

تحلیل گفتمان و گفتمان طنز در شعر "حرف آخر" شاملو

علی صفایی*

علی علیزاده جوبنی**

چکیده

در این مقاله، شعر "حرف آخر" از احمد شاملو هدف تحلیل گفتمانی قرار گرفته و در ساحت مؤلفه‌های ادبی شعر، آنها که از طریق طنز آفرینی مقاصد گفتمانی را پیش می‌برند، بررسی شده‌اند. بدین منظور نخست در سطح خرد، یکایک جملات متن شعر از نظر ساخت وجهی بر پایه الگوی فرشیدورد بررسی و ذیل ده‌گونه دسته‌بندی و شمارش شده‌اند. سپس در سطح کلان، عناصر گفتمانی شعر بر پایه الگوی "هلیدی و حسن" تحت بررسی قرار گرفته‌اند تا چشم‌انداز دقیقی از ساختار انسجامی متن در بازتاب مقاصد گفتمانی نشان دهند. نتایج تحلیل خرد و کلان به صورت جدول‌های بسامدی استخراج و چکیده جدول‌ها در متن مقاله گنجانده شده است. سپس عوامل ادبی که به طور عمده در این شعر برای طنز آفرینی به خدمت گرفته شده‌اند نیز به منزله مؤلفه‌های گفتمانی تحلیل شده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد شعر مزبور مبتنی بر تقابل گفتمانی است و بی‌آنکه به منطق گفتمان وفادار باشد، از مؤلفه‌های گفتمانی و ادبی به‌ویژه مؤلفه‌های طنز آفرین برای تثبیت و تقویت گفتمان همسو و نقض گفتمان معارض بهره گرفته است.

کلیدواژه‌ها: گفتمان، مؤلفه‌های گفتمانی، شاملو. طنز.

* استادیار دانشگاه گیلان safayi.ali@gmail.com

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان alializadehjuboni@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۲/۱۲/۱۳ تاریخ پذیرش: ۹۳/۳/۵

دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۲، شماره ۷۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۳

مقدمه

احمد شاملو را بی‌تردید در جرگه شاعران معاصر باید از تأثیرگذارترین آنان به‌شمار آورد. شعر او جدا از غنای محتوایی، به‌لحاظ زبان و فرم بسیار هدف‌توجه است، به‌ویژه که او از شاعران آوانگارد در جریان نوگرایی شعری و پایه‌گذار شیوه‌شکلی-محتوایی از آن است که به نام خود او (شعر سپید یا شاملویی) نام‌گذاری شده است. «بعد از نیما، شاملو بزرگ‌ترین نماینده شعر امروز فارسی است و نیز پس از نیما، شاملو بزرگ‌ترین تأثیر را روی نحوه تفکر شاعران گذاشته است» (براهنی، ۱۳۵۸: ۳۱۳). از این‌رو بررسی شعر شاملو می‌تواند به فهم دقیق‌تر جریان‌های منجر به نوگرایی شعری یاری رساند. آثار شاملو حکایت از آن دارد که او در طول دوران فعالیت ادبی‌اش همواره به ضرورت نوگرایی شعری اندیشیده است و همین توجه نشانه اهمیت موضوع در باور اوست. در میان دفترهای شعر او سه شعر به چشم می‌خورد که از نگاه منتقدان و شاملوپژوهان نقش برجسته‌تری در بازتاب دیدگاه‌ها و آرمان‌های او در طرح نظری شعر نو دارند و جالب توجه اینکه در هر سه شعر از ابزار طنز به‌طور چشمگیری استفاده شده است. این سه شعر عبارت‌اند از: «شعری که زندگی است»، سروده ۱۳۳۳ از مجموعه *هوای تازه* که شعری ساده درباره موضوع شعر نو به‌معنای عام است و در آن ناضرور بودن قافیه و وزن پیش‌افکننده می‌شود. این شعر در محتوا ساده و در لفظ دچار اطناب است. دوم، شعر «برای خون و ماتیک» از مجموعه *آهن‌ها و احساس* سروده ۱۳۲۹ که پاسخی خشم‌آلود به حمیدی شیرازی است. در این شعر، شاملو بر واقع‌گرایی و تعهد اجتماعی شعر پا می‌فشارد و خود را شاعر دردهای مردم می‌خواند. مناقشه در این شعر تا اندازه‌ای شخصی است. سومین شعر، «حرف آخر» سروده ۱۳۳۱ از مجموعه *هوای تازه* است که تقابل دو جریان ادبی کهنه‌گرا و نوگرا را در نگاه به فرم و محتوای شعر نشان می‌دهد. گزینش شعر «حرف آخر» برای تحلیل گفتمانی از این‌رو است که این شعر مبتنی بر رویارویی دو گفتمان نوگرا و کهنه‌گراست و تفاوت‌های اصلی دو رویکرد در آن هدف توجه قرار گرفته است، طرح دیدگاه‌ها در آن صریح و بی‌ملاحظه است و از سازمایه‌های ادبی نیز در پیشبرد گفتمان به‌خوبی استفاده شده است. شعر

"حرف آخر" چکیده بیانیۀ ادبی شعر نو و دربرگیرنده مهم‌ترین آراییی است که نیما، نادرپور، توللی و دیگران مطرح کرده‌اند و به‌همین دلیل، این شعر در بیشتر کتاب‌هایی که به بررسی شعر و نظریۀ ادبی شاملو پرداخته‌اند هدف توجه قرار گرفته است. برای درک آنچه شعر "حرف آخر" درصدد گفتن آن است، خوانش و بررسی دقیق شعر اجتناب‌ناپذیر است. بدین‌منظور باید شعر هم به‌اعتبار اجزا و عناصر شکل‌دهنده و هم به‌اعتبار عوامل اجتماعی سامان‌دهنده آن بررسی شود. تحلیل گفتمانی تلاشی درجهت کشف عناصر و تمهیدات متن برای تأمین مقاصد گفتمانی است. اساساً از نگاه جامعه‌شناختی زبان بررسی هر متنی بدون توجه به عوامل اجتماعی به‌وجود آورنده آن کوششی ناتمام خواهد بود. در همه متون می‌توان القائات ایدئولوژیک را شناسایی کرد که متأثر از منابع مختلف تولید شده‌اند. بررسی مؤلفه‌های گفتمانی متن ادبی می‌تواند لایه‌های پنهان این تأثیر را که ممکن است در خوانش نخست و عادی پنهان بماند، آشکار و نقش گفتمان‌های هم‌سو و معارض را در شکل‌گیری آن برملا کند. مؤلفه‌های گفتمان‌مدار ساختارهایی هستند که به دیدگاه اجتماعی یا ایدئولوژی خاص وابسته‌اند و به‌کارگیری یا به‌کارنگرفتن آنها بر دلالت‌های متن تأثیر می‌گذارد. مثلاً هنرمند ممکن است از طریق تغییر در ساخت معلوم و مجهول جملات، تغییر در وجه افعال، جابه‌جایی و تقدیم و تأخیر ارکان جمله، نام‌دهی، حذف، اسم‌سازی، شیوه‌های گوناگون تکرار، پوشیده‌گویی، دوگانه‌گویی و غیره بر ابهام، صراحت یا برجستگی مطلبی تأثیر بگذارد. از طرفی، واکاوی تعامل‌های گفتمانی با تمرکز صرف بر ساخت زبانی و بدون توجه به ساختار ادبی، به‌ویژه در متون ادبی، ناقص خواهد بود، زیرا تأثیرگذاری متون ادبی بیش از هر چیز به قابلیت عاطفی برآمده از بنیان ادبی متن وابسته است. شاملو در "حرف آخر" از عوامل ادبی، هم در مخالفت با گفتمان کهنه‌گرا و هم برای تثبیت گفتمان نوگرا، به‌خوبی استفاده می‌کند. در وجه مخالفت‌جویی شعر، استفاده از قابلیت‌های طنز، چشمگیر است. طنز به‌مثابۀ ژانر هنری، همواره در متون ادبی از اهمیت و اقبال ویژه برخوردار بوده است. طنز معمولاً ملازم اغراق و اغراق نشانه برجستگی است و طبعاً در موضوعاتی بروز

