادی فاقد تصویر مجسّم کرد. چنانکه گذشت نماد براساس سابقهٔ ذهنی، تداعی معانی می‌کند و سابقهٔ ذهنی زمانی ایجاد می‌شود که مفهوم به‌صورت تصویر در ذهن ثبت شده باشد. تعدّد تصاویری که اخوان در یک متن روایی ارائه می‌دهد و گاه فضاهای متناقضی را در مورد یک موضوع به هم مرتبط می‌سازد، روایت‌های او را به روایت‌های نمایشی تبدیل می‌کند. ذکر جزئیات در کنار اینکه وی چندان به شخصیّت‌پردازی و واکاوی درونی کنشگران علاقه نشان نمی‌دهد، باعث می‌شود شخصیّت‌هایی که او در روایت‌هایش معرفی می‌کند، بیشتر به تیپ‌هایی تئاتری شباهت داشته باشند. به‌این‌ترتیب «فضایی که شعر او محیط به آن است فضایی است انحصاری که از ابتدا تا امروز حفظ شده است و آن‌را می‌توان «نشان دادنی»ترین فضای شعر معاصر دانست. زیرا «اخوان» در این نوع شعرهایش، صاحب نگاهی است که نه حرکت به عمق، که حرکتی چند جانبه در سطح دارد.» (حقوقی، ۱۳۸۷، ص۳۶۹) این حرکت درسطح، شعر را از گرایش به جانب فلسفه‌بافی و صدور بیانیه برای نجات بشر بازمی‌دارد؛ امّا از طرفی برخی تطویل‌ها را باعث

می‌شود؛ توصیف‌هایی که ایجاز را از روایات او می‌گیرند و البتّه شاعر آنقدر این عمل را تکرار می‌کند که به خصیصه‌ای از شعر او بدل می‌شود.

میزان حضور راوی در روایت

ذکر جزئیّات و عدم شخصیّت‌پردازی کامل از کنشگرانِ روایت باعث شده است تا حضور راوی در آثار اخوان چندان ملموس و آشکار نباشد. این، بجز معدود اشعار اوست که به‌گونه‌ای نقّالانه سروده شده و حتّی از «راوی» در آنها نام برده می‌شود. میزان حضور راوی براساس افزایش میزان مداخله‌گری او به‌ترتیب عبارتند از: «۱- توصیف مکان. ۲- تعیین هویّت شخصیّت‌ها یا شناسایی شخصیّت‌ها. ۳- خلاصهٔ زمانی. ۴- توصیف شخصیّت. ۵- ارائه گزارش راوی از آنچه شخصیّت‌ها به ذهن خطور نداده‌اند. ۶- نقد و نظر (commetary) شامل تفسیر(Interpretation)، قضاوت (Judgements) و تعمیم‌پذیری (Generalization).» (ریمون_ کنان، ۱۳۸۷، ص۱۳۳)

چنانکه در شعر «اندوه» می‌بینیم در اغلب روایات اخوان، ویژگی‌های آغازین بیان شده برای میزان حضور راوی پررنگ‌تر از ویژگی‌های پایانی است. همچنین در بیشتر آثار اخوان، توصیف مکان بخوبی صورت می‌پذیرد، هویّت شخصیّت‌ها برای مخاطب آشکار می‌گردد درحالی‌که توصیف چندانی از آنها به‌دست داده نمی‌شود. گذر زمان در این روایات مورد توجّه قرار نگرفته، ذهنیّت کنش‌گران بازگشایی نمی‌شود و در کلّیّت متن، شاعر تلاشی برای قضاوت در مورد کنش‌های صورت گرفته یا برآیند کلّی آنها به‌عمل نمی‌آورد.

فراوانی بسیار رمزگان‌های هرمنوتیک (دو نشانهٔ اوّل و سه نشانهٔ آخر)، بیانگر اهمّیّتی است که شاعر برای وضعیّت‌های روایی در شعرش قائل است. آغاز شعر اندوه با دو رمزگان هرمنوتیک، با ایجاد پرسش در ذهن مخاطب همراه می‌شود و پایان شعر با سه رمزگان هرمنوتیک، پاسخ به همان سؤال آغازین روایت است؛ پاسخی نه‌چندان واضح و روشن، امّا کاملاً اقناع کننده، پاسخی که خود مولد پرسش‌های تازه‌تری ناشی

