فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره بیست و دوم، پاییز ۱۳۹۰: ۱۴۵-۱۱۳
تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۰۲/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۱۰/۲۷

# معنا، زبان و تصویر در شعر «آخر شاهنامه» از مهدی اخوان ثالث (م. امید)

علی نوری*
احمد کنجوری**

**چکیده**

«آخر شاهنامه» نام شعری است از سروده‌های اخوان ثالث که در مجموعه‌ای با همین عنوان، در سال ۱۳۳۸منتشر شد. این مجموعه، حاوی سروده‌های دوره میانه شاعری اخوان است که سروده‌های سال‌های ۱۳۳۵ تا ۱۳۳۸ شاعر در آن آمده است. می‌توان شعرهای این مجموعه را نمودار تکامل و تشخّص سبکی شاعر دانست. از این رو در این مقاله برآنیم که شعر آخر شاهنامه را -که یکی از بهترین شعرهای این مجموعه است- بررسی و تحلیل کنیم؛ بنابراین، ضمن بیان مقدّمه‌ای درباره شعر و عناصر مهم سازنده آن و اشاراتی به برخی از نظریات مطرح در رویکردهای نقد ادبی، به تناسب زبان، موضوع و وجوه و لایه‌های معنایی و ساختاری شعر یاد شده، آن را با استفاده از ترکیبی از رویکردهای نقد ادبی، بررسی و با توجّه به تأثیر متقابل سه عنصر اصلی و ساختاری شعر یعنی معنا، زبان و تصویر (خیال)، تحلیل و تأویل خواهیم کرد.

**واژه‌های کلیدی:** مهدی اخوان ثالث، شعر، ساختار، معنا، زبان و تصویر.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان Nooria67@yahoo.com
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان Ahmad_kanjoori@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

**مقدمه**

منتقدان، همواره، در بررسی اشعار، به زبان یا معنا یا هر دو توجّه داشته‌اند. در پاسخ این سؤال که «صورت مقدّم است یا محتوا»؟ زبان‌شناسان، روان‌شناسان و صاحب‌نظران، نظریّات متفاوتی ارائه کرده‌اند. در نگرش سنتی «اندیشه شاعر، نخست تجربه یا معنا را درمی‌یابد؛ سپس آن را در قالب کلام می‌ریزد و تصویرهای مستقل از معنا را بر تن آن می‌پوشاند» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۸۷).

از دیدگاه فرمالیست‌های روسی- رومن یاکوبسن (۱۸۹۶- ۱۹۸۲) و ویکتور شکلوفسکی (۱۸۹۳- ۱۹۸۴) صورت و لفظ، برتری دارد «و کاملاً بر خلاف نظریّه مارکسیستی ارنست فیشر که محتوای تازه را آفریننده شکل تازه می‌دانست؛ آنها شکل‌های تازه را آفریننده محتوای نو می‌دانند» (همان: ۱۷۴). فرمالیست‌ها «مخالف تقسیم متن به صورت و معنی بودند و می‌گفتند درست است که محتوی ناقل احساسات و عواطف و افکار است، امّا همه اینها در واقع عناصر زبانی است» (شمیسا،۱۳۸۱: ۱۴۷-۱۴۸). فرمالیست‌ها همچنین ادبیّات را عرصه عدول از هنجارهای زبان معیار و آشنایی‌زدایی می دانستند.

به نظر ساختارگرایان، از جمله یاکوبسن و رولان‌بارت (۱۹۱۵-۱۹۸۰) زبان، ترکیب، صورت و محتوا تأثیر متقابل دارند و بررسی هر یک بدون دیگری، ناقص و ناکارآمد است.

پیروان نقد نو نیز مانند ساختارگرایان معتقدند: «برخلاف زبان علمی و روزمره، شکل زبان ادبی (یعنی انتخاب و آرایشی که تجربه زیباشناختی را پدید می‌آورد) از محتوا و معنای آن جدا نیست؛ به بیان ساده‌تر، چگونه معنا دادن متن ادبی، از این که چه معنایی دهد، جدا شدنی نیست... » (تایسون، ۱۳۸۷: ۲۱۱). بیشتر منتقدان ایرانی، از جمله زرّین‌کوب معتقدند «لفظ و معنی، هر دو، رعایتشان، بایسته است و رعایت تعادل بین آن‌ها نیز لازم. معنی که البتّه تا از حدّ عادی، بالاتر نباشد، تعلّق به شعر نخواهد داشت؛ امّا لفظ هم که ظرف معنی است، بی‌شک با آن مناسبت دارد» (زرّین‌کوب، ۱۳۷۹: ۵۶).

نیما در «نامه به شین پرتو» درباره رابطه معنی و واژگان گفته است: «معنی، موضوعی است که با ارتباط خود با دنیای خارجی شاعر، کلمات را جمع‌آوری کرده و به پای کار می‌آورد و با پاکیزگی اخلاق و وسعت نظر و واقعیّت عقیده و ایمان گوینده، رابطه دقیق دارد و اثر آن، بسته به دروغ بودن یا راست بودن آن است» (طاهباز، ۱۳۸۵: ۲۹۷). همو در «حرف‌های همسایه» گفته است: «موضوع، علائم و آثاری دارد و با لفظ شناخته می‌شود. با الفاظ معیّن، معنی معیّنی هست...» (همان: ۲۵۷).

Archive of SID

www.SID.ir

شعر، هنری کلامی و مصالح آن، واژگان است؛ بنابراین منتقد، به‌ضرورت، در بررسی سبک زبانی هر نویسنده و شاعری، به سراغ واژگان می‌رود تا به کهنگی یا محاوره‌ای و امروزی بودن زبان و عمق هنر شاعر، در استخدام واژه‌ها و ترکیب‌سازی متناسب با درونه معنا و محتوا پی ببرد. «بی شک زبان، از حرکت کدها یا نشانه‌های معنایی، در روند شکل‌گیری مفهوم، تحقّق می‌یابد و احساس و اندیشه مهار شده را به تصویر می‌کشد؛ بنابراین مکانیزم یا نحوه چینش واژه‌ها ایجاد مفاهیم، نوع زبان و شیوه بیان شاعر را مشخّص می‌سازد» (کریمیان، ۱۳۸۵: ۱۰۸). بسامد استفاده از واژگان خاص، راهی به شناخت ذهنیّت، عواطف و جهان‌بینی شاعر نیز هست؛ چرا که «بعضی از کلمات زبان، بار عاطفی مثبت دارند؛ یعنی در شنونده عواطف و واکنش‌های مطلوب برمی‌انگیزند؛ بعضی دیگر بار عاطفی منفی دارند؛ یعنی شنیدن آنها، عواطف و واکنش‌های ناخوشایند برمی انگیزند؛ بعضی دیگر نیز خنثی هستند» (باطنی، ۱۳۸۵: ۱۳).

ساختارگرایان به تأسّی از برخی منتقدان رمانتیک، زبان را صرفاً مجموعه واژگان ذهنی آدمیان نمی‌دانند؛ بلکه گامی فراتر می‌نهند و بهترین بخش زبان را به فرایندهای ذهنی انسان ربط می‌دهند. کولریج، در این باره می‌گوید: «بهترین بخش زبان انسان، به مفهوم درست کلمه، از بازتاب کنش‌های خود ذهن نشأت می‌گیرد. زبان به واسطه تخصیص ارادی نمادهایی ثابت، به کنشهای درونی، فرایندها و ثمرات قوّه خیال که بخش اعظم آن در ضمیر آگاه انسان تعلیم نادیده جایی ندارد، شکل گرفته است...» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۴۹). این سخن، کشف مهمّی درباره زبان بشری بود که نشان داد در بررسی زبان باید بافت کلام را نیز مدّ نظر داشت. شاید تفاوت اساسی زبان شاعر با دیگران، در نحو کلام است؛ بنابراین، منتقد پس از بررسی واژگان و ترکیبات، باید به سراغ نحو کلام برود و موارد هنجارگریزی نحوی شاعر را که از مشکل‌ترین گونه‌های آشنایی زدایی است؛ بررسی کند تا موفقیّت یا عدم موفقیّت وی در این زمینه نمایانده شود. برای ورود به بحث تصویر (ایماژ)، نخست باید خیال را بشناسیم که عنصر پایه و اساسی شعر است و در تعاریف گذشتگان و امروزیان از شعر، مستقیم یا غیرمستقیم، به آن اشاره شده است. آنچه سخن عادی را بر می‌کشد و بر آن مُهر شعریّت می‌نهد خیال است. خیال را نیرویی دانسته‌اند «که حافظ صور موجوده در باطن است» (سجّادی، ۱۳۷۵: ۳۱۹). خیال و صورت‌های خیالی، محصول تصرّف ذهن شاعر در جنبه‌های مختلف طبیعت و زندگی درونی و بیرونی است و صور خیال در زیبایی و تأثیرگذاری متن ادبی، نقش اساسی و تعیین کننده دارند. برخی، تصویر را این گونه تعریف کرده‌اند: «آنچه در شعر، از بیان رابطه دو چیز مطرح می‌شود، به هر صورت که باشد، تصویر خوانده می‌شود. هنگامی که کلمات در هم می‌خزند و شیره بارهای عاطفی خویش را در هم

Archive of SID

www.SID.ir

می‌جوشانند، ما شاهد تولّد تصویر هستیم» (نوری علا، ۱۳۴۸: ۵۵) و عدّه‌ای بر این باورند که «تصویر در رایج‌ترین کاربرد، عبارت است از: "هر گونه تصرّف خیالی در زبان"؛ این تعریف هم در بلاغت سنّتی و هم در نقد ادبی جدید پذیرفته است» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۴). در این مقاله، تصویر را بر اساس نظر شفیعی کدکنی، بررسی خواهیم کرد. وی، خیال را به معنی «مجموعه تصرّفات بیانی و مجازی در شعر» دانسته‌است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۶)؛ امّا تصویر را عام‌تر از خیال و شامل هرگونه بیان برجسته و مشخّص می‌داند؛ بنابراین علاوه بر آرایه‌های ادبی، به آنچه سخن را برجسته و مؤثّر کرده است، نیز، در حدّ توان نظر خواهیم داشت.

«آخر شاهنامه» عنوان سروده‌ای است از مهدی اخوان ثالث (م. امید) که در مجموعه‌ای با همین عنوان در سال ۱۳۳۸منتشر شد. این مجموعه، حاوی اشعار دوره میانه شاعری اخوان است و سروده‌های سالهای ۱۳۳۵ تا ۱۳۳۸ اخوان در آن آمده است. می‌توان شعرهای این مجموعه را نمودار تکامل و تشخّص سبکی شاعر دانست. بررسی و تحلیل شعرهای این مجموعه، در شناخت بهتر و بیشتر سبک و ساختار اشعار و ذهن و زبان سراینده آنها مفید و بلکه ضروری است. اگرچه کسانی چون غلامحسین یوسفی (۱۳۷۱: ۷۳۵)، عبدالعلی دستغیب (۱۳۷۳: ۲۰۹)، کاظم رحیمی‌نژاد (۱۳۸۱: ۲۷)، جواد میزبان (۱۳۸۲: ۶۷)، مهوش قویمی (۱۳۸۳: ۳۱) و دیگران به جوانبی از معنا و مفهوم کلّی این سروده پرداخته و یا اشاراتی پراکنده به زبان شعری آن داشته‌اند، تا کنون پژوهشی مستقل درباره آن صورت نگرفته است و چندان به ارتباط و تناسب زبان و تصاویر با درونه معنایی آن نپرداخته‌اند. تنها در جلد دوم کتاب «شرح، تحلیل و تفسیر شعر نو فارسی» اثر محمدرضا روزبه (۱۳۸۹: ۴۵-۵۵) که چند ماه پس از نگارش و ارسال اولیهٔ این مقاله چاپ شده است، تحلیل و تفسیری از شعر یاد شده دیده می‌شود. این تحلیل نیز با همه سودمندی و راهگشایی، از آنجا که به عنوان بحثی تحلیلی و انتقادی در کتابی نسبتاً کلّی و جامع، طرح شده است، اول اینکه بر خلاف روش این مقاله، فاقد دسته‌بندی روشنی در زمینه‌های موسیقی، زبان، صور خیال و وجوه ادبی و معنایی شعر است؛ دوم اینکه در آن، انتخابی عمل شده و روی همه بخش‌های مهم شعر تمرکز نشده است؛ سوم اینکه در آن، به پاره‌ای از گرانی‌گاه‌ها و نقطه عطف‌های شعر پرداخته نشده است؛ چهارم اینکه در خصوص ساختار روایی شعر و پرسشهای خیال آشکار در آن نیز، کاملاً از این مقاله متمایز است و در این خصوص نیز، جز اشاراتی مبهم در پایان نوشته، چندان سخنی گفته نشده است؛ و پنجم اینکه بر خلاف این مقاله، در خصوص موسیقی، صور خیال و وجوه ادبی متن شعر، تنها اشارات معدودی در آن دیده می‌شود. هدف از نگارش این مقاله، بررسی رابطه ساختار و محتوای شعر «آخر شاهنامه» و تناسب بین زبان، تصویر و معنای آن است.