می‌کند که مرکز توجه هنرمند است، از این‌رو، بررسی گفتمانی نموده‌های طنز در یک اثر می‌تواند نقاط پررنگ را در طیف اندیشگانی خالق آن آشکار سازد. در این مقاله تلاش خواهیم کرد تا با خوانش دقیق متن شعر "حرف آخر"، مؤلفه‌های گفتمانی شعر را با توجه به آرایش نیروهای هم‌سو و معارض بررسی و تمهیدات متن برای تأمین مقاصد گفتمانی را واکاوی کنیم. بدین‌منظور، نخست به بررسی گفتمانی شعر می‌پردازیم و پس از آن به تحلیل گفتمان طنز در شعر مزبور خواهیم پرداخت.

گفتمان و تحلیل گفتمانی

پیش از تحلیل گفتمانی متن، شایسته است نخست نگاهی به مفهوم گفتمان و نظریه گفتمان بیفکنیم. نظریه گفتمان بر کارکرد اجتماعی زبان مبتنی است و آن را باید صورت تکامل‌یافته نظریه کنش‌گفتار^۱ سرل و آستین دانست که در دهه ۱۹۳۰ مطرح شد. گفتمان یک سو به زبانی و یک سو به ارتباطی اجتماعی دارد و از این‌رو آن را "کنش عملی و ارتباطی زبان" نامیده‌اند (جانستون، ۲۰۰۸: ۲). به عبارت دیگر، گفتمان تلازم میان گفته^۲ و کارکردهای اجتماعی^۳ آن است و در تقابل با متن مطرح می‌شود که تنها به ساختار صوری زبان نظر دارد.

هایمز زبان‌شناس و مردم‌شناس امریکایی (۱۹۲۷-۲۰۰۹) نخستین کسی بود که مطالعات زبان را به جامعه‌شناسی پیوند داد. هایمز بر این باور است که جمله‌ها را جدا از متن نمی‌توان واحد مستقل زبانی به‌شمار آورد و بررسی زبان بیرون از اجتماع و در انزوا همواره ناقص است. معانی متن را تنها صورت‌های صرفی و نحوی رقم نمی‌زنند، بلکه عامل‌های بیرون‌زبانی هم در آن دخیل هستند (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵: ۴۰-۴۱).

زبان هم محصول فرایندهای اجتماعی و هم سامان‌دهنده آنهاست و اجتماع و زبان مکمل یکدیگرند. در زبان همه جوامع بشری در هر دوره، گفتمان‌هایی در حال فعالیت هستند که از طریق منابع قدرت اجتماعی هدایت می‌شوند و بر همه متون آن دوران تأثیر می‌گذارند. فوکو همه گفت‌وگوها را پیچیده در مناسبات قدرت می‌داند و معتقد است که موضوع خنثی هرگز گفت‌وگو ایجاد نمی‌کند (یارمحمدی،

۱۳۸۳: ۱۰۰؛ فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲). ون دایک معتقد است قدرت و ایدئولوژی از مجرای گفتمان در جامعه جاری می‌شوند و رفتار افراد و گروه‌ها را در تعامل با یکدیگر جهت می‌دهند (کلانتری، ۱۳۹۱: ۲۶). گفتمان‌ها به‌موجب آنچه "رژیم حقیقت" خوانده می‌شود، به قدرت‌های سیاسی و فرهنگی جریان می‌بخشند و فشار گفتمانی سوژه‌ها را به پذیرش ایدئولوژی‌ها سوق می‌دهد (هال، ۱۳۸۶: ۶۹). نهادهای فرهنگی، اجتماعی و سیاسی گفتمان‌ها را بر بنیاد ایدئولوژی خود می‌سازند و با تلقی شی‌وارگی از آحاد جامعه، آن را به‌صورت واقعیات تخلف‌ناپذیر در جامعه گسترش می‌دهند. بدین معنا که مردم القائات گفتمان‌ها را طبیعی، منطقی و وابسته به گزینش خود می‌پندارند و از این‌رو در پذیرش آن مقاومتی از خود نشان نمی‌دهند. هیچ متنی خنثی و بی‌سمت‌وسو نیست و همه متون به سمت گفتمانی که بدان وابسته‌اند کشش و خمیدگی دارند. زبان صرفاً مجرای جابه‌جایی اطلاعات نیست، بلکه دستگاهی است که خلق می‌کند و جهان اجتماعی، هویت‌های اجتماعی و روابط اجتماعی را می‌سازد. کشمکش گفتمانی موجب دگرگونی و بازتولید واقعیات اجتماعی می‌شود (یورگنسن، ۱۳۸۹: ۳۰).

از نظر وجودی، گفتمان مقدم بر متن است. متن هنگامی به‌وجود می‌آید که مجموعه عناصر، لوازم و زمینه‌های تولید آن وجود داشته باشد و این مجموعه همان چیزی است که آن را گفتمان می‌نامیم (صلح‌جو، ۱۳۷۷: ۸). این تقدم بدین معناست که نمی‌توان هیچ متنی را از الزامات وجودی آن یعنی از فرایندهای گفتمانی جدا کرد.

نگاه گفتمانی همواره نگاهی نسبی‌گرا و تاریخ‌مدار است، زیرا هر جامعه‌ای حقایق خاص خود را دارد که در گفتمان‌های خاص آن تبلور می‌یابد. درست است که همه اقوام بشری تجارب مشترکی دارند، ولی بافت‌های موقعیتی متفاوت^۴ ظهور گفتمان‌های متفاوتی را موجب می‌شود. جامعه به‌هیچ‌روی نمی‌تواند تک‌گفتمانی باشد. ممکن است در موقعیتی تنها یک گفتمان امکان عرضه داشته باشد، ولی این به‌معنای تقلیل به گفتمان واحد نیست. هر گفتمان را باید در تأیید، تکمیل یا نقض گفتمان‌های دیگر بررسی کرد. فوکو معتقد است هر دوران با حکم‌فرمایی ایبستمه

(انگاره) و پارادایم ویژه‌ای همراه است که وجهی از عقلانیت در آن پدیدار می‌شود. این انگاره در هر دوران ظهور گفتمان‌هایی متمایز از اعصار دیگر را موجب می‌شود (یارمحمدی، ۱۳۸۰). بنابراین، متونی که در یک زمان تولید می‌شوند، به گفتمان‌های فعال زمان خود وابسته‌اند و گفت‌وگوی گفتمان‌ها را سامان‌دهی می‌کنند. ممکن است از بطن گفت‌وگوها و کشمکش‌های گفتمانی، نهایتاً یک گفتمان به‌مثابه گفتمان مسلط و چیره سر برآورد. پس از آن دوباره همین لایه‌بندی و اشتقاق درباره گفتمان نو تحقق پیدا می‌کند. متونی که به‌واسطه گفتمان‌های درگیر تولید می‌شوند، از دل همین منازعه‌ها بیرون می‌آیند. این بدان معناست که کشف نظام دلالتی نشانه‌های زبانی در هر زمان به فهم گفتمان‌های آن دوران بستگی دارد. مک‌دانل با تأکید بر نسبت دلالت‌های زبانی می‌نویسد: در هر متن، معنای گزاره‌ها^۵ و قضایا^۶ وابسته به این است که دریا^۷یم آنها توسط چه کسی، خطاب به چه کسی، درباره چه کسی، در چه زمان و در چه مکانی به‌کار رفته‌اند (مک‌دانل، ۱۳۷۷).