از دید جدیدی است که مخاطب در پایان شعر یافته است و این یکی از تفاوت‌های اساسی روایت در شعر اخوان در قیاس با شعر نیماست. چنانکه گفته شد اخوان در روایاتش قضاوت نمی‌کند بلکه تصاویر را پیش روی مخاطب می‌گذارد و قضاوت را به مخاطب وی می‌سپارد؛ امّا نیما خود در اشعارش قضاوت می‌کند و نتیجه می‌گیرد. اخوان در اجتماعی‌ترین اشعارش (همچون کتیبه، چاووشی، مرد و مرکب[۲]) نیز چنین رویه‌ای را ادامه می‌دهد. به همین دلیل، نماد در روایات وی به «شعار» تبدیل نمی‌شود. برای درک بهتر این موضوع می‌توان اشعار اخوان را با شعری از نیما مثل «غراب» یا «ققنوس» که متعلّق به دوران گرایش وی به سمبولیسم نیز هستند، مقایسه کرد. در این اشعار، شاعر پس از ارائهٔ تصاویر و ساخت فضا، منویّات درونی شخصیّت‌ها را خود بیان می‌کند و علاوه بر اینکه نتیجه تصویرسازی‌هایش را نیز اعلام می‌دارد، تصویر را تحت‌الشعاع محتوا قرار می‌دهد. به‌عنوان مثال در انتهای شعر «ققنوس» با عبارت «آنگه ز رنج‌های درونیش مست،/ خود را به روی هیبت آتش می‌افکند» (نیمایوشیج، ۱۳۸۶، ص۳۲۷) روایت پررمز و راز و نمادین حرکت ققنوس را که حرکتی اساطیری و آیینی است، به روایتی احساساتی بدل می‌سازد و با رمزگشایی از آن، رمزوارگی را که منشأ تأویل‌پذیری و زیبایی‌آفرینی است، از آن می‌گیرد. حال آنکه اخوان در همین شعر «اندوه» فقط تصاویر ذهنی خود را به عینیّت می‌رساند و در اختیار مخاطب می‌نهد (صرف‌نظر از سطر «که چو دشت او هم دل افسرده‌ای دارد» که حاوی قضاوت است). به‌این‌ترتیب از سطر سطر شعر، غم تنهایی و دورافتادگی حس می‌شود، بی‌آنکه مفهوم شعر به‌صورت شعاری مطرح شده باشد.

در این شعر کوتاه، بهره‌گیری نسبتاً مناسب از رمزگان واحدهای معنایی و مصداقی (در شب دیوانه غمگین؛/ که چو دشت او هم دل افسرده‌ای دارد و در شب دیوانه غمگین؛/ مانده دشت بی‌کران در زیر باران، آه، ساعت‌هاست؛) (مجموعاً ۲۲٪)، نیز نشان از وقوف شاعر بر فرهنگ عمومی جامعه و اهمّیّتی دارد که وی برای استفاده از لایه‌های مفهومی زبان قائل است. درعین‌حال چنانکه گفتیم روایات اخوان تصاویر را در

چند شاخه امّا در یک سطح ارائه می‌دهند و لایه‌های تصویری چندانی در عمق کار او قابل تمایز نیست.

بررسی جداول نشانه‌ها همچنین برای رمزگان نمادها، فراوانی صفر را نشان می‌دهد و این یعنی تطّور روایت از سمبولیسم محتواگرا به سمبولیسم شکل‌گرا. روایت سمبولیستی که از رمزگان نمادها هیچ استفاده‌ای نمی‌کند و نمادهایش را صرفاً در حیطه نشانه به‌کار می‌برد، نمادهایی که شاعر از نشانه می‌سازد و نشانه در درون خود مفهوم نمادین دارد. رمزگان نمادها بار نمادین خود را به صورت پیشین با خود دارد و نتیجهٔ آن تکرار یک وضعیّت نماد شده در آثار مختلف و در طول زمان است که نهایتاً به نمادی کلیشه‌ای تبدیل خواهد شد. این شیوه نمادگرایی سرنوشتی جز خروج از وضعیّت نمادین و ورود به یک قرارداد سطحی و متداول نخواهد داشت.

توجّه بسیار دقیقی می‌طلبد تا پراکندگی رمزگان‌ها در طول شعر، ما را به نکات زیبایی‌شناسانه‌ای رهنمون شود. رمزگان واحدهای معنایی و مصداقی، دقیقاً در قسمت مرکزی شعر قرار دارند. این دو رمزگان، آن‌چنان که قبلاً نیز با تأکید گفته شده‌است، از مهمترین و کاراترین ابزارهای بیانی برای شعرند که علاوه بر ایجاد ایجاز و فشردگی در کلام، همراهی مضاعف مخاطب را به‌دلیل انگشت‌گذاشتن بر اشتراک عمومی فرهنگی به‌دنبال دارد. این رمزگان‌ها درست در نقطه عطف شعر «اندوه»، یعنی جایی که پارهٔ اوّل اثر به اتمام می‌رسد و پارهٔ دوم با تکرار آن عناصر پیشین آغاز می‌گردد به‌کار رفته اند، جایی که شروع تبدیل نمایه‌ها به نماد است.

