بررسی نشانه‌شناختی اشعار برگزیدهٔ اخوان ثالث

زهره رامین *
استادیار زبان وادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

نگار غلام‌پور **
مربی زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه آزاد قائمشهر، قائمشهر، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۳/٤/۱۰، تاریخ تصویب: ۹۳/۱۰/۱۰)

چکیده

نشانه‌شناسی که در مجموع علم نشانه‌ها به‌حساب می‌آید، گسترهٔ وسیعی از رشته‌ها و کانون‌های مختلف فکری را شامل می‌شود و اصول و راه‌کارهای آن‌ها را مورد استفاده قرار می‌دهد. نشانه‌شناسی محدود به‌ادبیات نمی‌شود و مجموعه‌ای از علوم و متون و بافت‌های متفاوت را دربر می‌گیرد که البته پرداختن به‌آن‌ها از چارچوب این بحث خارج است. اما نشانه‌شناسی شعر که موضوع اصلی این کار را تشکیل می‌دهد، به‌لحاظ پیام زیباشناختی و رمزگان هنری نهفته درآن نظام نشانه‌ای بسیار پیچیده‌ای را به‌نمایش می‌گذارد که درخور تأمل است. مقالهٔ پیش‌رو، نگرش نشانه‌شناختی است به‌دو شعر برگزیدهٔ اخوان ثالث: «آن‌گاه پس از تندر» و «قصهٔ شهر سنگستان». این تحلیل بر پایهٔ این اصل که شاعر سازنده و مبدع نشانه‌هاست بنا شده و با اعتقاد به‌اینکه از طریق همین نشانه‌ها و رابطه‌هایی که میان آن‌ها وجود دارد، معنا به‌خواننده انتقال می‌یابد. نوع نشانه‌هایی که در این شعر به‌کار رفته، انسجام ساختاری آن‌ها، روابط جانشینی و همنشینی و چیدمان و تلفیق ماهرانه تصاویر شاعرانه شعرها، همگی به‌سوی وحدت شعری در حرکت است و به‌شاعر توانایی می‌بخشد که به‌بهترین شکل ممکن، تجربه حسی- روانی خویش را به‌مخاطب القا کند.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی، ساختارگرایی، اخوان ثالث، آن‌گاه پس از تندر، قصهٔ شهر سنگستان.

* تلفن: ٦١١١٩١٥٢-٠٢١، دورنگار: ٨٨٦٣٤٥٠٠-٠٢١، E-mail: zramin@ut.ac.ir
** تلفن: ٢٢٥٤٥٥٢-٠١١١، دورنگار: ٨٨٦٣٤٥٠٠-٠٢١، E-mail: n_ghd@yahoo.com

مقدمه

در هنرها و بافت‌های گونه‌گون، معنا به‌گونه‌های مختلفی حاصل می‌آید که این نتیجهٔ کارکرد زبان است، یعنی بهره‌گیری از اجزا و عناصر نظام‌مند موجود درآن که حاصل‌اش انتقال پیام به‌ذهن گیرنده/ مخاطب است. دریافت معنا نیز بسته به‌گونهٔ هنری متفاوت است. در هنرهایی هم‌چون نقاشی و سینما، بیننده در پی دریافت تصویر، مطابق با یافته‌های شخصی‌اش معنا می‌آفریند. در موسیقی، دریافت با تکیه بر حس شنیداری انجام می‌پذیرد که دنیای معانی شنونده براساس آن شکل می‌گیرد؛ و در مواجهه با شعر، کنش خواندن که ازسوی خواننده صورت می‌گیرد، رهیافتی نو در معنا پدید می‌آورد، معنایی که پیش از بروز کنشی خواندن یافت نمی‌شد و این‌گونه است‌که کنش خواندن در تولید معنی متن ادبی، مهم‌ترین گونهٔ دریافت‌ها به‌شمار می‌رود. در یک بخش‌بندی ساده، رابطهٔ خواننده و متن ادبی، به‌سه گروه قابل تقسیم است: اول، خواننده با خوانش متن سعی می‌کند که به‌نیت مؤلف دست یابد. دوم، خواننده در پی کشف معنی نهفتهٔ متن است. سوم، خواننده با خواندن اثر، دنیایی از معانی خاص خویش را می‌آفریند. البته نشانه‌شناسی هم که بر پایهٔ ارجاع نشانه‌ها به‌یکدیگر استوار است، یعنی اینکه هیچ نشانه‌ای خودبه‌خود یا قائم بر خودش معنی نمی‌یابد، کمک شایانی به‌تفسیر و تحلیل متن‌های ادبی می‌کند.

حال با این پیش‌زمینه به‌سراغ شاعر مجموعه‌های بی‌بدیل «زمستان» و قصهٔ «شهر سنگستان» مهدی اخوان‌ثالث (م. امید) می‌رویم که تأثیرپذیری‌اش از عوامل گوناگون در برهه‌های مختلف زندگی، تأثیری شگرف بر آثار به‌جامانده‌اش داشته است. جذبهٔ و شور موسیقایی وی به‌تدریج به‌اشتیاق و علاقه به‌شعر و سخنوری بدل شد، به‌گونه‌ای که جان‌مایهٔ شعرش چنان با عروض اشعار فارسی درآمیخته که جداکردنش به‌نظر ناممکن می‌آید، این آمیختگی، نمایانگر آشنایی و پیوند جدی وی با موسیقی ایرانی است که البته تأثیر موسیقی را خود شاعر هم اذعان می‌دارد: «پیش از شعر، من با موسیقی سروکار پیدا کرده بودم. پیش استادسلیمان روح‌افزا می‌رفتم و هم‌چنین پسرش، ساز می‌زدم، تار» (محمدی‌آملی ۲۵). شرکت در جنبش‌های اجتماعی، تأثیرپذیری از رئالیسم حزبی، راه‌یابی به‌انجمن ادبی خراسان و آشنایی با نیما همگی از عوامل مهم و انکارناپذیر ریخت‌گیری هویت شاعری و بروز استعدادهای اخوان‌ثالث بوده‌اند. «زندگی اخوان در مجموع در دورهٔ پرتلاطمی از حرکت‌های سیاسی و اجتماعی بوده است»(همان ٤٥). حتی او در سال۱۳۲۸ درگیر نبردهای اجتماعی شد. «اشعار این دورهٔ او که جنبهٔ رئالیسم حزبی دارد بیش‌تر در روزنامه‌ها و مجله‌های چپ به‌چاپ رسیده است» (دستغیب ۸). راه‌یابی او

به‌انجمن هم درخور توجه است: «اخوان کم‌کم سر از انجمن ادبی خراسان درآورد و با بزرگان شعر آن روزگار از نزدیک آشنا شد» (۳٦). نیما هم تأثیری انکارناپذیر بر اخوان داشته است. «آشنایی با شاعر «پادشاه فتح» و «افسانه» مسیر شعرسرایی او را عوض کرد (دستغیب ۳۹). تا بدانجا که در شعر نیمایی سبکی جدید بوجود آورد. کارهای سال‌های دههٔ ۳۰ او نیز حکایت از «تمایل به‌استعاره‌های نیما یوشیج» دارد (کلیاشتورینا ۱۱۱). در عین‌حال گرفتاری‌های خانوادگی و شخصی و اندیشه، آرزوها و باورهای اخوان هم در شعرهایش مشهودند، برای مثال مباحثی مربوط به‌قلندری، درویشی و باستان‌گرایی اما او سرانجام «تمایل خود را نسبت به‌اسلوب شعر نشان می‌دهد (همان ۱۱۱). در مجموع شعرهای اخوان را می‌توان به‌دو دوره تقسیم کرد.

شعر اولین دوره زندگی اخوان، زمانی از تاریخ را به‌ما نشان می‌دهد که خود او بیان‌گر آن است؛ ولی در دروهٔ دوم، زندگی او بیش‌تر بر مبنای اندیشه و تفکر اجتماعی و سیاسی می‌گذرد که شکست سیاست او را دچار یأس سیاسی می‌کند و ازآن‌جایی که شعرهای دورهٔ دوم غنی‌تر، پرمغزتر و کنایه‌آمیزترند، چندمعنایی و لایه‌لایه‌اند و زمانی که با این شعرها روبرو می‌شویم، تنها می‌توانیم دنیای خویش را با خوانش متن بیافرینیم. اخوان خودش هم این مسئله را باور داشت. پس از سرودن «زمستان»، بسیاری افراد آن را به‌گونه‌های مختلف تأویل کردند که از نظر اخوان تمام این نظرها می‌توانست درست باشد. «چه بسا به‌قول کانت در «سنجش خردناب» خواننده بتواند نسبت مؤلف را بهتر از خود او دریابد» (محمدی‌آملی ۲۱٤). متن‌های اخوان متن‌های «نوشتنی[1]» که وی با استفاده از کارکردهای زبانی (کارکردهای مجازی) سعی دارد، پیام خود را انتقال دهد. وجود صناعات ادبی موجب می‌شوند که خواننده در پی کنش‌های مختلف معنا را دریابد؛ یعنی طبق نشانه‌های موجود در متن کاربردهای مجازی شناخته شوند و این‌گونه است‌که از طریق روابط بین دال و مدلول، معنا حاصل می‌شود که البته در برخی اشعار خواننده باید از دل دال‌های فراوان گذر کند و پس از شکافتن رمزها به‌مدلول پایانی و در نتیجه معنا دست یابد. بدین‌ترتیب مقالهٔ حاضر سعی بر آن دارد تا اشعار برگزیدهٔ اخوان را از دیدگاه نشانه‌شناسی مورد بررسی قرار دهد تا از طریق تحلیل نشانه‌های موجود در شعر برخی از مفاهیم پنهان در لایه‌های درونی آن‌ها را آشکار سازد.

