

تحلیل ساختاری شعر «میراث» اخوان ثالث

دکتر ابراهیم ابراهیم تبار *

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بابل

چکیده

شعر «میراث» یکی از اشعار مهدی اخوان ثالث است که شاعر سعی کرده است در آن با استفاده از زبان ادبی فاخر، تناسب و پیوند محکمی میان صورت و محتوا ایجاد کند.

در این مقاله با روشی تحلیلی - توصیفی به عوامل تکرار، انسجام و روایت در شعر «میراث» پرداخته شده است تا نقش روابط موجود بر عناصر ساختاری این شعر، که دلالت کلی این شعر را ساخته است، تبیین، و از این طریق مهمترین ویژگیهای ساختاری این شعر و رمز ماندگاری و زیبایی آن نشان داده شود. نتیجه این است که شاعر در این شعر با توجه فراوان به ساختار، انسجام صوری مناسبی به شعر بخشیده و با استفاده از روابط ساختاری چون تکرار، انسجام و روایت، شعری را پدید آورده است که هم از نظر حسن انتخاب واژگان و مناسبات آنها در جایگاه هم‌نشینی و جانشینی از شعرهای موفق معاصر است.

کلیدواژه‌ها: ساختار شعر معاصر، تکرار و انسجام در شعر اخوان، روایت، اخوان‌ثالث، تحلیل شعر میراث.

۱. مقدمه

از زمان فردینان دو سوسور^۱ به این سو پرداختن به ساختارها، مهمترین دلمشغولی و دغدغه پژوهشگران در علوم مختلف از جمله ادبیات بوده است. فرضیه نظام‌مند بودن زبان، منتقدان را بر آن داشت که ادبیات را نیز سامانه‌ای نظام‌مند بدانند و همان تمایزی را که سوسور میان زبان و گفتار و محور جانشینی و محور هم‌نشینی می‌یافت، میان مطلق زبان ادبی و زبان غیر ادبی بیابند. رویکرد زبانشناسی ساختارگرا به مصداقها و جنبه‌های مختلف زبان یعنی گفتارها معطوف است. در این نظریه منتقد می‌کوشد تا مصداقها و سویه‌های گوناگون ادبیات، یعنی انواع مختلف و چگونگی پیروی یا برگشت از هنجار و عادت^۲ را مورد بررسی و تحلیل قرار دهد.

شعر «میراث» یکی از شعرهای مشهور اخوان‌ثالث است. این شعر یازده بندی که در سال ۱۳۳۵ سروده شده و در مجموعه آخر شاهنامه منتشر شده، از شعرهایی است که نشان‌دهنده کامل سبک شعری سراینده آن است. شعر میراث به نظر می‌رسد، هم از نظر حال و حالت شاعر و القای آن، و هم از نظر شکل ظاهری و نمای بیرونی و چگونگی ردیف و قافیه در هر بند به عنوان زنگ پایان با توجه به محتوای هر یک از بندها از شعرهای تأثیرگذار اخوان باشد.

این شعر، که جغرافیای تاریخی ایران را با حسّی نوستالژیک مرور می‌کند دربردارنده تصویرهایی است که از اندیشه واحدی سرچشمه گرفته است، اندیشه‌ای که به زبانی ادبی بیان شده است. نگاه شاعر بر پوستینی، اندیشه و خیال او را در آفاق دوردست به گردش درآورده و با گستره تجربه‌ها و دانسته‌های شاعر درآمیخته و در قالب زبانی تشخص یافته، شعری پدید آورده است که گویی شنونده را نیز در همان فضاها سیر می‌دهد. نام شعر «میراث» خود حاکی از محتوا و مضمونی است که نگاهی به میراث و فرهنگ گذشته ایران دارد. در میان شاعران نوپرداز معاصر، اخوان‌ثالث، بیش از همه دل‌بستگی به میراث فرهنگی، ادبی و تاریخی گذشته دارد و بیشتر و گسترده‌تر و گوناگون‌تر از هر ادیبی جلوه‌های تأثیرپذیری از این میراث را در شعر او می‌بینیم (حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۱۴۲). این گرایش اخوان‌ثالث را به سنت باید از آن نوع دانست که او اصولاً از دید رمانتیستی نسبت به سنت نوستالژی دارد. او بر خلاف بسیاری از شاعران معاصر، که در مقابل فرهنگ و سنت گذشته ایران سر تعارض و ناسازگاری دارند، تمام جلوه‌های این تمدن را دوست دارد و به آن عشق می‌ورزد به گونه‌ای که در بیشتر

اشعارش برای این میراث غنی حسرت می‌خورد؛ حسرت از اینکه آن سنت و گذشته درخشان از بین رفته است؛ بنابراین می‌توان گفت نگاه تاریخی اخوان مبتنی بر دو اصل حسرت و خشم شکل گرفته است

۱-۱ بیان مسئله

بیان اندیشه‌های دردناک تاریخی - فرهنگی در شعرهای اخوان جلوه‌هایی متفاوت دارد. شعر «میراث» نیز از آن دسته شعرهایی است که در زمینه حسرت و افسوس تاریخی - فرهنگی شاعر خلق شده است؛ اما می‌توان این شعر را بعد از شعرهایی چون «آخر شاهنامه»، «زمستان»، «قصه شهر سنگستان» و «کاوه یا اسکندر» از زیباترین و ناب‌ترین سروده‌های اخوان دانست. با این توصیف این سؤال پیش می‌آید که در صورت یا معنای این شعر چه رازی نهفته است که شعر «میراث» به این درجه از زیبایی رسیده است. به نظر نگارنده این جستار، راز زیبایی این شعر در گروی ظرافتهای صوری و ساختاری و ارتباط متقابل آن با اندیشه موردنظر شاعر است.

نگارنده در این پژوهش در پی آن است که شعر میراث اخوان را بر اساس نظریه ساختارگرایی مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد و برای این سؤالات که: «مهمترین ویژگیهای صوری و ساختاری شعر «میراث» کدام است؟ و کارکرد عنصر تکرار، انسجام و روایت در این شعر چگونه است؟ پاسخ یابد.

۱-۲ روش پژوهش

این مقاله با رویکردی تحلیلی - توصیفی به بررسی شعر «میراث» می‌پردازد؛ بدین منظور، این شعر نخست بر اساس قاعده «تکرار» مورد بررسی قرار گرفت؛ سپس عنصر «انسجام» به عنوان یکی از امکانات ساختاری این متن بررسی و ضمن برشمردن عوامل این دو عنصر، مشخص شده، که شاعر از این عناصر چه استفاده‌هایی کرده و در آنها چه تصرفاتی کرده و نقش این تصرفات در پیام شعر چه بوده است. در پایان نیز عنصر «روایت» مورد توجه قرار گرفته تا نمایانده شود این عنصر چه نقشی در ساختاربندی این شعر داشته است.