در پس و پیش این رمزگان‌ها، از رمزگان کنش‌ها (مانده دشت بی‌کران خلوت وخاموش/ زیر بارانی که ساعت‌هاست می‌بارد؛ و همچنان می‌بارد این ابر سیاه ساکت دلگیر) استفاده شده‌است. در غیاب رمزگان نمادها و فراوانی نسبی رمزگان واحدهای معنایی و مصداقی، وجود رمزگان کنش‌ها در دومین مرتبهٔ فراوانی، اهمّیّت توصیف در ایجاد تصویر را در آثار اخوان مشخّص می‌سازد. همچنین قرارگرفتن این رمزگان‌ها در حدّ واسط رمزگان‌های هرمنوتیک و واحدهای معنایی/ مصداقی، از یک‌سو معمّاپردازی

و تأخیر معنای اوّلیّه را به رمزگان‌های حامل فرهنگ جامعه انجام می‌دهد و از سوی دیگر وظیفهٔ انتقال معنا از رمزگان‌های حامل فرهنگ عمومی را به گره‌گشایی و آزادسازی ذهن برعهده می‌گیرد.

کارکرد توصیف در روایات شعری اخوان ثالث

رمزگان کنش‌ها، تصویر را به کمک آنچه «وصف پویا» خواندیم، به انجام می‌رساند. استفاده از افعال حرکتی مثل «بارش باران» این پویایی را سبب می‌شود - در مقایسه با افعال ربطی مثل«دارد» در سطر «که چو دشت او هم دل افسرده‌ای دارد»- یعنی شاعر پس از دو سطر اوّل که با استفاده از رمزگان هرمنوتیک همراهی مخاطب را به دست آورده است، با یک تصویر جاندار و حرکتی، به سرعت خود را به مرکز اثر می‌رساند و به‌این‌ترتیب از پراکندگی خاطر وی جلوگیری به‌عمل می‌آورد. در مرکز اثر با دو عبارت با «وصف پایا» که اتّفاقاً مفاهیم عمیق و فکورانه‌ای در خود دارد، با یک مکث و تأمّل به خواننده خود فرصت تفکّر و اندیشه دربارهٔ موضوع را می‌دهد. سپس بلافاصله با استفاده از یک تصویر متحرک دیگر و یک «وصف پویای» دیگر، مانع از سکتهٔ روایی و قطع ارتباط مخاطب با روایت اصلی می‌شود تا سرانجام به گره‌گشایی می‌رسد و با ارائهٔ یک پایان باز، باعث می‌شود تا ذهن خواننده، پس از اتمام متن نیز با متن درگیر باشد.

استفادهٔ بجا و مناسب از هر یک از انواع توصیف البتّه در همهٔ آثار اخوان دیده نمی‌شود؛ بخصوص در شعرهای بلند وی، آنجا که اطاله‌های بسیار وارد کلام می‌شود. برای مقایسه بهتر انواع وصف در شعر امید، دو شعر «بازگشت زاغان» برای وصف پایا و «طلوع» (هردو از دفتر «آخر شاهنامه») برای وصف پویا نمونه‌های خوبی هستند.

در این شعر، اندک بودن رمزگان‌هایی را که از کارکرد ادبی زبان بهره می‌برند، شاهدیم. (در شب دیوانه غمگین؛/ که چو دشت او هم دل افسرده‌ای دارد). البتّه این آغاز کار شاعری اوست که از زبانی ساده و بی‌پیرایه استفاده می‌کند و در ادامهٔ کار است که در دفترهای «آخر شاهنامه» و «از این اوستا» زبان کهن‌گرا و ترکیبات ابداعی خود را

ارائه می‌کند. زبانی که گرچه از نحو سبک خراسانی بهره می‌گیرد، امّا اغلب بوی کهنگی نمی‌دهد، به‌خصوص ترکیب‌هایی که با استفاده از واژگان کهن ساخته می‌شوند، ترکیباتی بدیع و تازه هستند: «اندوه‌زار»، «بلور آجین»، «غمراهه»، «مزارآباد»، «خندستان»، «کوهمیخ» و از این قبیل. هرچند عباراتی چون «آمدستم» را به هیچ طریقی نمی‌توان جزئی از زبان امروز دانست که البتّه در قیاس با سایر عبارات و ترکیبات ابداعی وی بسامد چندانی ندارد.

