دوفصلنامهٔ علمی *بلاغت کاربردی و نقد بلاغی*، سال چهارم، شمارهٔ اول، پیاپی ۷، بهار و تابستان ۱۳۹۸، صص۱۳۵ـ۱۴۸

دامنه و کارکرد بلاغت در سبک فردی مهدی اخوان ثالث

Rhymes' Function in Individual Style Mehdi Akhavan Sales

صدیقه سلیمانی*
یوسف عالی عباس‌آباد**

Sediqeh Solimani*
Yosef Aali Abbasabadi**

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۸/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۳/۱۰

چکیده

سبک‌شناسی، از علوم نسبتاً جدیدی است که در آن، چهارچوب اثر ادبی بررسی می‌شود. مباحث «درون متنی» (مانند تصویرهای خاصی که اثر ادبی دارد؛ نگاه ویژه به مسایل روز؛ زبان خاص؛ دستور زبان خاص و...) و برون‌متنی (مانند زندگی و سرنوشت پدیدآورنده اثر، زمان و مقطع خاصی که اثر پدید آمده و همان مقطع، سایه‌ای بر سرتاسر اثر گسترده است و...) در ساختار یک‌اثر تأثیر می‌گذارند. در کنار اینها، سبک فردی، شاخه‌ای است که هم از سبک‌شناسی جدا شده و هم ارتباط تنگاتنگی با آن دارد. از طرف دیگر، نظام بلاغی و فصاحت یک‌اثر، به‌گونه‌ای است که سبک فردی را برجسته می‌سازد. متن ادبی اگر بر پایه بلاغت استوار باشد ـ پدیدآورنده با اصول بلاغت آشنا باشد و به‌صورت زیرکانه آنها را در نوشتار خود به‌کار بَرَد، سبک فردی خود را به‌صورت منحصربه‌فرد و شاخص مطرح می‌کند. تحلیل آثار مهدی اخوان ثالث، شاعر معاصر، نشان می‌دهد که پیوند عمیقی میان بلاغت و سبک فردی او وجود دارد. به‌گونه‌ای که این‌گونه در ذهن خواننده خطور می‌کند که شاعر با سُلطه بر بلاغت و آشنایی کامل با آن، سبک فردی خود را برگزیده است. در این مقاله، تحلیل محتوایی (Content Analysis) شیوه بررسی اشعار است که با استفاده از آن و تجزیه و تحلیل داده‌های متن، به ابعاد گوناگون سؤال‌های طرح‌شده پاسخ داده شده است.

کلیدواژه‌ها: شعر، مهدی اخوان ثالث، سبک‌شناسی، بلاغت و سبک فردی.

Abstract

Stylistics is a relatively new science in which the framework of literary work is examined. In-text discussions (such as special depictions of literary work; special views on the issues of the day; particular language; grammar, etc.) and outsourcing (such as the life and the fate of the work of the work, the time and the special stage of the work And the same section, a shadow over the wide impact and ...) affect the structure of an effect. Beside these, individual style is a branch that is separate from stylistics and has a close relationship with it. On the other hand, the rhetorical system and the eloquence of the one-effect, in such a way as to highlight individual style. The literary text, if based on rhetoric, is the creator familiar with the principles of rhetoric and uses it in their own wisdom, their personal style is presented in a unique and indisputable way. The analysis of the works of contemporary poet Mehdi Akhavan Saleh shows that there is a deep link between his rhetoric and his personal style. In such a way, the reader comes to the mind of the reader that the poet has chosen his personal style with the dominance of rhetoric and familiarity with it. In this paper, Content Analysis is a method for reviewing the lyrics by using it and analyzing text data to various dimensions of the proposed questions.

Keywords: Poetry, Mehdi Akhavan Sales, Stylistics, Rhetoric and Individual Style.

*. استادیار دانشگاه پیام نور، تهران، ایران (نویسنده مسئول)؛
s_solimani79@yahoo.com
**. دانشیار دانشگاه پیام نور، تهران، ایران؛
yosef_aali@yahoo.com

*. Assistant Professor, Payam Noor University, Tehran, Iran (Corresponding Author);
s_solimani79@yahoo.com
**. Associate Professor, Payam Noor University, Tehran, Iran; yosef_aali@yahoo.com

مقدمه

سبکِ فردی، زیرمجموعه سبک‌شناسی مجموعه فنون، ویژگی‌ها، مختصات و تعریف‌هایی است که به شکل منحصربه‌فرد در یک‌اثری وجود دارد. مختصات و سایر چیزهایی که مربوط به سبک‌شناسی است در آثار مختلف متفاوت است، یعنی هریک از این مؤلفه‌ها، بر اساس کاربردی که در اثر داشته و وجه تمایز آن قرار گرفته، متغیّر می‌نماید. اگر بخواهیم به‌صورت گذرا به مؤلفه‌های سبک‌شناسی اشاره کنیم، باید از کارکردهای دستور زبان، زاویه دید، ساخت روایت، ساختار لغوی، ساختار معنایی، کارکرد تخیّل، آشنایی‌زدایی، هنجارگریزی، نمادها و صور خیال یا جنبه‌های بلاغی کلام، طنز و اسلوب‌های گوناگون کلام فارسی مانند، تعلیمی، حماسی، حکمی، تخیّلی و جز اینها یاد کنیم.

مقصود از اشاره به فنون سبک‌شناسی این است که هرکلامی ـ به‌صورت نظم یا نثر ـ که بررسی می‌شود، دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی است که آن را از دیگر کلام‌های هم‌ردیف یا غیر هم‌ردیف خود جدا می‌کند. بنا به تعریف وردانک، «سبک، شیوه متمایزی از کاربرد زبان به منظور خاص و برای ایجاد تأثیری ویژه است.» (وردانک، ۱۳۸۹: ۲۰)؛ این مسئله کاملاً به مؤلف و ساختار اندیشه، نوشتار، گویش، موقعیت اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، ادبی، علمی و غیره بستگی دارد. از طرف دیگر، بلاغت و فصاحتِ یک‌اثر، در پرورش سبک فردی بسیار مؤثر است، یعنی شاعر یا نویسنده، اگر بلاغت را مدّ نظر داشته باشد، هم در انتخاب سبک فردی آزادتر است و هم در زیبایی و شاخص‌شدن آن، قدرت هنرنمایی ذووجوه دارد. این نوعی فعالیت ذهنی و پالایش کلام است. علامه زمخشری نیز معتقد است: سبک، پاک‌کردن نقره از ناخالصی و سَره‌کردن آن است (زمخشری، ۱۹۵۳: ۲۱۰).

مهدی اخوان ثالث (۱۳۰۷ـ ۱۳۶۹) با توجه به زندگی و طرز فکری که داشته است و با توجه به اظهارنظرهای ادیبان و پژوهشگران زبان و ادبیات فارسی، از چهره‌های برتر شعر فارسی است. در دفترهای او، شعرهایی یافت می‌شود که در ضمن داشتن بُعد ایهامی و ادبی، مخصوص حوادث آن روزگار است. این نوع اشعار را هیچ‌شاعر دیگری غیر از اخوان نتوانسته است با چنان قدرت بیانی به تصویر بکشد و ماندگار سازد. با اینکه از نمادها و موتیوهای موجود در شعر فارسی بهره جسته؛ اما به آنها بسنده نکرد و نمادهای زنده‌ای را خلق کرده که مخصوص کلام اوست. به دلایل فردی و اجتماعی زبانی کهن و آرکائیک داشت. علاوه بر اینها، اخوان ثالث از شاعرانی بود که به‌شدت به دین‌های ایرانی پیش از اسلام ـ زرتشتی ـ علاقه داشت و غور و تفحص او در دین زرتشتی و دیگر دین‌های ایرانی مانند مزدکی، باعث شد که او در دوره‌ای از روزگار خود آیینی به نام «مزدشتی» را خلق کند و به این نام نیز ماندگار باشد. در هنگام طرح آیین مزدشتی بسیاری از پژوهشگران ـ مخصوصاً شاعری مانند دکتر شفیعی کدکنی ـ این نظر او را بسیار تندگرایانه و ناشی از شکست حاکم بر مردم ایران پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ دانستند. با این اوصاف، اخوان از مهم‌ترین‌شاعران معاصری است شعر او شکل، هیأت و سبک ویژه‌ای دارد (رک. پورنامداریان، ۱۳۷۰، : ۱۷۹ـ۲۰۸؛ براهنی، ۱۳۷۱: ۱۶۷۹ـ ۱۷۱۴؛ محمدی‌آملی، ۱۳۸۵، تمام کتاب؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۶۲ـ ۶۳؛ مختاری، ۱۳۷۲: ۴۵۵ـ ۴۵۸).