۱-۳ پیشینه‌ی پژوهش

در باب پیشینه این بحث، تحقیقی با این رویکرد در بررسی شعر «میراث» انجام نگرفته

است. اما در بررسی این شعر اشاراتی با رویکردهای متفاوت از سوی پژوهشگران شده است؛ از جمله شمس لنگرودی با دیدگاهی محتوایی آن را اعتراض خشم‌آلود اخوان معرفی می‌کند (شمس لنگرودی، ۱۳۸۷: ۵۲۰). تسلیمی نیز با بیان اینکه این شعر به گذشته‌های دور می‌نگرد، آن را یکی از اشعار زیبای اخوان می‌داند (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۷۴). حقوقی نیز آن را اولین بازتافت ذهنی اخوان نسبت به نیاکان خود می‌داند (حقوقی، ۱۳۸۷: ۱۰۸). علی‌پور در کتاب ساختار زبان شعر امروز نیز اشاره‌هایی به نوع واژگان این شعر دارد؛ برای مثال به ترکیب زیبای «روزگار آلود» در این شعر می‌پردازد (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۲۷۳). محمدی آملی در کتابی که درباره شعر و زندگی اخوان نوشته اشاراتی جزئی به برخی عناصر ساختاری چون قافیه در شعر اخوان دارد (محمدی آملی، ۱۳۸۹: ۳۱۲). محمد رضا روزبه نیز در کتاب «شرح، تحلیل و تفسیر شعر نو فارسی» تحلیلی از شعر میراث اخوان ارائه کرده است (روزبه، ۱۳۸۹: ۳۲-۳۶) و نویسنده در این اثر بدون توجه به زیبایی‌های ساختاری فرم شعر بر روی محتوای آن تأکید داشته و سعی کرده با تأکید بر کلیدواژه پوستین به بررسی محتوایی شعر میراث بپردازد. در این مقال سعی شده است با روشی علمی و با استفاده از نظریه ساختارگرایی به بررسی صورت و محتوای این شعر پرداخته و توازن و انسجام صورت و محتوای شعر میراث نشان داده شود.

۴-۱ چارچوب نظری پژوهش

۴-۱-۱ ساختار

هر پدیده جزئی از کل است و فقط در درون آن کل می‌توان آن پدیده را درست و کامل فهمید. روابط متقابل اجزا و عناصر تشکیل‌دهنده هر کل را ساختار^۳ می‌گویند. در اثر ادبی نیز ساختار به تمام عناصر و اجزایی گفته می‌شود که در ارتباط متقابل با یکدیگر قرار دارند تا کلیت آن اثر را پدید آورند (Abrams, 1970: 34).

۴-۱-۲ ساختارگرایی

تا اوایل قرن بیست، بیشتر پژوهشها در حوزه نقد ادبی، نگاه، شیوه و روش بررسی و تحلیل خود را بیرون از متن جست‌وجو می‌کردند؛ اما در آغاز این سده دستاوردهای فردینان دو سوسور در حوزه زبان‌شناسی، نوعی دگرذیسی روش‌شناختی را در این زمینه رقم زد که به موجب آن، هر نوع بررسی که به بیرون از اثر راه می‌برد، مردود شناخته شد. سوسور با پافشاری بر قراردادی بودن زبان، نشان داد که عوامل برون زبانی در

زبان هیچ تأثیری نمی‌گذارد (Hawkes, 1997: 26). قائل شدن به چنین نقشی برای زبان در واقع نادیده گرفتن مسائل تاریخی، اجتماعی، فرهنگی و... و دادن نقش فرعی به آنها بود. بعد از او یاکوبسن^۴، تروبتسکوی^۵، هالیدی^۶ و بسیاری از فرمالیست‌ها این نظریه را عمیقاً مورد مطالعه و بررسی قرار دادند و دامنه آن دستاوردها را به حوزه ادبیات کشاندند. فرمالیست‌ها معتقد بودند که فرم و شکل، وسیله بیان محتوا نیست، بلکه این محتواست که به شکل‌گیری فرم کمک می‌کند. از نظر آنان محتوا بستر و زمینه مناسب شکل به شمار می‌آید (ایگلتن، ۱۳۸۸: ۶). آنان به کشف اصول و قواعدی علاقه‌مند بودند که اثر ادبی با آنها ساخته می‌شود و اینکه، این اصول و قواعد چگونه متن ادبی را از غیر ادبی متمایز می‌کند. این منتقدان با این دیدگاه خود تنها متن را اساس کار خود قرار دادند و به زندگی، شخصیت و عوامل بیرونی و غیر متنی توجهی نداشتند.

این دگرگونی‌های گسترده در حوزه ادبیات و نقد ادبی سبب شکل‌گیری مکتب ساختارگرایی^۷ شد. این مکتب «در پی آن است که الگویی از خود نظام ادبیات به عنوان مرجع بیرونی آثار جداگانه‌ای که بررسی می‌کند به دست دهد» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۶). منتقدان ساختارگرا با کارهای افرادی چون یاکوبسن، استراوس^۸، رولان بارت^۹ و... با تأکید بر روابط میان عناصر سازنده در داخل هر ساختار و مناسبات درونی میان آنها به تحقیق در زمینه با پدیده‌های مختلف ادبی، اجتماعی و فرهنگی جوامع مختلف پرداختند تا اجزا و عناصر اصلی آنها و ارتباطشان را در ساختار کلی کشف کنند؛ برای نمونه استراوس نظریه‌ای را در مردم‌شناسی پایه‌گذاری می‌کند که بر اساس آن شناخت هر فرهنگ و جامعه‌ای تنها از مسیر شناخت ساختار فرهنگی آن جامعه و روابط درونی آنها معنا می‌گیرد و اگر قرار باشد این مفاهیم بررسی گردد، تنها از مسیر مقایسه ساختارهای متعدد میسر خواهد بود (لیچ، ۱۳۵۸: ۷۰-۵۷، هارلند، ۱۳۸۸: ۳۶۰-۳۵۴) یا هالیدی و حسن^{۱۰} برای بررسی انسجام در متن، ساختار کلی آن را در سه جزء روابط معنایی، لفظی و نحوی آن مورد تحلیل قرار دادند (Halliday and Hassan, 1976: 109). تودوروف^{۱۱} نیز برای بررسی کل هر اثر ادبی آن را به چند جزء تقسیم می‌کند و آنها را در ارتباط با هم مورد تحلیل قرار می‌دهد. او مسائل مربوط به اثر ادبی را به سه دسته جنبه کلامی متن، جنبه نحوی و جنبه معنایی تقسیم‌بندی می‌کند و می‌نویسد: ما برای تحلیل هر اثر ادبی باید این اجزا را در تقابل باهم مورد بررسی قرار دهیم (تودوروف، ۱۳۷۹: ۳۹-۳۳). بنابراین تحلیل ساختار هر اثر ادبی به این معناست که اجزای

آن اثر در ارتباط با یکدیگر و در ارتباط با کلیت اصلی آن اثر بررسی شود. ساختارگرایان با این روش، قصد داشتند اصول و قوانین ثابت و تغییرناپذیری را پیدا کنند که ساختارها بر اساس آن شکل گرفته‌اند.

اگر قرار باشد در جمع‌بندی نهایی، مراحل نقد ساختاری بیان شود، می‌توان گفت که رویکرد نقد ساختاری از سه مرحله تشکیل می‌شود:

۱- استخراج اجزای تشکیل دهنده ساختار اثر

۲- بررسی ارتباط اجزا

۳- نشان دادن دلالتی که در کلیت ساختار اثر هست و وجود معنا را در آن امکانپذیر می‌سازد (گلدمن، ۱۳۸۲: ۱۰)؛ (قدمیاری و دلانی میلان، ۱۳۸۹: ۱۳۸۴).

در این پژوهش سعی بر آن است، روابط معنایی، واژگانی و نحوی و به طور کلی عناصر زبانی و ساختاری که کلیت ساختاری شعر «میراث» را می‌سازد و در القای پیام مورد نظر شاعر نقش دارد، با توجه به سه قاعده تکرار، انسجام و روایت مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد.