روایت‌های رمانتیک در شعر اخوان ثالث

رمزگان‌های عاطفی از فراوانی نسبتاً بالایی در این شعر برخوردارند (سه سطر آخر). این رمزگان‌ها دقیقاً در پایان شعر، عبور از عینیّت به ذهنیّت را نشان می‌دهد. پیوستگی با ادبیّات رمانتیک عصر بعد از مشروطه که البتّه در آن زمان هنوز هم با اشعار «نادرپور»، «رحمانی»، «مشیری» و دیگران ادامه داشت، رگه‌هایی از این مکتب ادبی را بخصوص در دفتر «زمستان» که اولین دفتر شعر نو او است، سبب شده است؛ به‌عنوان نمونه شعرهای «برای دخترکم لاله» و «لحظه دیدار» را از همین دفتر می‌توان ذکر کرد.

امّا رمانتیسم اخوان با رمانتیسم نیما یا نصرت رحمانی تفاوت کلّی دارد. نیما در بسیاری از اشعار رمانتیک خود، بیش از آنکه دغدغه‌های اجتماعی داشته باشد، دغدغهٔ ناکامی‌های خود در مقابل سنّت‌گرایان ادبی را دارد. یأس و سرخوردگی رحمانی نیز، در آغاز، بیشتر ناشی از ناکامی‌های خانوادگی و عشقی است و اگر هم همه اجتماع را سیاه می‌بیند نتیجهٔ همین دیدگاه شخصی اوست.

نیما در گوشه‌ای منزوی می‌نشیند و مویه سرمی‌دهد، حال آنکه اخوان درد خود را که همان درد جامعه‌اش است، فریاد می‌زند. نصرت رحمانی هم مرد جنگ نیست. او فقط به شکست می‌اندیشد: «وقتی صدای حادثه خوابید/ بر سنگ گور من بنویسید:/ یک جنگجو که نجنگید/ امّا...، شکست خورد.» (رحمانی، ۱۳۸۶، ص۵۴۰) او حتّی بیان این نجنگیدن و شکست‌خوردن را با محافظه‌کاری توأم می‌سازد و آن‌را به زمانی احاله

می‌دهد که صدای حادثه خوابیده باشد. امّا اخوان از شکست بدش می‌آید ولی از آن نمی‌ترسد و شکست را به‌عنوان واقعیّتی در بستر تاریخ می‌پذیرد. شناخت واقعیّت حال در بستر تاریخیش بینشی به شاعر می‌دهد که نوع اندوه او را از یک غم رمانتیک متمایز می‌سازد. «به‌طور کلّی تجربه‌ای که هنرمند رمانتیک از تاریخ دارد منجر به ترس و بیزاری بیمارانه‌ای از زمان حال می‌گردد که تشخیص شرایط اجتماعی موجود را ناممکن، و یا در صورت امکان، مبهم و غیرواقعی می‌سازد.» (پرهام، ۱۳۶۰، ص۱۱) درواقع اندوه در شعر سمبولیک، عمیق و ژرف است، حال آنکه در اشعار رمانتیک، اندوه عمدتاً در سطح و روبنای مسائل اجتماعی است.

جداول رمزگان همچنین بیانگر فراوانی بسیار رمزگان ارجاعی در شعر «اندوه» است (چهار سطر اوّل و عبارت‌های: در شب دیوانهٔ غمگین؛/ مانده دشت بی‌کران در زیر باران، آه، ساعت‌هاست. و همچنان می‌بارد این ابر سیاه ساکت و دلگیر). این رمزگان در اغلب آثار اخوان از میزان فراوانی زیادی برخوردار است. دلیل آن‌هم علاقهٔ شاعر به پرداختن به جزئیات ریز صحنه در روایات شاعرانه‌اش است. به‌عنوان مثال: «یکی از ما که زنجیرش کمی سنگین‌تر از ما بود» از شعر «کتیبه»، و یا «پاره‌انبانی که پنداری/ هرچه در آن بوده بود، افتاده‌بود و باز می‌افتاد./ فخ‌وفوخ و تق‌وتوقی کرد.» از شعر «مرد و مرکب»، هر دو از دفتر «از این اوستا» (اخوان ثالث،۱۳۸۷، صص۳۰-۲۹) فراوانی بسیار این رمزگان، روایات اخوان را گاه به روایاتی رئالیستی نزدیک می‌سازد.