در بررسی گفتمانی هر متنی، مناسبت تولید متن، گفتمان غالب موقعیت تولید، زمان و مکان تولید، گوینده یا نویسنده متن، مخاطب متن، سنخ ارتباط میان آن دو و زنجیره‌های روابط بینافردی و بینامتنی در نظر گرفته می‌شود. تلاش می‌شود زبان اجتماعی متن، کشف و احزاب و نهادهایی که متن بر آموزه‌های آنان استوار است آشکار شوند. آرایش نهادها در رویارویی با یکدیگر ترسیم می‌شود و تلاش می‌شود تا نهادها و گفتمان‌های هم‌سو و متخاصم شناسایی شوند و جایگاه در زمانی و در مکانی متن کشف گردد. همچنین درک دانش زمینه‌ای سلسله مخاطبان، فهم بافت موقعیتی متن، شناسایی کنشگران یا عواملان فرایندهای متن و درک تأکیدهای متن از طریق تحلیل واژگانی آن در پژوهش‌های گفتمانی از اهمیت بسیاری برخوردار است. در سایه چنین تحلیلی، می‌توان با درک عوامل اجتماعی شکل‌دهنده هر متنی به فهم بهتر و کامل‌تری از آن نایل آمد.

شاملو و نوگرایی شعری

شعر "حرف آخر" بازتابندهٔ منازعه‌های دو گفتمان ادبی کهنه‌گرا و نوگراست، از این رو نگاهی مختصر به آرایش این گفتمان‌ها و فضای ادبی کشور در زمان خلق اثر در فهم شعر سودمند خواهد بود. مجموعهٔ *هوای تازه* چنان‌که از نامش پیداست با داعیهٔ جان‌بخشی به پیکر بیجان شعر فارسی ساخته شده و به نوعی بیانیهٔ شاملو دربارهٔ شعر نو به‌شمار می‌رود. شماری از مشهورترین و مانا‌ترین شعرهای شاملو در همین مجموعه قرار دارند. چنان‌که خواهیم دید، در شعر تحت بررسی از این مجموعه، شاملو از قابلیت جان‌بخشی شعر خود سخن می‌گوید. این مجموعه که در بردارندهٔ ۶۹ شعر شاملو در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۲۶ تا ۱۳۳۵ است در سال ۱۳۴۰ و در موقعیتی انتشار یافت که علاوه بر انعکاس دغدغهٔ آزادی‌خواهی در شعر سیاسی، هنوز کشمکش‌های ادبی دربارهٔ پذیرش یا انکار میراث نیما پر دامنه بود. «شاملو در دوره‌ای نیاز به شعر را در خود کشف کرد که از یک‌طرف معمول‌ترین قالب شعر آزاد نیمایی بود و از طرف دیگر، شعر متداول زمان صرفاً در حکم حربه‌ای برای مبارزه و فریادی برای آزادی تلقی می‌شد» (حقوقی، ۱۳۶۸: ۲۶).

فضای حاکم بر شعر کشور در سال‌های پایانی دههٔ بیست و سال‌های آغازین دههٔ سی، انقلابی و آکنده از شعار آزادگی و آزادی‌جویی بود. عمدهٔ شعرها حال‌وهوای سیاسی و انقلابی داشت و نام هنرمندان انقلابی چون ناظم حکمت، مایاکوفسکی، آراگون و الوار در شعرها فراوان آورده می‌شد، ولی پس از شکست کودتا و در پی سرخوردگی حاصل از آن، این موج به نومییدی و هیچ‌انگاری یا به تنانگی و شهوت‌آلودگی گرایید. تنها خط باریکی از شعر سیاسی در شعر شاعرانی چون کسرایی، شاملو، ابتهاج، اخوان و دیگران باقی ماند که بیشتر با نگاه رمانتیک به بیان تیره‌بختی عوام می‌پرداخت (شمس لنگرودی، ۱۳۷۷: ۲۱-۲۲). با وجود این، چنان‌که گفتیم، توجه شعر حتی در سال‌های پیش و پس از کودتا منحصر به مقوله‌های سیاسی نبود و طیف هواداران و مخالفان شعر نو در این سالیان همچنان با یکدیگر در حال مجادلهٔ ادبی بودند و حتی هواخواهان شعر نو به‌ویژه شاملو با

توجه به وضعیت سیاسی و اجتماعی روز، قابلیت‌های شعر نو را در انعکاس واقعیت‌های اجتماعی با شدت و حدت بیشتری مطرح می‌کردند.

شاملو که در جرگهٔ پیروان نیما قرار داشت، علاوه‌بر تحول شکلی شعر، بر دگرگونی محتوایی آن نیز تأثیر بسیار گذاشت. شاملو به برتری محتوا بر شکل معتقد بود و به‌همین دلیل زبان را از برخی الزامات ادبی آزاد و آن را برای حمل اندیشه سبکبار کرد. او همچون نیما معتقد بود که شعر باید نگاه سراینده را بازتاب دهد، نه سنت ادبی را. صراحت لهجهٔ او در دفاع از شعر نو، حاکی از جدیت او در این راه است. گرچه پیوند شعر با رئالیسم اجتماعی در دوران مشروطیت در موضوع و درون‌مایهٔ شعر پدید آمده بود، پس از نیما آزادی‌های زبانی راه را برای شکوفاتر شدن آن هموار کرده بود و شاملو در تلاش بود تا از این ظرفیت‌های زبانی بیشترین استفاده را ببرد. همچنان‌که نیما سنت ادبی را شکست و وزن را از موسیقی جدا و آن را از احساس و اندیشه بازسازی کرد، شاملو هم از سنت نیما فراروی کرد و الزام به وزن عروضی تراش‌خورده (وزن نیمایی) را کنار زد (باباچاهی، ۱۳۸۹). آزادی‌جویی‌های شاملو موجی از نگرانی در کهنه‌سرایان و حتی نوگرایان باورمند به وزن همچون اخوان پدید آورد. نقد اخوان بر هوای تازه بازتاب نگرانی او از این هنجارشکنی و تساهل است (حقوقی، ۱۳۶۸: ۱۲). شعر فارسی همچون هر بنیاد تاریخمند دیگری در برابر دگرگونی مقاومت نشان می‌داد. ظهور شعر نو گروه‌های موافق و مخالفی پدید آورد. نوگرایان اسلاف نیما بودند که می‌خواستند از ظرفیت‌های نوظهور در زبان ادبی برای طرح دغدغه‌های اجتماعی و سیاسی خود استفاده ببرند. پیشگامان گفتمان معارض، سنت‌گرایان و کهنه‌جویانی چون حمیدی شیرازی بودند که عدول از قواعد کهن شعر فارسی را به‌هیچ‌روی تحمل نمی‌کردند. کشمکش این گفتمان‌ها چنان‌که شاملو در شعر «حرف آخر» پیش‌بینی کرد، فرجام به غلبهٔ جریان نوگرا انجامید.