Archive of SID

www.SID.ir

شیوه پژوهش در این مقاله، توصیفی-تحلیلی است. بدین منظور، ابتدا به اختصار از زندگی و سبک شعر اخوان یاد می‌کنیم؛ **چون معتقدیم با هر روش که آثار ادبی و هنری را بررسی کنیم، نمی‌توانیم کاملاً از خود شاعر و زندگی او برکنار بمانیم و در عین حال، ادعا کنیم که تحلیل و تفسیر کاملی به دست داده‌ایم؛** و آن‌گاه، شعر «آخر شاهنامه» را با توجه به برخی از شیوه‌های متناسب‌تر و سازگارتر نقد ادبی با آن، بررسی خواهیم کرد. در تحلیل شعر نیز پس از اشاره به زمینه‌ها، موضوعات کلّی و نقاط عطف شعر، به عناصر ساختاری آن مانند زبان، موسیقی، صورخیال و درونمایه و ارتباط آنها با ساختار کلّی اثر خواهیم پرداخت.

## اخوان ثالث و سبک شعر او

مهدی اخوان ثالث، متخلّص به «م. امید» در سال ۱۳۰۷ ش. در مشهد به دنیا آمد. پدرش، شغل عطاری و طبابت با داروهای گیاهی داشت. اخوان، تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در زادگاه خود به پایان رساند. یکی از استادانِ دوران کودکی‌اش، در زمینه موسیقی، «سلیمان روح افزا»، نوازنده تار بود. پدر اخوان از آن رو که با موسیقی مخالف بود، او را به سرودن شعر تشویق می‌کرد. مدّتی نگذشت که سر از «انجمن ادبی خراسان» درآورد و با بزرگان شعر آن دیار، دیدار کرد. از استادانی که او در این انجمن با آنها آشنا شد؛ استاد نصرت (منشی باشی) شاعر خراسانی بود. همو بود که تخلّص «امید» را به اخوان، هدیه کرد. اخوان در چهارم شهریور ۱۳۶۹ ش. در بیمارستان مهر تهران درگذشت. پیکرش را به توس بردند و در جوار آرامگاه حکیم ابوالقاسم فردوسی، به خاک سپردند. اخوان، هم در شعرِ سنت‌گرا و هم در شیوه نیمایی، آثار ارزنده‌ای آفرید. هرچند، در همه دوره‌ها و دفترهای شعری او سروده‌هایی درخشان دیده می‌شود، می‌توان‌گفت اوج توانایی ذهنی و زبانی‌اش، در مجموعه‌های زمستان، آخر شاهنامه و از این اوستا جلوه‌گر است. وی در این دفترها، سبک و سیاق خاصّ خویش را می‌یابد و بتدریج، به پختگی و کمال سبک خاصّ خود دست می‌یابد.

هر خواننده علاقه‌مند به شعر معاصر، با شنیدن نام او، هم حماسه‌ها و رَجَزها و هم ناله و نفرین‌های مالامال از درد و غمش را، فرایاد می‌آورد. با این حال، گاه به معانی و مضامین تغزّلی و فلسفی نیز، گریز می‌زند وسروده‌های ناب و موثّری خلق می‌کند.

### «آخر شاهنامه»

۱) این شکسته چنگِ بی‌قانون
رامِ چنگِ چنگی شوریده رنگِ پیر

www.SID.ir

گاه گویی خواب می‌بیند
خویش را در بارگاه پر فروغ مهر
طرفه چشم‌اندازِ شاد و شاهدِ زرتشت
با پریزادی چمان سرمست
در چمنزارانِ پاک و روشنِ مهتاب می‌بیند
روشنی‌هایِ دروغینی
-کاروانِ شعله‌هایِ مرده در مرداب-
بر جبین قدسیِ محراب می بیند
یادِ ایّامِ شکوه و فخر و عصمت را
می‌سراید شاد
قصّهٔ غمگینِ غربت را:

۲) «هان، کجاست
پایتختِ این کج آیین قرنِ دیوانه؟
با شبانِ روشنش چون روز
روزهای تنگ و تارش، چون شب اندر قعرِ افسانه
با قلاعِ سهمگینِ سخت و ستوارش
با لئیمانه تبسّم کردنِ دروازه‌هایش، سرد و بیگانه.

۳) هان، کجاست
پایتختِ این دژآیین قرنِ پر آشوب؟
قرنِ شکلکْ چهر
بر گذشته از مدارِ ماه
لیک بس دور از قرارِ مهر
قرنِ خون آشام
قرنِ وحشتناک‌تر پیغام
کاندران با فضلهٔ موهومِ مرغِ دور پروازی
چار رکنِ هفتِ اقلیمِ خدا را در زمانی بر می‌آشوبند
هر چه هستی، هر چه پستی، هر چه بالایی

Archive of SID

www.SID.ir

سخت می‌کوبند
پاک می‌روبند.

۴) هان، کجاست
پایتختِ این بی‌آزرم و بی‌آیین قرن؟
کاندران بی‌گونه‌ای مهلت
هر شکوفهٔ تازه‌رو بازیچهٔ باد است
همچنان که حرمتِ پیرانِ میوهٔ خویش بخشیده
عرصهٔ انکار و وهن و غدر و بیداد است.

۵) پایتخت اینچنین قرنی
کو؟
بر کدامین بی‌نشان قلّه‌ست
در کدامین سو؟
دیده‌بانان را بگو تا خواب نفریبد
بر چکاد پاسگاه خویش، دل بیدار و سر هشیار
هیچشان جادویی اختر
هیچشان افسونِ شهرِ نقرهٔ مهتاب نفریبد.

۶) بر به کشتی‌های خشمِ بادبان از خون
ما، برای فتح، سوی پایتختِ قرن می‌آییم
تا که هیچستانِ نُه توی فراخِ این غبار آلودِ بی‌غم را
با چکاچاک مهیبِ تیغهامان، تیز
غرّش زهره‌درانِ کوسهامان، سهم
پرّش خارا شکافِ تیرهامان، تند
نیک بگشاییم.
شیشه‌های عمرِ دیوان را
از طلسمِ قلعهٔ پنهان، ز چنگِ پاسدارانِ فسونگرشان
جلد برباییم
بر زمین کوبیم

Archive of SID

www.SID.ir

ور زمین -گهوارهٔ فرسودهٔ آفاق-
دست نرم سبزه‌هایش را به پیش آرد
تا که سنگ از ما نهان دارد
چهره‌اش را ژرف بشخاییم.

۷) ما
فاتحانِ قلعه‌های فخرِ تاریخیم
شاهدانِ شهرهای شوکتِ هر قرن
ما
یادگارِ عصمتِ غمگینِ اعصاریم
ما
راویانِ قصّه‌های شاد و شیرینیم
قصّه‌های آسمانِ پاک
نورِ جاری، آب
سردِ تاری، خاک
قصّه‌های خوش‌ترین پیغام
از زلالِ جویبارِ روشنِ ایّام
قصّه‌های بیشهٔ انبوه، پشتش کوه، پایش نهر
قصّه‌های دستِ گرمِ دوست در شب‌های سردِ شهر
ما
کاروانِ ساغر و چنگیم.
لولیانِ چنگمانْ افسانه‌گوی زندگیمان، زندگیمانْ شعر و افسانه
ساقیانِ مستِ مستانه.

۸) هان، کجاست
پایتختِ قرن؟
ما برای فتح می‌آییم
تا که هیچستانْش بگشاییم...»
۹) این شکسته‌چنگِ دل تنگِ محال‌اندیش
نغمه‌پردازِ حریمِ خلوتِ پندار

Archive of SID

www.SID.ir

جاودان پوشیده از اسرار
چه حکایت‌ها که دارد روز و شب با خویش!

۱۰) ای پریشانگوی مسکین! پرده دیگر کن
پورِ دستان جان ز چاهِ نابرادر در نخواهد برد
مُرد، مُرد، او مُرد
داستانِ پورِ فرخزاد را سر کن
آن که گویی ناله اش از قعرِ چاهی ژرف می‌آید.
نالد و موید
موید و گوید:

۱۱) «آه، دیگر ما
فاتحانِ گوژپشت و پیر را مانیم.
بر به کشتی‌های موجِ بادبان از کف
دل به یادِ برّه‌های فرّهی، در دشتِ ایّامِ تهی، بسته
تیغهامانْ زنگخورد و کهنه و خسته
کوسهامانْ جاودان خاموش
تیرهامانْ بال بشکسته.

۱۲) ما
فاتحانِ شهرهای رفته بر بادیم.
با صدایی ناتوان‌تر زانکه بیرون آید از سینه
راویانِ قصّه‌های رفته از یادیم.
کس به چیزی یا پشیزی برنگیرد سکّه‌هامان را.
گویی از شاهی‌ست بیگانه.
یا ز میری دودمانش منقرض گشته.
گاهگه بیدار می‌خواهیم شد زین خوابِ جادویی
همچو خوابِ همگنانِ غار
چشم می‌مالیم و می‌گوییم: آنک، طرفه قصرِ زرنگارِ
صبح شیرینکار.

Archive of SID
www.SID.ir

لیک بی‌مرگ است دقیانوس.
وای، وای، افسوس» (اخوان، ۱۳۸۵: ۷۰).

**زمینه‌های اجتماعی- سیاسی شعر**

معانی اجتماعی- سیاسی از دوره مشروطه به بعد، به شکلی گسترده، عرصهٔ ادب منظوم و منثور را از آنِ خود کرده است و وطن، آزادی، عدالت، قانون‌مداری و... تابعه درونی بیشتر شاعران است که تلقین شعرشان می‌کند. البتّه این شعر اخوان، مانند بسیاری از اشعار عصر مشروطه، سروده‌ای صرفاً سیاسی- اجتماعی و عاری از زیبایی‌های هنری نیست؛ بلکه شاعر در کارگاه خیال خویش، درونمایه و عواطف شعر را با آرایه‌های شعری و زبانی متناسب، آراسته است تا از شعار صرف فاصله گیرد.

«شعر معاصر حماسی، از تبلیغات و فریادهای کاذب و رفتارهای ژورنالیستی به دور است و از نوعی مسئولیّت اجتماعی سرچشمه می گیرد... » (علوی‌مقدم و ساسانی، ۱۳۸۶: ۱۵۴). «اخوان ثالث نیز همچون نیما و شاملو، در اشعار خود با دغدغه‌های اجتماعی رو به روست... نوسان‌ها و دگرگونی‌های سیاسی اجتماعی زمان اخوان، به‌شدّت در روحیّهٔ او و در مضمون اشعارش اثر گذاشته است؛ بویژه پس از شکست‌های پی در پی سیاسی به نوعی یأس و سرخوردگی دچار شده است» (حسن‌لی،۱۳۸۶: ۳۸۵). اندوه رمانتیکی شاعر در «آخر شاهنامه»، شخصی نیست؛ بلکه صبغهٔ سیاسی- اجتماعی دارد. در این گونه اندوه، «سخن از شکست است؛ امّا نه شکست فردی؛ بلکه شکست ایده‌آل‌های جمعی و آرمان‌های اجتماعی» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۴۲).

با توجّه به این‌که «آخرشاهنامه» در مهرماه ۱۳۳۶سروده شده است، ذهن مخاطب را متوجّه برخی از رویدادهای تکان دهنده آن روزگار می سازد؛ حوادثی که زمانه را اسیر سرمای استبداد کرد و در پی آنها طوفان یأس وزیدن گرفت و بیماری نفرت در جان‌ها رخنه کرد. اخوان، چنین فضایی را در این شعر به تصویر کشیده است.

**زمینه‌های ادبی شعر**

شعر معاصر ایران، در ادامه سنت دیرینه سال شعر پارسی، پا به عرصه وجود نهاد تا با نمایش گونه‌ای رئالیسم متعهّد از سویی و سمبولیسم اجتماعی از دیگرسو، آیینه انعکاس جهان پر تب و تاب معاصر شود. نیما یوشیج، با تغییرات اساسی در زبان، شکل و معنا، شعر معاصر را کاملاً از

Archive of SID

www.SID.ir

شعر سنتی متمایز کرد و شاگردان و پیروان او، کار وی را ادامه و توسعه دادند. اخوان در دهۀ سی، با نیما یوشیج آشنا می‌شود؛ به شعر نو روی می‌آورد؛ سنّت دیرینه‌سال پارسی (بویژه سبک خراسانی)، با خون و روح او آمیخته است؛ شیوه و سبک بیان نیما را می‌پسندد و واژگان و تعبیرات مهم و ارزشمند محاوره را در ذهن دارد. او همۀ این موارد را بخوبی در کنار هم می‌نهد و معجونی مقوّی و مؤثّر به نام سبک اخوانی می‌آفریند. زبان قصاید پرصلابت ارغنونی را وجه غالب زبان خویش می‌کند و در حماسه‌ها و اسطوره‌ها و آه نامه‌های خویش، به کار می‌گیرد.

اخوان با درآمیختن مختصّات سبک خراسانی، زبان نیمایی و واژگان و تعابیر محاوره‌ای، به سبکی خاص و پر صلابت دست یافت (حقوقی، ۱۳۷۷: ۲۲). با این همه، در عین حماسه‌سرایی، رنگ نومیدی و یأس، بر چهره سروده‌های او به وضوح دیده می‌شود.