ازاشعار واقع‌گرایانه وی شاید از همه مهمتر شعر«فریاد» باشد. در هرحال اخوان شاعری آرمانگراست و آرمان‌گرایی با واقع‌گرایی چندان سرسازش ندارد. به‌همین سبب هم هست که روایت کاملاً رئالیستی در آثار اخوان کمتر به چشم می‌خورد. وی گاه مرزهای رئالیسم و سمبولیسم را درمی‌نوردد و به سورئالیسم می‌رسد. دو نمونه شعر سوررئال اخوان از شعرهای درخشان اوست: «مرد و مرکب» و «آنگاه پس از تندر» هر دو از دفتر شعر «از این اوستا».

روایات تمثیلی در شعر اخوان ثالث

در «مرد و مرکب» (اخوان ثالث،۱۳۸۷، صص۴۱-۲۸)، شاعر، شخصیّتی می‌آفریند که درخیال خود لباس رزم می‌پوشد و بر اسب سوار می‌شود و به میدان مبارزه می‌رود. امّا حضور او در صحنه‌های بعدی با همین وضعیّت خیالی، در چشم ناظرین حضوری واقعی است که حتّی عبورش با گرد و غبار همراه است و در دوردست‌ها دیده می شود. همین تضاد خیال و واقعیت، روایت را به روایتی سوررئال بدل می‌سازد. شخصیّت اصلی روایت، نمونه فارسی «دن کیشوت» است. روایت در این شعر اگرچه به نمادگرایی نمی‌رسد و در حد یک داستان تمثیلی باقی می‌ماند، امّا همین تمثیلی بودن سبب می‌شود خواننده داستان را تقلیدی محض از «دن کیشوت» نپندارد و آن را به‌عنوان آفرینشی نو بپذیرد آفرینشی که مناسب حال‌وهوای فرهنگی ایران و امیدها و ناامیدی‌های جمعی مردم در عصر سرودن شعر است.

تفاوت نماد با تمثیل را از لحاظ معنایی و شکلی می‌توان این‌گونه بیان کرد: «معنی در تمثیل محدودتر از نماد است. در تمثیل تأکید بر تصویر برای صرف تصویر نیست امّا در نماد چنین است.» (جان بانین به نقل از فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶، ص۲۷۱) اخوان که در آثارش از اسطورهٔ بسیار استفاده می‌کند، تمثیل‌ساز و اسطوره‌پرداز نیز هست. نمونه‌اش چنانکه گفتیم «مرد و مرکب» برای تمثیل‌سازی است. نیز، «میراث» نمونهٔ بسیار زیبای یک روایت تمثیل شده و «کتیبه»، نمونهٔ کامل یک روایت بدل به اسطوره گردیده است. (براهنی، ۱۳۵۸، ص۶۴۳)

در«مرد و مرکب»، شاعر با وارد کردن «راوی»، خود را از روایت‌گری کلیشه‌ای دور نگه‌می‌دارد و با لحنی طنزآمیز، راوی را دست می‌اندازد: «گفت راوی: ماه خلوت بود امّا دشت می‌تابید،/ نه خدایا، ماه می‌تابید، امّا دشت خلوت بود.»[۳] (ص۳۰) یا سطر آخر: «گفت راوی: بر دروغ راویان بسیار خندیدند.» (ص۴۱) و گاه با همان لحن طنزگونه، حتّی «شاهنامه» و تصاویر پرمبالغهٔ آن‌را به چالش می‌کشد: «خسته شد حرفش که ناگاهان زمین شد شش/ و اسمان شد هشت، / زآنکه زآنجا مرد و مرکب در گذر

بودند.» (ص۳۱) و سپس در منزل دوم: «گفت راوی: خسته شد حرفش‌که ناگاهان زمین شد پنج و آسمان نُه/ زآنکه زآنجا مرد و مرکب درگذر بودند.» (ص۳۶) و در منزل سوم: «خسته شد حرفش که ناگاهان زمین شد چار/ و آسمان ده/ زآنکه زآنجا مرد و مرکب درگذر بودند.» (ص ۳۸) سوررئالیسم آنچنانکه در دو اثر ذکر شده از اخوان می‌بینیم، ورود به عالم ذهنیّات و اوهام برای تفنّن و سرگرمی نیست. این خروج از هنجارهای ملموس عالم واقع، اگر ریشه و مبنای تفکّری عمیق را درخود نداشته باشد، به سوررئالیسم حقیقی منجر نخواهد شد. «به عقیدهٔ لویی آراگون، نسبت دادن مفهومی خیالی و حیرت‌آور به اشیاء و موضوعات به‌هیچ‌وجه بازی نیست، بلکه کرداری فلسفی است.» (سیّدحسینی،۱۳۷۱، ص۱۹۶) این کردار فلسفی اگرچه در شعری مابین خیال و واقعیّت چون «مرد و مرکب»، باز به ناکامی‌ها و سرخوردگی‌های اجتماعی شاعر و نسل روشنفکر مأیوس آن زمان بازمی‌گردد، امّا در شعر «آنگاه پس از تندر» به یک فلسفهٔ عمیق معرفتی و اندیشیدن برای درک گسترده‌ای از هستی منجر می‌شود. شعری که با تصاویر متوهم و گاه ترسناک یا رقّت‌انگیز، روایت را به روایتی اکسپرسیونیستی تبدیل می‌کند. این شعر با ارائهٔ واقعیّتی دگرگون‌شده، از معدود اشعاری است که روایتی کاملاً اکسپرسیونیستی را ارائه می‌دهد.