تحلیل متن در سطح خرد

نتایج بررسی ساختاری جملات شعر «حرف آخر»، به پیروی از الگوی ساخت وجهی فرشیدورد (فرشیدورد، ۱۳۷۳) به‌صورت داده‌های آماری در جدول ضمیمهٔ ۱

آمده است. این آمار نشان می‌دهد که شعر شامل ۷۹ جمله است. از آنجاکه شعر محتوی ۵۶۱ واژه است، پس به‌طور میانگین هر هفت واژه یک جمله را سامان داده‌اند. کوتاهی جملات به‌هیچ‌روی ناقض انسجام متنی نیست، چون جمله‌ها با ابزار ربطی فراوان به‌هم پیوسته‌اند و به‌لحاظ محتوایی، کل شعر وحدت و یک‌پارچگی^۷ دارد. فقط ۹ جمله از جملات شعر، معطوف نیستند و این بدان‌معناست که در این شعر با یک زنجیرهٔ بستهٔ مفهومی مواجه هستیم. ۸۵ درصد جملات خبری هستند، زیرا برای بازتاب ایدئولوژی شاعر با قطعیت بیان شده‌اند. ساخت پرسشی صرفاً در ۶ درصد از جملات دیده می‌شود که این پرسش‌ها نیز عمدتاً مجازی و شایستهٔ تأویل به جملات خبری هستند. از ساخت مجهول فقط یک‌بار استفاده شده است و این بدان‌معناست که شعر درصدد پنهان کردن^۸ عاملیت کنشگران نیست.

جدول بسامدی جمله (ضمیمهٔ ۱)

عامل	بسامد	درصد
ساده	۵۲	۶۶
مرکب	۲۷	۳۴
خبری	۶۷	۸۵
امری	۱	۱
عاطفی	۰	۰
پرسشی	۵	۶
شرطی	۶	۸
مجهول	۱	۱
معلوم	۷۸	۹۹
اسمی	۲۶	۳۳
فعلی	۵۳	۶۷
جمع جملات	۷۹	-

تحلیل متن در سطح کلان

بررسی کلان‌متن شعر برپایهٔ الگوی هلیدی و حسن صورت گرفته است. طبق آرای هلیدی و حسن که در سال ۱۹۶۷ مطرح شده است بررسی ساخت متنی، وابسته

به تحلیل دو ساخت، یکی تحلیل "ساخت مبتدا-خبر"^۹ و دیگری "ساخت اطلاعاتی"^{۱۰} است.

ساخت مبتدا-خبر تعیین می‌کند که گزاره‌های متن درباره چه چیز یا کسی است. موضوع اصلی پیام در مبتدا و گزاره‌هایی که گوینده/نویسنده درباره آن مطرح می‌کند در خبر انعکاس می‌یابند. هر متن، مجموعه‌ای از معانی را به اشتراک می‌گذارد^{۱۱} و معانی جدیدی را هم به دست می‌دهد^{۱۲} (سینکلر، ۲۰۰۴: ۸۲).

ساخت اطلاعاتی متن در بردارنده اطلاعات نو^{۱۳} است که بر اطلاعات کهنه^{۱۴} بنیان نهاده شده است. ممکن است اطلاعات کهنه در متن ذکر نشود و این در صورتی است که گوینده/نویسنده فکر می‌کند مخاطب بر این اطلاعات وقوف دارد و نیازی به ذکر آنها نیست (براون، ۱۹۸۹: ۴-۱۵۳). فرایند توزیع اطلاعات در هر متن به بینش نویسنده/گوینده وابسته است و او در انتخاب شیوه استفاده از بسته‌های اطلاعاتی آزاد است.

آرایش شخصیتی در شعر «حرف آخر»، بر اطلاعات کهنه مخاطب از موضوع و محتوای مناقشه و نمادهای مرتبط پایه‌گذاری شده است و شعر بدون آنکه درباره پرسوناژها اطلاع نو ارائه کند، وارد موضوع مناقشه می‌شود و به تثبیت دیدگاه‌های هم‌اندیشان و تخطئه مخالفان می‌پردازد.

در تحلیل ساختاری متن، افزون بر تحلیل ساخت مبتدا-خبری و اطلاع کهنه-نو باید عامل انسجام^{۱۵} را هم به‌عنوان عامل فراساختاری در نظر داشت. متن به دلیل اشتغال بر بافتار^{۱۶} از آنچه متن نیست جدا می‌شود و بافتار، خود حاصل انسجام متنی است. انسجام متنی موجب می‌شود که خواننده/شنونده میان جمله‌های متن پیوند برقرار کند و مفهوم واحدی از کلیت متن برداشت کند.

شعر «حرف آخر» چنان‌که ذکر شد متن کاملاً منسجم و پیوسته‌ای است. عوامل انسجامی متن که میان اجزای متن پیوند ایجاد می‌کنند در الگوی هلیدی و حسن عبارت‌اند از: ارجاع، روابط واژگانی، جایگزینی، حذف و حروف ربط (براون، ۱۹۸۹: ۱۹۲). چگونگی توزیع این عوامل انسجامی در متن در جدول ضمیمه ۲ نشان داده شده است:

جدول عوامل و ابزار انسجامی (ضمیمه ۲)

عامل	بسامد	درصد
ارجاعی	۸۹	۳۰
واژگانی	۱۱۲	۳۸
ربطی	۶۴	۲۱
حذفی	۴۷	۹
جایگزینی	۶	۲
جمع	۲۹۸	۱۰۰

می‌بینیم که انسجام متنی شعر بیش از همه به عامل واژگانی (۳۸ درصد) و ارجاعی (۳۰ درصد) وابسته است. به گواهی جدول بسامدی عوامل ارجاعی، در این شعر ضمیر "من" ۲۴ بار منفرداً و یک بار هم به صورت "مرا" و در مجموع ۲۵ بار و ضمیر "شما" ۸ بار به کار رفته است. بررسی شخص افعال نشان می‌دهد که در مجموع ۲۸ بار از فعل متکلم وحده و ۶ بار از فعل مخاطب استفاده شده است. از میان ضمائر غایب، صرفاً یک بار از ضمیر "وی" استفاده شده است. بررسی شخص ضمائر و افعال نشان می‌دهد که شعر بیشتر بر گفت‌وگوی رودررو و مستقیم استوار است، فضای کلی شعر دوقطبی است، ولی سهم شاعر در آن بیش از دیگر کنشگران است و به عبارت دیگر شعر بیشتر مونولوگ و تک‌صدایی است.

گفتنی است که در بررسی انسجام متنی، حروف تعریف و اضافه^{۱۷} و... که به کارکرد زبان وابسته‌اند محاسبه نمی‌شوند، زیرا آنها به واسطه الزامات و ضرورت‌های زبانی به متن تحمیل می‌شوند، ولی واژگانی که ذکر آنها آگاهانه و وابسته به پیش‌اندیشی شاعر است^{۱۸} تحت شمارش قرار می‌گیرند.