۱. گذری بر سبک شعر اخوان ثالث

اخوان ثالث از شاعران معاصری است که زبان آرکائیک دارد، یعنی عمده ابزارهای زبانی او مربوط به فارسی کهن، واژه‌ها و ساختار زبانی است که

امروزه از رواج افتاده‌اند و برای دریافت معنی آنها باید به فرهنگ لغات مراجعه کرد. وی با استفاده از تمام واژگان، ابزارها و مواد، زبان کهن فارسی را که روزگاری در زادگاه و محل زندگی وی خوانده و نوشته می‌شد، به‌کارگرفته است. اگر بخواهیم دوویژگی اصلی شعر اخوان را در دفترهای مهمّ شعر او یاد کنیم، استفاده از زبان کهن خراسانی و رویکرد جدّی به اسطوره‌ها و گذشتهٔ باستانی ایران است. به‌عنوان مثال، «باغ من»، نام شعری از اخوان ثالث است. (اخوان، ۱۳۸۵: ۱۶۶ـ ۱۶۷)؛ در این شعر، استادی اخوان در سبک و تداوم سنت کلاسیک نشان داده می‌شود. اخوان به نیمی طنز و نیمی سوگ‌نامه، ترکیب «خیال باغ» را نماد دورانی می‌سازد که در آن زندگی می‌کند. دورنمایی به تمامی ناقض باغ‌های بهاری در سنّت قدیمی. عنوان «باغ من»، خواننده را وامی‌دارد که شعر را با مفهوم خیال باغ‌های قدیمی در پس پشت ذهنش آغاز کند. خط‌های آغازین، صحنه را برپا می‌کند که در آن پیوند آسمان و ابر، بر ضد دلتنگی و تنهایی باغ اقدام می‌کند و تا آنجا که رونـــد رؤیایی شعر را عمیق‌تر می‌سازد... «پوستین ابر» برهنگی باغ را آشکارتر می‌کند. همچنان‌که شعر پیش می‌رود «میوه‌های سر به گردون‌سای» «خاطره باغ»، «تصویر» اشک‌های خونین را به دنبال دارد و بالاخره با چهره بلند پادشاه پاییز، باغ به استعاره‌ای برای اجتماع بدل شده، شعر در موضع مخالف می‌ایستد. نه‌تنها با قرارداد سبک، شعر باغ؛ بلکه با تمامی سنت شعر قدیم که از ابزارهای اجتماعی توصیف طبیعت است، تخطّی دارد. (کریمی حکاک، ۱۳۷۰: ۳۷۰)

در نقدهایی که بر اشعار اخوان کرده‌اند معمولاً به کهنگی زبان او نیز اشاره شده است. البته این مورد شامل تمام شعرهای او نمی‌شود. می‌توان زبان شعر او را به سه‌صورت زبان کهن، زبان عامیانه و زبانی (تعبیرها و واژگان) که خود او ساخته است، تقسیم کرد. البته در برخی از مجموعه‌شعرها این ترتیب به‌صورتی که یاد کردیم جریان ندارد. برخی از مجموعه‌شعرهای او زبان کهن و آرکائیک، برخی زبان عامیانه و برخی مخلوطی از این‌دو هستند. این نکته را نیز می‌افزاییم که گرایش اخوان به زبان کهن و آرکائیک، برانگیخته حسّ نوستالژی و احساس غربت در جهان کنونی است. گفتیم که اخوان به ادیان پیش از اسلام گرایش بسیار قوی داشته و حتی آیین نوبنیادی نیز ساخته است؛ بنابراین او در تمام اجزاء و مبانی هستی به گذشته و گریز از حال گرایش قلبی داشته است. برخی از منتقدان، ازجمله رضا براهنی، به کهنگی زبان اخوان ثالث تاخته‌اند. (براهنی، ۱۳۷۱: ۲/ ۱۶۷۹ـ ۱۷۱۴)؛ البته نقدهایی که منتقدان بر زبان کهن او وارد کرده‌اند بجا و درست است و شاعر مقتدری چون اخوان ثالث، با چنان زبان و ذهنیت شاعرانه می‌توانست با زبان معیار و زبان روزِ فارسی نیز شعرهای موفق و ماندگاری بسراید؛ اما به دلایلی که برشمردیم و برای گرایش به سمت فارسی دری، زبان کهن را در سروده‌هایش به‌کار گرفته است. از این جهت، آرکائیک‌بودن زبان او در محدوده یکی از مبانی سبک‌شناسی قرار می‌گیرد. نکته‌ای را درخصوص شعر اخوان نباید فراموش کرد که «زبان» شعر او پیچیده و مبهم نیست. از طرفی شکل‌گرا و فرمالیسمِ محض نیست که برخی از اشعارش فقط در فرم (Form) خلاصه شود و از محتوا (معانی، اندیشه‌ها و مضامین بی‌پایان که در تمام فرهنگ‌ها و تمدن‌ها وجود دارد) عاری باشد یا برخی از اشعار فرمالیستی او که مقداری با محتوا و درون‌مایه همراه باشد. فرم در برخی از اشعار او مطابق نظر فرمالیست‌ها، فقط شکل بیرونی نیست؛ بلکه چیزی است که ارتباط مستقیمی با محتوا پیدا می‌کند و مفاهیم گسترده و متناقض می‌یابد (احمدی، ۱۳۷۸: ۲۶۷)؛ بنا به نظر گراهام هوف، در تبیین فرم از صفاتی مانند هماهنگی، هارمونی، نظم، انسجام و جز

اینها استفاده می‌شود. (هوف، ۱۳۶۵: ۲۹ـ ۳۰)؛ صفت‌هایی که برای تبیین فرم برشمردیم از «موسیقی» نشأت می‌گیرد. در اظهار نظرهای ادیبان و ادب‌شناسان ایران نیز به وجود عامل موسیقی در شعر اشاره شده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۰) که در تمام اشعار اخوان وجود دارد.

می‌شود گفت که اخوان در هیچ‌یک از گرایش‌های خود غیر از کهن‌گرایی ـ مانند زبان عامیانه؛ هنجارگریزی نحوی؛ هنجارگریزی نوشتاری؛ و... ـ تندروی نداشته و به‌صورت متعادل و با پشتوانه فکری و عقلی وارد شده است. باید گفت که سبک‌شناسی با نوع عاطفه موجود در اثر نیز پیوند و ارتباط دارد. (مدرسی، ۱۳۹۰: ۳۰۲)

اخوان از شاعران جریان سمبولیسم اجتماعی است. شاعران از «نماد» یا «سمبل»، در شعر خود استفاده می‌کنند. نماد یا سمبل، تقریباً حالت کلیشه و ایستا دارد و در فرهنگ، هنر، شعر و دیگر عناصری که با زندگی جمعی انسان ارتباط دارد، به‌کار می‌رود. در آشنایی با تعریف‌های کلی نماد و با بررسی کار شاعران یا هنرمندانی که به‌گونه‌ای خاص از نماد ـ در معنی غیرمعمول خود ـ استفاده کرده‌اند و یا خود نمادساز و نمادپرداز بوده‌اند، با دومفهوم نماد زنده و نماد مرده مواجه می‌شویم. ژان شوالیه در تعریف نماد زنده و نماد مرده می‌نویسد: «نماد مرده نمادی است که پویایی ندارد و به کلیشه تبدیل شده و فاقد تحرک و تأثیر است مانند زلف و خال و... ولی نمادهای زنده، عمل پژواک افکنی را به عهده دارند..» (شوالیه، ۱۳۷۸: ۱/ ۵۳)؛ مقصود شوالیه از پژواک‌افکنی، آن است که یک‌نماد به دلایل سیاسی، اجتماعی، دینی یا هرچیز دیگر بیشتر با اوضاع و احوال جامعه سازگار است و در همه حال در یاد مردم است و آن را به‌کار می‌برند؛ مانند اسطوره رستم در نزد ایرانیان.