این شیوه روایتگری با توجّه به وضعیّت مسلّط روشنفکری در ایران دهه‌های چهل و پنجاه، نمی‌توانست دوام چندانی داشته باشد؛ زیرا این سال‌ها، سال هجوم ایدئولوژی‌های گوناگون بود و بخصوص اینکه هر ایدئولوژی مطرح، راهکارهای عمل‌گرایانه برای تثبیت و تثبّت خود ارائه می‌داد؛ بنابراین «فلسفهٔ صرف» جوابگوی نیازهای نسل پرشور آن سالها نبود؛ سالهایی که در آن هر ایسمی برای ماندگاری ناگزیر از پسوند «اجتماعی» بود.

اهمّیّت انواع استعاره در روایت‌پردازی‌های اخوان ثالث

عمده تفاوت روایت‌ها در دو شعر «مرد ومرکب» و«آنگاه پس از تندر»، در چگونگی استفاده از استعاره است. در «مرد و مرکب»، این تخیّل شاعر است که

سوررئالیسم گیرا و جذّابی به روایت می‌بخشد و با حفظ وجه عقلانیّت شعر، امکان برقراری ارتباط برای مخاطب عام را فراهم می‌کند. امّا در «آنگاه پس از تندر»، استعاره نه براساس تخیّل که بر اساس و هم پایه‌گذاری شده است و هیچ‌گونه عقلانیّتی پشت آن وجود ندارد. این دو شیوه بر نوع تصویرپردازی و استفاده از ابزارهای زبانی نیز تأثیر بسزایی دارند. تصاویر در استعارهٔ تخیّلی، تصاویر ملموس و متوالی هستند و اگرچه کل روایت، روایتی فراواقع است، امّا در جزئیات، تصاویر همگی واقعی و مربوط به امور جاری زندگی‌اند. برعکس در استعارهٔ وهمی تصاویر علاوه بر اینکه واقعی نیستند، در اجرا هم منقطع و فاقد توالی روایی‌اند و تنها راه درک و دریافت آنها توجّه به کلّیّت روایتی است که بیان می‌کنند. در استعارهٔ تخیّلی مخاطب مایل است خود را به‌جای شخصیّت‌های داستان بگذارد و در حسّ آنها شریک شود امّا در استعارهٔ وهمی، که منشأ روایات اکسپرسیونیستی است، مخاطب ترجیح می‌دهد از دور بنشیند و خود وارد ماجرا نشود. از نظر زبانی تفاوت این دو نوع استعاره به این ترتیب است: استعاره‌های زادهٔ قوّهٔ وهم «انتزاعی‌اند و هرقدر هم که استادانه باشند، بین آنها و مخاطبانشان شکافی وجود دارد مشابه و متناظر با شکاف میان عناصر مجزّای آفریننده آنها. اینها استعاره‌هایی هستند که زبان در آنها به گونه‌ای خودآگاهانه یا تصنّعی به‌کار رفته است.» (هاوکس، ۱۳۸۰، ص۷۸)

اخوان در شعر «مرد و مرکب» حتّی رستم، مظهر پهلوانی ایرانیان و اسطورهٔ ملّی‌گرایی و وطن‌پرستی را با زبان طنز به نیشخند می‌گیرد و می‌دانیم که «طنز» و بخصوص «طنز سیاه» از فنون سوررئالیسم است. (سیّدحسینی، ۱۳۷۶،صص۸۱۵– ۸۱۳) نیمهٔ اوّل دههٔ پنجاه، زمان قدرت بی‌چون‌وچرای حکومت پهلوی است، عصر تأکید بر مفاخر باستانی و درکنار آن ترویج شدید فرهنگ غرب به همراه حضور و ظهور مدرنیسم مونتاژی در کشور است. عهدی که درغیاب کاوه‌ها، شاعر آرزوی اسکندرها را در سر دارد «کاوه‌ای پیدا نخواهد شد، امید/ کاشکی اسکندری پیدا شود. » (اخوان ثالث، ۱۳۸۵، ص۲۶) اخوان از هر نجات‌دهنده‌ای ناامیدست و همه را زادهٔ خیال و وهم

می‌داند. منجیان موهومی که حتّی از سایهٔ خود بر دیوار چنان هراس دارند کـه درّه‌هـای ژرف پشت خویش را هم نمی‌بینند.