۲. بحث

۲-۱ تکرار

تکرار^{۱۲} از عوامل ایجاد توازن و در نتیجه قاعده‌افزایی و برجسته‌سازی است. این مسئله برای نخستین بار از سوی یاکوبسن مطرح شده است. او معتقد بود که «فرایند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود و این توازن از طریق تکرار کلامی به دست می‌آید» (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۵۰). یکی از اهداف اصلی شعر، ارضای نیاز ذاتی انسان به تکرار است (غیاثی، ۱۳۶۸: ۱۳۸)، تأثیر تکرار را در شعر می‌توان از دو جنبه مورد بررسی قرار داد: یکی اینکه تکرار، یکی از عوامل مهم موسیقایی شعر است و در هر گونه نظم موسیقایی، خواه در شعر باشد خواه در موسیقی، تکرار نوعی از توازن را به وجود می‌آورد و دیگر اینکه وقتی شاعر، موضوعی را در شعر خود مطرح می‌کند با هر تکراری که می‌آورد، قسمت قبلی را در ذهن مخاطب زنده می‌کند؛ به همین دلیل «تکرار از قوی‌ترین عوامل تأثیر است و بهترین وسیله‌ای که عقیده یا فکری را به کسی القا می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۹۹).

تکرار از جمله ویژگیهای سبکی شعر اخوان ثالث است. این ویژگی، که به علم بدیع مربوط است، عامل بسیار مهمی در انسجام بخشیدن به شعرهای اوست (شمیسا، ۱۳۸۸: ۴۷۱). از آنجا که توازنها به سه گروه توازنهای آوایی، واژگانی و نحوی دسته‌بندی می‌شود، می‌توان انواع تکرارها را در شعر «میراث» در سه حوزه توازنهای آوایی، واژگانی و نحوی بررسی کرد:

۱-۱-۲ توازن آوایی

«منظور از توازن آوایی^{۱۳} مجموعه تکرارهایی خواهد بود که در سطح تحلیل آوایی امکان بررسی می‌یابد» (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۶۱). توازن آوایی خود به دو بخش کمی و کیفی تقسیم‌پذیر است (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۱۳).

۱-۱-۱-۲ توازن آوایی کمی

توازن آوایی کمی به وزن مربوط است. وزن با موسیقی ارتباط مستقیم و تنگاتنگ دارد و یکی از دلایل اصلی توازن در شعر همین عنصر وزن است. وزن و عناصر موسیقایی شعر از عناصر مهمی است که صورت‌گرایان و ساختارگرایان بدان توجهی خاص دارند. آنها می‌گویند که وزن از جمله عناصری است که در رسیدن به معنای شعر و درک و دریافت متن سودمند است؛ چرا که به نظر آنان اصولاً میان وزن و محتوا هماهنگی نسبی می‌تواند وجود داشته باشد^{۱۴} (همان: ۱۱۳). وحیدیان کامیار در این باره می‌نویسد: «هر شعری بسته به محتوا و حالت عاطفیش با وزن خاصی مطابقت دارد؛ به عبارت دیگر، شاعر از میان اوزان شعر، وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگ باشد، برمی‌گزیند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۶: ۶۱). او با تأکید بر هماهنگی موضوع و وزن، اوزان و مفاهیم شعر فارسی را به چند گروه تقسیم می‌کند: «یکی از مهمترین این گروه‌ها متفرعات مختلف بحر رمل است؛ اوزان نرم و سنگین که در معانی‌ای مانند مرثیه، هجران، درد و حسرت و گله به کار رفته است» (همان: ۷۲) اوزانی مانند فعلاتن (=فاعلاتن) فعلاتن فعلن (فع لن). - مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (فع لن). - مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن^{۱۵}.

اخوان ثالث شعر «میراث» را در وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن» سروده که از متفرعات بحر رمل است و هم‌چنانکه پیش از این بیان شد، مهمترین مضمونی که در

این شعر می‌توان رد پای آن را جست، مضمون حسرت و تأسف بر گذشته درخشان ایران است؛ این حسرت دردمندانه بدرستی وزن مناسب خود را یافته است؛ بدین ترتیب در ساختار این شعر میان محتوا و وزن هماهنگی مناسبی برقرار و این ویژگی از دید نقد ساختاری درخور توجه است.

۲-۱-۱-۲ توازن آوایی کیفی

توازن آوایی کیفی ناظر بر تکرار یک واج، چند واج درون یک هجا یا کل هجا است و از تکرار شدن صامت و مصوت در محور همنشینی به دست می‌آید که خود سبب ایجاد نوعی موسیقی درونی در شعر می‌شود. این توازن علاوه بر کارکرد لفظی، یعنی تأثیر در جنبه موسیقایی شعر، می‌تواند کارکردهای محتوایی و معنایی نیز داشته باشد. بویژه اگر این نوع هماهنگی‌های صوتی با موقعیت و زمینه موضوعی و محتوایی شعر مناسب باشد، بسیار مؤثر می‌افتد (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۱۶) و می‌تواند ما را به معنای پنهان متن برساند که در ذهن شاعر وجود دارد.^{۱۶}

بیشترین تکرار آوایی برجسته‌ای که در این شعر دیده می‌شود، تکرار مصوت بلند «آ» است. این مصوت ۲۶۲ بار در ساختار این شعر استفاده شده و به گونه‌ای مؤثر در خدمت تداعی معانی مورد نظر شاعر قرار گرفته است. صدای «آ» اولین چیزی را که به گوش می‌رساند، طنین آه و حسرت است که با محتوای این شعر این‌همانی دارد و این صدا و آوایی که از تکرار این مصوت برمی‌خیزد، حال و هوای معنایی و عاطفی سخن را به ذهن خواننده می‌رساند؛ برای مثال در بند زیر با تکرارهای «آ» می‌توان به وضوح صدای آه و افسوس شاعر را در مسیر طولانی تاریخ شنید:

«بوستینی کهنه دارم من / یادگاری ژنده پیر از روزگارانی غبارآلود /
سالخوردی جاودان مانند / مانده میراث از نیاکانم مرا این روزگارآلود» (اخوان-
ثالث، ۱۳۸۱: ۳۲)

نکته مهم اینجاست که مصوت «آ» در این شعر بیش از هر واج دیگری به عنوان یکی از حروف قافیه و ردیف قرار گرفته است: غبار / روزگار، مهربان / داستان، بنیاد / یاد / باد، غبار / می‌دار، باشد / باشد، دانه / خانه، تاریخ / تاریخ و ... در واقع اخوان با

انتخاب مصوّت «آ» به عنوان یکی از حروف قافیه و نیز واج ردیف، این آه طولانی و بی‌پایان خود را در گوش مخاطب طنین‌انداز کرده است.

یکی دیگر از واجهایی که در این شعر بسیار تکرار شده، صامت «ر» است که فریاد استمرار و رفتن و گذر را در وجود شاعر برمی‌انگیزد. این واج ۱۵۱ بار در این شعر تکرار شده است. اگرچه این صامت به طور محسوسی در یک سطر یا بند تکرار نشده است، التزام شاعر در استفاده فراوان از این صامت موجب توازن آوایی این شعر شده و در القای پیام مورد نظر شاعر به مخاطب تأثیر زیادی گذاشته است: «یادگارانی ژنده‌پیر از روزگارانی غبارآلود».

توازن کیفی حاصل از تکرار واجها را در سطر سطر این شعر نیز می‌توان مشاهده کرد؛ از جمله: تکرار «ن» در سطر «نیز او چون من سخن می‌گفت» یا صدای «س» در سطر «مادیان سرخ‌پال ما سه کرت تا سحر زایید» یا صدای «ح و س» در سطر «حبرش اندر محبر پر لایقه چون سنگ سیه می‌بست» یا واج «ش» در سطر «تا گشودم چشم، دیدم تشنه لب بر ساحل خشک کشفرودم» و ...