اخوان از کسانی بود که از نماد و سمبل در مفهوم و معنی خاصی استفاده کرد و به دلیل اوضاع خاص سیاسی و اجتماعی که در آن زندگی می‌کرد، نمی‌توانست از نمادهای معمول استفاده کند. به این‌سبب خودش نمادسازی کرد. درباره علت‌های گرایش اخوان به آرکائیسم و طرح شکست در زندگی او، (عالی عباس‌آباد، ۱۳۸۹).

۲. ویژگی‌های اصلی آرکائیسم اخوان

شعر اخوان گسترده است. ویژگی‌های کهن‌گرایی متعددی دارد. برخی از این‌ویژگی‌ها، حالت سرفصل دارند که مقداری زیرمجموعه شامل آنها می‌شود، یعنی به‌شکل هرمی است. در این‌پژوهش به‌علت تنگی مجال و تا حدودی غیر مرتبط‌بودن موضوع پژوهش، فقط به‌شکل گذرا و با یک یا دونمونه به ویژگی‌های شاخص اشاره رفته است.

۲ـ۱. دستور زبان کهن

به‌کار بردن حرف اضافه «با» به‌جای «به». در فارسی امروز از رواج افتاده است؛ مانند: یکی بنگر: درختان با پریزادانِ مست خفته می‌ماند/ طلسم خوابشان را انفجاری سخت/ حتی آه پروانه. (اخوان، ۱۳۸۵: *سه کتاب*/ ۲۶)

۲ـ۲. افعال، واژگان کهن متروک و یا واژگانی که در زبان امروز فارسی به ندرت به‌کار می‌رود:

بادافره: به معنی جزا و مجازات؛ مانند: گنه‌ناکرده بادافره کشیدن/ خدا داند که این درد کمی نیست/ بمیر ای خشک‌لب در تشنه‌کامی/ که این ابر سترون را نمی‌نیست (همان: *آخر شاهنامه*/ ۸۰)

باز: به معنی گاه، زمان (از آن باز= از آن زمان): یادباد آن شب که از آن باز من گهگاه/ سال و ماهی گاهگاهی باز/ پرسم از خود کآنچه شب بود از کدامین‌ماه/ وز کدامین سال. (همان: *سواحلی*/ ۲۸)

باراومند: یعنی باردار، دارای بار. «اومند» صورت کهن «مند»، پسوند دارندگی است: چه

تناورهای باراومند/ و چه بی‌برگان عاطل را/ که تکانی داد و از بُن کند/ خانه از بهر کدامین عید فرخ می‌تکاند باد؟ (همان: *آخر شاهنامه*/ ۱۱۹)

بوده بود: صرف فعل «بود» در ماضی بعید است که در فارسی معیار امروز از میان رفته است. دکتر شفیعی کدکنی درباره استعمال این فعل به وسیله اخوان، می‌گوید: «در مورد آن «بوده بود» باید بگویم ما در گذشته حالت‌هایی از زمان، زمان‌هایی خاص از فعل را داشتیم که الان در زبانمان رایج نیست؛ اما به آن نیاز داریم. البته متوجه نیستیم «بود» متفاوت است با «بوده بود» زبان خراسانی را فراموش نکنیم. بسیاری از مشکلات شعر اخوان را، مشکل که نه خصوصیات زبان اخوان را، توجه به ریزه‌کاری‌های زبان زنده خراسان، همان زبانی که تا الان مانده حل می‌کند. «بوده بود» از *تاریخ بیهقی* یا *تفسیر طبری* گرفته نشده، در لهجه مردم توس و مردم تربت حیدریه هست و به کار برده می‌شود. این در زبان اخوان یک مفهوم زنده دارد، غیر از «بود» است» (همو، ۱۳۸۲: ۵۹ـ۶۰).

خویشتن برخاست/ ثقبه‌زار، آن پاره‌انبان مزیحش را فراز آورد/ پاره‌انبانی که پنداری هرچه در آن بوده بود، افتاده بود و باز می‌افتاد/ ... (همو، ۱۳۸۶: *از این اوستا*/ ۲۹)

بیچاره، خان‌امیر/ که سال‌های سال در آن دخمه بوده بود/ و سال‌های سال دگر بود. بایدش. (همو، ۱۳۸۵: *سه کتاب*/ ۳۸)

خندستان: (به معنی مسخره‌کردن)، مراد از آن، مجلس سنا و مجلس شورای ملّی است؛ اما شاعر خود به طنز، یا برای رد گم‌کردن، آن را به «بیابانی میان هیچ و پوچ آباد» معنی کرده است: بار دیگر خویشتن برخاست/ تکه‌تکه تخت‌های، مومی به هم پیوست/ در خیالش گفت: دیگر مرو/ رخش رویین برنشست و رفت سوی عرصه ناورد/ گفت راوی: سوی خندستان... (همو، ۱۳۸۶: *از این اوستا*/ ۳۰)

خندستانه: به معنی مسخره‌آمیز: دریغا، کی، کجا، کو، های هیهات/ که تا آدم شود این غول مجنون/ و گر صدبار روحش را بشویی/ به حمامی که پر لیف است و صابون/ اگر یک‌دم از او غافل بمانی/ دوباره می‌شود خرچنگ و طاعون/ بدینسان با خیال آرمانشهر/ چه خندستانه اندیشد فلاطون (همو، ۱۳۷۱: ۳۲۴)

آزادی: به معنی سپاسگزاری و ستایش. این معنی از واژه آزادی در فارسی امروز از میان رفته است: نام و یادت پایمال مرگ و نسیان بود و او/ دست بالا کرد و داد این زندگی از سر تو را/ عبد محجوب از تو جعفر بست تا شط ابد/ فرض گشت آزادی بسیار ازین جعفر تو را (همان: ۱۵۹)

یادآوری می‌شود ابوبکر عتیق نیشابوری در تفسیر خود، معروف به *تفسیر سورآبادی*، از واژه زیبای آزادی به‌معنی سپاسگزاری استفاده کرده است: و واپسین سخن ایشان آن بود که گویند سپاس و آزادی و ستایش آن خدای را که خدای همه جهان و جهانیان است (نیشابوری، ۱۳۸۱: ۲/ ۱۰۰۳).