## موضوعات کلّی، گرانی‌گاه‌ها و نقطه عطف‌های شعر

با نگاهی اجمالی به صدر تا ذیل شعر، چهار موضوع کلّی و در عین حال اساسی درآن دیده می‌شود و می‌توان گفت کل این شعر روایی طولانی درصدد است تا این چهار نکته را نمایش وار گوشزد کند: ۱. رؤیای عظمت ایران باستان؛ ۲. توهّم غلبه بر مشکلات، موانع، دشمنان و غم‌ها؛ ۳. خودآگاهی و دیدن واقعیّات زمانه و اعتراف به عجز؛ ۴. یأس و تسلیم و سرخوردگی کامل.

می توان چند نقطه عطف و گرانی‌گاه مهم را برای شعر ترسیم کرد:

۱. در بند نخست، که حاوی مقدمه چینی (**setting**) روایت نیز هست، صحبت از رؤیایی و خاطره‌وار بودن سخنان چنگ است که بزرگی و افتخار بر باد رفته را در خواب می‌بینند:

این شکسته چنگِ بی‌قانون/ گاه گویی خواب می‌بیند/ خویش را در بارگاه پر فروغ مهر... .

چنگ - و احوال او با اینکه ظاهراً موضوع روایت راوی است- خود، رویاها در سر و روایت ها بر زبان دارد. این چنگ نمادی است از وجود باطنی و ناخودآگاه خود شاعر و نیز همه شاعران، هنرمندان و روشنفکران روشن بین و مبارز عصر شاعر که نماینده صادق، باطن بیدار و صدای رسای جامعه خویش‌اند.

۲. در بند دوم، «کج آیین قرن دیوانه» از نقطه عطف‌های دیگر شعر است. که شاعر با برجسته کردن کج‌آیینی و دیوانگی قرن، هم راز پناه بردنش به گذشته را گوشزد می‌کند و هم عملاً در پی راه گریزی است؛ گریز از روزگاری آکنده از کژآیینی و دیوانگی. شگفتا که از رویارویی و نبرد- ولو محتوم به شکست- با پایتخت چنین قرنی گزیر و گریزی نیست.

۳. در بند سوم، آنگاه که صفاتی پیاپی برای قرن برمی‌شمرد که همگی عمق رنج جانکاه و نفرت درد آور شاعر از زمانه و نیز درجه دهشتناکی، خون‌آشامی و مهیب بودن قرن را به نمایش

Archive of SID

www.SID.ir

می‌گذارند، نقطه عطف دیگری رخ می‌نماید:

دژآیین قرنِ پر آشوب/ قرنِ شکلکْ چهر/ بر گذشته از مدارِ ماه/ لیک بس دور از قرارِ مهر /قرنِ خون آشام/ قرنِ وحشتناک‌تر پیغام...

۴. «بی‌آزرم و بی‌آیینی قرن» در بند چهارم نیز- که تأکیدی است بر تقبیح قرن و روزگار- گرانی‌گاه دیگری است در شعر.

۵. نقطه عطف دیگر شعر در « پایتخت اینچنین قرنی/ کو؟/ بر کدامین بی‌نشان قلّه‌ست/ در کدامین سو؟» دیده می‌شود. این پاره از شعر در معنا متناقض نماست و چنین می‌نمایاند که شاعر با همه ارتباط و شناختی که از قرن دارد، آن را نمی‌شناسد؛ قرنی دور، بی‌نشان، شگفت و ناشناختنی است؛ شاعر راه غلبه بر آن را نمی‌داند.

۶. در چند سطر بعد نیز آنگاه که مصمّم و خشمگین، هدف خود را – هدف شعر و شاعر و مردم زمانه را- فتح پایتخت قرن معرّفی می‌کند، گرانی‌گاه دیگری به چشم می آید: بر به کشتی‌های خشمِ بادبان از خون/ ما، برای فتح، سوی پایتختِ قرن می‌آییم... .

۷. این مایه از عزم و تصمیم و جدّیّت، تا بند نهم، ادامه پیدا می‌کند.

۸. در بند نهم و دهم که نقطه عطف مهمّ دیگرشعر است، سخن از محال‌اندیشی، پندار خام پریشان‌گویی چنگ دلتنگ و مأیوس به میان آمده است:

این شکسته‌چنگِ دلتنگِ محال‌اندیش/ نغمه‌پردازِ حریمِ خلوتِ‌پندار/ .../ چه حکایت‌ها که دارد روز و شب با خویش! / ای پریشانگوی مسکین! پرده دیگر کن... .

۹. نقطه عطف دیگر، خودآگاهی چنگ در پایان شعر و در نتیجه تلنگر راوی است. راوی، واقعیّت‌های تلخ زمانه را یک به یک، مرثیه‌وار، می‌سراید: آه، دیگر ما/ فاتحانِ گوژپشت و پیر را مانیم/ بر به کشتیهای موجِ بادبان از کف/ دل به یادِ برّه‌های فرّهی، در دشتِ ایّامِ تهی، بسته... و لحظه به لحظه چشم شاعر را برحقیقت ماجرا بیشتر می‌گشاید.

۱۰. سرانجام آخرین نقطه عطف آنجاست که وجود راوی و چنگ، در هم می‌تند و پایان تلخ و تباه آن دو توأمان اعلام می شود. راوی – چنگ (تمامیّت وجود شاعر و مجموعه ناخودآگاه و خودآگاه او) اکنون با تمام وجود، شکست قطعی خود را جار می زند: لیک بی‌مرگ است دقیانوس.

## ساختار روایی شعر و پرسهای خیال شاعر

آخر شاهنامه شعری است روایی و منطقی داستانی دارد. گویی روح شهرزاد است که درکالبد راوی، قصه می‌گوید؛ با این تفاوت که این شهرزاد، تحت تأثیر وجود منفی نگر، تلخ بین و سرخورده اخوان، قصّه‌ای جز قصّه تلخ آخر شاهنامه نمی‌تواند بگوید. شعر، به شیوهٔ داستان در

www.SID.ir

داستان نقل می‌شود. شاعر به عنوان نخستین راوی، چنگی را در حالت داستان‌گویی و قصه‌پردازی نشان می‌دهد و سپس این چنگ است که قصّه سرمی‌دهد.

زاویه دید، ابتدا دانای کل محدود به ذهن شاعر است؛ امّا بتدریج، با تمهیدی این گونه: «گاه گویی خواب می بیند» چنگ را غرق در رویا نشان می‌دهد و جریان نقل داستان را به چنگ وامی‌نهد. این عبارت کلیدی، مخاطب را به ناخودآگاه ذهن چنگ – که خود نماد ناخودآگاه ذهن شاعر است- ارجاع می‌دهد.

افراد روان‌پریش و روان‌گسیخته، به دلیل قطع ارتباط با واقعیّت، گویی مدام در عالم خیال و رؤیا سیر می‌کنند و سخنان آنها گونه‌ای جریان سیال ذهن آنهاست. این افراد به تناسب میزان ارتباط با واقعیت یا دوری از آن، در طیفی که یک طرف آن جریان کامل و خالص ناخودآگاه و طرف دیگر آن حدیث نفس و تداعی است؛ در تردّدند و از یک یا چند موقعیّت از این حالت‌ها سخن می‌گویند. گویی خواب دیدن چنگ، حاکی از درجاتی از روان‌پریشی و روان‌گسیختگی اوست. بدین ترتیب، جریان سیّال ذهن چنگ (شاعر) در فضایی وهمی و مبهم، روایت ماجرا را به دست می‌گیرد و سپس به کمک تداعی و با گونه‌ای حدیث نفس، روند گزارش داستان را ادامه می‌دهد. آنچه در رویه ظاهری شعر دیده می‌شود؛ روایتی روشن است؛ ولی با این تمهیدات، متوجّه می‌شویم، که از بند دوم به بعد – تا آغاز بند نهم- رویای چنگ است و چیزهایی است که چنگ در عالم خیال و رویا می‌بیند؛ یعنی گونه‌ای حدیث نفس است؛ روایتی است از جانب چنگ و خطاب به خویشتن خویش. اصولاً این داستان، تنها روایت تدریجی به خودآگاهی رسیدن چنگ و تسلیم و پذیرش شکست محتوم وی است و تنها مخاطب درد آگاهی که روایت شگفت او را بشنود و باور کند خود چنگ است؛ نه دیگران که خود از اهالی قرن‌اند و همساز با قرن، دست در کار این ویرانگری دارند.

در بند نهم و دهم- باز- شاعر در بیداری و خودآگاهی، احوال چنگ (ناخودآگاه و وجود باطنی و نمادین خود) را آشکارا نشان می‌دهد و شکستگی، بی‌قانونی و محال‌اندیشی او را به عنوان کلید دیگری از قطع ارتباط چنگ با واقعیّت به دست می‌دهد.

از بند یازدهم تا پایان شعر نیز روند وقوف شاعر به امیال و آرزوهای سرکوب شده و آگاهی او از عالم واقع و ارتباط دوباره‌اش با واقعیّت و پذیرش آن است. این شعر، با منطق روایی‌اش و با همه نوآیینی، ساختی کهنه دارد و نتوانسته است خود را از ساختار پایه و عناصر ساختاری بنیادین، ثابت و تغییرناپذیری چون تقابل دوگانه موجود در قصّه‌ها و روایت‌های سنتی بیرون بکشد و تقابل، تناقض و تضاد در سطوح مختلف آن به چشم می‌خورد، اول اینکه تقابلی دوگانه، هم بین راوی و قرن دیده می‌شود و هم بین حال و گذشته جامعه توصیف شده در شعر (ایران)؛

Archive of SID

www.SID.ir

دوم اینکه بین شرایط موجود و شرایط آرمانی و مطلوب آن، تضادی چشمگیر خودنمایی می‌کند. سوم اینکه دیدگاه راوی نیز در دو موضع و مقام، دو گونه است؛ در وضعیّت نخست، پیروزمندانه درصدد فتح پایتخت قرن است و از موضع قدرت سخن می‌راند و رجز می‌خواند و در وضعیّت دوم، خود را شکست خورده و منفعل می‌یابد و از جایگاه ضعف، ناله سر می‌دهد. چهارم اینکه زبان شعر نیز دوگانه است و حاوی تضاد و تقابلی بین دو صورت بیانی و ساخت زبانی است. بخش نخست شعر، زبان و بیانی حماسی دارد و با واژگان، ترکیبات، عبارات و جملاتی چون «هان!، فتح، کجاست، بکوبیم، بربراییم، خشم، خون، چکاچاک، غرّش، پرّش، کوس، سهم، مهیب، خاراشکاف، سر هشیار، کشتیهای خشم بادبان از خون، شهرهای شوکت هر قرن، فاتحان قلعه‌های فخر، چکاچاک مهیب تیغهامان تیز، غرّش زهره‌دران کوسهامان سهم، پرّش خارا شکاف تیرهامان تند، ما برای فتح می‌آییم، تا که هیچستانش بگشاییم و... ساخت و لحنی حماسی دارد؛ ولی بخش دوم آن، رمانتیک و مرثیه‌وار است و با واژگان، ترکیبات و جملاتی چون: «آه، افسوس، شکسته، دلتنگ، محال اندیش، مسکین، چاه، نالد، موید، گوژپشت، پیر، پریشانگوی مسکین، چاه نابرادر، قعر چاهی ژرف، بادبان از کف، زنگخورد و کهنه و خسته، جاودان خاموش، بال بشکسته، صدایی ناتوان، راویان قصّه‌های رفته از یادیم، فاتحان شهرهای رفته بر بادیم، لیک بی مرگ است دقیانوس؛ و در نهایت، با تأکیدی آشکار، بر «وای» و «افسوس»، ساخت و لحنی مرثیه‌وار یافته است.

**موسیقی شعر**

اخوان، وزن را برای شعر ضروری می‌دانست و همواره می‌گفت: «شمّ زیباشناسی من و چیزی که در من قوّه شاعره نامیده می‌شود، کلامی را که وزن نداشته باشد، شعر کامل نمی‌داند... وزن، به نظر من، برای شعر موهبتی است؛ موهبت ترانگی و تری و روانگی. حالت تغنّی و سرایش یعنی حالتی که سپهر و آفرینش در انسان به ودیعه گذاشته... وزن چیزی از خارج تحمیل شده به شعر نیست. همزاد و پیکره روحانی- جسمانی شعر است؛ شکل بروز و کالبد معنوی شعر است» (کاخی، ۱۳۷۱: ۸۱-۸۲).