جدول آشکار می‌کند که این شعر بیش از هر چیز به عامل انسجامی واژگانی وابسته است؛ عاملی که در اغلب کارکردها به صورت تکرار واژگانی دیده می‌شود. به عبارت دیگر، مهم‌ترین عامل انسجامی متن تکرار است. شعر ۵۶۱ واژه دارد که ۳۰ واژه در آن ۸۷ بار تکرار شده‌اند. تکرار تأمل برانگیز ضمائر "من" و "شما" بر صراحت شعر افزوده است. پس از ضمائر، بیشترین تکرار در واژگان "مردم" (۵ بار)، "صبح" که با ایهام بر نام شعری شاملو هم دلالت دارد (۵ بار)، "شعر" (۴ بار) و "عشق" (۴ بار) دیده می‌شود که نشان‌دهنده محور محتوایی مناقشه است. حرف نفی "نه" در این شعر ۹ بار به نشانه تأکید شاعر بر ایدئولوگ مورد نظر تکرار شده است.

تکیه چشمگیر متن به عوامل پیوندی حاصل انسجام متن است. در میان عوامل انسجامی ربطی، بیشترین سهم مربوط به عوامل تبیینی (۳۶ درصد) و عوامل افزایشی (۲۴ درصد) است. دلیل زیادبودن حروف ربط تبیینی، به طور واضح تلاش شاعر در رد یک گفتمان و تثبیت گفتمان دیگر است و دلیل زیادبودن عامل ربطی افزایشی (حرف ربط "و") عدم گسترش شعر در محور عمودی و عملکرد خطابی و اقناعی شعر است که درصدد است با رگباری از جملات مخاطب را به هم‌سوئی با خود ترغیب کند.

می‌دانیم که "حذف" از ویژگی‌های سبکی شاملو است و او بسیار از این عامل برای هنجارگریزی نحوی و برجسته‌سازی زبانی استفاده می‌کند، ولی در این شعر حذف چندانی به چشم نمی‌خورد و شاعر غالباً با دگرگون کردن جملات و بهم‌ریختن هماهنگی نحوی آنها زبان شعری پدید آورده است. حذف اگر عامدانه صورت گیرد، معمولاً ترفندی گفتمانی برای پنهان کردن عاملیت کنشگران فرایندهاست، برعکس در اینجا، در بیشتر گزاره‌ها عنصر فعال‌سازی دیده می‌شود و حذف‌های اندکی که به چشم می‌خورد، به قرینه لفظی و به قصد ایجاز صورت گرفته است. همچنین شاعر می‌توانست برخی واژگان را که در این شعر بسیار مکرر شده‌اند حذف کند، بدون آنکه آسیبی به فهم مخاطب وارد شود. حذف‌کردن این واژگان صرفاً به دلیل تأکید بر تقابل گفتمانی است. برای مثال، ذکر ضمیر منفصل "من" در شعر، غالباً به دلیل وجود شناسه، غیرضروری بوده و این تکرار صرفاً برای برجسته‌سازی حضور شاعر در دوئالیسمی است که خود سامان داده است: "فرو می‌کوبم من"، "نه باز می‌گردم من"، "طرف همه شما منم من".

جمع‌بندی اطلاعات جداول کلان

چنان که گفتیم، این شعر بسیار منسجم و بسته است و در آن، دیدگاه‌های شاعر در زنجیره‌ای به هم‌تنیده از جملات وابسته بیان شده است. انسجام متن بیش‌ازهمه به صورت "تکرار" دیده می‌شود که مهم‌ترین نمود آن تکرار واژگانی است.

درمیان ابزار انسجامی واژگانی، پس از عامل تکرار، شمول با ده درصد و هم‌آیی با هفت درصد قرار دارند. زنجیره‌های شمول معنایی همگی به موضوع مناقشه (شعر) وابسته‌اند مانند: شعر/ غزل/ قصیده/ رباعی، شاعر/ نیما/ ولادیمیر.

زنجیره‌های هم‌آیی یا وابسته‌های واژگانی نیز غالباً در توصیف مستقیم یا استعاری کلاسیسیسم شعری دیده می‌شوند و در سوئیۀ انکاری شعر قرار دارند. مانند: شعر/ شاعر/ منظومه/ دیوان/ مفاعیلن فعلاتن/ غزل/ قصیده/ رباعی؛ بقعه/ امامزاده/ دربان (متولی)؛ قبرستان/ گور/ مرده، قواد/ زنازاده/ [...] باز/ روسپی‌خانه.

در این وابسته‌ها، در سوئیۀ شعر کهن، واژگان قبرستان، گور، کهنه، فسیل‌خانه، گذشته، گردگرفته، قدیمی، کثیف، متعفن، هرجایی، قالبی و درجانب شعر نو واژگان آینده و فردا جلب توجه می‌کنند. تقابل‌ها و تضادها نیز دقیقاً منطبق با فضای دوقطبی متن پرداخته شده است: سایه/ آفتاب، گذشته/ آینده، دیروز/ فردا، روز/ شب و... این تقابل‌های واژگانی در شعر چنان پربسامد است که شعر را می‌توان ترکیبی از زوج‌های تقابلی^{۱۹} به‌شمار آورد. به‌عبارت دیگر، آرایش واژگانی نیز دلالت بر دوقطبی بودن شعر دارد.

آرایش شخصیتی شعر نیز بر تقابل مبتنی است: در یک سمت، "من" (شاملو) و درکنار او "نیما" پدر شعر نو، "ولادیمیر مایاکوفسکی" شاعر انقلابی روس و الگوی شاملو و "فریدون توللی" از پیشروان نوگرایی شعری قرار دارند و در سمت دیگر، "شما" یعنی کهنه‌پردازان و حمیدی شاعر به‌منزلهٔ موج‌نشین این جناح حضور دارند. تصریح به نام نیما و ولادیمیر آشکار می‌کند که جبهه‌گیری فرافردی است، ولی ناسزاها شعر را به بستری برای تسویه‌حساب فردی و به‌اصطلاح طنزپژوهان، طنز شخصی (پلارد، ۱۳۸۶: ۹)، فرومی‌کشد.

وجه گفتمانی شعر

از اصول گفتمان خردبنیاد این است که هدفش رسیدن به حقیقت باشد و از یک‌سونگری، دگماتیسم، تک‌گویی، جزم‌اندیشی و انحصارجویی بپرهیزد، به دیدگاه مخالف حرمت بگذارد و در تضارب دیدگاه‌ها آرامش روانی و منطق‌گرایی را لحاظ کند.

چنان‌که گفتیم، این شعر بر تقابل گفتمانی بنیان نهاده شده است. شاملو در این شعر برای نفی گفتمان کهن و بسترسازی، هویت‌بخشی و تحکیم گفتمان نو از مطلق‌گرایی، قطعیت‌گرایی و تقلیل، شعارابزاری، غیریت‌سازی، عینیت‌سازی، تنگ‌نگری، تمامیت‌خواهی و غیره استفاده می‌کند. اخطارها و تهدیدهای شعر برای هویت‌بخشی گفتمانی و با اشعار به این امر صورت گرفته است که همه گفتمان‌ها در تقابل با گفتمان‌های مخالف هویت می‌یابند. شاملو با اغراق، تعمیم غیرمنطقی و مطلق‌گرایی، همه امتیازات شعر کهن را انکار و آن را به بازی فرم تقلیل می‌دهد و گفتمان نوگرا را از هر عیبی مبرا نشان می‌دهد. در این شعر او پیشینه ادب فارسی را یکسره از مردم‌گرایی عاری و شعر نو را بازتابنده دردها و نگرانی‌های اجتماعی توصیف می‌کند. اشکال شعری غزل، رباعی، قصیده و فرم و محتوای شعر کلاسیک را رد و آن را به ذهن‌گرایی متهم می‌کند. این درحالی است که بسیاری از معضلات اجتماعی در شعر کهن بازتاب داشته‌اند، ضمن اینکه آزاددستی شاعر در شعر نو نیز الزاماً به اجتماعی شدن شعر نمی‌انجامد. بسیاری از نگره‌های نوگرایان درباره محتوای شعر، در ادب کهن پشتوانه دارند، ولی شاملو این ایده‌ها را برای هویت‌بخشیدن به گفتمان نوگرا بازتولید می‌کند. این ویژگی همه گفتمان‌های نو است که با انکار گفت‌وگوی میان-متنی تلاش می‌کنند خود را متمایز و دارای هویت مستقل نشان دهند.