و بگو یا محمد حمد و سپاس و آزادی آن خدای را سزد که نگرفت هیچ فرزند. (همان: ۱۴۰۲)

۲ـ۳. زبان عامیانه

تحلیل نهایی زبان عامیانه‌ای که اخوان در شعر خود به‌کار گرفته است، نشان می‌دهد که شاعر در کاربرد این‌واژگان، عمدی در کار داشته است، یعنی به‌سبب وضعیت حال و طبق ادّعای عالمان معانی ـ بیان، «بر اساس وضعیت موجود و بنا به مقضای مخاطب سخن‌گفتن» بوده است. این‌رویکرد شاعر نشان می‌دهد که «واژه‌گزینی» استادانه‌ای کرده و به‌کارکرد بلاغی واژه یا «برجسته‌سازی» آن، گوشه چشمی داشته است. به این‌مثال‌ها دقت کنید:

جاداشتن: به معنی درخور وضع و موقعیت بودن:

... صورت نقل و خبر دارد؛ ولی بر تن/ تیغ

زهرآغشته پوشد، نیشتر پیچد/ رشته رنج است و جا دارد اگر دردش/ بیشتر در زخم‌های ریش‌تر پیچد... (اخوان، ۱۳۸۵: *سه‌کتاب*/ ۱۸۹)

اگر کاری به هویت فعل «جاداشتن» نداشته باشیم و فقط از دیدگاه تصویر بلاغی، این‌بخش از شعر را بررسی کنیم، پرواضح است که «جا» و «داشتن»، هم به‌صورت جدا از هم ـ یعنی فقط معنی واژه جا و واژه داشتن ـ و هم به‌صورت «جاداشتن»، کارکرد خاصی در تصویرسازی دارد.

برخی از واژگان عامیانه شعر اخوان، حالت آیرونی نمایشی دارند، یعنی هم احساس شاعر را به‌خوبی به تصویر می‌کشند و هم تصویر زنده و گویایی از سخن شاعر رسم می‌کنند؛ مانند: قُزمیت، به معنی حقیر و درخور تحقیر، بسیار بی‌ارزش:

«وانتی باری» نگفته، دیگران دنبال می‌کردند: «یک‌ابوطیاره قزمیتِ صدرحمت به گاری بود»! (همان: ۲۰۷)

یا «آشِ دهن‌سوز»: خانه خالی بود و خوان بی‌آب و نان/ وآنچه بود، آش دهن‌سوزی نبود/ این شب است، آری، شبی بس هولناک/ لیک پشت تپه هم روزی نبود (همان: *آخر شاهنامه*/ ۲۲).

آش دهن‌سوز، کنایه از شعارهای حزب توده است. مصطفی رحیمی می‌نویسد: «تمام لاف و گزاف‌های حزب توده که کودتا را تبدیل به ضد کودتا می‌کنیم و دشمنان را زیر پا له می‌کنیم، چون حباب ترکید. بسیاری از روشنفکران و صاحبان ادعا از این شکست بزرگ و بیدارکننده درس لازم را نگرفتند؛ امّا اخوان، در سایهٔ هنر راستین خود، کاملاً بیدار و آگاه گردید.» (رحیمی، ۱۳۷۸: ۲۵۶)

۳. تعامل بلاغت و سبک فردی

۳ـ۱. قلمرو تشبیه و استعاره ـ تصویرها و ترکیباتی که شاعر ساخته است.

این بخش از سبک شعر اخوان را می‌توان در حوزه «هنجارگریزی» و «آشنایی‌زدایی» تعریف کرد. آشنایی‌زدایی نوعی تحول و تطور در زبان محسوب می‌شود. یکی از شگردهای شاعران برای دست‌یابی به برجستگی یا تشخّص زبانی، عدول عمدی آنان از هنجاری‌های نحوی و صرفی زبان است. آشنایی‌زدایی (Defamiliarization) اصطلاحی است که نخستین‌بار شکلوفسکی منتقد فرمالیست روس، آن را در نقد ادبی به کار گرفت و بعدها مورد توجه دیگر منتقدان فرمالیست و ساختارگرا مانند یاکوبسن، تینیانوف و... قرار گرفت. یان موکاروفسکی اصطلاح «برجسته‌سازی» یا «فورگراندینگ» (Foregrunding) را در این معنی به کار برد. آشنایی‌زدایی مفهومی وسیعی می‌یابد و باید با دومبنا سنجیده شود: یکی در مقایسه با زبان معیار و دیگر در مقایسه با خود زبان ادبی؛ برای مثال، اگر شاعری در دوره ما شعری به زبان و قالب کلاسیک بسراید (مثلاً غزلی مانند حافظ) نسبت به زبان معیار، آشنایی‌زدایی دارد، زیرا هم قاعده‌افزایی (مانند وزن، قافیه و موسیقی سنتی شعر) در آن صورت گرفته و هم هنجارگریزی (Deviation) (مانند صور خیال و...) دارد؛ اما نسبت به ادبیات فاقد آشنایی‌زادیی است، زیرا تکرار قالب، وزن تشبیه‌ها (Similie)، استعاره‌ها (Metaphore) و... باعث نوعی یک‌نواختی و عادت در ذهن خوانندگان می‌شود و دیگر در گوش آنان طنینی نمی‌افکند. استعاره‌های قدیمی بر اثر تکرار ارزش زیباشناختی خود را از دست داده و انگار دلالت مستقیم به مدلول را یافته‌اند. به نظر موکاروفسکی مهم‌ترین آشنایی‌زدایی «برجسته‌سازی» است. به تعبیر جان موکاروسکی، نهایت برجسته‌سازی برعهده زبان شعر است (Mukarovsky, 1964: 44).

برجسته‌سازی عبارت است از انحراف از شکل‌های مورد انتظار خواننده و جنبه متداول و متعارف زبان و به تعبیر زبان‌شناسان، انحراف از جنبه خودکار و اتوماتیک زبان. در این برجسته‌سازی

عناصری مورد توجه قرار می‌گیرند که از یک‌سو موجب اختلال ارتباط که مهم‌ترین کارکرد زبان است، نشوند و از سوی دیگر جنبه زیبایی‌شناختی و اعجاب‌انگیزی کلام را باعث شوند. به نظر جفری لیچ، «خواننده از برجسته‌سازی‌ها و شیوه‌های شورانگیز آن درکی شهودی خواهد داشت نه منطقی و علمی» (Leech, 1969: 57).

به این مثال‌ها دقت کنید:

«چون موج می‌لرزد». تصرف اخوان در تعبیر زبانی «چون بید می‌لرزد» است. با همین دگرگونی، به جمله، رنگی از لطف شعری می‌بخشد و تصویری نو به دست می‌دهد: نه از رومم، نه از زنگم، همان بی‌رنگ بیرنگم. / بیا بگشای در بگشای، دلتنگم. / حریفا! میزبانا!/ میهمان سال و ماهت پشت در چون موج می‌لرزد (اخوان، ۱۳۸۵: *زمستان*/ ۱۰۸).

در این‌نوع تصویرها، هنجارگریزی از قواعد حاکم بر زبان وجود دارد. کوروش صفوی معتقد است: «هنجارگریزی، انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار به شمار می‌رود. درواقع شاعر با کاهش قواعدی که در زبان خودکار اعمال می‌کند، شعر خود را پدید می‌آورد» (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۷).

یا «عدل عادل»، از بدعت‌های اخوان در ترکیب‌های وصفی است. وی صفت‌هایی مفرد و مشتق از موصوف را برای کلمات می‌آورد که نوعی بلاغت و تأثیر در آن نهفته است. می‌توان گفت که این‌شگرد اخوان در دامنه ساخت تصویرهای شعری به وسیله شاعران دیگر نیز کارساز بود و به قوام یا رشد ایده برخی از شاعران جریان‌ساز معاصر کمک می‌کرد. یدالله رؤیایی، شاعر حجم‌گرا، می‌گوید: «... تصویر را باید از ایستایی نجات داد. به جای اینکه واقعیت‌ها را به‌صورت اضافه تشبیهی یا اضافه استعاری، یعنی به‌صورت مضاف و مضاف‌الیه در کنار هم بنشانیم، بیاییم و آنها را از کنار هم عبور دهیم و در ضلعی بنشانیم‌شان که غایت خویش را دریابند.» (رؤیایی، ۱۳۸۲: ۲۷)؛ البته نمی‌توان ریشه و اساس ساخت تصویرهای حجمی را به اندیشه و شعر اخوان نسبت داد. مقصود این است که این‌نوع تصویرهای اخوان، سهمی در تطور و دگرگونی شعر دارند: و فراخ دشت بی‌فرسنگ/ ساکت از شیب‌فرازی، درّه کوهی/ ... / چون دوکفه عدل عادل بود، اما خالی افتاده/ در دوسوی خلوت جاده (اخوان، ۱۳۸۶: *از این اوستا*/ ۳۱).