۱- متن «نوشتنی» یا Writerlytext متنی است که خواننده معنای شخصی خود را درعین خواندن می‌آفریند(ص٤٤۱)، دکتربهرام مقدادی، از افلاطون تا عصر حاضر، انتشارات فکر روز، تهران، ۱۳۷۸.

بحث و بررسی

رابطهٔ صورت و معنی در شعر اخوان

اخوان، سرودن شعر را به‌صورت جدی از ۱۳۳۵ بـا سـرایش شـعرهایی در شـکل و قالـب سنتی فارسی شروع کرد. او در نخستین دورهٔ شاعری هنر و ذوق فوق‌العاده‌ای بروز نداد، ولـی در قالب‌های کهن، به‌ویژه قصیده، شعرهای بـسیار ارزشـمندی برجـا گذاشـت. «در دهـهٔ ۱۳۳۰ زمینه‌های آشنایی اخوان با جریان شـعر نـو فـراهم مـی‌شـود امـا در سـالیان بعـد کـه بهتـرین شعرهایش را در قالب نونیمایی می‌سراید، باز به‌قالب‌های گذشته اعتقـاد دارد و اصـولاً معتقـد است که قالب‌های شعر نقش چندانی در زیبایی یا نازیبایی شـعر ندارنـد» (همـان ۱۱۰). سـیر شاعری این شاعر بزرگ با «ارغنون» شروع می‌شود و با شعر زیبای «تـو را ای کهـن‌بـوم و بـر دوست دارم» به‌پایان می‌رسد و این‌گونه شیفتگی او نسبت به‌ادبیات کلاسیک تـا آخـر عمـرش باقی می‌ماند. به‌قولی، فعالیت اخوان «به عنوان سرایندهٔ شعر نو جملهٔ معترضه مطولی اسـت‌کـه در میان این دو هلال قرار می‌گیرد» (همان ۱۱۱). یعنی اینکه آغاز و پایان شاعری اخوان، رابطهٔ تنگاتنگی با قواعد و اصول سنت شعر فارسی دارد. او با دفتر اشعار «زمستان» بـه‌تـدریج شـیوهٔ خاص خود را پیدا می‌کند. او پس از ۱۳۲۲ به‌سمت زبان تمثیلـی روی مـی‌آورد. در شـعرهای دفتر ارغنون و سال‌های نخست دههٔ ۱۳۳۰ شعرهای او بیش‌تر عاشقانه و غنایی با زبـان تغزلـی بوده‌اند. از این جهت شاعر طبق گفتهٔ رولان‌بارت از عناصر خیال مانند استعاره و تشبیه بیش‌تـر بهره می‌گیرد. اما درحالی‌که شعر اخوان دست‌خوش تغییر و تحولات شعری آهسته و آرام قرار گرفت، کارکردهـای خیـالی و زبـان موسـیقی در شـعرهای سـروده شـده درایـن دوره درکـل خودجوش نیستند، بلکه تأثیر اصول سنت ادبی اشعار فارسی در آن‌ها به‌روشنی دیده مـی‌شـود. بدین‌ترتیب در سال‌های پس از آن، شعرهای بسیار زیبا و موفقی را از اخـوان شـاهدیم کـه در حقیقت دنبالهٔ «زمستان» اند. در واقع خارج‌شدن اخوان از هنجارها و اصول ادبـی موجـب شـد که او به‌منزلهٔ شاعری بزرگ و بی‌بدیل در تاریخ ادبیات و هنر شاعری جدید مطرح شود. حتـی واژگان شعر اخوان هم که برگرفته از متون کهن و زبان مردم‌اند، در پیکرهٔ بی‌نظیـر و هماهنـگ سروده‌های زیبایش تازگی خاصی یافته‌اند. او هم‌چنین، مهارت ویژه‌ای در زنـده‌کـردن کلمـات کهن و نیز تصویرسازهای حسی و درعین‌حال مجسم‌کننده دارد. هنری که نـه تنهـا خواننـده را سخت تحت‌تأثیر قرار می‌دهد بلکه او را به‌شدت می‌لرزاند.

نشانه‌شناسی، همان‌گونه که از نامش برمی‌آید به‌دنبال معـانی دیگـر اسـت. معنـایی غیـر از آن‌چه که متن به‌وضوح آن را آشکار می‌سازد. ازایـن‌رو وقتـی دربـارهٔ هنجـارگریزی معنـایی و

واژگانی اخوان و بهره‌گیری‌اش از هنر ایجاد تصاویر ذهنی سخن به‌میان می‌آوریم، روشن است که تأویل و تفسیر این متون به‌کمک این رویکرد چندان پیچیده نیست. اخوان که به‌دلیل شرایط خاص سیاسی- اجتماعی قادر به‌استفاده از کلام صریح نبوده است با خلق فضاها و واژه‌هایی با بار معنایی ضمنی و بیانی دوپهلو و استعاری و کنایه‌آمیز سعی در برقراری ارتباط با مخاطبانش داشته باشد که ما نیز به‌کمک نشانه‌های موجود، سعی در رمزگشایی این اشعار داریم.

نگاهی به‌رویکرد نشانه‌شناسی و سرمنشاء آن

گرچه نشانه‌شناسی به‌عنوان یک رویکرد آکادمیک شناخته نشده، ولی گسترهٔ مطالعاتی آن نگره‌های بسیاری را در بر می‌گیرد. «یکی از وسیع‌ترین تعاریف ازسوی آمبرتواکو مطرح شده است، که عنوان می‌کند «نشانه‌شناسی با همهٔ آن چیزهایی سروکار دارد که نشانه به‌حساب می‌آیند. نشانه‌شناسی نه تنها مطالعهٔ هر آن‌چه که «نشانه» نامیده می‌شود را دربر می‌گیرد، بلکه شامل همهٔ آن چیزهایی می‌شود که به‌چیزهای دیگر برمی‌گردند» (چندلر ۲). بی‌تردید می‌شود گفت از زمان انتشار و چاپ کتاب پرآوازهٔ *دوره زبان‌شناسی عمومی* همراه با بحث‌های داغی که فردینان دوسوسور دربارهٔ دلالت، نشانه، دال، مدلول، نظام زبانی، قراردادی بودن تمام نشانه‌های زبانی، مسائل هم‌زمانی و تمایزی‌بودن معنا را در نظام زبان مطرح می‌کند، بنیادهای نخست علم نشانه‌شناسی نهاده شده است. از طرفی تقریباً در همان زمان در آمریکا، چارلز ساندرز پیرس هم بر روی نشانه‌شناسی یا همان‌طور که خود او نام نهاد سمیوتیکز مشغول به‌کار بود. بعدها هم راه این بنیان‌گذاران نشانه‌شناسی را دیگران در طی قرن بیستم و حتی پس از آن ادامه دادند که سرانجام «امروز دیگر حوزه‌ای مطالعاتی به‌نام نشانه‌شناسی تثبیت شده است» (سجودی ۱۱ و ۱۲).

علاوه بر نکات فوق، از آن‌جایی‌که ساخت‌گرایی با زبان‌شناسی سوسوری ارتباطی تنگاتنگ دارد، باید اشاره کرد که منظور از این ساخت‌گرایی، ساخت‌گرایی اروپایی است که به‌کلی با ساخت‌گرایی آمریکایی مغایرت دارد و «ساخت‌گرایی اروپایی» یا «ساخت‌گرایی سوسوری» است‌که در بیش‌تر کتاب‌ها با نام «زبان‌شناسی ساخت‌گرا» آمده است. در واقع وقتی علم نشانه‌شناسی در دهه‌های ۱۹۶۰ و هم‌چنین ۱۹۸۰ جان گرفت، در گستره‌های متفاوتی هم‌چون دیگر رویکردهای مهم ادبی، مانند صورت‌گرایی و ساخت‌گرایی مورد استفاده قرار گرفت: «جاناتان کالر معتقد است که نشانه‌شناسی اصولاً به‌ارائه و تولید تفسیر یا معنا نمی‌پردازد، بلکه بیش‌تر به‌چگونگی ساختار تفسیر و معنا توجه دارد» (انوشیرونی ۷). کار نشانه‌شناس شناخت

انواع نشانه‌ها، کشف تفاوت‌های میان آن‌ها، بررسی عملکرد نشانه‌ها و چگونگی برقراری ارتباط بین آن‌ها است. نشانه‌شناسی نه در پی یافتن معنا بلکه در پی یافتن نشانه‌ها و تبیین عملکرد آن‌ها است. یکی از بهترین نکاتی که سوسور مطرح کرده و «به جرأت می‌توان گفت که زبان‌شناسی نوین بر بنیاد آن قرار گرفته است، آغاز شیوه‌ای بود که از طریق آن، موضوع اصلی مطالعهٔ زبان‌شناسی مشخص گردید. سوسور میان زبان به‌عنوان یک نظام و تجلی مادی آن یعنی گفتار تمایز قایل شد.... تعریف سوسور از زبان به‌عنوان پدیده‌ای اجتماعی در تقابل با گفتار قرار می‌گیرد که صرفاً فردی است» (صفوی، جلد اول ٢٦). سوسور عمده‌ترین کار و وظیفهٔ زبان‌شناس را توجه کامل به‌زبان می‌داند. از دید او «زبان، نظامی از نشانه‌هاست که تنها عامل اساسی در آن پیوند معانی و تصورات صوتی است. در مطالعهٔ زبان به‌منزلهٔ نظامی از نشانه‌ها، سعی برآن است تا مشخصات بنیادین چنین نظامی شناخته شود: آن عناصری که در نقش دلالی زبان حیاتی‌اند یا، به‌عبارت دیگر، آن عناصری که در قالب نظامی کارآیی می‌یابند که درآن نظام، نشانه‌ها را با ایجاد تمایز میان‌شان، پدید می‌آورند» (فردینان دوسوسور ۳۲).