دسته دیگر از توازن آوایی کیفی حاصل تکرار هجاهاست که این نوع تکرار بیشتر در سطح فعلها روی می‌دهد. در افعال این شعر بسامد این تکرار بسیار زیاد است و بیشتر این فعلها همگی شامل این تکرار می‌شود. در این فعلها «می‌شناسم، می‌گفت، می‌گشت، می‌خفت، می‌بست، می‌خواست، می‌گوید و...» هجای «می» که نشانه استمرار و با فضایی معنایی شعر در ارتباط است در همه آنها تکرار شده است. در این شعر «می» ۱۵ بار در سطح فعلها تکرار شده است. گروه دیگری از این تکرار فعلی در شناسه «-م» است که ۳۲ بار، یعنی بیش از هر هجای دیگری در فعلها و واژه‌هایی چون «دارم، می‌شناسم، گفتم، نشناختم، نیاکانم، بودم، سازم، فرزندم و...» تکرار شده است. تکرار این هجا، صدایی کوبنده و محکم دارد که با معنای درونی شعر همخوانی دارد. با تأمل در این شعر به آسانی قابل درک است که شاعر با تکرار «آ»، «ر»، «می»، «-م» و ... در محور افقی و عمودی شعر نهایت تلاش خود را برای هماهنگی میان صورت و معنا به کار برده است. در خوانش این شعر در سایه توازن حاصل شده، مخاطب براحتی با

شاعر همراه می‌شود و آن اندیشه‌ای دریافت می‌کند که شاعر قصد انتقالش را داشته است.

۲-۱-۲ توازن واژگانی

هر شاعر بنابر اوضاع درونی و اجتماعی خود و متناسب با مضمون کلامش در میان دایره واژگانی وسیع زبان خود واژگانی را انتخاب می‌کند. در واقع مهمترین ابزار شاعر برای خلق شعر، واژه است و شاعران بزرگ در محور جانشینی کلام، واژگانی با بار معنایی و موسیقایی زیبا و سازگار با متن شعری انتخاب می‌کنند؛ چرا که «سازمان‌بندی معنا به واسطه عمل واژگان صورت می‌گیرد» (مهاجر و نبوی، ۱۳۶۷: ۳۵). اخوان بخوبی پی‌برده است که یکی از شیوه‌هایی که عمق و تأثیر واژه‌ها را بیشتر می‌کند، توجه به آهنگ و موسیقی آنهاست؛ زیرا واژه علاوه بر معنایی که به ذهن شنونده می‌رساند، هنگام خواندن، آهنگی را به گوش می‌رساند که اغلب به رساندن معنای آن هم کمک می‌کند. بدین ترتیب در نظر وی هر کلمه، علاوه بر بار معنایی از نظر آهنگ نیز ارزش دارد و این یکی از مهمترین ویژگیهای زبان شعری اوست؛ به همین دلیل او در انتخاب واژگان به آهنگ و تکرار آن توجه خاصی دارد. اخوان خود درباره این موضوع می‌نویسد: «تکرار صنعت زیبایی است. زندگی خود نوعی تکرار است. شب و روز، سرپای وجود خود ما تکرار آفرینش است. وزن و قافیه در شعر تکرار است» (اخوان- ثالث، ۱۳۷۱: ۱۵۸). از دیدگاه او شاعر باید در محور جانشینی زبان. به دنبال زیباترین و موسیقایی‌ترین واژه باشد تا بتواند از آن در محور همنشینی شعر استفاده کند. این همان تعریفی است که یاکوبسن از شعر ارائه می‌کند. او شعر را انتخاب واژگان از طریق محور استعاری یا جانشینی کلام و انتقال آن بر محور مجاز مرسل یا همنشینی می‌دانست (اسکولر، ۱۳۸۳: ۵۱).

توازن واژگانی^{۱۷} به توازنهایی مربوط است که از تکرار واحد زبانی بزرگتر از هجا ساخته می‌شود. این توازن می‌تواند تکرار یک واژه، یک گروه و یا حتی یک جمله باشد (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۰۷). این نوع توازن هم شامل تکرار آوایی کامل مانند تکرار جمله، ردیف، جناس تام و ... می‌شود و هم تکرار آوایی ناقص مانند قافیه، انواع جناس، انواع

سجع و ... را در برمی گیرد. در اینجا از میان توازنهای واژگانی، به آنچه نقش کلیدی در شکل دهی به ساخت این شعر دارد، اشاره می شود:

۱-۲-۲ تکرار جمله

پیش از این اشاره شد که یک دسته از توازنهای واژگانی، به تکرار جمله مربوط است؛ زیرا تکرار جمله در واقع تکرار مجموعه واژه هایی است که در یک جمله از پی هم می آیند. تکرار جملات یکی دیگر از ویژگیهای سبکی شعر اخوان است. جملات و شبه جملاتی در شعر او تکرار می شود که هسته مرکزی و محور افقی شعر او را حفظ می کند و مانع گسستگی ساختار کلی شعر او می شود. در این شعر مهمترین تکراری که در سطح جمله دیده می شود، تکرار سطر اول شعر یعنی «پوستینی کهنه دارم من» است. این سطر چهار بار در این شعر تکرار شده است؛ یک بار در آغاز شعر، دو بار در میانه آن و سپس در پایان. تکرار این سطر در زیبایی ساختار این شعر تأثیر زیادی داشته است؛ چرا که از یک سو سبب شده است احساس و تخیلی یکنواخت در کلیت شعر عرضه گردد و از سوی دیگر تکرار جنبه آهنگین و موسیقایی شعر را برای القای مفهوم مورد نظر شاعر آماده کرده باشد. نکته مهم این است که این سطر، ساختاری ابهامی دارد. آغاز شعر با ابهام یکی از ویژگیهای شعر معاصر است. این گونه آغاز کردن شعر با طرح ابهام، خواننده را با درنگ روبه رو می سازد و ذهن او را به تکاپو وامی دارد تا در فرایند تکمیل شعر سهیم گردد. در این شعر نیز تکرار این سطر ابهامی، ذهن مخاطب را برای درک اندیشه مفهوم مورد نظر شاعر برجسته تر می کند.

نکته دیگری که در زمینه تکرار در این شعر باید به آن اشاره کرد، تکرار سطر اول و چهارم بند آغازین شعر در بند پایانی آن است که نشانگر این است که هنوز ذهن شاعر از حرکت باز نایستاده است. این شعر با بند:

«پوستینی کهنه دارم من / ... / مانده میراث از نیاکانم مرا این روزگار آلود»
(اخوان ثالث، ۱۳۸۱: ۳۲ و ۳۶)

آغاز، و این سطر در آخرین بند شعر نیز به عینه تکرار می شود. این شیوه پایان پذیری، خواننده را به بازنگری و بازخوانی دوباره شعر وامی دارد؛ زیرا شعرهایی که پایان پذیری قطعی دارد به مخاطب خود، آرامش و آسایش ناشی از تمام شدن را انتقال

می‌دهد که چندان پایدار نیست در حالی که شعرهایی مانند «میراث»، که پایان باز و رهاشده‌ای دارد، خواننده را به جدال با ذهن خود برای دستیابی به معنای نهایی شعر وامی‌دارد (قدمیاری و دلانی میلان، ۱۳۸۹: ۱۲۸۹). در این گونه شعرها در واقع دنباله اندیشه شاعر در اختیار مخاطبان گذاشته می‌شود تا هر یک از آنها نیز به بازخوانی و بازسازی شعر بپردازند و بدین گونه وسعت زمان و مکان و بی‌پایانی تصویرها را بیان می‌کند.