«سرد سکوت»، یعنی هرچه در سکوت سرد است. اخوان این ترکیب را به‌جای «سکوت سرد» ساخته است؛ اما با تأمل و درک مفهوم تصیر و ایماژ، «سرد سکوت» می‌توان دید که کارکرد مستقلی دارد و چندان ربطی به سکوت سرد ندارد، یعنی برجسته‌سازی اخوان در این‌نوع تصویرها واضح است: ای فصلِ فصل‌های نگارینم/ سردِ سکوت خود را بسراییم/ پاییزم! ای قناری غمگینم! (همو، ۱۳۸۵: *آخر شاهنامه*/ ۴۷)

در پایان این‌قسمت به سخن تینیانوف اشاره می‌شود که می‌گوید: «آنچه در یک‌دوره عنصر ادبی دانسته می‌شود در دوره دیگر تنها پدیده ساده زبان است و بس» (احمدی، ۱۳۷۸: ۴۵)؛ به همین‌سبب برجسته‌سازی کاری بس شاقّ و دشوار است که به‌صورت قوام‌یافته به سبک شخصی شاعر یا نویسنده تبدیل می‌شود.

شعر اخوان ثالث، مجموعه‌ای از تصویرها و نگاه‌های شاعرانه است که در جلوه‌ها یا جامه‌های خاصی خودنمایی می‌کند. سی. دی. لوئیس، شاعر معاصر انگلیسی، در کتاب معروف خود، *خیال شعری*، می‌گوید: «ایماژ یا خیال، عنصر ثابت شعر است و ایماژسازی به‌خودی خود اوج حیات شعری است.» (Lewis, 1966: 17)؛ شاعر با اینکه در تب‌وتاب جامعه فرو رفته بود و شاهد بزنگاه‌های

خاص تاریخی بوده؛ اما هیچ‌وقت دست از تخیّل شاعرانه برنداشته و نگاه‌های سطحی منفعلانه نداشته، وی با ابزار بیانیِ شعر، گزارشی از زندگی خود و وضعیت اقتصادی، سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و... را ارائه کرده است. روبرت فراست (Robert Frost) می‌گوید: «شعر این است که چیزی بگویی و چیز دیگر اراده کنی» (Drew, 1959: 50)؛ اخوان از یک‌سو، شعر گفته و «چیز دیگر»، اراده کرده است ـ مثل نمادهای زنده‌ای که خلق کرده است ـ از سوی دیگر، «چیز دیگر» را به‌صورت کاملاً آزاد و شفاف در قالب شعر بیان کرده است؛ مانند شعر «زمستان» که تصویری از کودتای پس از ۲۸ مرداد است. در این‌شعر، «نغمه ناجور» را استعاره از «انسان» قرار داده است نغمه ناجور، استعاره از خود شاعر یا انسان است که انواع شکست‌ها و دردها حرمت او را شکسته‌اند: منم من، میهمان هرشبت، لولی‌وشِ مغموم. / منم من، سنگ تیپاخورده رنجور/ منم، دشنام پستِ آفرینش، نغمه ناجور (اخوان، ۱۳۸۵: *زمستان*/ ۱۰۸).

سبک فردی اخوان در گزینش این‌نوع تخیّل کاملاً سهیم هست، یعنی شاعر با گزینش خاص واژگان، انتخاب نوع تشبیه (محسوس یا انتزاعی بودن آن) و حوزه استعاره و مجاز، سعی کرده است که قدرت تخیل و ایماژسازی خود را در سیطره مفاهیمی قرار دهد که می‌خواهد درباره آنها سخن گوید و شعر سَراید. به‌عنوان مقال از تشبیه «شهر نقره مهتاب» یاد می‌کنیم: دیدبانان را بگو تا خواب نفریبد/ بر چکاد پاسگاه خویش، دل بیدار و سر هشیار/ هیچشان جادویی اختر/ هیچشان افسونِ شهر نقره مهتاب نفریبد (همان: *آخر شاهنامه*/ ۷۳).

در نگاه اول، شهر نقره مهتاب، ترکیب‌های تشبیهی است که مشبّه‌به آن، غیر حسّی و تخیّلی است؛ اما انسجام متن یا بهتر است گفته شود انسجام در پاره‌ها و اجزای ایماژ، کاملاً مشهود است. «دیدبان»، «چکاد»، «پاسگاه»، «جادو»، «جادویی اختر»، «افسون» و «شهر نقره مهتاب»، عناصری هستند که باهم پیوند تنگاتنگ دارند، یعنی زنجیروار با هم ارتباط دارند و با بیرون کشیدن یکی از حلقه‌های این‌زنجیر، کلّ تصویر درهم مـــی‌آشوبد و مفهوم تخیلی خود را از دست می‌دهد. اخوان با این‌نوع تصویرسازی‌ها، سعی دارد عناصر «خیال»، «وهم» و هرنوع عاطفه شاعری را در دنیای محسوس نشان دهد و آن را ملموس بنَماید.

استعاره‌هایی نظیر «گروهی شرم و بی‌خویشی» نیز جلب توجه می‌کند. با گروهی شرم و بی‌خویشی، وضوکردن، مربوط به شیوه تعبیر و نوعی استعاره در شعر است. «وی گه‌گاه برای نشان‌دادن درونی در برون که بنیاد هنر بر آن استوار است و نمایش حالت‌ها یا مفاهیم مجرد و آبستره، آنها را به‌صورت‌های مادی و عینیت خارجی می‌نگرد و هنگام گفتگو از آنها چنان است که گویی از یک جرم فیزیکی سخن می‌گوید. این بدعتی است که در شعر گذشته و معاصر، نمونه آن را پیش از وی ندیده‌ایم و چیزی است جز مسئله تشبیه معقول به محسوس قدما» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۸: ۵۹).

خاستم از جا/ سوی جو رفتم چه آمد/ آب/ یا نه چه می‌رفت، هم زان‌سان که حافظ گفت عمر تو/ با گروهی شرم و بی‌خویشی وضوکردم/ مست بودم، سست سرنشناس، پا نشناس، اما لحظه پاک و غریزی بود (اخوان، ۱۳۸۶: *از این اوستا*/ ۸۳).

یا ترکیب استعاری «آویزه شاداب» که استعاره از قطرات باران است: و اینجا... کاج باران خورده پر عطر/ حباب صمغ صدجا بر تنش، گویی/ چراغان کرده با صدگوهر بشتاب/ و این امرود وحشی، با هزاران‌برگ/ اگرچه سیر و سیراب است، امّا باز/ تو پنداری هزاران گوش خوابانده/ صدای آشنای پای باران را/ به هرگوشش یکی آویزه شاداب (همو، ۱۳۸۵: *سه‌کتاب*/ ۲۷).

این‌نوع استعاره‌ها، بسیار طبیعی و ملموس است. خیلی در دنیای اواهم و تخیلات فردی شاعر غوطه‌ور نیست که از فهم عامه به‌دور باشد و لذت هنری را از مخاطب خود سلب کند.