در قیاس با عمده اشعار شاملو، دلالت‌ها در این شعر، به دلیل وجه تبیینی آن، منطقی آشکاری دارند. دلالت‌ها زمان‌مند و مکان‌مند هستند و خود متن، فارغ از هر تفسیر و تأویل، به عامل‌هایی که در فرایندها مشارکت دارند تصریح دارد. عنوان شعر، وجه و شخص افعال، پرسوناژهای شعر، کنش‌ها و عاملان فرایندها و غیره همه آگاهانه و هدفدار گزینش شده‌اند و از آنها به گونه‌ای برای تحکیم ایدئولوژی موردنظر استفاده شده است. کاربرد متغیرهای ایهام، دوگانه‌گویی، کنایه و قید تردید و درنگ در آن کم‌رنگ است. از آنجاکه به کاربردن ضمیر به جای اسم از صراحت جمله‌ها می‌کاهد، در این شعر از ضمائر غایب کمترین استفاده شده است. گزاره‌ها کنشی هستند و پذیرندگی و انفعال در شعر دیده نمی‌شود. هجوم عصبی

شاملو به کهنه‌پردازان و دفاع مستقیم او از نوگرایی، شعر را دچار شعارزدگی کرده است. براهنی می‌نویسد: «گاهی شعر شاملو عجیب در جواب حرف‌هایی است که درباره شعرش مطرح شده و شاملو مستقیماً به انتقادهایی که از شعرش شده پاسخ می‌دهد، طوری که گویی مقاله‌ای در دفاع از شعر خودش می‌نویسد» (براهنی، ۱۳۵۸: ۳۶۴) و جباری مقدم می‌نویسد: «شاملو در بیشتر اشعاری که اراده مصمم برای رساندن اندیشه‌اش داشته است دچار شعارزدگی شده است» (جباری مقدم، ۱۳۵۸: ۸۸).

گفتمان طنز در شعر

گفتیم که از مؤثرترین سازوکارهای گفتمانی، القای ایدئولوگ به صورت غیرمستقیم به کمک گزاره‌های ادبی است و در این زمینه طنز از قدرتمندترین ژانرهاست که از آغاز در کنار ادبیات بوده است. پژوهشگران تاریخ طنز را با تاریخ زبان یکی می‌دانند. طنز شکلی هنری از مخالفت با نقیصه‌های اجتماعی برای حفظ هنجارها، آرمان‌ها و حقانیت ارزش‌های اخلاقی است که از طریق خنده‌دار نشان دادن این نقیصه‌ها در قالب شعر یا نثر، در جهت اصلاح اجتماعی اقدام می‌کند و به همین سبب چرنیشفسکی طنز رئالیستی مبتنی بر برجسته‌سازی واقعیت‌های کربه را برترین شکل نقد ادبی توصیف می‌کند (آرین‌پور، ۱۳۸۲: ۳۷). بدیهی است که چون طنز بر هجمه استوار است، استفاده از آن به‌ویژه در بافت انتقادی زبان بیشتر است. شاملو در "حرف آخر"، از تاکتیک‌های گوناگون طنز برای حمله به مخالفان بهره می‌برد که بارزترین آنها "وارونگی" و "انواع تشبیهات طنزآمیز" است.

مقصود از وارونگی، غرابتی^{۲۰} است که از اختلال در زبان یا وضعیت بهنجار به وجود می‌آید و این اختلال ممکن است موقعیتی، شخصیتی، زمانی، مکانی و غیره باشد (کریچلی، ۱۳۸۴: ۱۲؛ سلیمانی، ۱۳۹۱: ۵۰ و ۲۷۷). در نگاه کلی، همه اشکال طنز، محصول وارونگی هستند و از ناسازگاری ارکان سخن با یکدیگر یا با موقعیت و عوامل برون‌متنی به وجود می‌آیند و هرچه این ناسازگاری ژرف‌تر باشد، محصول خنده‌دارتر است (فتوحی، ۱۳۹۲: ۱۰۰). در این شعر، وارونگی در سطح زبان رخ می‌دهد. شاملو در این شعر در توصیف گفتمان همسو از سطوح عالی زبان استفاده

می‌کند، درحالی‌که برای توصیف گفتمان کهنه‌گرا، آگاهانه سطح نازل زبانی را به خدمت می‌گیرد. این نوعی ناهم‌پایگی و عدم تجانس در متن ایجاد می‌کند که اسباب تمسخر می‌شود. این کار به‌مثابه آن است که فرد سخنران در بافت موقعیتی علمی و فرهنگی، ناگاه از واژگان، اصطلاحات، یا لحن اوباش استفاده کند. هرچه بافت موقرت‌تر باشد، این شکاف عمیق‌تر و طنز خنده‌دارتر خواهد بود.

زبان چیزی فراتر از به‌کاربردن نشانه‌ها در بافت و موقعیت مطابق نیست. به‌کاربردن نشانه، در بیرون از سازمانی که به آن نظام نشانه‌ای وفادار است، به‌لحاظ معنانشناختی با تهی‌سازی و بیگانه‌سازی^{۲۱} آن نشانه همراه است و این امر اگر با قراین زبانی یا حالیه همراه نباشد، ایجاد ابهام،^{۲۲} یا سوءفهم^{۲۳} می‌کند و اگر با قرینه همراه باشد به طنز می‌انجامد. در این شعر، چنان‌که گفتیم، آنچه مایه خنده می‌شود، درآمیختگی ساحت زبانی و موقعیتی دو گفتمان متفاوت است که هریک مقوله‌های قاموسی ویژه خود را داراست. "قواد" خواندن شاعران مقلد، "زنازاده" خواندن خود، "هرجایی" خواندن شعر کهن و "روسی‌خانه" نامیدن دفاتر نشریه‌های کهنه‌گرا، همه مصادیقی از پرخاش‌جویی، هتاک و پرده‌داری جنسی است که در این شعر به چشم می‌خورد و با سنت شعری و نیز با پیشینه اندیشگانی مخاطب از بافت این شعر و سبک شعری شاملو هم‌خوانی ندارد. این نمونه‌ای از گزارش امر عالی با دستور یا ساختار واژگانی نازل است که از شکل‌های باژگونگی طنزآمیز به‌شمار می‌رود.