«سوسور یک الگوی «دووجهی» از نشانه به‌ما ارائه می‌کند. «رابطه‌ای ذهنی و انتزاعی میان تصور صوتی و مفهوم آن صورت» (صفوی، جلد اول ٢٦). او به‌این تصور صوتی دال و به‌مفهومی که از آن حاصل می‌شود، مدلول می‌گوید و نشانه زبانی یا همان رابطهٔ ذهنی‌ای که بین دال و مدلول وجود دارد را اختیاری و یا به‌عبارتی، قراردادی می‌خواند. نتیجه تحلیل سوسوری نشانه وضعیت‌های صوری و هم‌چنین افتراقی واحدهای زبانی است. او همانندی هر دو واحد زبان را به‌خاطر صورتشان می‌داند و آن‌چه که درون این چارچوب مطرح می‌شود، از ارزشمندترین و مهم‌ترین آرای سوسور به‌حساب می‌آید. از نظر سوسور «واحدهای زبان به‌دلیل ارزش‌های متضادشان از یکدیگر متمایز می‌شوند و باید از این طریق مجموعه‌ای از روابط مشخص کشف شوند و به‌توصیف درآیند. یاکوبسن معتقد است که طرح این روابط در اصل، توصیفی از عملکرد زایای بدن است. یکی از این دوگونه رابطهٔ مبتنی بر گزینش است که سوسور آن را متداعی، شمی یا جانشینی می‌نامد و دیگری مبتنی بر ترکیب است که هم‌نشینی یا مقالی نامیده می‌شود (صفوی، جلد اول ۲۷).

مراحل ارتباط کلامی رومن یاکوبسن

هنگامی که یاکوبسن نقش‌های زبان را مطرح می‌کند، اول نموداری کلی ارائه می‌دهد که روند برقراری ارتباط را در بر می‌گیرد. از نظر وی، گوینده برای مخاطب پیامی می‌فرستد که

وقتی مؤثر است که دربردارندهٔ معنا باشد و طبیعتاً می‌بایـد از جانـب گوینـده رمزگـذاری و از جانب مخاطب رمزگشایی گردد. او در نمودار (۱) فرایند این ارتباط را به‌نمایش می‌گذارد.

موضوع

پیام

مخاطب..... گوینده

مجرای ارتباطی

رمز

(نمودار ۱)

مقدادی عقیده دارد که «هر یک از شش عنصر ارتباط موجد کارکردی ویژهٔ خـویش اسـت (٦١٦). یاکوبسن عملکرد هر کدام از این عناصر ارتباطی را با دقت کافی تـشریح کـرد و بـرای هر یک نامی در نظر گرفت: «او کـارکرد فرسـتنده را «عـاطفی»، کـارکرد زمینـه را «ارجـاعی»، کارکرد تماس را «کلامی»، کارکرد رمـز (کـد) را «فرازبـانی»، کـارکرد گیرنـده را «کوشـشی» و سرانجام کارکرد پیام را «ادبی» نامید. هر یک از شش عنصر ارتباط کارکرد زبانشناسی خاصی را می‌سازند» (مقدادی ٩١٦). هر رابطه‌ای در قالب این کارکردها جا می‌گیرد و در برخی رابطه‌ها، یک کارکرد تسلط می‌یابد. برای مثال تأکید بر روی زمینه سازنده «پیـام ارجـاعی» اسـت. البتـه «یاکوبسن شعر را «کارکرد زیبایی‌شناختی زبان» و «هجوم سازمان‌یافته و آگاه به‌زبـان هـر روزه» نامید» (مقدادی ٦١٧)

«آن‌گاه پس از تندر» و «قصهٔ شهر سنگستان»

«آن‌گاه پس از تندر» یک شعر سیاسی به‌حساب می‌آید که وضع و حـال مـردم و جامعـه را بعد از شکست و فروپاشی جنبش ملی به‌روایت می‌نشیند. این قصه از دو لایهٔ معنـایی تـشکیل شده است. معنایی ظاهری که روایت طبق آن شکل می‌گیرد و معنـایی درونـی کـه بـا حرکـت معنای ظاهری می‌توان به‌آن پی برد. شعر با توصیف شـب‌هـای پـررنج راوی آغـاز مـی‌گـردد. شب‌هایی که هیچ‌گاه پلک‌های او روی هم نیامدند. حتی اگر شبی هم به‌خواب فرو مـی‌رفـت، هرگز هالهٔ ماه به‌سوی او نمی‌آمـد، هـیچ نـوری نـزد او نبـود، حتـی رؤیـایی هـم سـراغ از او

نمی‌گیرد، تا حتی برای دقایقی، آن همه بیداد و آشوب را از ذهن ناآرامش پاک کند و برای مدتی کوتاه به‌او آسایش و راحتی بدهد. اخوان با خلق این روایت، مخاطب را به‌سوی معنایی ژرف‌تر رهنمون می‌سازد تا به‌موقعیت تاریخی و اجتماعی بشری بیندیشد که اندوه و ستم سرتاسر زندگی‌اش را در بر گرفته است. او پس از چنین مقدمه‌ای، زمینه را آماده می‌کند که ذهن خواننده بتواند درک درست‌تری از واقعیت پیدا کند یا به‌معنای درونی برسد. در واقع نبرد مردم و حکومت ستم‌شاهی که به‌صورت شطرنجی جادویی بر روی صحنه می‌آید، مدلول شده (در برابر دال)، واقعیات سیاسی آن دوره را به‌سمت خوابی هراس‌آور پیش می‌برد.

در این شعر آب‌های اهلی سرشار از وحشت، خواب شاعر را شکل می‌دهند «این استعاره به‌اعتبار خواب‌های هر شبهٔ اوست. خواب به‌این اعتبار به‌امواج پرخروش دریا تشبیه شده که تا آن‌جا که چشم کار می‌کند درآن کاروان ترس و هذیان رژه می‌روند» (دستغیب ٤٤و٢٤٥). پدیدارشدن آن «پنجهٔ خونین به‌همراه «زال جغد و جادو» امتداد آن کابوس است. شاعر در خواب پریشانش گرگی را در حال مردن می‌بیند که زخمی نیز بر گردن دارد و نفس‌نفس‌زنان افتاده است. کفتاری هم پس از خوردن لاشهٔ مدفون‌شده در گودال، بیرون می‌آید و بی‌توجه به‌اطرافش پوزه بر خاک می‌مالد. سپس «دو دست مردهٔ پی‌کرده از آرنج» (آن‌گاه پس از تندر ۱۸) به‌چشمش می‌آید که پی‌درپی به‌صورت او سیلی می‌زنند. ادامهٔ شعر هم شرح و وصف شطرنج باختن ناقل با زن جادو است. آشکارا شعر ظرفیت رمزگونه بودن دارد و شاعر نمایندهٔ آنانی است‌که تلاش بی‌وقفه‌شان برای پیروزی و آزادی به‌یاد مانده است. زال جغد و جادو رمزی است از استعمار انگلستان و پیر دخت زردگون خود زال جغد و جادو است که هم‌رنگ دیگران «همان خودی‌ها» شده است. خانهٔ همسایه نیز اشاره دارد به‌شوروی که همهٔ این شخصیت‌ها در نبرد شطرنج حضور دارند. عرصهٔ شطرنج میدان مبارزهٔ سیاسی مبارزان قبل از سال ۱۳۲۲ با حکومت وقت است. خانهٔ همسایه را اخوان چراغانی نمی‌بیند. چون این شعر در سال ۱۳۳۲ سروده شد و شاعر دریافته که خانهٔ همسایه نیز فریبی بیش نبوده است. از این‌رو می‌گوید: «از بارها یک‌بار/ شب بود و تاریکیش/...» (محمدی‌آملی ١٦٤-١٦١).