دلبستگی به موسیقی و نواختن سه‌تار، هماهنگی و هارمونی اجزا، اوج و حضیض‌ها و تناسب حالات و نغمه‌ها را در ذهن و روان شاعر حک کرده؛ بدان‌سان که در نواختن آهنگ حماسه و غرور، نت‌ها را با چنان ترکیبی کنار هم می‌نهد که گویی هزاران کوس و بوق و نقاره، هم‌نوا شده‌اند؛ و در مرثیه سرایی نیز به شیوه‌ای دیگر، داد تمام می‌دهد. موسیقی سرشار و غنی متناسب با محتوا و عواطف، از مختصّات سبک اخوان است. «پرویز مشکاتیان» با توجّه به این جنبه از شعر اخوان می‌گوید: «شاعری که با موسیقی و آهنگ کلام آشناست، به همان اندازه

Archive of SID

www.SID.ir

موفّق‌تر است که آهنگسازی با شعر و به گمان من یکی از عواملی کـه اخـوان را بـر بلنـدی شـعر معاصر و تارک ادبیّات منظوم نسل حاضر جای می‌دهد، احاطه او بود بر ظرافت‌هـای موسـیقیایی کلام» (کـاخی، ۱۳۸۵:۳۸۰). بررسی دقیق عناصر مؤثّر در ایجاد موسیقی، به دلیل غنای بدیع لفظـی در شعر اخوان، خود می‌تواند موضـوع مقالـه‌ای جداگانـه باشـد؛ امّـا در اینجـا تنهـا بـه ضـرورت، مهمترین عوامل به وجود آورندهٔ موسیقی شعر «آخر شاهنامه» را ذکر می‌کنیم:

**موسیقی بیرونی**

«آخر شاهنامه» مانند بسیاری از شعرهای دیگر اخوان در بحر رمل (فاعلاتن) سروده شده‌است. حقوقی، این بحر و بحر هزج (مفاعیلن) را در دفترهای شعر اخوان ثالث، پرکاربرد می‌داند و دلیل آن را مناسب بودن این اوزان عروضی با سروده‌های وصفی و روایی عنوان می‌کند (حقوقی، ۱۳۷۷: ۳۲)؛ به زعم وی، این اوزان «به طبیعت زبان و نثر نزدیک‌تر است... و شاعر، به دلیل سادگی و روانی اوزان متفق‌الارکان، نسبت به بحور مختلف‌الارکان، دست بازتری دارد» (همان: ۳۲).

ضمن تأیید سخن حقوقی، باید گفت دلیـل و علّـت اصـلی اسـتفاده زیـاد اخـوان از ایـن وزن عروضی، ذهنیّت روایی شکل گرفته اوست. وی- بر خلاف برخـی شـاعران بـزرگ هـم عصـرش- کمتر به تأثیرات آنی و تصاویر شبه امپرسیونیسـتی مـی‌پـردازد و بیشـتر ماننـد اسـلاف روایتگـر خویش- از جمله حکیم توس، روایتگر بـزرگ ایـران زمـین،- تـوان خـود را مصـروف سـاختن و پرداختن روایات می‌کنـد. ایـن ویژگـی را در شـعرهای دیگـری چـون «قصّـه شـهر سنگسـتان»، «چاووشی»، «میراث»، «کتیبه»، «آنگاه پس از تندر»، «خوان هشتم » و... می توان دید.

**موسیقی درونی**

از عواملی که موسیقی درونی این سروده را ایجاد کرده‌اند می‌توان به این موارد اشاره کرد:

در آغاز شعر، باریدن واجهای انسدادی، نحو کلام را منقطع جلوه می‌دهد تا شکسـتگی چنـگ و دلتنگی و بغض شاعر، جلوه‌گر شود. جناس در واژگان «چنگ/ چنگی» و «چنگ/ رنـگ» و تکـرار حرف «ر» و مصوت «اِ» سبب شده تا کلام، غرق در موسیقی و گـوش، مسـتِ‌سحرِسـخن شـود. در همین بند نخست، جناس زاید «شاد/ شاهد» و واج‌آرایی با مصوّت «آ» و صامت «ش»، چشم‌انـدازی بلند و دلخواه، ترسیم کرده است. جناس واژگان «مرده/ مرداب» ضمن تقویت موسـیقی درونـی، از نظر معنایی نیز حائز اهمیّت است.

در بند دوم، هم‌صدایی (تکرار مصوّت بلند «آ») با بلنـدی و اوج فریـاد چنـگ متناسـب اسـت؛ چنانکه هم‌نوایی واژگان «بیدار/ هوشیار» سطر ششم از بند پنجم را شنیدنی کرده است.

در آغاز بند ششم (بر به کشتی‌های خشمِ بادبان از خون... ) و بند یازدهم (بر به کشـتی‌هـای

www.SID.ir

موجِ بادبان از کف... )، گونه‌ای توازن نحوی، موسیقی را شنیدنی و سطرها را به یاد ماندنی کرده است. در این سطرها، آوردن حرف اضافه دوگانه، پیش از متمم، اوج باستانگرایی در کاربرد حروف است که ضمن مؤکّد شدن سخن و فضاسازی مؤثّر و ملموس، موسیقی درونی را با تکرار واج «بـ» افزوده است. برخی در تأیید یا رد فایده این کاربرد تردید کرده‌اند: «... هر دو حرف اضافه در ابتدای مصراع... نشان از تأکیدی بودن کلام است؛ البتّه باید اشاره کرد که این نوع کاربرد زیبایی چندان ندارد و مطلوب هم نیست» (میزبان، ۱۳۸۲: ۶۷).

در بند ششم بویژه در سه سطر «با چکاچاک مهیبِ تیغهامان، تیز/ غرّش زهره‌درانِ کوسهامان، سهم/ پرّش خاراشکافِ تیرهامان، تند»، موسیقی کوبندگی و برّندگی که خاصّ حماسه‌ها و ناوردهاست، چنان هولناک و سهمگین نواخته می‌شود که یادآور طبل و کوس نواختن، به هنگام حرکت و هجوم لشکریان است. واژه مرکب «چکاچاک»، خود ترکیبی هنری و نام‌آوایی زیباست. آمدن این ترکیب، طنین موسیقیایی را به اوج می‌رساند و نشان می‌دهد که تصویرها، محدود به حسّ بینایی نیستند؛ بلکه گاهی صداهای پیرامون ما را مجسّم می‌کنند؛ چنین است که روایت ماجرا و صدای برخورد شمشیرهای تیز، بیش از آن‌که خواندنی باشد، شنیدنی می‌شود. «ساخت‌هایی که دو اسم و یک میانوند را در ساختمان خود دارند و اسم به واسطهٔ یک میانوند، در ساختمان واژه‌ای تکرار می‌شود، از نظر معنا و مفهوم، تکرار، انبوهی و تداوم را می‌رسانند...» (علیپور،۱۳۸۷: ۲۵۳). در این‌گونه سازه‌های واژگانی، پیوندی ذاتی، میان صورت و معنا وجود دارد که رسانگی و برجستگی معنی و موسیقی را مضاعف می‌کند و تصاویر را محسوس‌تر و صمیمی‌تر می‌نماید. در واژگان غرّش و پرّش، «صامت "ر" که خود صامتی تکریری است و آمادگی مشدّد تلفظ شدن را دارد...» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۳۰۰) حماسی شدن زبان را دو چندان کرده است.

در سطر نخست بند هفتم (ما/ فاتحانِ قلعه‌های فخرِ تاریخیم)، هم‌نشینی حروف «ف*اخ*ر» فخامت زبان را متناسب با درونمایه رقم زده است؛ چنانکه با این تمهید، گویی استواری و جزالت قلعه‌های فخر تاریخ است که به زبان شاعر و موسیقی کلام سرایت کرده است. در سطر «لولیانِ چنگمانْ افسانه‌گوی زندگیمان، زندگیمانْ شعر و افسانه»، تکرار صورت زبانی «زندگیْمان» عیناً و بی‌واسطه، در میانه سطر و نیز تکرار واژه «افسانه» زیبایی سخن را افزوده است؛ همچنین است واژه «مست» در سطر پس از آن (ساقیانِ مستِ مستانه). هماوایی در واژگان «چنگ/ تنگ» سطر آغازین بند نهم را- همانند بند نخست سروده- غرق در طنینی موسیقیایی متناسب با معنا کرده است.

Archive of SID

www.SID.ir

در بند دهم، آنجا که شاعر از مرگ پوردستان و رستم‌های همیشه سخن می‌گوید، بغض و گرفتگی گلوی گوینده، بویژه در سطری به دور از تصویر (سطر سوم) - با تکرار واژه «مُرد» - با موجزترین و ساده‌ترین عبارت، نشان داده می‌شود و احساس و عاطفه ژرف و طبیعی شاعر، جوشیدن می‌گیرد. واج‌آرایی درسطر دوّم بویژه در سطر سوم، به گونه‌ای است که سبک نوشته منقطع و بریده بریده جلوه می‌کند تا این سکته‌ها، متناسب با قطع شدن نفس تهمتن باشد. نفس راوی و چنگ و به تبع آن دو، نفس خواننده شعر نیز بند می‌آید. قوافی درونی «نالد/ موید» و «موید/ گوید» تکرار واژه چاه و... سمفونی ژرف و غمگینی را اجرا می‌کنند.

واژگان «پنهان/ پاسداران/ فسونگرشان» در بند ششم، توالی واژگان «برّه/ فرّه» در بند یازدهم، آمدن واژگان «دستان/ داستان» در بند دهم و «چیزی/ پشیزی» و «می‌مالیم/ می‌گوییم» در بند پایانی سروده، سبب ایجاد گونه‌ای هماهنگی و خوشنوایی کلام گردیده است. در بند یازدهم (دل به یادِ برّه‌های فرّهی، در دشتِ ایّامِ تهی، بسته/ تیغهامانْ زنگخورد و کهنه و خسته/ کوسهامانْ جاودان خاموش/ تیرهامانْ بال بشکسته.) تکرار واج «ه»، حسرت و آه و افسوس، درماندگی، خستگی و صدای نفس نفس زدن‌های راوی -که در اینجا با چنگ یکی شده- و همرزمان خسته او را به بهترین وجهی القا می‌کند. همچنین تکرار صامت «س» در واژه‌های «دقیانوس» و «افسوس»، سکوت و سردی و حسرت را در پایان شعر القا می‌کند که از ماندگارتری بر ذهن مخاطب می‌گذارد.

تتابع اضافات و ساخت‌هایی چون: «شکسته چنگ دل‌تنگ محال‌اندیش، فاتحان قلعه‌های فخر تاریخ، فضله موهوم مرغ دور پرواز، چهار رکن هفت اقلیم خدا، نغمه‌پرداز حریم خلوت پندار، خواب همگنان غار و...» در جای‌جای سروده، واژگان را زنجیروار به هم دوخته و همگی در القای ترکیب یکپارچه و مستحکمی از معنا و احساس و عواطف، در ساختی موسیقیایی، موفّق و مؤثّر بوده‌اند.

**موسیقی کناری**

آوردن قافیه‌های فراوان از وجوه مهمّ تمایز شعر اخوان و دیگر معاصران اوست. همین امر، از عواملی است که او را در برزخ شعر قدمایی و نیمایی قرار می‌دهد. به زعم اخوان، قافیه برای انسجام و استحکام سروده ضرورت دارد: «قافیه به منزله آرایش و زنجیره زرّین تداعی، به منزله قلّاب‌ها و پیوندهایی برای حفظ تعادل و توازن آرایش است» (کاخی،۱۳۷۱: ۸۲). قافیه‌های کناری این سروده، به ترتیب بندهای شعر عبارتند از:

در بند نخست: «خواب/ مهتاب/ مرداب/ محراب» و «عصمت/ غربت»؛ بند دوم: «دیوانه/ افسانه/

www.SID.ir

بیگانه»؛ بند سوم: «آشام/ پیغام» و «برمی‌آشوبند/ می‌کوبند/ می‌روبند»؛ بند چهارم: «باد/ بیداد»؛ بند پنجم: «خواب/ مهتاب» - که در بند نخست نیز آمده بود- و «کو/ سو»؛ بند ششم: «می‌آییم/ بگشاییم/ برباییم/ بشخاییم» و «دارد/ آرد»؛ بند هفتم: «پاک/ خاک» و «نهر/ شهر» و «افسانه/ مستانه»؛ بند هشتم: «می‌آییم/ بگشاییم»؛ بند نهم: «اندیش/ خویش» و «پندار/ اسرار»؛ بند دهم: «بُرد/ مُرد» و «دیگر/ سر» و « موید/ گوید»؛ بند یازدهم: «بسته/ خسته/ بشکسته» و در بند پایانی: «بادیم/ یادیم» و «غار/ شیرینکار» و قافیه بسیار مناسب «دقیانوس/ افسوس» که عصاره شعر و استنتاج شاعر از احوال جامعه زمان خویش است. ردیف‌ها نیز از این قرارند: بند نخست: «می‌بیند» و «را»؛ بند چهارم: «است»؛ و بند پنجم: «نفریبد».

## شگردهای ادبی و صور خیال

مهم‌ترین صور خیالی که در این شعر سبب برجستگی و آشنایی‌زدایی سخن شده‌اند، عبارتند از:

**الف) تشبیه**

صورت بیانی تشبیه، در «آخر شاهنامه»، انگشت‌شمار است؛ زیرا در سروده‌هایی نمادین از این دست، تشبیه کمتر به کار می‌آید و در چنین مواردی به علّت فشردگی فضا و ازدحام عواطف، بیشتر صور خیالی چون استعاره و نماد راهگشاست. تشبیهات به کار رفته نیز، مرسل، مفصّل و حسّی هستند. شاید دلیل استفاده از این گونه تشبیهات، دلبستگی شاعر به سبک خراسانی است. در این سبک، جلوه‌های طبیعت و عناصر طبیعی، زبان را هم ملموس می‌کند و هم از جهاتی بدان وسعت می بخشد و در نتیجه، زبان دلربا و اثر گذار می‌شود و از جمال صورت و کمال معنا برخوردار می‌گردد. در عین سادگی خلق می‌کند. چند نمونه تشبیهات شعر «آخر شاهنامه»:

در بند دوم، سطر «روزهای تنگ و تارش، چون شب اندر قعرِ افسانه»، تشبیهی مرسل و حسّی دیده می‌شود که ادات آن، نشانه باستانگرایی (آرکائیک) زبان اخوان است؛ همچنین است سطر «فاتحانِ گوژپشت و پیر را مانیم» در بند یازدهم و تصویر «گاهگه بیدار می‌خواهیم شد زین خوابِ جادویی/ همچو خوابِ همگنانِ غار» در بند پایانی.