نتیجه‌گیری

مهدی اخوان ثالث، به‌عنوان یکی از بزرگترین شاعران نوسرا، شاعری روایـت‌پـرداز است. روایات او اغلب صبغهٔ آشکاری دارند و شاعر، عملاً به قصـه‌گـویی مـی‌پـردازد. شرایط اجتماعی و سیاسی زمان وی، استفاده از نمـاد را در روایتگـری نـاگزیر سـاخته است. امّا شعر اخوان، شعری است که نماد را درگسترهٔ نشانه ایجاد می‌کند، نه در زمینـه رمزگـان. ایـن مسـأله نمـادپردازی او را بـه «سمبولیسـم شـکلی» نزدیـک سـاخته و از «سمبولیسم محتوایی» دور می‌سازد. شاید یکی از مهمتـرین دلایـل مانـدگاری روایـات نمادپردازانه او را بتوان در همین رویکرد خلّاقانه به سمبولیسم دانست؛ چیزی که آثار او را از سمبولیسم محتواگرای زمانهٔ خود جدا می‌کند و در مرتبه‌ای بالاتر قـرار مـی‌دهـد. شاعر در اغلب آثارش، از نمادهای رایج که به‌دلیل کثرت استعمال، ویژگی‌های نمـادین خود را از دست داده‌اند یا به نمادهای عام بدل شده‌اند، بهره کمی مـی‌بـرد و از طریـق تکرار نشانه‌ها و رمزگذاری‌های جدیـد ناشـی از آن، بـه سمبولیسـمی گیـرا و روزآمـد می‌رسد که امروز نیز پس از گذشت چندین دهه از پیدایش آنها، هنوز وجه نمـادگرایی خود را حفظ کرده‌اند.

رمانتیسم نتیجهٔ ناگزیر ایّام شکست و ناامیدی است؛ امّا رگه‌های کم‌رنـگ رمانتیسـم در شعر اخوان، رمانتیسمی ستیزه‌جو و پرخاشگر است که در لابـلای نمـادپردازی‌هـای قدرتمندانه او، اهمّیّت چندانی نمی‌یابد. واقع‌گرایی اخوان نیز وجهه‌ای شاخص در آثـار او به‌شمار نمی‌رود، بلکه در میان روایات شاعرانه‌اش، به ابزاری بـرای بیـان جزئیّـات و ایجاد وضعیّتی نمایشی بدل می‌شود.

اثر سمبولیستی در صورتی روایتی گیرا و جذاب ارائه می‌دهد کـه بتوانـد از تصـویر بخوبی استفاده کند؛ بخصوص در شعر کـه فرصـتی بسـیار انـدک بـرای روایتگـری در

اختیار شاعر می‌گذارد. و اخوان ثالث در بیان گفته‌ها و ناگفته‌هایش از این شگرد روایتی بخوبی بهره می‌برد. این شگرد در آثار وی بویژه آن‌زمان بارز می‌شود که توصیفات شاعر، با استفاده از افعال حرکتی، توصیفاتی پویا و جاندار می‌شوند و تصاویر ارائه شده، قابلیّت تجسّم یافته و کاملاً عینی می‌شوند. این در حالی است که استعاره‌های وهمی و خیالی نیز به‌نوبهٔ خود، در ایجاد و چگونگی شکل‌گیری این تصاویر نقش مناسب خود را ایفا کرده‌اند.

در آثار اخوان، هرجا نقش نماد کم‌رنگ شده است، تمثیل، نه در اشکالِ ازپیش معیّن، بلکه به‌گونه‌ای خلّاقانه مورد استفاده قرار گرفته است. هرچند در ادامهٔ این روند، گاه توصیف چنان باعث اطالهٔ کلام گردیده که روایت را دستخوش کاستی نموده است.

پی‌نوشت‌ها

۱- سمبولیسم در تعریف مکتبی آن بیشتر بر فرم تأکید دارد. حال آنکه ادبیّات ایران به‌دلیل ذهنیت و فرهنگ خاص ایرانی هیچ‌گاه نتوانسته به‌طور کامل بر فرم تکیه کند.

۲- «مرد و مرکب» از کتاب: مهدی اخوان ثالث، (۱۳۸۷)، از این اوستا. چاپ شانزدهم، تهران: زمستان.