معانی مجازی و تقابل رؤیا و واقعیت در «آن‌گاه پس از تندر» همگی در معنایی مجازی آمده‌اند. هنگامی که از شب تاریک سخن رانده می‌شود، منظور مقطعی است که بیداد و ستم بر مردم روا شده یا زمانی که به‌شطرنج و نیز مهره‌های آن اشاره می‌شود، مقصود مبارزه تاریخی قبل از ۱۳۳۲ است. درصورتی که خواننده معنای مجازی شعر را درک کند، فهم شعر برایش بسیار آسان می‌شود. «صحنه‌های شعر «آن‌گاه پس از تندر» هم با تصاویر «بوف‌کور» و فیلم‌های

اکسپرسیونیستی همانندی دارد. رؤیاهای راوی «بوف‌کور» نیز زیر فرمان منطق فراواقعیت است یعنی سورئال است» (دستغیب ٢٤٦). «ادامهٔ بازی به‌این صورت شکنجه‌آور است. این بازی عادی نیست، بازی مرگ و زندگانی است. زال جادوگر استعمار کهنه‌کار انگلیس است که از پیش نتیجهٔ بازی را می‌داند و حریف را می‌شناسد. شاعر نمایندهٔ مبارزان سال‌های ۲۹تا۱۳۳۲ است و می‌داند اگر به‌خواب برود منتظر نوشخند بامداد فردا باشد، کودک گریان دل او از بیم کابوسی بدین‌سان هراس‌آور در هیچ آغوشی و با هیچ لالایی آرامش نخواهد یافت» (همان ٢٤٧).

شاعر از ابتدا تا انتهای شعر در فضایی بین واقعیت و خواب و رؤیا سرگردان است، که رؤیا هم ناشی از عدم آگاهی و هم‌چنین ضمیر ناهشیار آدمیان است، چه «گاه شعرا و نویسندگان برای بیان غیرمستقیم معنی یا معانی مورد نظر خود، آگاهانه از رؤیا استعانت می‌جویند» (حمیدی و شامیان ۹۰-٨٤). تمثیل رؤیا هم از سفرهای خیالی بشر در قصه‌های اساطیری گرفته شده که پیوسته زمینه‌ای از خواب و رؤیا هم دارد. این تمثیل‌ها که منشأشان «به زمان و مکان معینی محدود نیست» (فرهودی‌پور ۲۱۱) ماهیتی رمزی و در عین حال بیانی روایی دارند و از دیرباز توجه شاعران و نویسندگان را به‌خود جلب کرده‌اند. این روش، بیان غیرمستقیم گونه‌های مختلف و متعددی دارد. در مواردی این تمثیل‌ها طبق طرحی از گشت‌وگذارهایی غیرروحانی سروده شده‌اند و شاعر با بهره‌گیری از آن‌ها از چیزی انتقاد کرده است. درست مثل اخوان که با به‌کارگیری این شیوه، موفقیت سیاسی و اجتماعی عصر خود را به‌چالش کشیده است. «در خواب‌های من؛ هول و هذیان، دو دست مرده...» (آن‌گاه پس از تندر، ۱۸۰) از روبرو می‌آید، نتیجه‌ای خونین...» (همان ۲۱) در را به‌رویم کیپ می‌بندد (همان ۲۳)، من می‌پرم از خواب، این خواب و خیالی بود، اندیشه‌ام بیدار بود، گفت خواب می‌دیدم، من خیس و خواب‌آلود» (آن‌گاه پس از تندر، ۱۳۲) هم به‌این نکته اشاره دارند و این‌گونه است که خواننده هم در میان لایه‌های معنایی معلق می‌ماند.

نشانه‌های ترس، تاریکی و از سوی دیگر، نشانه‌های شب، وحشت، هول و تاریکی هم به‌شکل‌های مختلف در شعر نمود یافته‌اند چرا که شاعر سعی دارد با برجسته‌سازی این نشانه‌ها تقابل‌شان را با نور و روشنایی نشان دهد و توجه مخاطب را به‌تفاوت‌های میان آن‌ها معطوف دارد. شب رمزی در قصه اخوان، در واقع شب تاریخی و در برابر روشنی است و از دلالت‌های ضمنی همراه با آن هم «گرگی محتضر» (آن‌گاه پس از تندر، ۱۰)، «دو دست مرده» (همان ۱۸)، «سیل‌های اشک و خون» (همان ۸۱) و گریه و بغض‌اند. بازی شطرنج نبردی تاریخی را دلالت

می‌کند و شکستی که برآن مقدر شده، نشانی از غرب دارد. در راستای همین بحث و وجود نشانه‌های شکست در سرتاسر شعر، باید خاطرنشان کرد که کل شعر مقطعی تاریخی از ایران را به‌تصویر می‌کشد. مقطعی که منجر به‌شکست‌خوردن مبارزان داخلی شد. به‌همین‌خاطر هم بعضی ناقدان و تحلیل‌گران، بر اخوان نام «شاعر شکست» نهادند، چرا که هم در «تندر» و هم برخی شعرهای دیگر، او راوی راستین شکست‌های مردم کشورش در مقاطع گوناگون تاریخی بوده است. این شعر شکستی در یک مقطع و یک سو نیست، شکستی از همه سوست. خواب و بیداری هر طرف را اشغال کرده است. اخوان شاعر یک شکست نیست. اخوان شاعر شکست‌هاست. چگونه؟ من گمان نمی‌کنم که اخوان به‌تاریخ تطوری و تحولی اعتقادی داشت. اعتقاد اخوان به‌تاریخ ادواری بود: شکست بعد صف‌آرایی، بعد مبارزه، بعد شکست. این دور تسلسل بارها در شعرهای اخوان تکرار می‌شود» (محمدی‌آملی ۱۹٤). اخوان به‌زیبایی صحنه‌هایی از نبرد مبارزان را در عرصهٔ شطرنج بیان می‌کند. ابتدا ناقل بعد از حمله‌های پیاپی موفق می‌شود که چندین سوار مغرور را پی‌کند. در همین حال پیوسته در هراس است از اینکه مبادا یک چشم یا دستش خیانت کند. زن جادو (آن‌گاه زالی جغد و جادو می‌رسد از راه) (آن‌گاه پس از تندر، ۲٤) هم از شکستی که خورده به‌خود می‌لرزد. اخوان این‌جا به‌پیروزی موقتی مردم در سال۱۳۳۲ اشاره دارد «که منجر به‌شکست زاهدی و سرکارآمدن مرحوم مصدق شد»(همان ١٦٥). شکست‌خوردن زال جادو هم در اصل شکست انگلیس، استعمارگر پیر بود. اخوان با زبان گویای شعر تاریخ کشورش را تعریف می‌کند. «او پس از پیروزی موقت درمی‌یابد که شاهی در صحنه شطرنج نیست»(همان ١٦٥). اما این دلیل پیروزی کامل وی نیست. چرا که زن جادو در تلاش است که خودش را از مهلکهٔ ساختگی این‌چنینی نجات دهد: «در لحظه‌های آخر بازی،/ ناگه زنم، همبازی شطرنج وحشتناک،/ شطرنج بی‌پایان و پیروزی،/ زد زیر قهقهه‌ای که پشتم را به‌هم لرزاند» (آن‌گاه پس از تندر، ٦٨-٦٥). ناقل باید بعد از این پیروزی موقتی برج‌ها را مات کند که اشاره‌ای به‌عوامل متعدد داخلی است. ولی او تنهاست و آن‌ها می‌دانند که برنده می‌شوند و شاعر نیز می‌داند که در پس خنده‌های اینان، سیلی از اشک به‌همراه خون مبارزان راه می‌افتد. «کاروان هول و هذیان» (آن‌گاه پس از تندر، ۹)، «تن غمناک می‌نالد» (همان ۱۳)، «دلم لرزان« (همان ۳٤)، «این کودک گریان» (همان ٤١)، «تسکین نمی‌تابد به‌هیچ آغوش و لالایی»(همان ٦۳)، «اشکی نیز افشاندم» (همان ۱۱۰)، «خیس و خواب‌آلود» (همان ۳۲). همه به‌شاعر کمک می‌کنند که شعر تراژیک و غم‌آلودش را به‌آخر برد. «پنجه‌ای خونین (همان، ۲۱)، «من می‌گریزم» (همان ۲۰)، «زالی جغد و جادو» (همان ۲٤)،

«دلم لرزان» (همان ٣٤)، «هول سهمگین» (همان ٤١)، «دایم دلم بر خویش می‌لرزید» (همان ٦٣)، «شطرنج وحشتناک» (همان ٦٧)، «نطع خون‌آلود» (همان ١١١)، «سقف‌هایی که فرو می‌ریخت» (همان ١٢٦)، «گریه می‌کرد» (همان ١٣١). همه جهان پر از وحشت را همراه با آینده‌ای نامعلوم تصویر می‌کنند.