۳ـ۲. آشنایی‌زدایی در موسیقی شعر

مطابق نظریه پراگ، آشنایی‌زدایی درون‌متنی است. همان‌گونه که گفتیم عناصر ادبی که پس از مدتی به‌صورت آشنا درآمده، از نقش، کارکرد و برجستگی چندانی برخوردار نیستند، با تمهیداتی به شکل ناآشنا و غیرمألوف و برجسته ظاهر می‌شوند؛ اما در شعر برخی از شاعران، آشنایی‌زدایی، برون‌متنی نیز می‌شود، یعنی در موسیقی شعر نیز آشنایی‌زدایی می‌شود. در شعر سپید شاملویی، نیز در شعر حجم این موارد به فراوانی یافت می‌شود. تکرار واژه، نوعی موسیقی گفتار را جایگزین موسیقی سنتی شعر می‌کند. در شعر اخوان نمونه‌های متعددی وجود دارد؛ مانند شعر «در آن لحظه» که تکرار «و» کارکردی هنجارگریزی و برجسته‌سازی دارد و مفهوم موجود در شعر را نشان می‌دهد. البته باید متذکر شد که هرنوع تکراری به این‌گونه آشنایی‌زدایی در موسیقی نیست. برخی از تکرارها زائد و مخلّ آراستگی شعر است. مقصود از آشنایی‌زدایی در موسیقی شعر، آن‌هایی است که برجسته هستند و به‌صورت یک کاراکتر و شخصیت در شعر ظاهر می‌شوند و مسئولیتی دارند. به این دو نوع نمونه دقت شود:

در آن لحظه که من از پنجره بیرون نگار کردم.
کلاغی روی بام خانه همسایه ما بود.
و بر چیزی، نمی‌دانم چه، شاید تکه‌ستخوانی
دمادم تق و تق منقار می‌زد باز.
و نزدیکش کلاغی روی آنتن قار می‌زد باز/ .../
و تنها می‌خورد هر کس که دارد/ ...
و در آن‌موج‌ها شاید در آن لحظه جوانی هم
برای دوستداران صدای پیرمردی تار می‌زد باز/ .../
و بسیاری صداهایی که دارد تار و پودی گرم
و بسیاری که بی‌شرم/ .../ (اخوان، ۱۳۸۶: *از این اوستا*/ ۶۵ـ ۶۸)

تا آخر شعر به همین منوال، «و» برجسته و متعیّن است.

نمونه دیگر آن شعر «گله» است. شعر کوتاه است؛ اما اخوان واژه «خاموش» را به‌کرّات استفاده کرده، تصویر بصری یا دیداری شعر را افزوده است:

شب خامش است و خفته در انبان تنگ وی
شهر پلید کودنِ دون، شهر روسپی/ ... /
شب خامش است و مردم شهر غبارپوش/ پیموده
راه تا قلل دوردست خواب، / ... /
شب خامش است و اینک خاموش‌تر ز شب
ابری ملول می‌گذرد از فراز شهر/ .. /
ای جاودانگی!
ای دشت‌های خلوت و خاموش!
باران من نثار شما باد. (همو، ۱۳۸۵: *آخر شاهنامه*/ ۵۰ـ ۵۲)

۳ـ۳. آشنایی‌زدایی در فرم نوشتار (یا هنجارگریزی نوشتاری ـ دیداری)

زبان، نظام نشانه‌ای دارد، یعنی نشانه‌هایی که افکار موجود در ذهن را بیان می‌کند. نشانه زبانی، یک‌مفهوم (concept) و یک‌تصور آوایی (sound-image) را به هم پیوند می‌دهد. سوسور از زبان‌شناسانی است که دواصطلاح دالّ (signifier) و مدلول (signified) استفاده می‌کند. رابطه دالّ و مدلول اختیاری است و «نشانه»، رابطه میان این‌دو را القا می‌کند (سوسور و دیگران، ۱۳۸۰: ۲۵ـ۳۰).

نشانه‌ها و دالّ و مدلول‌هایی که در زبان وجود دارد که در ساختار صوری و ساختار معنایی پدیدار می‌شود. هریک از این دو ساختار، زیرمجموعه‌هایی دارد. مقصود از ذکر این مقدمه کوتاه، بحث

«نمانوشت» (write face) است که به ساختار صوری کلام مربوط می‌شود.

کانسپت و مفهومی که به وسیله شکل کتابت خاص نوشته می‌شود، بیان‌گر ایده خاص ذهن نویسنده یا شاعر است که آوا، موسیقی، مفهوم، شکل و جز اینها را در ذهن خواننده تداعی می‌کند. وجود اینها در عاطفه و تأثیر کلام بسیار مؤثر است و به‌صورت یک‌ابزاری دارای کارکرد فعّال هستند. از این‌جهت می‌توان دریافت که گزینش این‌نوع نوشتار در القای مفهوم مورد نظر، به سبک و گزینش شاعر و یا نویسنده اختصاص دارد و در حوزه و دایره اختیارات فردی شاعر قرار می‌گیرد. به این دلیل از ویژگی‌های سبکی کلام محسوب می‌شود. به این نمونه‌ها دقت شود:

... گفت راوی: آنچه آنجا بود، / ... /
واندر آن مغموم‌دم، نه خواب نه بیدار، مست خستگی‌هایی
[که دارد کار:
ریخته واریخته هرچیز،
حاکی از: «ای، من گرفتم هرچه در جایش
پتک آنجا و کلنگ آنجای، این هم بیل.
(هوم که چی؟)
اینجا هم از اهرم.
بیلک اینجا و سرند اینجا،
(چه نتیجه، هه)
بیا
(آخر که)
این هم جای
(خب، یعنی)
طناب و
(چه)
زنبیل.
این همه آلات رنج است، آی، پس اسباب راحت کو؟»
(اخوان، ۱۳۸۶: *از این اوستا* / ۳۳ـ ۳۴)

شکل و فرم نوشتار واژگان شعر، بیان‌گر حالت فردی است که دارد جایی را می‌کند و حالت فرسوده دارد.

نمونه دیگر که مفهوم شعر در شکل نوشتارش مشخص شده است:

در این صبح بزرگ شسته و پاک اهورایی
ز تو می‌پرسم ای مزدا اهورا، ای اهورامزد!
نگهدار سپهرِ ر در بالا!
به کرداری که سوی شیب این پایین نمی‌افتد
و از آن واژگون پرغژم خمش حبه‌ای بیرون نمی‌ریزد
نگهدار زمین
چونین
در این
پایین!
به کرداری که پایین‌تر نمی‌لیزد/ ... (همان: ۸۰ـ ۸۱)

ای تکیه‌گاه و پناهِ
زیباترین‌لحظه‌های
پرعصمت و پرشکوهِ
تنهایی و خلوت من!
ای شط شیرین پرشکوت من! (همو، ۱۳۸۵: *آخر شاهنامه*/ ۶۶)

شاعر در پایان این تصویر از کسی که درباره او سخن می‌گوید با صفت «شطّ شیرین...» یاد کرده است که نوشتار شعر، خروشانی رودخانه را در ذهن تجسم می‌کند.

۳ـ٤. آشنایی‌زدایی در علایم ویرایشی

برجسته‌سازی در علایم ویرایشی نیز وجود دارد، یعنی شاعر برای برجسته‌سازی مفهوم، تصویر یا هرچیز دیگری که در ذهن و اندیشه‌اش دارد از علایم ویرایشی به‌صورت نامتعارف استفاده می‌کند. به‌عنوان مثال از «ـآری نیست؟» یاد می‌شود. «آری نیست؟» جوابی است که به سؤال شاعر در پایان «قصه شهر سنگستان» اخوان، داده شده است. شاعر

در این خصوص گفته است: شعر «قصه سنگستان»، عوالم دیگری را نشان می‌داد. یک‌یأس به اصطلاح باز هم نه علی‌الاطلاق؛ امّا به هرحال من سؤال را در افکار مخاطبان خود و آنان که توان فهمش را دارند، باقی گذاشتم. در آن منظومه، در پایانش جزماً نگفته‌ام «آری نیست»؛ بلکه گفته‌ام «آری نیست؟» «تفاوت ظریفی اینجا وجود دارد چون جواب و بازگشت و بازده ندا که صداست، همیشه لحن ندای نخستین را با خود دارد، یعنی همان‌لحنِ، همان‌ندایی را دارد که بازگشت آن صدا است. بنابراین سؤال «آری نیست»، می‌گوید، آیا امید رستگاری نیست؟ در ادامه‌اش و جوابش می‌شنود: «آری نیست؟»، پس سؤال به جای خود باقی مانده [است]. امیدوارم خواننده امروزی و جوان و نسل بعد و بعد متوجه نکته بشود» (اخوان، ۱۳۸۲: *صدای حیرت بیدار*/ ۳۳۵).