در بند هفتم، سطر «نور جاری، آب» یکی از ساخت‌های هنری‌تر تشبیه آمده است که در آن، سراینده، پس از حذف ادات تشبیه، مشبّه را مؤخّر و مشبّهٌبه را مقدّم داشته است. با وجود حسّی بودن دو سوی تشبیه، ظرافت‌هایی چون حرکت در تصویر و نیز مرکب بودن مشبّه‌به و مآلاً وجه شبه، ایجاز و بالأخره هنجارگریزی نحوی، راز زیبایی این ترکیب زبانی- تصویری است.

Archive of SID

www.SID.ir

در ترکیب تصویری «زلال جویبار روشن ایّام»، اضافه تشبیهی «جویبار ایّام»، که اخوان، پیشتر در «چون سبوی تشنه...» آن را به صورت «جویبار لحظه‌ها « آورده است، چندان نمود نمی‌یابد؛ شاید بنا به دلایلی است، از جمله تکرارِ این ترکیب، به گونه‌ای دیگر، در شعر شاعران کهن:

بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین  کاین اشارت ز جهان گذران ما را بس

(حافظ، ۱۳۷۰: ۱۸۳)

آنچه از زیبایی در این ترکیب باقی است، در آفرینش زبانی آن (تتابع اضافات، جابه‌جایی صفت و واج‌آرایی) ریشه دارد. آمدن عبارت «کاروان شعله‌های مرده در مرداب» پس از «روشنی‌های دروغین» و همچنین تصویر «گهوارهٔ فرسودهٔ آفاق» در بند ششم سروده، پس از واژه «زمین»، گونه‌ای «بدل بلاغی» است که روشی برای آشنایی‌زدایی در شعر معاصر است. «در شعر نو... تشبیه را با حذف ادات تشبیه، به صورت بدل آورده‌اند و گویی جهت تصویرسازی، امری را تعریف دوباره کرده‌اند» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۱۱).

**ب) استعاره**

در سراسر این سروده، مانند بیشتر سروده‌های شاعران معاصر، جاندارپنداری و انسان‌نمایی در تصاویر، دیده می‌شود. برخی معتقدند جاندارانگاری عناصرِ بی‌جان طبیعت، ریشه در اندیشهٔ باستانی گیاه‌پیکری و گیاه‌تباری انسان (از مهر گیاه یا ریباس بودن یم و یمه) دارد که به «تناسخ تصاویر» می‌انجامد و تصاویر جدیدی، از ارتباطات انسان وگیاه را در غالب تشابه اشکال نباتی به اندام‌های انسانی، به وجود آورده است (زمرّدی، ۱۳۸۷: ۱۹۸).

استعاره، بویژه استعاره مکنیّه، از گونه تشخیص، به کرّات دیده می‌شود؛ وصف‌هایی که برای چنگ آمده است (بی‌قانون‌بودن، خواب‌دیدن، چمان و سرمست بودن، قصّه سرودن و نغمه‌پردازی، رجز خوانی، دل‌تنگ و محال‌اندیش بودن و...)؛ صفات و توصیف‌های آمده برای قرن (کج‌آیینی و دیوانگی، دژآیینی، شکلک چهری، بی‌آزرمی، بی‌غم بودن، تبسّم‌های لئیمانه و سرد و بیگانه دروازه‌های آن) و تصاویر دیگر (کاروان شعله‌های‌مرده در مرداب، بازیچه بودن شکوفه، در دست باد، جادوی اختر و افسون مهتاب، دست نرم سبزه، چهره زمین، خستگی تیغ‌ها، فریبنده بودن خواب، عصمت غمگین اعصار و...) همگی مبیّن این امر است که شعر غرق در زندگی و شعور است.

عبارت «پایتختِ‌این کج‌آیین قرنِ دیوانه» ترکیبی زیبا از جغرافیا و تاریخ است که نمونه‌ای از آشنایی‌زدایی است. شاعر، با نوعی استعاره مکنیّه، قرن را سرزمین و کشوری دانسته؛ امّا فقط به آوردن یکی از لوازم مستعارمنه، یعنی «پایتخت»، اکتفا کرده است.

Archive of SID

www.SID.ir

«مرغ، استعاره مصرّحه مطلقه از هواپیما [است]، فضله و دور پردازی ترشیح و هفت اقلیم و در زمان برآشفتن تجرید» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۵۰۷).

**ج) نماد**

هر گاه بر اثر ابهام معنا و تجربه شاعری یا به علّت نبود فضای مناسب و مخاطبان اهل، شاعر نتواند بی‌پروا و مستقیم سخن بگوید و انتقاد کند، سروده را در لفافهٔ نمادها ارائه می‌کند؛ چنانکه معمولاً، در زمان خفقان و استبداد، بیان نمادین جلوه‌گر می‌شود. «در دوران ادبیات معاصر، برخلاف ادبیات کلاسیک، شاعران بیش‌تر به مسائل اجتماعی روی آورده و مضامین اجتماعی را در شعر خود وارد کرده‌اند... از ویژگی‌های سمبلیسم اجتماعی پیش از انقلاب اسلامی این بود که تکوین سمبلیسم در آن بیش‌تر دلیل عرضی و بیرونی داشت، یعنی گاه در اثر فشار و زور [و] خفقان و برای پنهان ماندن معنا و توجّه دادن به مخاطبان خاص، مفهوم آن، عمداً و آگاهانه پنهان و مبهم است» (قبادی و جمشیدیان، ۱۳۸۰: ۵۴).

اخوان، جوشن نفوذناپذیر اساطیر و نمادها را بر سینهٔ ستبر عواطف و اندیشهٔ حماسی خود، پوشانده‌است تا سروده‌ای فرازمانی در وجود آید و گذشته‌ها با حال و آینده پیوند خورد. چنگ، نماد ضمیر ناخودآگاه شاعر و نیز نماد ایرانیان شکست خورده‌ای است که ناله‌های زارشان از جبر تاریخ، طنین‌افکن است و در یک کلام «چنگ، سمبل رؤیای ایران باستان و چنگی، راوی تاریخ ایران. دیوان (شاه و دربار) قلعهٔ پنهان (قصر)» است (شمیسا، ۱۳۸۳: ۵۰۷). رستم دستان، ایرانی‌ترین پهلوان و پهلوان‌ترین ایرانی و گویا نماد روشنفکران، چاووشان و منادیان طریق آزادی، در زمانهٔ شاعر است. در هوای اختناق است که سروده‌های نمادین، قد علم می‌کنند. در این صورت، معنای کلّی شعر، وضعیت فلاکت‌بار دوره ستم‌شاهی است، با بیانی نمادین که شعر را - فراتر از زمان و مکانی خاص- به همه تاریخ‌ها و جغرافیاهای مشابه، پیوند می‌زند و بدین ترتیب، «دیوان» و «دقیانوس» تمام ظالمان و ستمگرانی که عمری به درازای تاریخ دارند، نمادینه می‌شود.

**د) متناقض‌نما (پارادوکس)**

«شفیعی‌کدکنی» معتقد است که «... هر هنرمند بزرگی، در مرکز وجودی خود، یک تناقض ناگزیر دارد... [و] خلاقیّت هنری، چیزی جز ظهورات گاه گاه این تناقض نیست» (کاخی، ۱۳۸۵: ۲۷۱). زرقانی، که گویا از این باور شفیعی کدکنی، الهام گرفته است، می‌گوید: «تناقض در سطح عاطفی شعر اخوان، پررنگ‌تر از تناقض‌های زبانی است. او از یک سو، روحیّه حماسی دارد و همین حال و هوای عاطفه شعرش را، حماسی می‌کند و از سوی دیگر، سراینده شعر شکست است. حماسه، شعر مبارزه و پیروزی است؛ نه شعر ناله و شکست. اخوان به اعتبار تجربه بیرونی مجبور است،

Archive of SID

www.SID.ir

شعر اندوه و شکست بسراید؛ امّا دنیای درونیش، دنیای مبارزه و شکست ناپذیری است. رمز ماندگاری شعر او، همین تناقض اجباری و غیرارادی است» (زرقانی، ۱۳۸۴: ۴۳۳). این ویژگی در دیگر سروده‌های مأیوس اخوان نیز، با شدّت و ضعف، دیده می‌شود. ترکیب «شعله‌های مرده»، در بند نخست و ترکیبات «شبان روشنش چون روز» و «روزهای تنگ و تارش چون شب...» در بند دوّم، نمونه‌هایی از بیان متناقض‌نمای چنگ است. در سطر سوم از بند ششم، ترکیب متناقض‌نمای «هیچستان» را به‌کار برده است. این ترکیب، در سطر، بسیار خوش نشسته‌است. «سهراب سپهری» نیز در سروده معروف «واحه‌ای در لحظه» همین ترکیب را -البتّه برای موضوعات عارفانه و اشراقی- به کار برده است (سپهری، ۱۳۸۱: ۳۶۰). از آنجا که تاریخ شعر اخوان، ده سال پیشتر از سپهری است، به احتمال زیاد، سپهری، این ترکیب را از اخوان اخذ کرده و درحوزه معنایی جدیدی به کار بسته است. علاقهٔ اخوان به این گونه واژه‌سازی، سبب خلق ترکیب «خندستان» با معنای جدیدِ «بیابان میان هیچ و پوچ» شده است:

«در خیالش گفت: دیگر مرد/ رخش رویین برنشست و رفت سوی عرصه نـاورد/ گفت راوی: سوی خندستان» (از این اوستا، مـرد و مرکب، ۱۳۶۹: ۲۸). ارتبـاط ایـن پـارهٔ شـعر، بـا سـروده «آخـر شاهنامه» نیاز به اطاله کلام ندارد.

## آرایه‌های بدیعی

### الف) گونه‌های ایهام

در بند نخست، واژه «چنگ»، دارای ایهام تناسب است؛ یعنی این واژه که نام سـازی اسـت، در ارتباط با واژه «دل»، به معنای پنجه و انگشتان است. واژه «مهر»، ایهام وار، مهر و عطوفتی را نشان می‌دهد که در نظر چنگ، سرمای زمستان، آن را منجمـد کـرده اسـت. زیبـایی واژه «قـانون»، در زنجیره واژگان سطر آغازین سروده، بـه ایهـام تناسـبی اسـت کـه بـا «چنـگ» دارد؛ قـانون، آلـت موسیقی کهنی است، شبیه سنتور.

در بند سوم، ایهام تناسب واژه «مِهر» در معنای «خورشید» با واژه «ماه» دیده می‌شـود. در بنـد ششم، واژه سهم در معنای دیگرش (تیر پیکان‌دار) با تیر، تیغ و کوس، ایهام تناسب دارد.

در بند هفتم، واژه «شیرین» علاوه بر معنای اصلی، در کنار واژه «قصّه»، معشوقهٔ خسـرو پرویـز را فرا یاد می‌آورد.

Archive of SID

www.SID.ir

**ب) تلمیح**

دقّت در تلمیحاتی که بسامدشان بالاست، می‌تواند در سطح معنایی نیز راهی به شناخت باورها و گرایش‌ها و نفرت‌های سراینده باشد. اخوان- به گواه سروده‌هایش- به تلمیحات ایران باستان، بسیار علاقه‌مند است. شاید زمینه‌های اجتماعی و سیاسی، اساسی‌ترین سبب گرایش شاعر به این دسته از تلمیحات باشد. تلمیحات «آخر شاهنامه» عبارتند از:

واژه «مهر»، الهه روشنی (خورشید) و روشنی‌پرستی زردشتیان را به یاد می‌آورد. مهر یا میترا «به معانی مختلف عهد و پیمان، محبّت، خورشید، هفتمین ماه سال، و روز شانزدهم هر ماه شمسی آمده است... مهر، فرشته عهد و میثاق و فروغ در ایران باستان بود که او را فرشته مهر و دوستی و عهد و پیمان و مظهر فروغ و روشنایی می‌پنداشتند. در نظر آنان، مهر واسطه‌ای بود بین فروغ پدید آمده و فروغ ازلی؛ و به عبارت دیگر واسطه بین آفریدگار و آفریدگان و چون مظهر نور بود، بعدها، به معنی خورشید هم استعمال شد. علاوه بر این، مهر، نماینده جنگاوری و دلیری برای حمایت از صلح و صفا و دوستی و پیمان بود...» (یاحقی، ۱۳۶۹: ۴۰۴- ۴۰۵).