نشانه‌ها و واژه‌های با بار منفی، نومیدانه و هراس‌آور هم در شعر درخور توجهند: کاروان هول‌وهذیان (آن‌گاه پس از تندر، ۹)، «با زخمه‌های دم‌به‌دم گاه نفس‌هایش» (همان ١١)، «کفتاری زگودال آمد بیرون» (همان ١٤)، «سرشار و سیر از لاشهٔ مدفون» (همان ١٥)، «با مهروموم پنجهٔ خونین» (همان ٢٦)، «سهمگین کابوس» (همان ٤٦)، «شب بود و تاریکیش» (همان ٤٩)، من سیل‌های اشک و خون ببینم، (آن‌گاه پس از تندر، ۸۰) اینجا چراغ افسرد (آن‌گاه پس از تندر، ١١٦) و سقف‌هایی که فرو می‌ریخت (آن‌گاه پس از تندر، ۱۲۵) که البته وجود این نشانه‌ها فضای پر از ترس و فشار و ناآرامی حاکم بر شعر را تقویت می‌کند.

در ادامهٔ شعر، شاعر به‌خاطر می‌آورد که بر عرصهٔ شطرنج سیاسی، بر گلیمی تیره با پیردختر زردگیسویی که بسیار شبیه زنش بود، رقابت می‌کرده. این پیردخت همان زال است، همان زال جادویی که این‌جا در قالب «خودی» رخ می‌نماید. خانهٔ همسایه هم بی‌تردید نماد «شوروی» است. سرزمینی که نزد مبارزان درآن دوران «بهشت روی زمین» بود و «سرزمین نور و روشنایی». اخوان و سایه، تاریکی و تیرگی خانه خودشان را با روشنایی خانهٔ همسایه در کنار هم آورده، برابر می‌نهد. شاعر شطرنج شعر را به‌شطرنج سیاست تبدیل می‌کند. او ترس ناشناخته‌ای دارد. گویا دست یا چشمش به‌خود او خیانت می‌کنند. یعنی «در جبههٔ مبارزان ایرانی کسانی هستند که با دشمن ساخته‌اند. حریف نیز بیمناک است (دستغیب ۲۵۱). این پیروزی ناپایدار به‌مرداد ۱۳۳۲ برمی‌گردد که مصدق در برابر زاهدی و دربار و انگلستان پیروز شد. به‌این خاطر هم شاعر عنوان می‌کند که «شاهی» نیست؛ ولی عوامل استعماری دیگری هستند. حریف شطرنج که اکنون زن شاعر ما است، همراه با قهقهه‌ای لرزه‌آور رخ‌ها را نشان می‌دهد، با این قصد که راست می‌گویی برج‌ها را مات کرده، پیروزی را به‌دست آور! برج‌ها می‌توانند نماد ارتش شاه باشند. شاعر حیران است. وزیرهای کهنه‌کار و با سابقه‌ای در خفا می‌خندند. دراین خنده‌ها سیل اشک همراه با خون مبارزان دیده می‌شود.

بند هفتم شعر به«طوطی‌زرد» اشاره دارد که آن هم بدون شک شاه است و این را می‌توان به‌اعتبار آن جامهٔ ارتشی دانست که زرد بوده است. شاعر درآن زمان ناچار بود که با اشاره سخن بگوید، چرا که شاه در صدر بوده است: «ترکید تندر ترق/ بین جنوب و شرق» (آن‌گاه

پس از تندر، ۱۰۵–۱۰۶).... بعد از کودتا همه به‌دنبال جان‌پناهی‌اند. شاعر و زنش روی بام خانه زیر باران مانده‌اند. اخوان همهٔ امیدش از دست رفت و به‌این باور رسید که دیگر هیچ‌کسی شطرنج‌بازی نمی‌کند: «دیگر کدام از جان‌گذشته زیر این خونبار،/ این هردم افزونبار،/ شطرنج خواهد باخت». همان‌طورکه دستغیب می‌نویسد:

«این صحنه یادآور حضور تانک‌های ارتش شاه و خیل غوغایی آن زمان در صبح روز ۲۸ مرداد در خیابان‌های تهران است» (دستغیب ۲۵۲) و در انتهای شعر درختان تنومند باغ به‌صلیبی تبدیل می‌شوند برای دارزدن مبارزان و شاعر می‌نالد: «انگار درمن... گریه می‌کرد ابر»(آن‌گاه پس از تندر، ۱۳۰). به‌گفتهٔ محمدی آملی: «اخوان در شعر معاصر بهترین کسی است که روایتی هنری از وقایع تاریخ ایران در دههٔ ۳۰ به‌دست می‌دهد» (۱۶۸). در این اشعار آرزوها، امیدها، اعتراض‌ها، شورش‌ها، عصیان‌ها، سرکوب‌ها، تسلیم‌ها و غلبه و شکست‌های روشنفکران ایرانی تصویر شده‌اند.

منظومهٔ «آن‌گاه پس از تندر» روایتی پیچیده و هم‌چنین غیرمعمول دارد. قصهٔ نهفته در دل این شعر، بیانی ظاهری دارد و این بیان خود باطنی درخور توجه دارد. البته در اشعار رمزی معمول همین است و شایسته و به‌جاست که سرایندهٔ شعر تنها لایهٔ ظاهری را عرضه کند و تفسیر را به‌عهدهٔ خواننده واگذارد تا او با استفاده از اشارات و نشانه‌ها به‌معنا برسد. «این اثر» بیانگر شکستی همه‌جانبه است. روایت‌های اخوان از قصه هم‌چون زنجیری درهم‌تنیده‌اند که به‌واسطهٔ راوی قصه، به‌ذهن خواننده منتقل می‌شوند و خواننده مطابق با انتظارات خاص خودش به‌تأویل و تفسیر این نشانه‌ها و رمزها می‌پردازد. «بدین‌ترتیب رابطه‌ای بین شاعر راوی و خوانندهٔ روایت شکل می‌گیرد که از یک‌سوی شاعر می‌خواهد با روایت رمزی خود پیام را منتقل کند و از طرف دیگر خواننده رمزهای روایت را دریافت کند. بنابراین عکس‌العمل خواننده از روایت زمانی به‌خوبی شکل می‌گیرد که به‌راستی به‌معناهای رمزی راوی در روایت قصه‌ها پی برده باشد» (همان ۳۰۲).

اخوان، نشانه‌شناسی و تمثیل

از منظر نشانه‌شناسی، متن یا بافت روایی چیزی جز نشانه نیست. نویسنده هم فرستندهٔ نشانه و خواننده دریافت‌کنندهٔ آن به‌حساب می‌آیند. در دل این نشانه، یک فرستندهٔ دیگر، یعنی همان راوی، نشانه‌ای دیگر برای گیرنده یا طرف روایت ارسال می‌کند. نشانه فرستاده شده توسط راوی، داستان نیست. از همین لحاظ هم راوی گویندهٔ داستان نیست. در حقیقت داستان

مدلول است که بایستی بر پایهٔ یک ارتباط دیگر موجود باشد، واسطه‌ای بین داستان و متن سطحی که مدلول متن با دال داستان به‌طور همزمان درآن تلاقی یابند. به‌این‌خاطر می‌توان به‌راحتی فهمید که روایت‌های منظوم شاعر در موقعیت‌های مختلف، نشانه‌های کاربردی ویژه‌ای را دربر می‌گیرند که می‌شود از آن نشانه‌ها در تفسیر کمک گرفت و به‌بیان رمزی و تمثیلی آن‌ها دست یافت تا بتوان راحت‌تر با متن گفت‌وگو کرد. در غیر این‌صورت متن نمی‌تواند به‌طور یکسویه ایجاد ارتباط کند. روایت‌های شعری خلق‌شده توسط اخوان هنگامی در اوج و زیبایی‌اند که از نقطه‌نظر براهنی «شکل سادهٔ خود را از دست داده، تبدیل به‌تمثیل یا اسطوره‌ای شده باشند» (همان، ۳۰۳، نقل از پاره‌ای ملاحظات پیرامون شعر اخوان، رضا براهنی، ناگه غروب کدامین ستاره، ۱۲۸).

منظومه‌های روایی اخوان منظومه‌هایی تمثیلی‌اند، یعنی هدف غایی شاعر از بیان وقایع و حوادث تنها ذکر خود وقایع نیست. بلکه از این وسیله به‌عنوان زیباترین و بهترین وسیله بیان بهره می‌گیرد تا مهم‌ترین مسائل فکری، فلسفی و اجتماعی را مطرح کند. بنابراین اگر در شعرهای روایی او دقیق شویم می‌توانیم به‌کنه این معنی راه یابیم که اخوان در روایت قصه مقصودی فراتر از روایت سادهٔ یک قصه دانسته است. او کوشیده تا با عناصر قصه و روایت آن‌ها، دریافت خود را از مسائل اجتماعی و سیاسی نشان دهد» (همان ۳۰۳). در «آن‌گاه پس از تندر» اخوان مکان، زمان، شخصیت‌ها و هم‌چنین بازی دشوار شطرنج را نبرد تاریخی و مغلوب‌شدن و شکست مقدرهٔ آن و هم‌چنین زن جادو که برنده و پیروز است را نشان غرب می‌داند. این تأویل بر پایهٔ «نظام علی و معلولی» است» (همان ۳۰۳).