آشنایی‌زدایی شاعر در این جمله پرسشی، در علامت سؤال «؟» است. توضیحی نسبتاً کافی درباره سؤالی‌بودن جمله خبری می‌دهد. علاوه بر توضیحات شاعر، باید توجه داشت که علامت سؤال، آن را از حالت معمول و متعارف درآورده است. انتظار خواننده این است که جواب مثبت یا منفی بشنود؛ اما شاعر جمله خبری «آری نیست» را به‌صورت جمله پرسشی «آری نیست؟» آورده و ذهن شنونده را درگیر ساخته تا همچنان در پی پاسخ دادن به سؤال و پاک‌کردن علامت سؤال باشد:

«... غم دل با تو گویم، غارا!»
بگو آیا مرا امید رستگاری نیست؟»
صدا نالنده پاسخ داد:
«... آری نیست؟» (همان: *از این اوستا* / ۲۷)

۴. ساخت روایی و گزارشی

ازخصوصیت‌های برجسته شعر اخوان ثالث وجود نوعی از بیان است که دکتر شفیعی کدکنی آن را بیان گزارشی یا روایی نامیده است (شفیعی کدکنی، بی‌تا: ۵۷ـ ۶۱). به‌عنوان نمونه از: «کتیبه»، «قصه شهر سنگستان»، «آنگاه پس از تندر»، «آواز چگور»، «پیوندها و باغ»، «ناگه غروب کدامین‌ستاره» که همه نوعی بیان گزارشی و روایی دارند. در شعرهای نسبتاً کوتاهی مانند «نماز» هم نوعی بیان گزارشی دیده می‌شود. در شعرهای روایی اخوان، تقریباً مباحثی که درخصوص ساخت روایت وجود دارد، مراعات شده است. به‌عنوان مثال از «مرد و مرکب» (اخوان، ۱۳۸۶: *از این اوستا*/ ۱۶ـ۲۷) یاد می‌کنیم که شخصیت‌های روایت به‌وضوح توصیف شده است. «قصه شهر سنگستان»، ساخت روایی است که از ترکیب چنددastان فولکوریک و عامیانه تشکیل شده و یکی از غم‌بارترین تصویرهای ایران دوران شاهنشاهی است. یا در شعر «میراث» (همو، ۱۳۸۵: *آخر شاهنامه*/ ۳۲ـ۳۷) که به زبان تمثیلی سروده شده است، شخصیت‌های خاصی وجود دارد که هریک از آنها بر اساس مسئولیت و کاراکتر خود نقش ایفا می‌کنند و حرف می‌زنند. دکتر مریم مشرف، معتقد است که در این‌شعر تمثیلی، آیرونی نمایشی و واژگانی وجود دارد که شخصیت‌ها به نیکی از ایفای نقش آن برآمده‌اند (مشرف، ۱۳۸۷: ۱۴۹ـ۱۶۶).

در شعر «آخر شاهنامه» (اخوان، ۱۳۸۵: ۷۰ـ۷۷)؛ اخوان چنگ را مانند انسانی تصور کرده و خود به‌صورت راوی، حماسه‌ای را طرح کرده است. باید افزود که به‌جز داستان‌های روایی مانند «کتیبه»، یا «آنگاه پس از تندر»، بیشتر گزارش‌ها یا تصویرسازی-های روایی اخوان، واقعی (رئال) و طبیعی است و ردِّ پای «وهمِ صِرف»، کمتر دیده می‌شود.

۵. استفاده از اسم صوت‌ها، نام‌آواها و صداهای محیط

اخوان در برخی از تصویرسازی‌هایش از صداها و

آواهای محیط استفاده کرده و آنها را برجسته ساخته و وظیفه‌ای بلاغی بر عهده آنها گذاشته است. به این تصویرها دقت شود:

نجواکنان به زمزمه سرگرم،/ مردی‌ست دل‌شکسته و تنها. / امشب سرود و سرّ دگر دارد. / امشب هوای کوچ به سر دارد. / اما کسی ز «دوست» نشانش نمی‌دهد. / غمگین نشسته، گریه امانش نمی‌دهد:/ ـ «راهم... دهید، آی!... پناهم دهید... آی!/ هو... هوی... های... های...» (همو، ۱۳۸۵: *زمستان*/ ۱۴۳)

صدای گریه، آه و غمناک‌بودن فرد را با اسم صوت‌های هو... (همراه با سه‌نقطه که امتداد آن را نشان می‌دهد) نشان داده و آن را به رسانه دیداری تبدیل کرده است، علاوه بر اینکه، از نام‌آوای «هو»، صدای «آه» نیز شنیده می‌شود.

... / باز با آن آخرین اندیشه‌ها سرگرم:/ «میزبانی و شکار و میهمان پیر، / چاه سرپوشیده در معبر؟/ هوم، نبایستی بیندیشم/ بس که زشت و نفرت‌انگیز است این تصویر. / ...» (همان: *سه کتاب*/ ۸۶)

کارکرد «هوم»، بسیار مهم است. با «هـ» (واج باز) آغاز می‌شود، با «و» (واج بسته) امتداد می‌یابد و با «م» (واج انسدادی) پایان می‌یابد. این سه حرف، کاملاً دغدغه ذهنی شاعر را نشان می‌دهد. مخاطب به‌وضوح می‌بیند و لمس می‌کند که نباید بیندیشم. به این‌ترتیب، «هوم»، نمایشی از «چاه سرپوشیده» است.

نمونه دیگر:

باز چشمت را ببند، ای گربه تنهایی، انگار/ باز تنهایی، همه رفتند. / دست‌های خُرخِرت گرمند، سر بگذار. (همان: ۳۱۱)

«خُرخُر»، نام آواست. شاعر آن را به دست‌ها، اضافه کرده و یا صفت آن قرار داده است. در هرصورت، هنجارگریزی درون‌متنی و نحوی محسوب می‌شود که به وسیله آوا و اسم صوت انجام داده است.

برخی از مشخصات سبکی ـ بلاغی شعر اخوان ذیل هنجارگریزی دسته‌بندی شده است. این بدان معنی نیست که اخوان شاعری هنجارگریز است که مشخصات دستوری، نحوی، آوایی، بلاغی و... را برهم زده و آیینی نو در شعر خلق کرده است. شاعری آوانگارد یا برهم‌زننده نظام شعری موجود بود؛ بلکه بدین‌معنی است که اخوان برای اینکه تفکر، ایده و حرف خود را بزند، ابزارهای خاصی را در کلام بهره برده که با سبک و سیاق موجود متفاوت بود و سبک او محسوب می‌شود. با مطالعه آثار اخوان و فعالیت‌های او مشخص می‌شود که از زبان و ادب فارسی مراقبت می‌کرد و مخالف شعرهای سخیفی بود که در جامعه جریان داشت. به این‌نمونه دقت کنید:

جیغ بنفش، جیغ سبز و جیغ سرخ؛ استعاره از شعرهایی سخیف و بی‌ارزش که در جامعه رواج دارد. جیغ بنفش، تلمیحی به شعر هوشنگ ایرانی است، هوشنگ ایرانی، مدت‌ها به سبب کاربرد «جیغ بنفش» مورد تمسخر بوده است: غار کبود می‌دود/ دست به گوش و فشرده‌پلک و خمیده/ یکسر، جیغی بنفش/ می‌کشد (شمس لنگرودی، ۱۳۷۸: ۱/ ۴۶۲).