اخوان در جای‌جای آثارش، «زردشت» - پیامبر ایران باستان- را، بارها، ستوده است؛ در قصیده «ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم» علاقهٔ وافر به وی را با صریح‌ترین زبان و بیان سروده است:

گرانمایه زردشت را من فزون‌تر ز هر پیر و پیغامبر دوست دارم
بشر بهتر از او ندید و نبیند من آن بهترین از بشر دوست دارم
(اخوان، ۱۳۸۷: ۱۵۷)

در بند دهم، به مرگ «تهمتن» در چاه نابرادر (شغاد) اشاره شده است. تلمیح به «خوان‌هشتم» است و اسیر خدعه نابرادر شدن پوردستان. دستان، نامی است که سیمرغ بر زال -پدر رستم- نهاده بود.

تلمیح دیگر این قسمت از سروده، اشاره به داستان «رستم فرخزاد» است. به گواه شاهنامه، رستم «پسر فرّخ هرمز، از سرداران یزدگرد سوم بود که چون تازیان، به سرکردگی سعد وقّاص، به قادسیّه لشکر کشیدند، به فرمان یزدگرد به مقابله آنان شتافت. او که خود اخترشناس بود "شمار سپهر برگرفت" و دانست که ایرانیان و ساسانیان در این جنگ شکست خواهند خورد؛ پس، نامه‌ای به برادر خود نوشت و او را به بازداشتن یزدگرد پند داد و نامه‌ای نیز به سعد نوشت و او را از جنگ بر حذر داشت؛ امّا این همه سود نبخشید و رستم، به دست سعد وقّاص از پای درآمد» (شریفی، ۱۳۸۷: ذیل رستم فرخزاد).

Archive of SID

www.SID.ir

درباره ترکیب «برّه‌های‌فرّهی» و بویژه در باب فره و فرّ باید گفت که «فرّ، در اصطلاح اوستایی حقیقتی الهی و کیفیتی معنوی است که چون بر کسی حاصل شود او را به شکوه و جلال و مرحلهٔ تقدّس و عظمت معنوی می‌رساند و به عبارت دیگر، صاحب قدرت و نبوغ و خرّمی و سعادت می‌کند» (یاحقی، ۱۳۶۹: ۳۱۸). ایرانیان باستان، فرّه ایزدی را به صورت حیوانی اهلی می‌دانستند: «فرّه ایزدی، به باور ایرانیان به صورت حیوان اهلی و مانند روح قدسی به انسان‌ها می‌رسد و در مواقع باریک از آنها پشتیبانی می‌کند» (دستغیب، ۱۳۷۳: ۲۱۶).

انسجام بند پایانی، بیشتر حاصل تلمیح به داستان اصحاب کهف و شبکه‌های تداعی و تناسب‌های در هم‌تنیده ناشی از این تلمیح است. «همگنان غار» گروهی از مؤمنان بودند که از پادشاه ستم‌پیشه زمانشان (دقیانوس) -که دعوی خدایی داشت- به غاری پناه بردند و به خواست خداوند، مدّت مدیدی به خواب فرو رفتند؛ پس از آن که بیدار شدند، یک نفر را پی آذوقه به شهر فرستادند. او دریافت که سال‌ها از مرگ دقیانوس گذشته است. چون سکّه‌ای قدیمی در دست داشت، نزد حاکم روزگار- که عیسوی مذهب بود- برده شد و بدین ترتیب، رازشان آشکار شد.

## ارتباط معنا، زبان و تصویر در شعر «آخر شاهنامه»

در بند نخست، سخن از چنگی شکسته است که در دستان چنگیِ پیرِ پریده‌رنگی جای دارد و گویی گذشته‌های شاد و شکوهمند و روشن را در رؤیا می‌بیند و غم غربت و خواری کنونی خویش را فریاد می‌زند. به تعبیری «در واقع بازگشت به گذشته پرافتخار، نوعی اسطوره نجات برای شاعر است. او می‌خواهد با این اسطوره‌سازی... از موقعیّت اجتماعی و سیاسی عصر خود و هم‌نسلانش سخن بگوید» (وفایی، ۱۳۸۷:۲۷۵).

فریاد چنگ شکسته، برخلاف قانون و عرف زمانه است. ترکیب «بی قانون»، بیانگر آن است که چنگ خارج از پرده می‌نالد؛ چرا که چنگ شکسته نمی‌تواند کوک باشد و بهنجار و در پرده، نوا سر دهد. چنگ، در خیالش، سفری دارد به «بارگاه پرفروغ مهر». صفت قدمایی «طرفه» را مقدّم داشته تا کلام برجسته و مؤکّد شود. در ادامه، خود را پری‌زادی سرمست می‌بیند که در «چمنزار پاک و روشن مهتاب» می‌خرامد. دو تصویر که از رؤیای چنگ ارائه شده است، سرشار از ظرافت و زیبایی هنری است و عناصر سازنده تصاویر، ملموس و گسترده‌اند: در تصویر نخست، مهر و در تصویر دیگر، مهتاب روشن و چمنزارهای پاک. این عناصر، گویای آن است که عصرکنونی و قرن مورد بحث چنگ، در بندهای دو به بعد، عصری یخ زده، تاریک و پلید است.

Archive of SID

www.SID.ir

شاعر، ایران‌گرایی افراطی خود را نمایان می‌سازد و با تعابیری تند، بی‌پروا و به دور از منطق- چنان فردی رنج دیده و شکست خورده- بر انیران می‌شورد و حتّی در بُعد مذاهب و ادیان نیز دست به دامان تاریخ این مرز و بوم می‌شود. مانیفست «مزدشتی» را که در مؤخّره «از این اوستا» با ساخت و زبانی پیامبر گونه (!) به تفصیل ارائه کرد و در سروده‌هایی چون «ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم» نیز به تصریح، به عرصهٔ شعر کشاند، کسی جز برای نقد اشعارش، جدّی نگرفت.

راوی، در ادامه، با بدبینی تمام و با تعبیر و توصیفی که گویی حالت چنگ است؛ به سراغ مناسک و آیین‌های سپسین می‌رود و روشنی‌های محراب آنها را، فروغی کاذب می‌خواند و انوارشان را «کاروان شعله‌های مرده در مرداب» می‌داند. فراموش نکنیم که ایرانیان، آتش را مقدّس و زنده می‌انگاشته‌اند. اصطلاح «آتش‌کشتن» در سنّت ادبی، به وفور، دیده می‌شود.

شمیسا، شعله‌های مرده در مرداب را، آتش حاصل از سوختن متان می‌داند که از تجزیه مواد آلی در مرداب حاصل می‌آید (شمیسا، ۱۳۸۳: ۵۰۵). هر چند این گفته، دست کم از منظر صرفاً علمی پذیرفتنی می‌نماید، به نظر نمی‌رسد اخوان به این مورد، توجّه داشته است. او صرفاً تصویری از خاموشی و فراموشی روشنی‌های باستان و بویژه آیین زردشتی، در مرداب جامعه خویش، ارائه می‌دهد. این بازگشت‌های صرفاً احساسی به گذشته و به بهشت گم‌شده در لفاف غبار آلود تاریخ- که ناشی از جهان‌بینی یأس‌آلود و سرخورده اوست- از دیدگاه منطقی پذیرفتنی نیست. «بازگشت به گذشته، حتّی زرّین، نه ممکن است نه خردمندانه؛ واپس رفتن کارخرچنگ است نه انسان و انسان همان‌طور که نیچه گفته است: مجاز نیست که خرچنگ باشد» (دستغیب، ۱۳۷۳:۱۹۱-۱۹۲).

بند نخست که گفته‌های راوی (شاعر) بود، به پایان می‌رسد. آنگاه چنگ، زبان می‌گشاید و رَجَز می‌گوید. جمله حماسی «هان کجاست؟» عصارهٔ ترکیب خشم و شتاب برای انتقام از کسی یا چیزی است. او «پایتخت قرن دیوانه و کج‌آیین» را می‌جوید. وقتی قرن، «کج‌آیین» و «دیوانه» است، باید تصاویر متناسب با آن به نمایش گذاشته شود؛ اخوان که این نکته را خوب می‌داند؛ ترکیبات متناقض‌نما را از زبان چنگ ارائه می‌دهد: «شبان روشنش چون روز» که اشاره به انرژی الکتریکی و پیشرفت صنعتی است و «روزهای تنگ و تارش، چون شب اندر قعر افسانه» که مبیّن چیرگی شب، سیاهی، خفقان و... بر گسترهٔ زمانهٔ شاعر است. برج‌های پولادین، با دروازه‌هایی که برای ورود عزیزان و دوستان، ساخته نشده و نحوه بازشدنشان، نشان از بیگانگی افراد و بی اعتمادی آنهاست.

در سطر «با لئیمانه تبسّم‌کردنِ دروازه‌هایش، سرد و بیگانه» گونه‌ای هنجارگریزی نحوی دیده می‌شود. شاعر، با جابه‌جا کردن و تأخیر مکانی صفت‌های «سرد و بیگانه»، سخن را برجسته کرده

Archive of SID

www.SID.ir

و بر سردی و بیگانگی تأکید داشته است.

بند سوم، باز هم توصیف «دژآیین‌قرن پرآشوب» است. چنگ، این بار، نفرت خود را با تصویری ژرف و متناسب، نشان می‌دهد. صفت مشتق- مرکب (شکلکْ‌چهر) بهترین تعبیر، برای قرن زشت رخسار و مسخ شده است؛ قرنی که پیشرفت و وفور دانسته‌های علمی در آن، سبب دست‌یابی بـه کرات آسمانی است؛ امّا دریغا که عطوفت و مهر و انسانیّت، قتل عام شده است.

سیلابی از جملات کوتاه، تند و وحشتناک، در وصف قرن، جاری می‌شود. مهمترین تصویر، در این بند، حاصل تنفّر چنگ، از هواپیماهای حامل بمب‌های ویرانگر است. بمب‌هایی که با تعبیری سخیف، «فضلهٔ موهومِ مرغِ دور پروازی» خوانده شده‌اند. این تصویر- علاوه بر تأثّر شاعر از جنگ‌های جهانی، بویژه جنگ جهانی دوم که ایران نیز با همهٔ بی طرفی، از تأثیر بخشی از فجایع آن برکنار نماند- نشان از وابستگی شدید شاعر به سنّت دیرینه سال شعر پارسی دارد. او با زبان چنگ، حتّی جدیدترین اکتشافات عصر فنّاوری را با همان تصاویر کهن، ارائه می‌دهد. البتّه به رغم نظر کسانی که این پاره از شعر را به دلیل کهنگی زبان، فاقد ارزش هنری دانسته‌اند (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۳۱۷ و ۳۱۸)، اگر توجّه کنیم که اول اینکه این چنگِ کهنسال است که می‌سراید و دوم اینکه چنگ، نوعاً نمی‌تواند مانند سازهای امروزی سخن بگوید و کهنه‌گراست، کهنگی تصاویر موجّه می‌نماید و آنگاه زبان، با محتوای بند، کلّ شعر و حتّی عنوان سروده متناسب‌تر می‌نماید.

در سطر دهم با تکرار «هرچه» و آوردن واژگان متضاد «پستی و بالایی» کوبیدن و نـابود کـردن را به هر کس، هر چیز و هر جا نسبت می‌دهد و قید کهن «پاک» تأکیدی بر اشتمال موضوع است.

در بند چهارم که بند کوتاهی است، نوباوگان، نوجوانان و جوانان را مانند شکوفه‌های نورسـته، دستخوش باد حوادث قرن می‌داند و حتّی پیران با تجربه را خوار و خفیف و مورد اهانـت و انکـار می‌بیند. برخی از منتقدان شعر معاصر، کاربرد «یْ» اشباع شده و سکون کسره آن را، در ترکیبـات اضافی و وصفی-که کزازی از آن با عنوان «ستردگی برافزوده» یاد کرده اسـت- از مـوارد آرکائیـک زبانی اخوان و تأثیرپذیری وی از سبک خراسانی می‌دانند. «شـفیعی‌کـدکنی»، کـه خـود از اهـالی خراسان است، بر این باور است که واژگانی چون: خانه‌یْ، شکوفه‌یْ، میوهٔ را «اخوان از برهان قاطع بیرون نکشیده؛ در لهجهٔ مردم خراسان است: دِخنهٔ ما آدم نی؛ یعنی کسـی در خانـهٔ مـا نیسـت» (کاخی، ۱۳۷۱:۷۴).

در بند پنجم، چنگ بسان چاووش و قافله‌سالار، دیده‌بانان را به هوشیاری فرا می‌خواند که فریفتهٔ اختران نحس جادوگر و روشنایی ماه نشوند و بیدار و بینا، هر چیز و هر کس را تحت نظر بگیرند. «شهر نقره مهتاب» می‌تواند شهرهای قرن باشد که با انرژی الکتریکی، روشن شده‌اند و شبان

Archive of SID

www.SID.ir

روشنش، چون روز است. برخی نیز منظور از آن را زر و سیم دشمنان دانسته‌اند (دستغیب، ۱۳۷۳: ۲۰۹). بند ششم، اوج خشم و خروش چنگ است؛ و به تبع آن کوبنده شدن کلام و حماسی شدن تصاویر. هنر شاعر در آن است که خشم و سرخی صورت چاووش و لشکر مهاجم را به کشتی‌ها و بادبان‌های سرخشان، نسبت می‌دهد و بیرق خونین آنان را از این طریق، نمادینه می‌کند.