این قطعه، اوج کار اخوان در زمینهٔ سرودن شعرهای حماسی- سوگچامه‌ای است. دورنمایهٔ این داستان در رؤیا و خواب شاعر جریان دارد. شعر کابوسی منظوم است. کابوسی که درون خواب‌های ما جاری است، هم‌چون زمستان در گذرگاه‌های ما. این خواب و رؤیا با خواب‌های شاعران تغزلی فرق می‌کند. «خواب‌های او «آب‌های اهلی وحشت» اند که در آن «کاروان هول و هذیان» جاری است» (دستغیب ۷۲) و گرگ و کفتارند که خواب شاعر بخت‌برگشته را آشفته می‌کنند. اخوان در جهانی زندگی می‌کند که راستی‌ها و دلاوری‌ها و پاکی‌ها و درستی‌ها از آن بار بربسته‌اند و اینک ترس و وحشت برآن حاکم است و آینده نامعلوم ومبهم است: «جهان گردونهٔ عنان‌گسیخته‌ای از وحشت است‌که در مداری نومید بر گرد خود می‌گردد و ابر سیاهی که جهان را فرو پوشانده نه باران، بلکه مژدهٔ باران نیز به‌انسان نمی‌دهد. بینش او تراژیک است» (همان ۱۷۳). یعنی طرز فکری که انسان و جهان را اسیر دایرهٔ تقدیر می‌داند.

قصهٔ شهر سنگستان؛ تصویرسازی شکست و نومیدی

و اما «قصهٔ شهر سنگستان» نماد کامل تصویرسازی در شعر اخوان است. اوج عملکرد تصویر یا تصویرسازی را می‌توان در این قطعه دید که اشاره به‌ایران در دورهٔ ستم‌شاهی دارد که به«ننگ آشیانی» بدل گشته «نفرت‌آباد» که سرتاسر خشکسالی و تاریکی است. در این ماتم‌کده همه به‌سنگ بدل گشته‌اند و چشمه‌های پر از آب نیز خشکیده‌اند و این مقارنه‌ای است با «سرزمین هرز» الیوت. «ما در این اشعار کاربرد مؤثر تصویرسازی را در روایت‌ها و تعابیر به‌نسبت طولانی مشاهده می‌کنیم» (همان ۹۶). در این شعر «روایت امروزی شدهٔ اسطوره‌ای کهن را مشاهده می‌کنیم. البته شعر امید پیچیدگی «سرزمین ویران» الیوت را ندارد و اوضاع پریشان جامعه‌ای ویژه را مجسم می‌کند. مفهوم «رستگاری» در بخش پایانی شعر «امید رستگاری نیست؟» گرچه مفهومی دینی است (و آن را نباید با مفهوم آزادی یکی گرفت) تلاش بشری را کلاً نفی نمی‌کند» (همان ۹۹).

شعر اخوان گلیم تیره‌بختی‌ها و بدبختی‌ها، خیس خون سرخ و داغ سیاوش و سهراب‌ها و روکش عزای تابوت تختی‌ها به‌شمار می‌رود. شاعر از رنج انسان سخن می‌راند. از درد مردمی که به‌نیرنگ و افسون نیرویی ناشناس یا ساحری سنگ شده‌اند و توان حرکت ندارند. تصویرهای اخوان خیلی مجسم‌کننده و حسی است و سخت خواننده را به‌لرزه می‌اندازند. این قدرت بالای تصویرسازی، مرهون شیوهٔ بیان شاعر به‌شمار می‌رود. شعر فریاد ضرباتی است که به‌او وارد شده‌اند: تصویری راستین از زندگانی در آیینه‌ای در هم شکسته. اما ساختار تصویر مغشوش نیست، ملموس و مشخص است‌که طرح مادی‌اش با موقعیت زندگی امروزین انسان که «بر گذشته از مدار ماه/ لیک بس دورتر از قرار مهر» سنخیت دارد. این تصاویر خیلی خوب امیدهای مردی ناامید را نشان می‌دهند. شاعر روزگاری چراغ امیدی را می‌دید که روشن بود. اکنون تنها نعرهٔ هراس‌انگیز اهریمنانی به‌گوش می‌رسد که باغ‌ها را تبدیل به‌کویر کرده‌اند. این اشعار درد و شکستی خردکننده را نشان می‌دهند. احساس یأس و نومیدی عمیق و در عین حال راستینی که شاعر به‌خواننده منتقل می‌کند، بدون آن‌که قصد فریب داشته باشد، راه رستگاری «هرمسافر» ی را به‌سوی «منزلی دوردست» می‌نمایاند و خود، بدون هیچ انتظاری خاموش می‌ماند. «صداقت او در همین احساس رنج و نومیدی است‌که شعرش را این چنین مؤثر و دلنشین می‌سازد» (همان ۱۰۲، نقل از دنیای سخن، س.بهبهانی ۵۱).

در «قصهٔ شهر سنگستان» ساختار زیبای روایی اخوان باز هم تکرار شده، ولی این‌بار سخن

از سرزمینی ویران به‌میان آمده است. اخوان آدمی را درگیر موقعیتی غمبار می‌کند. درست مثل قهرمان سنگستان که تمام کارهایی که کبوترهای بشارتگوی گفته‌اند را انجام می‌دهد، ولی از بن‌بست کوری که درآن گرفتار آمده، رهایی نمی‌یابد. «ضربه فرود آمده، طلسم جادو کارساز آمده و دیگر آن شور و گرمی‌ها و آذین‌ها و سورها و بهاران در بهاران‌ها نخواهد آمد. پس چاره چیست؟» (همان ۱۸۰). در «سنگستان کبوترهای بشارتگوی اشاره‌هایی در این زمینه می‌کنند. پهلوان شکست‌خورده سنگستان باید در آب چشمهٔ مقدس خود را بشوید، اهورامزدا و هم‌چنین امشاسپندان را عبادت و نیایش کند، آذری افروزد تا اینکه بخت خفته‌اش بیدار گردد. شاعر هم در مؤخرهٔ کتاب «از این اوستا» راه‌کار مشابهی عرضه می‌کند:

> امروز فقط انسان مطرح است و ارزش هستی و عمر و کار سودمند یا زیبای او... من زردشت و مزدک را آشتی دادم... خواهد آمد روزی که این بعثت و ظهور در اندرون همگان، همه آزاده‌مردان و آزاده‌زنان راستین، روی دهد. من اکنون چاووشی‌خوان این کاروانم. کاروان بیداری و شرف، برادری و آزادی و آزادگی، کاروان بهزیستی امروزین و درخور امروز... (همان ۱۸۱).

مسئلهٔ نجات‌بخش و نشانه‌های اساطیری در شهر سنگستان

دورنمایه این شعر در معنای گسترده‌اش «دینی» است و مسئلهٔ عمده‌اش، مسئلهٔ «نجات‌بخش» است. اشارات اساطیری زیادی دراین شعر آمده‌اند که جذابیت شعر را بیش‌تر کرده‌اند و ساختار شعر هم برهمین اسطوره‌محوری «نجات‌بخش» استوار شده است و نهایت اینکه اخوان در این قطعه فرصتی یافته که بعضی واقعیت‌های اجتماعی عصر ما را نشان دهد و این‌گونه است که شعر ساختار دوگانه می‌یابد. در یک سطح اسطوره‌ای و در آن سو واقعی.

در بند یک، نشانهٔ کفتر آمده که عامیانه کبوتر است و در پهلوی کبوتر نامیده می‌شود و از ریشهٔ کبود به‌معنای آبی است و پرنده‌ای با استقامت را تصویر می‌کند. شکل شعر همان شکل معروف روایت‌گونهٔ قصه‌گویی ایرانی به‌حساب می‌آید. کبوتران شعر اخوان هردوشان ماده‌اند و بشارت‌گو و اشارت‌گویند.

نشانهٔ سدر هم که در معنای عادی درختی از تیرهٔ درختان مخروطی را به‌یاد می‌آورد، سه هزار سال و حتی بیش‌تر از آن عمر می‌کند. جالب این‌جاست که قصه با صحبت و گفتگوی دو کبوتر بر شاخهٔ درخت سدر کهنسال آغاز می‌شود. درخت سدر ویژگی اساطیری هم دارد و

در شعر اخوان تنها در دامن کوهی «قوی‌پیکر» شاخه برافراشته است. کبوترها غمگین و آزرده به‌بیان «قصهٔ غصه‌ها» می‌پردازند. آن‌ها مقیم این سرزمین نیستند و اخوان با ایجاد زمینه‌ای حسی، گفتگو، برقراری رابطه میان اشخاص و اشیاء، روایت را دراماتیزه کرده، به‌مخاطب نمایش می‌دهد. مردی زیر سایهٔ این درخت به‌پشت خوابیده و چشمان خود را پوشانده است. کبوترها سرگذشت این مرد را بازگو می‌کنند. یکی از آن‌ها می‌گوید: من در تمام سرزمین‌ها راه پیموده‌ام. راه باختر به‌کوهساران خشک و بیابان، راه خاور به‌دریای خوفناک، راه سومین به‌دوزخی گداخته و راه چهارمین به‌سرزمینی بسیار سرد می‌رسد. راه رهایی آن است که گل و گیاه و خار در آن می‌روید. کبوتر دیگر، درحالی‌که اعتراض می‌کند، می‌گوید که: جای شوخی نیست. این مرد سراپا دلتنگی است و باید راهی درست نشانش داد. حضور شخصیت‌های اسطوره‌ای با ارزش نشانه‌ای هم در شعر قابل تأمل است، که دراین‌جا یک‌به‌یک آن‌ها را از نظر می‌گذرانیم:

> بهرام ورجاوند از نجات‌بخشان زردشت است و در متون پهلوی این‌گونه آمده «کی باشد که پیکی آید از هندوستان (بخش خاوری ایرانشهر)، که گوید آمد آن شه بهرام از دوده کیان...» این بهرام هزار پیل و درفش خسروانی دارد... بهرام ورجاوند بیاید تا پاکدینان از تازیان کین‌خواهی کنند، همان‌طور که رستم‌کین سیاوش بستد (متن‌های پهلوی، ۱-۱۶۰) (همان ۲۳۲، ۲۳۳).
>
> بهرام یک منجی است‌که مأمور شده تا بدی‌ها را براندازد: «در بندهش آمده «... از سوی کابلستان یکی آید که بدو فرّه از دودهٔ خدایان است و او را «کی‌بهرام» نامند. همه مردم با او باز شوند... همهٔ بدگروشان را براندازد، دین زردشت را برپا دارد» (بندهش، ۲۱۱تا۲۲۰، اساطیر ایران، ۱۴۸) (همان ۲۳۳).