تشبیهاتی که شاملو در این شعر برای توصیف طیف کهنه‌گرا به‌کار می‌برد نیز بر طنز مبتنی هستند و مقاصد گفتمانی را دنبال می‌کنند. یکی از تشبیهات طنزآمیز که در این شعر مکرراً به‌کار رفته است "حیوان‌نمایی" است. مقصود از حیوان‌نمایی، ماندسازی انسان در ریخت ظاهری یا کنش به حیوان است. برای نمونه به‌کاربردن "جانور تک‌یاخته" درباره حمیدی شیرازی و به‌کاربردن واژه "پوزه" - که اختصاص به طبقه‌ای از جانوران دارد- برای کهنه‌گرایان، شایان ذکر است. باید در نظر داشت که طنز وقتی در پرخاش‌جویی زبانی از حد متعارف بگذرد، منش نیک‌خواهانه و اخلاقی خود را از کف می‌دهد و به دشنام^{۲۴} و هجو^{۲۵} نزدیک می‌شود و در توصیف

و تحلیل آن، به جای تمرکز بر انگاره‌های اصلاحی اجتماعی، بیشتر به انگاره‌های روان‌شناسی مبتنی بر رهایی‌بخشی و تسکین توجه می‌شود و "حرف آخر" شعری است که در آن مرز میان طنز و هجو و دشنام شکسته می‌شود.

یکی دیگر از این تشبیهات ماشین‌وارگی است. شاملو با تأکید بر سنت قالب‌گرایی کهنه‌جویان، آنان را به‌طور ضمنی به ماشین‌هایی مانند می‌کند که از مصالح مشخص برای تولید انبوه کالاهای مشابه استفاده می‌کنند. این آسیب‌شناسی شعر نو در دیدگاه‌های انتقادی دیگران از جمله توللی و نادرپور هم آمده است. دیگر تشبیهات شاملو نیز آمیخته با استخفاف است. از آن جمله "آدمک" خواندن کهنه‌گرایان، دیوان‌های شعر کهن را "دستمال مستعمل" خواندن، تشبیه غزل به "خون مسموم"، تشبیه رباعی و قصیده به "فسیل" و تشبیه کهنه‌سرایبی به "قی کردن" که برای تأثیر عاطفی و انگیختن حس بی‌زاری در مخاطب به کار رفته است. در مجموع می‌بینیم که تشبیهات شاملو در سمت گفتمان همسو، عاطفی، حس‌برانگیز و دارای رقت معنا و در توصیف گفتمان مخالف، عمدتاً توهین‌آمیز، سخیف و غیراخلاقی است.

دیگر از شگردهای طنزآفرین شعر، نام‌دهی^{۲۶} است. شاملو القاب طنزآمیزی به کهنه‌جویان نسبت می‌دهد و برای اینکه این نسبت‌ها از صورت زبانی اتهام بیرون باشد و برای طبیعی‌سازی و قطعیت‌بخشی به این اتهامات، از عنصر نام‌دهی استفاده می‌کند. مقصود از نام‌دهی، انتساب نام یا پرنام (لقب) یا صفتی به کسی است که بدایتاً آن صفت در او نیست. صفات و القاب طنزآمیزی چون "فسیل‌خانه"، "روسی‌خانه"، "مرده‌های هزارقبرستانی" و غیره از جمله این نام‌گذاری‌هاست. این نام‌گذاری‌ها نشان‌مند و آکنده از طنز تخریبی نزدیک به هجو هستند.

شاملو در این شعر به القاب فرودستی متوسل می‌شود تا با تحقیر خصم تفوق خود را نشان دهد و مخاطب برای آنکه مضمول این القاب نباشد، به همراهی و همسویی با شاعر ترغیب می‌شود، زیرا طنز همواره با احساس غرور حاصل از برتری حقیقی یا کاذب فرد در برابر قربانیان طنز همراه است و اگر این حس برتری وجود نداشته باشد، طنز هم خنده‌دار نخواهد بود. طبعاً هرچه گزندگی طنز بیشتر باشد،

این شکاف و فاصله عمق بیشتری خواهد یافت (حری، ۱۳۸۷: ۳۹؛ کردچینی، ۱۳۸۸).

انتخاب الگوی نحوی جملاتی که حامل این القاب و اتهامات هستند، با زیرکی و هوشمندی صورت گرفته است. شاملو بدین منظور جملات ندایی را به کار می‌برد که برخلاف گزاره‌های خبری، صدق و کذب نمی‌پذیرند و بدین ترتیب این اتهامات در قالب واقعیاتی تخلف‌ناپذیر به مخاطب عرضه می‌شوند. برای نمونه به جای "شما انواع ولادیمیر را کشتید" عبارت "شما کشندگان انواع ولادیمیر" را به کار می‌برد. واژگان انتخاب‌شده نیز غالباً واژگان نشان‌دار هستند و از طنز تخریبی برخوردارند. مثلاً به جای استفاده از واژه هسته‌ای و بی‌نشان^{۲۷} "پیر" برای کهنه‌جویان، صفات "کهنه"، "عینکی"، "مستعمل" را به کار می‌برد یا به جای واژه "کهنه" برای مجلات سنت‌گرا، از صفت "گردگرفته" استفاده می‌کند که بار منفی بیشتری دارند و در مخاطب کراهت بیشتری ایجاد می‌کنند.

شعر همچنین از اغراق، مبالغه و فزون‌نمایی در کنار اطناب برای برجسته‌سازی طنزهایها استفاده می‌کند که در تعدد زنجیره‌های هم‌آیی و تکرار خود را نشان می‌دهد. مثلاً برای نشان دادن واپس‌گرایی و سالمندی کهنه‌جویان آنان را "فسیل" نام می‌دهد. عمده طنزهای این شعر آمیخته به اغراق‌اند. عنصر اغراق و مبالغه در بیشتر هنرها به چشم می‌خورد، ولی در طنز باید آن را از ارکان به حساب آورد، زیرا طنز همواره در صدد غافلگیری است.

بدین ترتیب، همه شگردهای طنز در این شعر آمیخته به پرده‌داری و هتک است و شاملو با ستیزه‌جویی واژگانی نشان می‌دهد که در همه عرصه‌ها روحیه مبارزه‌جویانه خود را حفظ می‌کند. براهنی درباره‌ی خشونت زبانی شاملو در شعر "حرف آخر" می‌نویسد:

... شاملو به تأثیر از شعر سوررئالیستی و به تأثیر از شعر فوتوریستی مایاکوفسکی، زبان شعر را از کلمات زمخت و خشن، کلمات عاطفی آلوده به خشونت، از دشنام، از ریتم دشنام، از قافیه‌های تصادفی... با ترکیبی از درد و لذت، زندگی و مرگ، مهر و قهر به وجود می‌آورد (براهنی، ۱۳۸۱).

در طنز فارسی استفاده از بازی‌های زبانی به‌ویژه جناس همواره هدف توجه بوده است و شاملو نیز به‌دلیل احاطه بر رموز واژه و زبان، در شعرهایش به طنزهای زبانی توجه ویژه دارد، ولی در این شعر، بازی‌های زبانی چندان هدف توجه قرار نگرفته است، زیرا اولاً این شگردها معمولاً تابع پیشامدهای زبانی هستند و ثانیاً در اینجا خشم و افروختگی بیش‌ازحد شاعر، امکان آرایش فرم را از او سلب کرده است. معمولاً طنز زبانی، طرح یک نقیصه در چکیده‌ترین صورت زبانی با حذف یک یا چند حلقه از زنجیره‌های دلالتی است که کشف آن به سعی مخاطب واگذاشته می‌شود. مخاطب با کمی تلاش ذهنی آن حلقه را واسازی می‌کند و دچار شگفتی و خنده می‌شود. در این شعر ولی انگیختگی شاعر مانع شکل‌گیری طنزهای زبانی شده است و همه‌چیز با زیاده‌گویی، رکاکت و برجسته‌سازی بیش از اندازه همراه است. مجابی با نگاهی روان‌شناختی، تلخی و ستیزه‌جویی شعر شاملو را به رنج‌کشیدگی، فقر و تنهایی او مربوط می‌داند:

شعر او که هوای تازه عشق بود با رنگ‌پذیری از زیست هرروزه زمینی‌اش طعمی تلخ، عصبی و ستیزه‌خو یافت. لحن او جایی ریشخندآمیز می‌شود؛ درقبال مدعیان ادب و هنر سنتی؛ جایی دشمنانه و ستیزه‌گر می‌شود؛ در رویارویی با دشمنان خلق و بهره‌کشان؛ زمانی به هزل می‌گراید از رفتار رمه‌واران؛ جایی شکل هجو می‌گیرد و آدم‌های مشخصی را به قناره و دار می‌آویزد (مجابی، ۱۳۹۱: ۱۹).