۲-۱-۲-۲ قافیه و ردیف

یکی دیگر از عواملی که موجب توازن واژگانی در کلام می‌شود قافیه و ردیف است. روش قافیه چیزی جز مجموعه‌ای از تکرارهای آوایی درون یک یا چند هجای واژه نیست. مقولاتی چون قافیه از ساختی بزرگتر از واحد زبانی هجا برخوردار، و به همین دلیل است که هنگام بررسی قافیه از توازن واژگانی بهره می‌گیریم (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۰۳). در شعر فارسی قافیه و ردیف در موسیقی کناری شعر نقش اساسی بر عهده دارد، بویژه در شعر معاصر که موسیقی شعر بر دوش کلمات محدودی گذاشته شده است. تکرار کلماتی مشابه در پایان هر بند، موسیقی گوشنوازی ایجاد می‌کند که تأثیر شعر را دو چندان می‌کند. اخوان خود در نوشته‌ها و گفته‌های نظری خود بارها به اهمیت قافیه و ردیف در شعر اشاره می‌کند. از نظر او «قافیه به منزله آرایش و زنجیره زرین تداعی به منزله قلابها و پیوندهایی برای حفظ تعادل و توازن آرایش است» (اخوان ثالث، ۱۳۷۱: ۸۲). این نگرش از رهگذر نظام موسیقایی سبب تشخیص واژه‌ها در زبان شعر او شده است. در شعر «میراث»، قافیه ۳۶ بار در سطح شعر آمده است. قافیه‌ها در این شعر به ترتیب عبارت است از: بند یک؛ غبار/ روزگار، بند دو؛ سخن/ من؛ بند سه؛ می‌گفت/ می‌خفت، بند چهار؛ دست/ می‌بست و مهربان/ آن‌چنان، بند پنج؛ مهربان/ داستان، بند شش؛ امامی/ پادشاهی/ گناهی، بند هفت؛ مانند/ چند، بند هشت؛ بنیاد/ یاد/ باد و کشف‌رودم/ بودم، بند نه؛ دانه/ خانه، بند ده؛ بودیم/ پیمودیم، بند یازده؛ بنیاد/ فریاد/ باد، بند دوازده؛ غبار/ روزگار، هشدار/ کار و پاکتر/ ضرر. این واژه‌ها در کلیت شعر بخوبی گنجانده شده و هر دو رسالت خود را به زیبایی انجام داده است؛ یعنی هم در القای بار

معنایی شعر نقش دارد و هم محیط موسیقایی و آهنگینی بر کلّ این شعر حاکم کرده است.

ردیف نیز از شگردهای توازن شعر به حساب می‌آید که بر تکرار آوایی کامل مبتنی است. از آنجا که واژه‌ای که به عنوان ردیف قرار می‌گیرد در تمام بندها یکسان تکرار می‌شود، توازن واژگانی آن می‌تواند بیش از قافیه مورد توجه باشد. در این شعر ردیف ۱۷ بار تکرار شده است با واژگانی چون: آلود، گفتم، می‌خواست، بنویس، تاریخ، نیست و باشد. کارکرد فوق‌العاده این واژگان، که مطابق قاعده‌ی ساختاری شعر در پایان هر بند آمده است، در ذهن مخاطب اثری از همراهی و هماهنگی با شاعر به جای می‌گذارد و نتیجه این می‌شود که احساسی یکدست در کلّ شعر عرضه گردد. از جمله ویژگی‌های عمده شعر اخوان ثالث همین آگاهی او به ارزش و توانایی‌های قافی و ردیف در شعر است. از این رو واژه‌هایی که بدین منظور به کار می‌گیرد، قدرت القایی بی‌نظیری دارد.

نکته مهمی که در بحث نقش توازنی قافیه و ردیف در این شعر باید به آن توجه کرد، همسویی و تعادل واجهای آنهاست؛ به این معنی که واجهای «ا» و «ر» که در این شعر بسیار تکرار شده و بیشترین بسامد را داشته به عنوان حروف قافیه و ردیف نیز بسیار مورد استفاده قرار گرفته است. این همگونی و تشابه در واجها نشانگر دقت شاعر در انتخاب واژگان است تا بتواند حس مورد نظر خود را به مخاطب انتقال دهد. این صوتهای خیزان و افتان و قدرت چرخشی این هجاهای معکوس، گویی طنین صدایی است در تونل تاریخ ایران؛ بدین ترتیب اخوان با این تکرارها در شعر، همنوایی و هماهنگی کاملی را میان عناصر و اجزای شعر خود برقرار ساخته است.

۳-۱-۲ توازن نحوی

در کنار دو توازن دیگر یعنی توازن آوایی و واژگانی، توازن دیگری مطرح است که به نام توازن نحوی^{۱۸} در کتابهای زبان‌شناسی مورد بحث بوده است. توازن نحوی از تکرار ساختهای نحوی در داخل یک سطر یا یک بیت به دست می‌آید. این توازن در شعر به صورت تکرار ساخت، همنشین‌سازی نقشی و جانشین‌سازی نقشی به وجود می‌آید

(صفوی، ۱۳۸۰: ۲۲۱-۲۲۳). در شعر «میراث»، مهمترین توازن نحوی، تکرار ساخت است. «اگرچه اصطلاح ساخت در زبانشناسی از معانی متعددی برخوردار است، در اینجا صرفا در معنی آرایش عناصر دستوری سازنده جمله در مرتبه واژگانی به کار برده شده است» (همان: ۲۲۱). در این شعر بیشتر جملات در سه نوع ساخت تقریبا مشابه است:

الف
- پوستینی کهنه دارم من
- جز پدرم آیا کسی را می شناسم من
- خنده دارد از نیاکانی سخن گفتن که گفتم من
- پوستین کهنه دیرینه ام با من
ب
- نیز او چون من سخن می گفت
- تا مذهب دفترش را گاهگه می خواست
- حبرش اندر محبر پرلیقه چون سنگ سیه می بست
- در بنان درفشانش کلک شیرین سلک می لرزید
ج
- کز نیاکانم سخن گفتم
- هم بدان سان کز ازل بودم
- من بسان کاروانسالارشان بودم

اخوان با این شیوه یکپارچگی شعر خود را در محور عمودی غنی ساخته و ساختار یکدستی به شعر خود بخشیده است. این تکرارها نقش اسکلت شعری را ایفا می کند و مانند چارچوبی، ساختار شعر را نگه می دارد (نیکوبخت، ۱۳۸۳: ۳۴). نکته مهمی که در بحث توازن نحوی در این شعر باید به آن اشاره کرد، همسویی توازن نحوی با توازنهای آوایی و واژگانی است؛ یعنی در این سطور ما توازنهای نحوی، آوایی و واژگانی را در کنار هم می بینیم و این ویژگی جنبه زبانی و معنایی شعر را به حدّ اعلای خود رسانده است؛ هم چنانکه ژان کوهن^{۱۹} گفته است: «هم وزنی، هماهنگی و هم نوایی

عناصر سازنده شعر به شمار می‌رود و هدف کلّ دستگاه شعر بر ایجاد هم‌نوایی کلی استوار است» (غیاثی، ۱۳۶۸: ۱۳۸).