گیو پسر گودرز پهلوانی بود که بعد از هفت سال کیخسرو را دید و سپس او را به‌ایران‌زمین آورد. خانوادهٔ او از بزرگان ایران و از پهلوانان مشهور و طرازاول به‌حساب می‌آمدند. طوس‌بن‌نوذر که سردار ایرانی دورهٔ کیقباد، کیکاوس و هم‌چنین کیخسرو بود با گودرز اختلاف داشت و این عدم سازش در نهایت به‌زیان نوذر تمام شد. این انعکاسی از رقابت بین دو خاندان سرشناس و بزرگ بوده است. او نیز از جاودان‌ها در دین زردشت به‌حساب می‌آید.

گرشاسب که در اوستا کرساسپا خوانده می‌شود از جزءهای کرِرا به‌معنای لاغر و آرپا

به‌معنای اسب تشکیل شده و در اوستا از او به‌عنوان پهلوان و مرد سرشت و دلیر یاد شده است. پدرش تریتا فرزند سام‌بن‌تور بوده و نسبش به‌فریدون می‌رسد.

انیران هم در اوستا با نام ان- آیرما خوانده شد که ان منفی‌کننده و آیرما به‌معنای آریایی است. انیران بیگانه و غیرایرانی معنی می‌دهد و این‌گونه تقابل معنایی ایجاد می‌کند.

درفش کاویان یا علم فریدون هم به‌کاوه منسوب بوده است‌که نماد حرکتی انقلابی علیه ظلم و بی‌عدالتی محسوب می‌شود.

و اما در بند نهم از شعر همان‌چیزی دیده می‌شود که در زراتشت‌نامه و متن‌های پهلوی آمده است. نجات‌بخش به‌همراه پهلوان‌های باستانی می‌آید و سپس بیگانه‌ها را از آن ایرانشهر می‌راند و درفش کاویانی معروف را از گرد و غبار قرن‌ها می‌زداید و برمی‌افرازد.

در بندهای بعدی گفتگوی کبوترها به‌جایی می‌رسد که در نهایت کبوتر اول از دومی می‌پرسد که این مرد کیست و دومی پاسخ می‌دهد که او انسانی سرشار از درد و داغ است که به‌تقدیر یا لغزش و یا افسون سرگشته و آواره شده است. عرق رخساره‌اش از دریایی مرده و نگار و خال سیمایش هر کدام داغی است. کبوتر در ادامه می‌گوید که شبی دزدان دریایی (همان استعمار غرب) به‌همراه کارگزارانشان به‌شهر این مرد حمله کردند و او مردم خویش را فرا خواند ولی کسی پاسخی نداد چرا که همه سنگ شده بودند. البته در لایه عمیق‌تر معنایی و با دلالت ضمنی حملهٔ دزدان، کودتای ۲۸ مرداد ماه سال۱۳۳۲ را تداعی می‌کند که پهلوان مغلوب و شکست‌خوردهٔ آن همان مصدق است. اشاره‌ها و نشانه‌های اساطیری شعر اخوان نیز شایستهٔ توجهند که به‌آن‌ها هم نگاهی می‌اندازیم:

شعر سنگستان: قصه‌ای عامیانه وجود دارد که در آن نجات‌بخش، شاهزاده یا مردم سرزمینی به‌واسطهٔ افسون و طلسم دیو یا هر موجود شریر دیگری به‌سنگ تبدیل شده‌اند و سپس شهریار یا پهلوانی پاک با نیرویی الوهی سر می‌رسد، طلسم را باطل می‌کند و آنان را آزاد می‌کند.

زال زر: این شخص پدر رستم بوده که به‌خاطر سرخی چهره، چنین نام گرفته است. زال که چهره‌ای سرخ و مویی سپید داشت در نوزادی به‌دست پدرش در دامن البرز گذارده شد. سیمرغ بزرگش کرد و به‌پدرش سپرد. به‌گفته اسفندیار زال جادوپرست و جادوگر بوده است.

سیمرغ در کتاب اوستا در شمار فروهرها آمده است. در «دینکرد سئنه نخستین پیرو دین مزدیسناست که صدسال زندگانی می‌کند» (همان ۲۳٦). سیمرغ به‌معنای عقاب و شاهین است که به‌همان سیمرغ فارسی مربوط است. او پزشک چیره‌دستی بود که دوبار توسط زال داروهای بهبودبخشی برای رستم و رودابه داد. هم‌چنین او بود که به‌زال خبر از چوبی به‌نام چوب گز

داد که تیری شد که در چشم اسفندیار فرو رفت و او را کشت.

هفت جاوید ورجاوند: در معنای قوی و نیرومند، برازنده، بلندپایهٔ و ارجمند که به‌نوعی به‌معنای ورجمند است یعنی دارندهٔ فره ایزدی. موعود زرتشتی، سوشیانت از این موهبت برخوردار شده، از نزدیکی دریاچهٔ هامون برخاسته، به‌پا می‌خیزد. هنگام ظهور هوشیدر که نخستین موعود بوده، شهریاری از نژاد کیان شاه می‌شود. او بهرام ورجاوند است. این نام هم دوباره موضوع «نجات‌بخش» را تداعی می‌کند.

سنگستان؛ نمود واژه‌سازی‌های نمادین اخوان

واژه‌های ترکیبی کهن که نمایانگر هنجارگریزی واژگانی‌اند، هم دراین شعر قابل تعمق‌اند:

مزارآجین در مجموع به‌معنای پراز گور: «چو روح جغد گردان در مزارآجین این شب‌های بی‌ساحل» (قصهٔ شهر سنگستان، ۱۴۳). شاعر این پهلوان مغلوب و شکست‌خورده را تشبیه به‌روح یک جغد می‌کند که در تاریکی شب‌های بی‌کرانه، سرگردان است، شب‌هایی که رنگ قبر به‌خود گرفته یا قبر درونش فرو رفته است.

شب‌چراغ نیز به‌گوهری گفته می‌شود که گاو دریایی آن‌را شب‌ها از دهان بیرون می‌نهد، هنگامی که برای چرا از دل دریا بیرون می‌آید، و با نور آن چرا می‌کند. پهلوان اندوهگین و شکست‌خوردهٔ سنگستان با زال و سیمرغ کاری ندارد. او منتظر هیچ نجات‌بخشی هم نیست. دل از شهر سنگستان برکنده و به‌سایهٔ درخت سدر پناهنده شده است. سرزمینش که روزگاری آباد بود، به‌ننگ آشیانی بدل گشته و آغوش به‌دنیا گشاده است. استعمارگران غرب، سوار بر کشتی به‌سویش روان شده، از دارایی‌اش بهره می‌برند و برای اینکه جلوی عصیان مردم را بگیرند شبگردها به‌کوچه‌ها می‌فرستند. در دیر وقت شب، یکی از کبوتران راهی برای رستگاری پیش پای او می‌گذارد. اینکه در پس این کوه، کنار غاری تاریک و بی‌نور در چشمه‌ای شفاف و روشن تن شوید؛ اهورامزدا و امشاسپندان و ایزدان را نیایش کند؛ هفت ریگ هم از چشمه گیرد و کنار یک چاه آتشی افروزد و همان هفت ریگ چشمه را به‌اسم و یاد فرشته‌ها در چاه اندازد تا از آن چاه آب شیرین بجوشد؛ تا بخت جوان خفته‌اش بیدار شود. پهلوان که بیدار می‌شود، تمام کارهایی را که کبوترها گفته‌اند، انجام می‌دهد، اما بشارت‌ها درست از آب درنمی‌آید. در آخر هم در عوض آب، از چاه دود برآمده است. گویا دیوی آن‌جا نشسته و از ته چاه آه می‌کشد. آوارگی و فرسودگی و در مجموع رنج که پهلوان سنگستان متحمل می‌شود و در کل شعر انعکاس یافته است در قالب عبارات و کلماتی چون: «در دو

داستان خویش» (قصهٔ شهر سنگستان، ۱۲)، «غریب و خسته» (همان ۱۸)، «گله‌اش را گـرگ‌هـا خورده» (همان ۱۱)، «سرگشته کوه و بیابان‌ها» (همان ۲۱)، «گم‌کرده راهی» (همـان ۱۵)، «کـس را پناهی نیست» (همان ۳۲)، «دریای هول» (همان ۳۳)، «خشم توفان‌هـا» (همـان ۳۳)، «بـسیط زمهریر» (همان ۳۵)، «گیاهی نیست» (همـان ۳۷)، «پـای تـا سـر درد و دلتنگـی» (همـان ٤۱)، «روزکور شوربخت» (همان ٦۲)، «گمنام گردآلود» (همان ٦٤) و «پریشانگرد» (همان ۷٤) آمـده است.