می‌نیوشد گوششان، در خواب پیش از ظهر/ جیغ سبز و سرخ یا اغلب بنفشِ خواب بعد از ظهر مخمل را و صدای حسرت‌آلود نگاه غیر بومی کاج‌های سردسیر و گرمسیری‌سدرِ بومی را/ ... (اخوان، ۱۳۸۵: *سه کتاب*/ ۸۰)

نتیجه‌گیری

بررسی «سبک» شاعر یا نویسنده، به شخصیت و وضعیت او در زندگی بستگی دارد. برعکس نظر رولان بارت که به «مرگ مؤلف» معتقد است، مؤلف در این‌دیدگاه زنده است؛ اما سبک اخوان فقط در باستان‌گرایی و آرکائیسم خلاصه نمی‌شود.

او طرح‌ها و شگردهایی را که در راه مبارزه با شکست و افسردگی در جهان معاصر به‌کار گرفت، سبک و شیوه خاصی را در شعر خود و به‌تبع آن در شعر فارسی ایجاد کرد. ساخت روایی اشعار او که همگی روایت ـ طنز، استهزاء، جدّی و یا معمول ـ وضعیت انسان در جهان معاصر است. علاوه بر اینها، اخوان شاعری بود که بر ادب فارسی تسلط همه‌جانبه داشت. واژگان غنی، آهنگین، موزون، شعرهایی با عروض سنتی و نیمایی حکایت از اینها دارد. وی در کنار مسایلی که ذکر شد در حوزه شعر و ادب فارسی نیز صاحب سبک مخصوص شد. این سبک مخصوص در استفاده از موسیقی بیرونی و ساخت‌شکنی برون‌متنی، هنجارگریزی‌های درون‌متنیِ نحوی و دستوری زبان فارسی، ساخت واژه‌ها، ترکیب‌ها، تصویرها و ساخت‌شکنی در استعاره‌ها، کنایه‌ها و نظایر اینها خلاصه می‌شود.

اشعار اخوان ثالث از نظر اشتمال بر جنبه‌های گوناگون زبان فارسی از نظر دستور زبان و مخصوصاً واژگان و ترکیب‌های فارسی، تصویرهای ملموس و حسّی تشبیه و استعاره از اهمیت والایی برخوردار است. وی در اشعار خود، به دور از هر نوع کژتابی‌های زبانی، به زبانی فصیح و ساده و همه کس فهم، شعر گفته است. بدین جهت از درافتادن در سنگلاخ تعبیرها و تأویل‌ها و مباحث پیچیده فلسفی و کلامی احتراز جسته، مگر در موارد خاص که آنها را به‌صورت بسیار گذرا و در قالب نمادها یا تعبیرهای پیچیده عنوان کرده است.

زبان شعر اخوان، زبان ساده و شیوای خراسانی و مملوّ از واژگان و ترکیب‌هایی است که بعضی از آنها منسوخ شده و بعضی دیگر تحول معنایی یافته، امروزه دیگر درآن معنی به کار نمی‌رود و یا مخصوص زبان محاوره شده است. گونه‌های مختلف تلفظ واژگان نیز در این تفسیر جایگاه مهمی‌دارد.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۸). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۱). *تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم*. تهران: مروارید.

ـــــــــ (۱۳۸۲). *صدای حیرت بیدار (گفتگوها)*. زیر نظر مرتضی کاخی. تهران: زمستان.

ـــــــــ (۱۳۸۵). *آخر شاهنامه*. تهران: زمستان.

ـــــــــ (۱۳۸۵). *زمستان*. تهران: زمستان.

ـــــــــ (۱۳۸۵). *سه‌کتاب*. تهران: زمستان.

ـــــــــ (۱۳۸۶). *از این اوستا*. تهران: زمستان.

ـــــــــ (۱۳۸۶). *ارغنون*. تهران: زمستان.

براهنی، رضا (۱۳۷۱). *طلا در مس*. تهران: ناشر نویسنده.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۹). «در برزخ شعر گذشته و امروز». *باغ بی‌برگی، یادنامه مهدی اخوان ثالث*. به اهتمام مرتضی کاخی، تهران: ناشران.

رحیمی، مصطفی (۱۳۷۹). «صفحه‌ای از افکار اجتماعی اخوان»، *باغ بی‌برگی، یادنامه مهدی اخوان ثالث*. به اهتمام مرتضی کاخی، تهران: ناشران.

رؤیایی، یدالله (۱۳۸۲). «گفت‌وگویی با یدالله رؤیایی»، محمدحسین مدل، *عصر پنجشنبه*، شماره ۶۵ـ ۶۶.

الزمخشری، جارالله محمد بن عمر (۱۹۵۳). *اساس البلاغه*. تحقیق عبدالرحیم محمود امین. القاهره.

سوسور، اشلوکوفسکی و دیگران (۱۳۸۰). *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی؛ مجموعه مقالات*. گروه مترجمان. به کوشش فرزان سجودی. تهران: حوزه هنری.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰). «تحلیلی از شعر امید». *[یادنامه اخوان ثالث] ناگه غروب کدامین ستاره*، تهران: بزرگمهر، صص۹ـ۶۲.

ـــــــــ (۱۳۸۳). *ادوار شعر فارسی*. تهران: سخن.

ـــــــــ (بی‌تا). «از این اوستا». *راهنمای کتاب*. سال ۹، شماره ۱. صص۵۷ـ۶۱.

شمس‌لنگرودی، محمدجعفر (۱۳۸۱). *تاریخ تحلیلی شعر نو*. تهران: مرکز.

شوالیه، ژان (۱۳۸۲). *فرهنگ نمادها*. ترجمه سودابه فضایلی. تهران: جیحون.

صفوی، کوروش (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. تهران: سوره مهر.

عالی عباس‌آباد، یوسف (۱۳۸۹). «ایران و هویت ملی در اندیشه مهدی اخوان ثالث». *مطالعات ملی*. سال ۱۱، شماره ۱.

کریمی حکاک، احمد (۱۳۷۰). «اخوان در تداوم سنت‌ها». ترجمه فرامرز سلیمانی. *[یادنامه اخوان ثالث] ناگه غروب کدامین ستاره*. تهران: بزرگمهر. صص۲۶۹ـ ۲۷۱.

محمدی آملی، محمدرضا (۱۳۸۵). *آواز چگور*. تهران: ثالث.

مشّرف، مریم (۱۳۸۷). «طعن یا آیرونی در آثار مهدی اخوان ثالث». *مجله زبان و ادبیات دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*. شماره ۱۶۱. صص۱۴۹ـ۱۶۶.

مدرسی، فاطمه (۱۳۹۰). *فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

نیشابوری، ابوبکر عتیق (۱۳۸۱). *تفسیر سورآبادی*. تصحیح علی‌اکبر سعیدی سیرجانی. تهران: نشر نو.

وردانک، پیتر (۱۳۸۹). *درآمدی بر سبک‌شناسی رمان*. ترجمه محمد غفاری. تهران: نی.

هوف، گراهام گولدن (۱۳۶۵). *گفتاری درباره نقد*. ترجمه نسرین پروینی. تهران: امیرکبیر.

Day Lewis, C. (1966). *The Poetic Imag*. London: Oxford University Press.

Drew, E. (1959). *Poetry, A Modern Guide to its Understanding and Enjoyment*. New York: Dell Co. Inc.

Leech, Geoffry. N. (1969). *A Linguistic Guide to English Poetry*. Longman group Ltd.

Mukarovsky, Jan (1964). *Standard Language and Poetic Language*. Washington D. C.