۲-۲ انسجام

هر اثر ادبی مجموعه‌ای از واژگان و جملات است که بر مبنای قوانین و اصول خاصی به هم پیوسته و کلیتی منسجم و یکپارچه پدید آورده است. عواملی که میان این جملات ارتباط برقرار می‌کند و ساختاری واحد و هماهنگ را به وجود می‌آورد، عناصر انسجام متن^{۲۰} نامیده می‌شود. پس منظور از انسجام متن، مجموعه روابطی است که میان اجزای سازنده متن وجود دارد. این روابط و پیوندها متن را از جملاتی گسیخته که تصادفی در کنار هم قرار گرفته است، متمایز، و آن را به کلیتی یکپارچه و منسجم تبدیل می‌کند (لطفی‌پورساعدی، ۱۳۷۴: ۱۱۰). هالیدی و حسن از جمله کسانی هستند که در حوزه عناصر انسجام متنی مطالعات زیادی کرده‌اند. آنها معتقدند که انسجام متنی شامل روابط معنایی می‌شود که به وسیله آن روابط، هر قطعه‌ای از گفتار یا نوشتار می‌تواند به عنوان متن وظیفه خود را انجام می‌دهد (همان: ۱۱۰).

عناصر فراوانی در ایجاد ارتباط میان جمله‌ها و انسجام متن نقش دارد. هالیدی و حسن این عناصر را به سه دسته عناصر دستوری، لغوی و پیوندی تقسیم می‌کنند. در اینجا با توجه به تقسیم‌بندی آن دو به بررسی این عناصر در ساختار شعر «میراث» پرداخته می‌شود:

۱-۲-۲ انسجام دستوری

منظور از انسجام دستوری^{۲۱}، وجود ارتباط نحوی و دستوری میان واژگان و جمله‌های هر متن است. این انسجام به سه شیوه ارجاع، جانشین و حذف اتفاق می‌افتد (همان: ۳۱). در این شعر آنچه کاربرد آن مشهودتر است، استفاده از ارجاع است. منظور از ارجاع به کار بردن انواع مختلف عناصر ضمیری در متن است که بین جملات متن ارتباط برقرار می‌کند و به آن انسجام می‌بخشد (دهقانی، ۱۳۸۸: ۱۰۱). در سطرهای ذیل از شعر «میراث» نقش ارجاع در انسجام شعر کاملاً آشکار است:

- نزد آن قومی که ذرات شرف در خانه خونشان

- نیز او چون من سخن می‌گفت
- تا مذهب دفترش را گاهگه می‌خواست
- رعشه‌ای می‌افتادش اندر دست
- در بنان درفشانش کلک شیرین سلک می‌لرزید
- حبرش اندر محبر پر لایقه چون سنگ سیه می‌بست
- هان، کجایی، ای عمومی مهربان بنویس
- او چنین می‌گفت و بودش یاد
- باز او ماند و سه‌پستان و گل زوفا
- روز رحلت پوستیش را به ما بخشید
- من بسان کاروانسالارشان بودم
- با کدامین خلعتش آیا بدل سازم
- همچنانش پاک و دور از رقعۀ آلودگان می‌دار

برای درک ضمائر «کجا»، «او»، «شان» و «ش» باید به عناصری قبل یا بعد از آن ضمائر مراجعه کرد. این ارجاعات به نظر هالیدی و حسن یکی از دلایل اصلی انسجام متن است که در این شعر نیز پیوند واژگان و سطرهای شعر را منسجم‌تر کرده و حتی جنبه زیبایی‌شناسیک بخشیده است. شاید بتوان گفت بیشترین توجه شاعر در آوردن و تکرار این ضمائر، موسیقی کلام و زیبایی ناشی از آن بوده است. اخوان برای این تلاش می‌کند در مجاور هر کلمه، ترکیب و یا جمله‌ای، همزادی خلق کند که از نظر لفظی یا معنایی قرینه عنصر اول باشد و آن دو با یکدیگر ساختی تشکیل دهد که جلوه‌گاه زیبایی کلام و هنر سراینده باشد؛ مثلاً تکرار فراوان ضمیر «ش» در کل شعر که فضایی ایجاد کرده است که شاعر از طریق آن مخاطب خود را با خود همراه می‌کند. اما حذف یعنی عنصری در متن به قرینه عناصر قبلی به منظور ایجاد انسجام حذف شود (لطفی پورساعدی، ۱۳۷۴: ۱۱۳). در چند بند از شعر، این نوع ارتباط را می‌توان دید:

من یقین دارم که در رگهای من خون رسولی یا امامی نیست / نیز خون هیچ خان و پادشاهی نیست (اخوان ثالث، ۱۳۸۱: ۳۴)

و :

باز او ماند و سه پستان و گل زوفا/ باز او ماند و سکنگور و سیه‌دانه/ و آن به آیین
حجره‌زارانی/ کانچه بینی در کتاب تحفه هندی (همان: ۳۵)
حذف عبارتهای فعلی «من یقین دارم» و «باز ماند» در سطرهای دوم و سوم،
جملات این دو بند را به هم متصل می‌کند و سبب انسجام سطرهای شعر می‌شود.

۲-۲-۲ انسجام لغوی

انسجام لغوی^{۲۲} به رابطه‌های واژگانی متن مربوط می‌شود که شامل گونه‌های انتخاب نامحدود است. انسجام لغوی به دو نوع تقسیم می‌شود: الف- تکرار یا بازآیی^{۲۳}، که در آن، عناصری از یک جمله در جمله‌های بعد از آن تکرار می‌شود. ب- همایش یا همآیی^{۲۴}، که منظور از آن در کنار هم آمدن عناصر لغوی معین در چارچوب موضوع هر متن است که به پیدایش ارتباط بین جمله‌های آن متن منجر می‌شود (لطفی پورساعدی، ۱۳۷۴: ۱۱۴ و ۱۱۳؛ هالیدی و حسن، ۱۹۷۶: ۲۷۷). هم‌آیی در واقع به حوزه معنایی وابسته است در حالی که تکرار بیشتر در ارتباط با توازن و موسیقی هر متن است. از آنجا که حوزه تکرار در این شعر پیش از این بیان شد در این بخش به هم‌آیی پرداخته می‌شود:

در این شعر، اخوان ثالث برای محکم‌تر کردن و انسجام بین سطرهای شعر و رابطه‌های بندها در ساختار کلی شعر خود از این شیوه هم به گونه شایانی بهره برده است. شاعر در اینجا به دو گونه از هم‌آیی یا تناسب استفاده کرده است؛ یک بار در محور افقی شعر و در هر یک از بندها: بند یک: کهنه، ژنده، سالخورد، جاودان و روزگار/ بند دو: قوم، شرف و آدمیت/ بند سه: پدر، نیا و جد/ بند چهار: گیج، گول، کوردل و رعشه/ بند پنج: تاریخ، دبیر، دفتر، بنان، کلک، خبر و لبقه/ بند شش: رسول، امام، خان و پادشاه/ بند هفت: مرده‌ریگ، سالخورد و کهنه/ بند هشت: ساحل، جیحون، توفان، زورق، تشنه‌لب و کشفرو/ بند نه: گل، سکنگور، تحفه و سیه‌دانه/ بند ده: رحلت، کاروانسالار، ره، غایت و پیمودیم/ بند یازده: آستین، پوستین و چرکین/ بند دوازده: جبه، زربفت، مرقع، خلعت و رقع. ملاحظه می‌شود که رعایت هم‌آیی و تناسب واژگان در سراسر شعر حفظ شده و این گونه ارتباط معنایی بین کلمات در یک بند باعث انسجام شعر شده است. گونه دوم این هم‌آیی و تناسب در محور عمودی این شعر

مشهود است. شاعر با استفاده از نامهای مختلف مشابهی چون پوستین، یادگار، نیاکان، پدر و میراث در سراسر شعر، که در تناسب کامل با معنا و مضمون شعر است، وحدت موضوعی شعر خود را در محور عمودی تقویت کرده و آن تخیل و عاطفه خود را یکنواخت و یکدست در ساختار شعر انسجام بخشیده است.