تکرار کلمهٔ مقدس و بی‌نهایت هفت هم به‌عنوان نشانهٔ تکراری جالب توجه اسـت: انتظـار «هفت‌تن جاوید ورجاوند» (همان ۹۱)، «هفت ریگ از ریگ‌های چشمه بردارد» (همـان ۱۲٤)، «به نام و یاد هفت امشاسپندان» (همان ۱۲۸)، آن هفت انوشه.

در بندهای آخر هم از آذر، انوشه و پشوتن نام برده شده. آذر که فرشته و نگهبان آتش بوده درحقیقت وسیلهٔ تقرّب آفریده‌ها به‌آفریدگار بی‌همتاست. انوشه هم به‌معنـی خـوش و خـرم و جاوید می‌باشد. پشوتن هم فرزند گشتاسب کیانی بوده که در آخرهـای هـزارهٔ زرتـشت بـرای نجات‌بخشی کنگ‌دژ را به‌سمت ایرانـشهر تـرک مـی‌کنـد. اسـطوره ایـن دلاور و البتـه قـدیس زردشتی زیاد کهنگی ندارد. او دنبال بهرام می‌آید. در اصل در اسطوره‌ها فقط بهرام بوده اسـت، اما بعدها زرتشتی‌ها اسم او را به‌خاطر علاقه‌اش به‌گشتاسب، جزو جاودان‌ها آورده‌اند. سام هـم که به‌سبب باریدن برف به‌سنگ تبدیل می‌شود، پدر زال و شاه نیمروز استکـه اژدهـاکش و از نجات‌بخشان است. او هم‌چون پشوتن جزو سوشیانت‌های زردشتی به‌حساب می‌آید. سرانجام، شعر با انعکاس صدای پهلوان سنگستان به‌پایان می‌رسد.

در این شعر، دو دسته نشانه وجود دارد: نشانه‌های معروف شکـست و درد و تـاریکی کـه یادآور همان درونمایهٔ آشنایی اخوان است و نشانه‌هـای نجـات‌بخـشی و رهـایی کـه مغلـوب مجموعه نخست‌اند؛ یعنی دراین تقابل واژه‌ها و صفت‌هـا، نهایتـاً نـشانه‌هـای شکـست غالـب می‌شوند: خسته، نفرین، افسون، شیطان، بیچاره، پاسخی نشنفت، سنگ و سرد، پریشانروز، پوچ و بیهوده، چو روح جغد سرگردان، شب‌های بی‌ساحل، گمنام، ننگ‌آشیان، نفرت‌آباد، بردن‌هـا و بردن‌ها، دلمردگی، غریب، پیر و پژمرده، اسیر، بینوا، اهریمنی‌تر، حزین.

که این‌ها در برابر نشانه‌های مرتبط با نمادهای اسطوره‌ای و تمثیلی قرار گرفتـه‌انـد: شـکوه، دلیر، غبار سالیان از چهره بزدایند، سرودی نغز، نمازی گرم، شیرین چشمه‌ای جوشان، روزگـار وصل، فروغ ایزدی که این نشانه‌ها محکوم به‌فنایند:

«مگر دیگر فروغ ایزدی آذر مقدس نیست؟
مگر آن هفت انوشه خوابشان بس نیست؟
زمین گندید آیا بر فراز آسمان کس نیست؟
گسسته است زنجیر هزار اهریمنی‌تر زان‌که در بند دماوند است...»
«پشوتن مرده است آیا؟»
«برف... سام را سنگ سیاهی کرده است آیا؟» (قصهٔ شهر سنگستان، ۱۷۲-۱۶۵)

«شکایت با شکسته بازوان میترا می‌کرد
غمان قرن‌ها را زار می‌نالید» (قصهٔ شهر سنگستان، ۱۷۹-۱۷۸)

و در پایان هم می‌بینیم که شعر با ایجاد تردید و تعلیق خواننده را در رسیدن به‌جوابی قطعی نومید می‌کند و او را در این دودلی نگه می‌دارد:

«بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟/ صدا نالنده پاسخ داد:/ آری نیست؟» (قصهٔ شهر سنگستان، ۱۸۴-۱۸۲)

نتیجه

در اشعار اخوان، گزینش واژگان با دقت فراوان صورت گرفته است تا در مجموع احساس واحدی را به‌خواننده القا کند. نشانه‌های به‌کار رفته از ساختاری نظام‌مند برخوردارند و تمام انگاره‌ها و تصاویر به‌طرف وحدت شعری حرکت می‌کنند. روابط همنشینی یعنی روابط عناصر و اجزای شعری با یکدیگر با توالی و ترکیبی ویژه، بیانگر مفهوم شعرهاست. به‌عبارت دیگر ساختار ظاهری شعرها اشاره‌ای مستقیم به‌معنای آن‌هاست. به‌علاوه تقابل‌های واژگانی آن‌چنان در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند که فضایی آکنده از نومیدی و یأس و پژمردگی و تاریکی را تصویر می‌کنند. حتی خلق قافیه‌ها به‌تناسب مقام، آهنگی مناسب به‌کل کار بخشیده است.

بررسی روابط جانشینی هم نمایانگر این است که تصاویر و صفاتی که شاعر به‌کار گرفته است، با نوعی هماهنگی و انسجام درونی همراه هستند و ارتباطی منطقی با یکدیگر دارند. شاعر با به‌کارگیری آهنگ متناسب، قافیه‌های ماهرانه و واژه‌های مناسب توانسته حالت افسردگی و نومیدی حاکم بر اشعار را به‌خوبی نشان دهد و همان حس اندوه و سردرگمی را

به‌خواننده منتقل کند. این بررسی لایه‌های معنایی متعددی را هم آشکار می‌کند. هر دال می‌تواند چندین مدلول داشته باشد؛ چرا که نشانه‌شناسی خود بر تکثیر در تعبیر و تفسیر استوار شده است. ظلمت و سرما و شکست غالب بر شعرها نه تنها احساسات، حالات و عواطف انسانی را نشان می‌دهد که می‌گوید او را از مرگ و شکست گریزی نیست، و سرگذشت قومی را عیان می‌کند که در زنجیر مردگی و غم اسیرند.

Bibliography

Anooshiravani, A. (1384/2005). "Tavile Neshanehshenasiye Sakhtargaraiye Shehre Zemestan"(A Structural Semiotic Interpretation of Winter). "Pazhuheshe Zabanhaye Khareji". Tehran: University of Tehran.

Chandler, D. (2oo3). *Semiotics: The Basics*. London: Routledge.

Culler, J. (1379/2000). *Ferdinan de Saussure*. Tranl. by Koroush Safavi. Tehran: Hermes.

Dasthgeib, A. (1373/1994). *Negahi be Mehdi Akhavan Sales* (A Glance at Mehdi Akhavan Sales). Tehran: Morvarid.

Farhadipour, F. (1390/2011) "Tamsile Rouya be Masabehe yek no'e Adabi"(The Allegory of Dream as a Literary Genre). *Naghde Adabi*. Tehran

Hamidi,J. and Shamian, A. (1384/2005). "Tamsile Rouya dar She're Moasere Iran" (The Allegory of Dream in Modern Iranian poetry). *Pazhuheshhaye Adabi*. Tehran

Hamidi,J. and Shamian, A. (1384/2005). "Sarchemehaye Takvin va Tose'eye Anva'e Tamsil: Ostore, Rouya, Farhange Ammeh. (The Genesis, Evolution and Development of Different Kinds of Allegory). *Nashrieh'ye Daneshkadeh Adabiat va Olume Ensani*. Tabriz: Tabriz University.

Keliashtorina,V. (1380/2001). *Sher'e No dar Iran* (Modern Poetry in Iran). Tranl. By H. Tabatabaee. Tehran: Negah.

Megdadi, B. (1378/1997). *Farhange Eslahate Naghde Adabi* (A Dictionary of Literary Criticism). Tehran: Fekre Rooz.

Mohammadi Amoli, M. (1385/2006). *Avaze Chgour* (The Chagour's Song). Tehran: Sales.

Safavi, K. (1382/2004). *Az Zabanshenasi be Adabiat* (From Linguistics to Literature). Tehran: Sure'ye Mehr.

Sojoodi, F. (1382/2003). *Neshanehshenasi'e Karbordi* (Applied Semiotics). Tehran: Ghesse.