در سطرهای چهار، پنج و ششم این بند، استفاده از ترکیب وصفی که مضافٌ‌الیه (ضمیر) بر صفت، مقدّم شده است، گونه‌ای هنجارگریزی نحوی به قصد آشنایی‌زدایی است. اخوان، به تبعیّت از نیما، این ساختار نحوی را به کار گرفته است. «شفیعی کدکنی» با اندکی احتیاط گفته است: «تغییر در ساختمان جمله، کار دشواری است و توفیق در این راه، کمتر نصیب کسی می‌شود... البتّه این‌گونه تغییرات در زبان، دیر حاصل می‌شود و باید از زبان تخاطب سرچشمه بگیرد؛ یا در گذشته، سابقه داشته باشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۱۷-۱۱۶).

برخی از منتقدان مانند «دستغیب» و «خانلری» که دستور زبان را قواعدی ازلی– ابدی و تغییر ناپذیر می‌دانند، هنجارگریزی نحوی اخوان را تاب نیاورده‌اند؛ آنها حتّی نمونه‌هایی را که اخوان در «عطا و لقای نیما یوشیج» برای این گونه بیان‌ها، از ادب کهن، شاهد آورده‌است، دلیل قانع‌کننده و مجوزی برای دگرگونی در ساختمان جمله نمی‌دانند (دستغیب، ۱۳۷۳: ۵۵). باید گفت این‌گونه برجسته‌سازی، هر چند دشوار است، بر اساس گفته‌شفیعی‌کدکنی، ناممکن نیست. این آشنایی‌زدایی اخوان نه تنها تعقید معنایی و ابهامی در پی نداشته‌است، بلکه سبب تأکید بر معنی صفت می‌شود. صفتی که آمدنش پس از ضمیر (مضاف‌الیه)، آن هم در دیدنی‌ترین و شنیدنی‌ترین جای سطر (جایگاه قافیه)، درنگی بر آن را سبب شده است تا تیزی تیغ‌ها و سهمگینی غرّش کوس‌ها و پرّش و توان تیرها، مؤکّد شود و طنینی حماسی و ماندگار در ذهن مخاطب بیافریند. «اصولاً شاعران، خود را با زبان درگیر کرده، کلیشه‌های دستوری را تغییر می‌دهند تا به سبک و زبان خاصّ خود دست یابند. اساساً سبک، بر اساس دگرگونی قراردادها و هنجارهای عادی کلام تغییر می‌یابد» (علیپور، ۱۳۸۷: ۵۶). از نقش قافیه‌های معنوی «تیز، سهم و تند» نباید غافل بود. این واژگان «... قافیه به معنای مصطلح نیستند؛ امّا از حیث اشباع و انباشتگی موسیقایی و نیز از جهت ارتباط و انسجام لفظی و معنایی، نقشی هم‌تراز با قافیه دارند» (روزبه، ۱۳۸۱: ۷۷).

براهنی، پاره «بر به کشتی‌های خشم بادبان از خون/.../ نیک بگشاییم» را با شعر زیر، از فروغ، مقایسه کرده‌است: «دلم گرفته است/... / به ایوان می‌روم و انگشتانم را بر پوست کشیده شب می‌کشم/... /پرواز را به خاطر بسپار/ پرنده مردنی است». او معتقد است که «اخوان، چنان قدرت

Archive of SID

www.SID.ir

زبانی خود را به رخ می‌کشد که شعر، از ترس پا به فرار می‌گذارد» (کاخی، ۱۳۸۵: ۱۳۵). گویا ایشان از تناسب زبان و محتوا غافل بوده‌اند که شعر حماسی اخوان را با شعر غنایی فروغ، مقایسه کرده و زبان اخوان را در این پاره از شعر، شاعرانه ندانسته‌اند.

خندستان می‌نماید که با سلاح‌های کهن (شمشیر، تیر وکمان و...)، با بمب‌های مخرّب پایتخت قرن، جنگید و پیروز شد. چنگ، غرق رؤیاهای خوش‌خویش است. می‌خواهد شیشه عمر دیوان را بیابد و بشکند؛ چنانچه دست‌های نرم زمین (سبزه‌ها) بخواهند سنگها را از دید و دسترس او به دوردارند، با مجازات سخت «شکسته چنگ بی قانون» روبرو خواهدشد؛ آری برای شکستن شیشه، سنگ بایسته است. چنگ بی‌قانون، هذیان می‌بافد و در رؤیایش، فضایی اسطوره‌ای را با زبانی حماسی، همراه می‌سازد تا تأثیر طنز دوچندان شود.

در بند هفتم، چنگ، بار دیگر در روایت رویایی‌اش، مفاخر باستان خود را رجزگونه ارائه می‌کند. ضمیر «ما» در سطری، به تنهایی نشسته‌است تا بیان حماسی غرورآمیزی جلوه‌گر شود که یادآور زبان اشرافی و پرشوکت درباریان و پادشاهان گذشته است. سیلی از تمهیدات موسیقیایی و ترکیبات اضافی و وصفی، در این بند جاری می‌شود تا میزان دل‌بستگی عمیق چنگ، به گذشته‌های دور دانسته شود. چنگ، خود را مانند سیاووش‌ها، یادگار پاکی غم‌آلود قرون گذشته می‌داند و به راوی بودن خود و روایت کردن شاد و شیرین‌ترین داستان‌ها می‌بالد. از آسمان پاک- که اکنون، آلوده دود ماشین‌ها و کارخانه‌هاست- تا باد و خاک و آتش و آب کهن را- که در آیین مزدیسنان مقدّسند- به افتخارات خود می‌افزاید. خاک، پست‌ترین عناصر است و برای همین، سرد و تاریک خوانده شده است.

«بیشه» انبوه را نقّاشی می‌کند؛ کوه و رود، در پس و پیش آن، ترسیم می‌کند و در سطر بعد «قصّه‌های دست‌های گرم دوست در شب‌های سرد شهر» های گذشته را فرایاد می‌آورد و می‌نالد که اکنون در عصر فنّاوری، شب‌های شهر، گرم و روشن، امّا دستانِ دوستان سردند.

«روایتگران باستان، کاروان بازرگان نیستند؛ کاروان جام و باده و چنگ خوش‌آهنگند، لولیان چنگ اینان افسانه‌گوی زندگانی و زندگانیشان شعر و حکایت‌های شیرین است و ساقیان سرخوشند» (دستغیب، ۱۳۷۳: ۲۱۴).

چنانچه بند ششم را با سطرهای «ما/ یادگارِ عصمتِ غمگینِ اعصاریم/ ما/ راویانِ قصّه‌های شاد و شیرینیم/.../ ساقیانِ‌مست‌ِمستانه» مقایسه کنیم، تناسب معنا، زبان و تصویر را به روشنی خواهیم دید. در بند ششم- که رجزخوانی چنگ است و چنگ، خود و همراهانش را مرد رزم می‌داند- تصاویر، واژگان، ترکیب‌ها و نحو کلام، مطنطن و مستحکم ارائه شده‌است؛ امّا در بند

Archive of SID

www.SID.ir

پس از آن- که سخن از بزم است و شادمانی و مستانگی- زبان و تصاویر، بزم‌آرای این قسمت از سروده می شود. فخامت زبان، فروکش و به سمت سادگی و صمیمیّت میل می‌کند.

بند هشتم، چکیدهٔ تمام گفته‌های چنگ است. این بند، لولاوار، صحنه را می‌چرخاند و فضای شعر را برای طرح افکار و ایماژهای تازه‌ای آماده می‌سازد. سخنان چنگ، به پایان می‌رسد. اطناب درکلام چنگ، مقتضای حال اوست و در واقع، هم برای آن است که مفاخر فراوان و متنوّع باستانی را به رخ پایتخت قرن دیوانه و اهالی آن بکشد و هم بثّ‌الشکوایی است که به تناسب دردهای انباشته شده در همهٔ قرون، به درستی در خدمت کلّ فضا و مفهوم شعر، قرار گرفته‌است.

بند نهم نیز بخش دیگری از حدیث نفس راوی است. او با خود سخن می‌گوید و محال‌اندیشی و دل‌تنگی چنگ را زمزمه می‌کند. راوی، در بند دهم، چنگ را مخاطب قرار می‌دهد و او را ملامت می‌کند تا پریشان‌گویی را رها کند؛ پرده دیگر کند و دیگر خارج از پرده، آهنگ ننوازد. آهنگی بهنجار و متناسب با هنجار زمانه، بایسته است. در بند دهم، «خوان هشتم» را فرایاد چنگ می‌آورد تا بداند «تهمتن» اسیر خدعه شغاد نابرادر گشته‌است. مرگ رستم دستان- که ایرانی‌ترین پهلوان و پهلوان‌ترین ایرانی و گویا نماد روشنفکران، چاووشان و منادیان طریق آزادی، در زمانهٔ شاعر است- قلب راوی را به یأس و نومیدی واداشته است. راوی از «رستم فرخزاد» یاد می‌کند که او نیز چون رستم زال، در چاهی ژرف و سیاه، ناله سر می‌دهد و با ضجّه‌هایش، گوش زمان و اهل زمانه را به درد می‌آورد؛ امّا چاهی که او در آن گرفتار است، چاه نابرادر نیست؛ چاه تازیان و بیگانگان است؛ گویی تاریخ و حتّی اسطوره‌ها به چاه‌های فریب دوست و دشمن و سقوط رستم‌های هماره عادت کرده‌اند.

حماسه، به مرثیه می‌انجامد. تعبیر «آخر شاهنامه» معنا می‌شود؛ معنایی دیگرگونه که باید گفت: شاهنامه، آخرش خوش نیست. «این بند، شباهتی با آخر شاهنامهٔ فردوسی دارد. آن‌جا که رستم فرخزاد، شکست ایرانیان را پیش‌گویی می‌کند» (دستغیب، ۱۳۷۳: ۲۱۵- ۲۱۶).

چنگ، با این تلنگر شاعر به خود می‌آید. چشم واقع بین خود را می‌گشاید. صفت‌ها و وصف‌ها، متناسب با معنا، تغییر هویّت می‌دهند: «فاتحان قلعه‌های فخر تاریخ»، اکنون «گوژپشت و پیر» ند؛ «کشتی‌های خشم بادبان از خون»، «کشتی موج بادبان از کف» می‌شود. «تیغ‌های تیز»، اینک «زنگ‌خورده و کهنه و خسته» اند و «کوس‌های سهمگین»، «جاودان خاموش»؛ تیرها نیز، حال و روزی بدتر از همه دارند؛ آنها شکسته‌بالند و لذا هیچ‌گاه به هدفی اصابت نمی‌کنند.

واژهٔ «آه» آغاز و براعت استهلال گونه‌ای بر مرثیه‌ها و حسرت‌های چنگ است. واژگان «گوژپشت، پیر» و ترکیب‌های گریه‌آلود «کشتی‌های موج بادبان از کف» که نشان از اضطراب و

Archive of SID

www.SID.ir

تزلزل دارد، «دشت ایّام تهی»، «تیغ‌های زنگخورده و کهنه و خسته» و... فضایی غمگین را خلق کرده‌اند. تغییر نحو کلام و تصاویر متناسب با معنا و درونمایه، بویژه در سه سطر پایان بند (تیغ‌هامان زنگخورده و کهنه و خسته/ کوس‌هامان جاودان خاموش/ تیرهامان بال‌بشکسته) دیده می‌شود. همین سه سطر را اگر با زبان و تصویرسازی چنگ، هنگام رجز خوانی و حماسه‌سرایی آنجا که می‌گفت: «چکاچاک مهیب تیغ‌هامان، تیز/ غرّش زهره‌دران کوس‌هامان، سهم/ پرّش خاراشکاف تیرهامان، تند» مقایسه کنیم به گوشه‌هایی از اوج هنر شاعر پی می‌بریم. او با اشراف و تسلّطی که بر زبان و ظرفیت‌های آهنگین آن دارد، اغراق و کوبندگی کلام حماسی را برای مرثیه به کار نگرفته است.

در بند پایانی، بار دیگر ضمیر «ما» در سطری ظاهر می‌شود؛ امّا این «ما» دیگر آن «ما» نیست که در بندهای قبل، سرشار از غرور و تفاخر بود؛ «ما» یی است خسته، شکسته و اسیر بیداد جاوید دقیانوس گشته. این «ما»، گروهی ورشکسته در تاریخند که سکّه‌هاشان از رواج افتاده. با این تعبیر، «همگنان‌غار» را فرایاد می‌آورد. حال خود و مردم ستم‌ستیز زمانه را به اصحاب غار، تشبیه می‌کند که در خواب جادویی گرفتارند؛ امّا دریغا که فرجام داستانشان، چون اصحاب غار نیست؛ بلکه پایانی است ناخوش، به سان پایان شاهنامه؛ بن‌بستی دردناک که با بی‌مرگی دقیانوس و جاودانگی عنصر ویرانگر اهریمنی و با دریغ و افسوس شاعر، نمایان شده است. «به عقیده عوام‌النّاس "عهد دقیانوس" یکی از قدیمی‌ترین عهود تاریخ است که از آن عهد و عصر، قدمی فراتر نمی‌توان نهاد. به همین جهت، هر وقت بخواهند قدمت و کهنگی چیزی را اثبات کنند، به عهد دقیانوس اشاره می‌کنند» (همان: ۱۹۵).