منابع و مآخذ

۱- اخوان‌ثالث، مهدی، (۱۳۸۵)، آخر شاهنامه، چاپ نوزدهم، تهران، انتشارات زمستان.

۲- ----------، (۱۳۸۷)، از این اوستا، چاپ شانزدهم، تهران، انتشارات زمستان.

۳- ----------، (۱۳۸۸)، زمستان، چاپ بیست‌وششم، تهران، انتشارات زمستان.

۴- اکو، امبرتو، (۱۳۸۷)، نشانه‌شناسی، ترجمهٔ پیروز ایزدی، تهران، نشر ثالث.

۵- براهنی، رضا، (۱۳۵۸)، طلا در مس (در شعر و شاعری)، چاپ سوم، تهران.

۶- پرهام، سیروس (دکتر میترا)، (۱۳۶۰)، رئالیسم و ضدرئالیسم، چاپ ششم، تهران، انتشارات آگاه.

۷- تولان، مایکل.جی، (۱۳۸۶)، روایت‌شناسی، درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی، ترجمهٔ سیّده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران، انتشارات سمت.

۸- چندلر، دانیل، (۱۳۸۷)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمهٔ مهدی پارسا، چاپ دوم، تهران، سورهٔ مهر.

۹- حقوقی، محمّد، (۱۳۸۷)، مهدی اخوان ثالث، چاپ سیزدهم، تهران، نگاه.

۱۰- داد، سیما، (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ سوم، تهران، مروارید.

۱۱- دلاشو، م.لوفر، (۱۳۶۴)، زبان رمزی افسانه، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، توس.

۱۲- رحمانی، نصرت، (۱۳۸۶)، مجموعه اشعار، چاپ دوم، تهران، نگاه.

۱۳- ریمون- کنان، شلومیت، (۱۳۸۷)، روایت داستانی، بوطیقای معاصر، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران، نیلوفر.

۱۴- سیدحسینی، رضا، (۱۳۷۱)، مکتب‌های ادبی، چاپ دهم، تهران، نگاه.

۱۵- شمس لنگرودی، محمد، (۱۳۸۴)، تاریخ تحلیلی شعر نو، چاپ چهارم، تهران، مرکز.

۱۶- گرانت، دیمیان، (۱۳۸۴)، رئالیسم، ترجمهٔ حسن افشار، چاپ چهارم، تهران، مرکز.

۱۷- مارتین، والاس، (۱۳۸۶)، نظریه‌های روایت، ترجمهٔ محمد شهبا، چاپ دوم، تهران، هرمس.

۱۸- نیما یوشیج، (۱۳۸۶)، مجموعه کامل اشعار، گردآوری و تدوین، سیروس طاهباز، چاپ هشتم، تهران، نگاه.

۱۹- ولک، رنه و آوستن وارن، (۱۳۸۲)، نظریه ادبیات، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چاپ دوم، تهران، علمی و فرهنگی.

۲۰- هاوکس، ترنس، (۱۳۸۰)، استعاره، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران، مرکز.

۲۱- یاکوبسن، رومن، (۱۳۸۸)، «زبان‌شناسی و شعرشناسی»، ترجمهٔ کورش صفوی، مندرج در ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی، به‌کوشش فرزان سجودی، چاپ دوم، تهران، سورهٔ مهر، صص۱۳۲- ۱۱۹.

The Narrative Stylistics in Akhavan-e-Sales' Poems

Farzad karimi Ph.D Student
Gholamhosein Gholamhosein Zadeh, PhD.
Ghodratolahe Taheri, PhD.
Tarbiat Modarres University

Abstract

Narrative stylistics, especially for narrative analysis of a poem which is not used merely to narrate or write a story, will be an efficient instrument for the critics helping them to reduce considerably their personal involvement in criticism. In this paper we have studied the poem of Mahdi Akhavan Salles from the view point of semiology; then we have analyzed its narrative structure based on the quality and quantity of the applied signs and codes. We chose Akhavan Salles for narrative critic because he has been an influent poet and story teller. The findings show that he has applied symbolism to express his intents perfectly and despite of his contemporaries, he used symbolism not in meaning but in form. He has narrated in the best way and used images and space making successions as two narrative techniques. Wherever he added the description to the narration he has used appropriately two kinds of description, i.e. dynamic and static ones. All these factors have led to survival of his poems in minds of the readers after many years. There are some traces of romanticism and realism in Akhavan's poems; however, the obvious and excellent aspect of his narration lies in his perfect and highly social symbolism.

Keywords: *Narrative Stylistics, Mahdi Akhavan Sales, Semiology, Formal Symbolism, Conventional Symbolism*