نتیجه‌گیری

بررسی گفتمانی شعر "حرف آخر" نشان می‌دهد که این شعر مبتنی بر تقابل گفتمانی است و این تقابل در زبان و آرایش واژگانی متن هم دیده می‌شود. شاعر در توصیف گفتمان نوگرا از سطوح عالی و در توصیف گفتمان کهنه‌گرا از سطوح نازل زبانی استفاده می‌کند. شاملو در دفاع از ایدئولوگ مدنظر خود در این شعر چندان تابع منطق گفتمان نیست، از خون‌سردی و آرامش که لازمه گفت‌وگوی منطقی است بی‌بهره است و از خود همان رفتار مبارزه‌گرا و پرخاش‌جویانه را نشان می‌دهد که در موضع‌گیری‌های سیاسی و اجتماعی دارد. شعر در طرح هنری نقیصه، به‌دلیل انگیختگی عاطفی سراینده، توفیق چندان نمی‌یابد، بلکه با جهت‌گیری مستقیم، به

نوعی بیانیهٔ خشونت‌آمیز حزبی فروکش می‌کند. زبان شعر بسیار صریح، بی‌ملاحظه، آرمان‌گرا، تند و شعارزده است. تک‌صدایی و مونولوگ از ویژگی‌های بارز شعر است و شعر بیشتر از آنکه از خردمداری و منطق گفت‌وگو پیروی کند، تابع مجادلهٔ احساسی است. بررسی گفتمانی نشان می‌دهد که متن شعر زنجیرهٔ فروبسته‌ای از مفاهیم است که شاعر به کمک تکرار درصدد القای آنهاست. از میان مؤلفه‌های ادبی گفتمانی، شعر در تضعیف گفتمان متخصص، از قابلیت‌های طنز در قالب وارونگی، تشبیه و نام‌گذاری همراه با اغراق بهره گرفته و با گرایش به طنز تلخ، رکاکت واژگانی و ناسزاگویی به هجو نزدیک می‌شود تا بتواند با تأثیر عاطفی بر مخاطب او را به همراهی و هم‌اندیشی با خود ترغیب کند.

پی‌نوشت

1. speech act
2. utterance
3. social practice
4. context of situation
5. statements
6. premises
7. unity
8. mystification
9. theme/rheme organization
10. information structure
11. sharing of meaning
12. creating meaning
13. new information
14. given information
15. cohesion
16. texture
17. function words
18. content words
19. binary oppositions
20. deterritorialization
21. alienation
22. ambiguity
23. misunderstanding
24. invective
25. lampoon

منابع

- آرین پور، یحیی (۱۳۸۲) *از صبا تا نیما*. جلد دوم. چاپ هشتم. تهران: زوار.
- آقاگل زاده، فردوس (۱۳۸۵) *تحلیل گفتمان انتقادی*. تهران: علمی-فرهنگی.
- باباچاهی، علی (۱۳۸۹) «شاملو فرزند ناخلف نیما». *نشریه گزارش*. سال نوزدهم، شماره ۲۱۹: ۳۸.
- براهنی، رضا (۱۳۵۸) *طلا در مس*. چاپ سوم. تهران: کتاب زمان.
- _____ (۱۳۸۴) «ویژه‌نامه احمد شاملو». *فصلنامه گوهران*. شماره ۹ و ۱۰: ۳۶-۶۶.
- پلارد، آرتور (۱۳۸۶) *طنز*. ترجمه سعید سعیدپور. چاپ چهارم. تهران: مرکز.
- جباری مقدم، عباس (۱۳۸۵) *نظریه ادبی اخوان و شاملو*. قم: فراگفت.
- حری، ابوالفضل (۱۳۸۷) *درباره طنز (رویکردهای نوین به طنز و شوخ‌طبعی)*. تهران: سوره مهر.
- حقوقی، محمد (۱۳۶۸) *شعر زمان ما (شاملو)*. چاپ دوم. تهران: نگاه.
- سلیمانی، محسن (۱۳۹۱) *اسرار و ابزار طنز*. تهران: سوره مهر.
- شاملو، احمد (۱۳۸۹) *مجموعه آثار*. دفتر یکم: شعرها. چاپ نهم. تهران: نگاه.
- شمس لنگرودی، محمد (۱۳۷۷) *تاریخ تحلیلی شعر نو*. جلد دوم. تهران: مرکز.
- صلح‌جو، علی (۱۳۷۷) *گفتمان و ترجمه*. تهران: مرکز.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۲) *سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. چاپ دوم. تهران: سخن.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۳) *درباره ادبیات و نقد ادبی*. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۸۴) *دستور مفصل امروز*. چاپ دوم. تهران: سخن.
- فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹) *تحلیل انتقادی گفتمان*. ترجمه مجموعه مترجمان. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- کردچینی، فاطمه (۱۳۸۸) «شکل دگر خندیدن»، *کتاب طنز (۵)*. تهران: سوره: ۸-۴۱.
- کریچلی، سیمون (۱۳۸۴) *درباب طنز*. ترجمه سهیل سمی. تهران: ققنوس.
- کلانتری، عبدالحسین (۱۳۹۱) *گفتمان از سه منظر زبان‌شناختی، فلسفی و جامعه‌شناختی*. تهران: جامعه‌شناسان.
- مجابی، جواد (۱۳۹۱) *آینه بامداد (طنز و حماسه در آثار شاملو)*. تهران: به‌نگار.

- مک‌دانل، دایان (۱۳۷۷) «مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان تا پایان ۱۹۶۰». ترجمه حسینعلی نودری. فصلنامه سیاسی اجتماعی گفتمان. سال اول، شماره ۲: ۸۵-۲۵. حال، استوارت (۱۳۸۶) گفتمان و قدرت. ترجمه محمود متحد. تهران: آگاه.
- یارمحمدی، لطفاله (۱۳۸۰) «تناسب کاربرد روش‌های کمی و کیفی در تحلیل گفتمان». نامه فرهنگ، شماره ۳۹: ۴۹-۵۴.
- _____ (۱۳۸۳) گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی. تهران: هرمس.
- یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس (۱۳۸۹) نظریه و روش در تحلیل گفتمان. ترجمه هادی جلیلی. تهران: نی.

Brown, Gillian and George Yule (1989) *Discourse Analysis*, Cambridge University Press, New York.

Johnstone, Barbara (2008) *Discourse Analysis*, Blackwell, U.S.A

Sinclair, John (2004) *Trust the Text*, Language, Corpus and Discourse, Loutledge, London.

Archive of SID