ترکیب تصویری «طرفه قصر زرنگار صبح شیرین‌کار» از برساخته‌های ذهن خلّاق اخوان است. مقدّم داشتن صفت «طرفه»، آن را مؤکّد و برجسته کرده است. این صفت، در بند نخست سروده نیز با همین ساخت آمده است. دیگر موارد تقدیم صفت، که گونه‌ای از هنجارگریزی نحوی است، عبارتند از: «شکسته‌چنگ، زلال جویبار، بی‌آزرم و بی‌آیین قرن، کج‌آیین قرن و دژآیین قرن».

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

Archive of SID

www.SID.ir

یکی از ترکیبات و ساخت‌های نحوی مورد علاقه اخوان، استفاده از دو صفت، در پس و پیش موصوف است؛ ترکیباتی از قبیل: «شکسته‌چنگ بی‌قانون، کج‌آیین قرن دیوانه، دژآیین قرن پرآشوب و...» گاه یک صفت دیگر نیز پس از موصوف، اضافه می‌کند: «شکسته‌چنگ دلتنگ محال‌اندیش». این ساخت بیانی که در تصاویر به کار گرفته است؛ ایجاز کلام و آهنگینی آن را سبب شده است. ضمن آنکه بسیاری از ویژگی‌های موصوف به خوبی نمایان می‌شود. گروه‌های وصفی که در اشعار روایی- وصفی بسامد بالایی دارند، در «آخر شاهنامه» فراوانند: «کشتی‌های خشم بادبان از خون؛ لولیان چنگمان افسانه‌گوی زندگیمان؛ زندگیمان شعر و افسانه؛ شبان روشنش چون روز و...».

در بندهایی که چنگ، رجز می‌خواند و افتخارات خود را فریاد می‌کشد، معماری واژگان و بافت کلام، استواری زبان حماسی را به نمایش می‌گذارند. واژگان «چکاد، قلاع، جلد، غرّش؛ برّش، فخر، شوکت و...» و ترکیبات «دژآیین، چکاچاک و...» خشت‌هایی مستحکمند که شانه به شانهٔ هم ایستاده و دست‌های پرتوان هم را می‌فشارند تا این قول «کولریج»، به ذهن متبادر شود که زبان «زرّادخانهٔ ذهن انسان» است (هاوکس، ۱۳۸۰: ۷۸). بر این اساس و با توجّه به قراین زبانی، تصویری و معنایی می‌توان‌گفت: آخر شاهنامه، دژی مستحکم، استوار و جاودانه است که «از باد و باران نیابدگزند».

## نتیجه‌گیری

«آخر شاهنامه» با خیال‌بافی و رجزخوانی آغاز می‌شود؛ با خودآگاهی و مرثیه‌سرایی ادامه می‌یابد و به نومیدی و یأس اجتماعی و فلسفی ختم می‌شود. هشت بند نخست، در بر دارنده سخنان چنگی شکسته است که غرق در رؤیاهای خوش خویش است. چنگی که گذشته غرورآمیز خود را می‌سراید و بدان می‌بالد؛ گویی چشم بر شکستگی خود و دیگر واقعیّات زمان خویش بسته است. شاعر، با تلنگر واژگانش، چنگ را هوشیار می‌سازد تا نغمه دیگر کند. چنگ به خود می‌آید. دست از خیالات بر می‌دارد و بر واقعیّات جامعه عصر خود مویه می‌کند. آتش رجزهایش، خاموش می‌شود و خاکستر یأس بر واژگان و نحو کلامش می‌نشیند.

این سروده، در بر دارنده حماسه و آه و ناله‌های شاعر است. اخوان به رعایت تناسب زبان و تصاویر با مقتضای حال و مقام و مقال آگاه است. درونهٔ حماسی و بیان مفاخرات، بافت و بیان حماسی و مطنطن می‌طلبد که اخوان، به خوبی از عهده این کار برآمده است. آن‌گاه که حماسه می‌سراید، واژگان لباس رزم می‌پوشند؛ کلام مطنطن و پر صلابت سبک خراسانی، پر رنگ‌تر

Archive of SID

www.SID.ir

می‌شود؛ موسیقی کلام چنان استوار و پرکوبش به گوش می‌رسد که گویی همنوازی بوق و کوس و نقاره‌ها را به گوش جان می‌شنویم و به بیانی، تصاویر خلّاقانه درخدمت معنا قیام می‌کنند؛ هرگاه سخن از بزم است و شادمانی و مستانگی، زبان و تصاویر، بزم آرای سروده می‌شوند. فخامت زبان فروکش و به سمت سادگی و صمیمیّت میل می‌کند. آن‌گاه که شاعر، یأس را می‌سراید، افسرده‌ترین واژگان و ترکیبات، همراه و هم‌دل با او، ناله سر می‌دهند؛ آری واژگان، بهترین بازیگران نمایشنامه‌های منظوم اویند. شاعر در «آخر شاهنامه» غلیظ‌ترین احساسات و تفکّرات ناسیونالیستی را سروده است. وی با مقایسهٔ گذشتهٔ ایران کهن با ایران زمان خویش (آن اوج و این حضیض) چنان متأثّر و دل‌سوخته می شود که جز آه سرد از سینه بر نمی‌آرد؛ جز اشک سیاه، از دیده نمی‌بارد، و جز برای واژگان تیره، ساز شعرش کوک نمی‌شود. درون شاعر، آیینهٔ جغرافیای پیرامون او و شعرش، بازتاب درونش می‌شود. عصیان و اعتراض و فغان او صبغهٔ سیاسی- اجتماعی دارد و این خود، بسی با ارزش است. بیان نمادین، در این سروده، متناسب با موضوع و مقتضیّات زمانه شاعر است.

اخوان، موسیقی را حتّی پیش از شعر، درک کرده بود و زیر و بم و اوج و حضیض و گوشه‌ها و ناله‌های تار، برای همیشه در ذهن و روانش طنین افکن بود و تناسب حالات و نغمه‌ها در ذهن و روان او حک شده بود. قافیه‌های فراوان کناری و میانی و درونی و تکرارها- از واج و هجا گرفته تا واژه و جمله- و در یک کلام بدیع لفظی غنی، از وجوه مهمّ تمایز شعر اخوان از دیگر معاصران است. همین امر، از مواردی است که وی را در برزخ شعر قدمایی و نیمایی قرار داده است. این ویژگی‌ها، در کنار دوری از ابهام و تعقیدها و برخی دست اندازهای خاصّ زبان شعر نیما، سبب اقبال مخالفان شعر نو نیمایی به سروده‌های اخوان و آمادگی برای ورود به عرصهٔ فراخ شعر معاصر شد.

با آنکه بیان روایی، عرصه را بر ایماژها تنگ می‌دارد، شعر اخوان تصاویری بکر و رسا دارد که بیشتر بر پایهٔ تشبیهات کامل و حسّی یا استعاره‌ها و نمادها، ترسیم شده‌اند. بیان نمادین با محتوا و فضای خفقان سال‌های پس از کودتای ۲۸ مرداد۱۳۳۲ متناسب است و تلاش برای کشف لایه‌های پنهان سروده و دریافت معانی و برداشت‌های شخصی متعدّد، سبب التذاذ ادبی خوانندگان این دسته از سروده‌های اخوان است. به طور کلّی «آخر شاهنامه» شعری است مؤثّر و نیرومند که زبان، تصویر و معنا در آن هماهنگ جلوه می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

## منابع


اخوان ثالث، مهدی [م. امید] (۱۳۶۹) از این اوستا، چاپ هشتم، تهران، مروارید.

اخوان ثالث، مهدی [م. امید] (۱۳۸۵) آخر شاهنامه، چاپ نوزدهم، تهران، زمستان.

اخوان ثالث، مهدی [م. امید] (۱۳۸۷) ترا ای کهن‌بوم و بر دوست دارم، چاپ هفتم، تهران، زمستان و مروارید.

اسکولز، رابرت (۱۳۸۳) درآمدی بر ساختار گرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران، آگه.

امین‌پور، قیصر (۱۳۸۶) سنت و نوآوری در شعر معاصر، چاپ سوم، تهران، علمی و فرهنگی.

باطنی، محمّدرضا (۱۳۸۵) دربارهٔ زبان، مجموعه مقالات، چاپ چهارم، تهران، آگاه.

تایسون، لُیس (۱۳۸۷) نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، ویراستهٔ حسین پاینده، تهران، نگاه امروز و حکایت قلم نوین.

حافظ شیرازی (۱۳۷۰) دیوان سر حلقهٔ رندان جهان، حافظ شیرازی، بر اساس نسخه قزوینی- غنی، به تصحیح و تحقیق منصور موحّد زاده، تهران، پژوهش.

حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۶) گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران، چاپ دوم، تهران، ثالث.

حقوقی، محمّد (۱۳۷۷) شعر زمان ما ۲ (مهدی اخوان ثالث) چاپ پنجم، تهران، نگاه.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۳) نگاهی به مهدی اخون ثالث، تهران، مروارید.

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

روزبه، محمّدرضا (۱۳۸۱) ادبیات معاصر ایران (شعر) تهران، روزگار.

روزبه، محمّدرضا (۱۳۸۹) شرح، تحلیل و تفسیر شعر نو فارسی (ج۲) تهران، حروفیه.

زرقانی، سید مهدی (۱۳۸۴) چشم‌انداز شعر معاصر ایران، چاپ دوم، تهران، ثالث.

زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹) شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب، چاپ هشتم، تهران، علمی.

زمرّدی، حمیرا (۱۳۸۷) نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی، تهران، زوار.

سپهری، سهراب (۱۳۸۱) هشت کتاب، چاپ سی و دوم، تهران، طهوری.

سجّادی، سیّد جعفر (۱۳۷۵) فرهنگ علوم فلسفی و کلامی، تهران، امیرکبیر.

شریفی، محمّد (۱۳۸۷) فرهنگ ادبیات فارسی، تهران، نشر معین- فرهنگ نشر نو.

شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۰) صور خیال در شعر فارسی، [ ویرایش ۲]، چاپ هشتم، تهران، آگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۳) ادوار شعر فارسی، چاپ دوم، تهران، سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۱) نقد ادبی، چاپ سوم، تهران، فردوس.

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

طاهباز، سیروس [گردآورنده] (۱۳۸۵) نیما یوشیج، درباره هنر شعر و شاعری، تهران، نگاه.

علوی‌مقدم، مهیار، و مریم ساسانی (پاییز ۱۳۸۶) «بررسی تطبیقی بازآفرینی اسطوره‌ها در شعر فارسی»، فصلنامهٔ ادبیات تطبیقی، جیرفت، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، س ۱، ش ۳.

علیپور، مصطفی (۱۳۸۷) ساختار زبان شعر امروز، چاپ سوم، تهران، فردوسی.

فتوحی، محمود (۱۳۸۶) بلاغت تصویر، تهران، سخن.

قبادی، حسینعلی و همایون جمشیدیان (۱۳۸۰) «نظری بر جلوه‌های سمبولیسم اجتماعی در شعر انقلاب اسلامی »، مجله دانشور (دو ماهنامه علمی- پژوهشی دانشگاه شاهد) س ۸، ش۳۳.

قویمی، مهوش(۱۳۸۳) آوا و القا: رهیافتی به شعر اخوان ثالث، تهران، هرمس.


Archive of SID

www.SID.ir

کاپلان، هارولد و بنیامین سادوک (۱۳۷۱) چکیده روان‌پزشکی بالینی، ترجمه نصرت الله پورافکاری، چاپ دوم (اول آزاده)، تهران، آزاده.
کاخی، مرتضی[به کوشش] (۱۳۸۵) باغ بی برگی، یادنامه مهدی‌اخوان‌ثالث [م. امید]، چاپ سوم، تهران، زمستان.
کاخی، مرتضی[به کوشش] (۱۳۷۱) صدای حیرت بیدار، گفت و گوهای مهدی اخوان ثالث، تهران، زمستان.
کریمیان، کاظم (۱۳۸۵) سیر تحوّل در شعر امروز، تهران، فیروزه و مروارید.
میزبان، جواد (سراج) (۱۳۸۲) از زلال آب و آیینه، تأملی در شعر مهدی اخوان ثالث، تهران، پایه.
نوری‌علا، اسماعیل (۱۳۴۸) صور و اسباب در شعر امروز ایران، تهران، بامداد.
وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۶) در قلمرو زبان و ادبیات فارسی، مشهد، محقق.
وفایی، عباسعلی [گردآورنده] (۱۳۸۷) سفر در آینه، نقد و بررسی ادبیات معاصر، «بررسی فرایند نوستالژی در اشعار اخوان ثالث، نوشتهٔ مهدی شریفیان»، تهران، سخن.
هاوکس، ترانس (۱۳۸۰) استعاره، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران، مرکز.
یاحقی، محمّد جعفر (۱۳۶۹) فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی و سروش.
یوسفی، غلامحسین، (۱۳۷۱) چشمه روشن، چاپ چهارم، تهران، علمی.

Archive of SID

www.SID.ir