۳-۲-۲ انسجام پیوندی

در میان همه جملات متن، نوعی رابطه معنایی و منطقی وجود دارد؛ مثلاً یک جمله موضوعی را مطرح می‌کند، جمله بعد نتیجه یا شرطی برای آن ارائه و یا مطلبی بر آن اضافه، و چه بسا مثالی یا نکته مقابلی برای آن مطلب عرضه می‌کند. به نظر می‌رسد اگر چنین ارتباطی میان جملات متن نباشد، متن بی‌شبهت به هذیان یا گفتار بیماران روانی نخواهد بود که تعادل فکری ندارند (لطفی‌پورساعدی، ۱۳۷۴: ۱۱۴). هالیدی و حسن چنین روابطی را تحت چهار عنوان تقسیم‌بندی کردند: ارتباط اضافی، سببی، تقابلی و زمانی (هالیدی و حسن، ۱۹۷۶: ۲۸۲ و ۲۸۳). در شعر «میراث» آنچه کاربرد آن برجسته‌تر است، استفاده از نوع ارتباط اضافی است. البته ردّ پای ارتباط‌های دیگر را نیز می‌توان در این شعر یافت. منظور از ارتباط اضافی این است که جمله‌ای در زمینه محتوای جمله قبلی در متن مطلبی را اضافه کند که خود به سه دسته توضیحی، تمثیلی و مقایسه‌ای تقسیم می‌شود (لطفی‌پورساعدی، ۱۳۷۴: ۱۱۴). در این شعر، دو سطری که با «پوستینی کهنه دارم من / یادگاری ژنده‌پیر از روزگارانی غبارآلود» آغاز می‌شود، در واقع سطرهایی که بعد از این دو سطر واقع می‌شود حالت اضافی دارد و بیان‌کننده توضیحی در باب تصویرهایی است که از توصیف پوستین در ذهن شاعر نقش بسته است. البته جنبه تمثیلی روابط اضافی را در این شعر می‌توان به گونه‌ای ملموس‌تر یافت. در ارتباط تمثیلی، ابتدا نکته یا مطلبی بیان می‌شود؛ سپس مواردی مشابه در ارتباط با آن مطلب مورد بررسی قرار می‌گیرد و با استفاده از این شگرد، مطلب اول گسترش داده می‌شود و صورت ملموس‌تری پیدا می‌کند. در اینجا نیز قصد اخوان‌ثالث همین است. او با دیدن پوستین کهنه خود درواقع، تمثیلهایی می‌آورد که نشان‌دهنده پرواز خیال شاعر است. اولین تمثیلی که از دیدن پوستین در ذهن او نقش می‌بندد، یاد پدر و نیاکان است؛ سپس

تاریخ و شرف این قوم، سپس ساحل پرحاصل جیحون و... همان طور که دیده می‌شود، شاعر با استفاده از این جمله‌های توضیحی و تمثیلی در محور طولی شعر خود انسجام پیوندی ایجاد می‌کند. بی‌تردید ارتباط اضافی علاوه بر نقش مهمی که در انسجام این شعر داشته، نقش اساسی هم در جنبه زیبایی‌شناختی و شاعرانه بودن این شعر داشته است.

۲-۳ روایت

روایت، یعنی آفرینش دوباره انسان در زبان و زبان یعنی دنیای روایت شده ذهن انسانی. آن‌گاه که آدمی از دوران کودکی یاد می‌گیرد، زبان اندیشه خود را در واژگان خلق، و برای هموعانش حضور خود را آشکار اعلام می‌کند و به این ترتیب است که روایت‌های خرد و کلان آفریده می‌شود (حدادی، ۱۳۸۹: ۵۵۷). انسان‌های اولیه به کمک روایت سعی در فراگیری جهان پیرامون خود کردند و قصد داشتند با آن، آموخته‌های خود را به نسل بعدی منتقل سازند (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۲۴). یکی از ویژگی‌های عمده شعر معاصر، جنبه روایی بودن آن است که سبب شده است این شعرها دارای ساختارهایی منسجم باشد. البته روایتی که در شعر مدنظر است با آن روایتی که در رمان مطرح می‌شود، متفاوت است؛ چرا که آنچه روایت را در شعر گسترش می‌دهد، تصویر است ولی در داستان، توالی حوادث است. اسکولز در این باره می‌نویسد: «روایت عمدتاً یا درصدد انتقال تصویری از بافت است یا درصدد برانگیختن واکنشی در مخاطب» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۳۵). اصولاً هدف اصلی شاعر معاصر از روایت، تصویر کردن است؛ به عبارت دیگر تصویری بودن بسیاری از شعرها بویژه اشعار نیمایی، یکی از عوامل زمینه‌ساز اصلی در روایی شدن آنهاست. در جایی که فراوانی و تعدد تصاویر و به هم پیوستگی آشکار و پنهان آنها، فضای کلی شعر را در خود فرو می‌برد یا تصاویر به گونه‌ای پیوسته و متوالی عرضه می‌شود، مخاطب خود را با نوعی داستانپردازی روبه‌رو می‌بیند. اگرچه بسیاری از این شعرهای روایی، بافت کامل داستانی ندارد، اما می‌توان با نوعی تساهل و تسامح این گونه روایتگری را داستان کامل تلقی کرد (شیری، ۱۳۸۱: ۱۷). روایت در شعر اخوان‌ثالث همین ویژگی را دارد؛ یعنی روایت‌های او بیشتر در قالب

توصیفهاست و نه مانند آن روایتی که مثلاً در داستان روبه‌رو هستیم که با یک گره آغاز می‌شود و با طی کارکردهایی به گره‌گشایی بینجامد. براهنی در این باره می‌نویسد: «جز در برخی از شعرهای کوتاه، روایت، زمینه تمام آثار اخوان را تشکیل می‌دهد. گاهی بر این روایت، گفت‌وگو نیز افزوده می‌شود. ولی شعر اخوان، جز در بعضی از شعرهای کوتاهش، موقعی در اوج واقعی است که روایت، شکل ساده خود را از دست داده به تمثیل و یا اسطوره تبدیل شده باشد (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۰۱۷). خود اخوان هم درباره این موضوع می‌گوید: «من روایت را به حد شعر اوج داده‌ام، اما شعر را به حد روایت تنزل نداده‌ام... اصولاً من راوی هستم و در این کار هم هیچ ایرادی نمی‌بینم... اصولاً قصه یکی از پراهمیت‌ترین قسمت‌های زندگی است. اصلاً خود زندگی است»^{۲۵} (اخوان ثالث، ۱۳۷۱: ۲۰۰). این همان چیزی است که نیما بسیار بر آن تأکید می‌کرد: «ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است که مضمون را بسط داده و به طرز تازه بیان کنیم... عمده این است که طرز کار عوض شود و مدل وصفی-روایی که در دنیای باشعور آدم‌هاست به شعر بدهیم» (آرین‌پور، ۱۳۵۱: ۶۰۸). رویکردی که در شعر «میراث»، مشاهده می‌کنیم، همین الگوی وصفی-روایی است. این شعر از چند پاره روایی تشکیل شده است:

۱- وصف پوستین کهنه:

پوستینی کهنه دارم من / یادگاری ژنده‌پیر از روزگارانی غبارآلود / سالخوردی جاودان‌مانند / مانده میراث از نیاکانم مرا، این روزگارآلود (اخوان ثالث، ۱۳۸۱: ۳۲)

۲- وصف پدر و نیاکان:

جز پدرم آری / من نیای دیگری نشناختم هرگز / نیز او چون من سخن می‌گفت. / هم‌چنین دنبال کن تا آن پدر جدم / کاندر اخم جنگلی، خمیازه کوهی / روز و شب می‌گشت یا می‌خفت (همان: ۳۳)

۳- وصف تاریخ:

این دبیر گیج و گول و کوردل: تاریخ / تا مُدْهَب دفترش را گاه‌گه می‌خواست / با پریشان سرگذشتی از نیاکانم بیالاید / رعشه می‌افتادش اندر دست (همان: ۳۴)

این بندها با روابطی منسجم در کنار هم قرار گرفته و شکل زیبایی را خلق کرده است. بیشتر این بندها حالت زنجیره‌ای^{۲۶} دارد؛ یعنی پی‌رفتها پشت سرهم ردیف شده است؛ در نتیجه این حالت سبب تقویت استحکام ساختار شعر و پیوند منسجم عناصر شعری شده است. از سوی دیگر این شیوه علاوه بر پیوند دادن بندها به بحث معنایی شعر هم مربوط می‌شود و در القا و تأثیرگذاری آن نقش مضاعفی دارد (قدمیاری و دلایی میلان، ۱۳۸۹: ۱۲۹۶) اینکه هر یک از بندها، نشان‌دهنده مرحله‌ای از فرایند یک اندیشه است؛ اندیشه عظمت تمدن ایرانی که با روابطی منسجم در کنار هم قرار گرفته است، به طوری که در ذهن شاعر مناسبترین هم‌نشینی خود را یافته و در سطور آراسته شعر جاری شده است و با پیوستن در محور ارتباطی عمودی شعر، بندهای شعر را تشکیل داده و سرانجام «ساخت» نهایی شعر از مجموع این بندها شکل کامل و صورت ساختمند خود را یافته است.

اما نکته مهمی که در اینجا لازم به اشاره است، بحث ارتباط معنا و زبان و تصویر در شعر میراث است. اخوان که خود در داشتن زبانی محکم و واژگانی فخیم مهارت خاصی داشت در این شعر نیز از این هنر خود بخوبی بهره گرفته است. در این شعر سخن از پوستینی است که به شاعر به ارث رسیده است. پوستینی که شکل لفظ و معنایی اش گویی در ارتباط با گذشته است و بدین ترتیب گذشته شاد و شکوهمند شاعر را فریاد او می‌آورد. «در واقع بازگشت به گذشته پر افتخار، نوعی اسطوره نجات برای شاعر است. او می‌خواهد با این اسطوره‌سازی از موقعیت اجتماعی و سیاسی عصر خود و همسالانش بگوید» (شریفیان، ۱۳۸۷: ۲۷۵). شاعر از یک سو با افتخار و غرور به پسرش می‌گوید که «بعد من این سالخورد جاودان مانند، با بر و دوش تو دارد کار» و از سوی دیگر به دخترش توصیه می‌کند که پاکی این پوستین را با پرهیز از پیوند با آلودگان حفظ کند تا ایل و تبار پوستین پوشان در ادغام با غیر، اصالتشان را از دست ندهند. این اصالت در چیست؟ این اصالت در حفظ آدمیت است. راوی می‌گوید دیگران آن قدر وجودشان را از چیزهای دیگر پر کرده‌اند که جا را برای آدمیت در خونشان تنگ کرده‌اند. اینها گرچه، مانند نیاکان خود او، همه فرزندان آدم هستند، ولی آدم نیستند. پوستین همان طوری که از معنی سطحی آن پیداست به پوسته بیرونی وجود و زندگی

راوی اشاره می‌کند؛ اما راوی هر چه بیشتر حرف می‌زند، بهتر معلوم می‌کند که برای او حالا دیگر این پوستین فقط ظاهر او نیست، بلکه باطن و مغز او هم ماهیت همین پوسته را دارد. راوی ابتدا از کهنه بودن پوستینش حرف می‌زند و حتی میزان کهنگی آن را هم بیان می‌کند. این پوستین از روز ازل به ریش و ریشه او و اجدادش بسته شده است، طوری که نمی‌توان آن را با پوستین دراویش و صوفی‌ها که رنگ و روی متمدنتری در تاریخ دارند یکی دانست. اخوان می‌گوید که از ازل انگار سرنوشت او را با شعار «شکمی خالی از غذا، ولی مالامال نور معرفت» نوشته‌اند که چه چپ برود و چه راست، پوستین کهنه‌اش پیش رویش و دم دستش است. «او می‌گوید زمانی هم که اجدادش در جنگلها زندگی می‌کردند و یا در خمیازه کوه‌ها؛ یعنی غارها، مسکن داشتند، این پوستین وصله نشان بود؛ بنابراین، باید گفت که دارنده این پوستین از نظر ظاهری و باطنی به نیای همه انسانها یعنی «آدم» نزدیکتر است و اوست که با حفظ این پوستین، همچنان محافظ «آدمیت» است» (نوشمند، ۱۳۸۹: ۲).

شاعر ایران‌گرایی افراطی خود را نمایان می‌سازد و با تعبیری تند و بی‌پروا بر انیران می‌تازد و حتی در بُعد مذاهب و ادیان نیز دست به تاریخ این سرزمین می‌زند: «من یقین دارم که در رگهای من خون رسولی یا امامی نیست». در بندهایی که شاعر از زبان پوستین که میراث نیاکان اوست، رجز می‌خواند و در واقع افتخارات گذشته خود را فریاد می‌کشد، ساخت واژگان و بافت کلام استواری و شکوه زبان حماسی را نشان می‌دهد: واژگان «رعشه، رعد، توفان، فریاد و...» و ترکیبات «ژنده‌پیر، سالخورد، شیرین‌سلک، مرده‌ریگو...». بر این اساس می‌توان ادعا کرد شعر میراث با توجه به قراین زبانی، تصویری و معنایی از شعرهای زیبای اخوان ثالث است.

۳. نتیجه‌گیری

جدای از داوری ارزشی در سروده‌های مهدی اخوان‌ثالث، شعر «میراث» از شعرهای اخوان است که در زمینه حسرت و اندوه تاریخی - فرهنگی شاعر سروده شده است. شاعر در این شعر با توجه فراوان به ساختار و فرم شعر، انسجام صوری مناسبی به شعر بخشیده و با استفاده از روابط ساختاری چون تکرار، انسجام و روایت، شعری را پدید

آورده است که هم از نظر حسن انتخاب واژگان و مناسبات آنها در جایگاه هم‌نشینی و جانشینی و رابطه میان آنها در سطرها و بندها بویژه در محور عمودی شعر و هم به اعتبار موسیقی کلام و تأثیر مضاعف در القای حالت شاعر به مخاطب از موفق‌ترین شعرهای اوست. شاعر با کمک گرفتن از این اصول و روشها، زبان شعری خود را از زبان عادی و هنجار متمایز ساخته و با استفاده از این تمهیدات زیباشناختی به آشنایی زدایی دست زده است. راز پذیرش و مقبولیت شعر «میراث» عموماً در استفاده بجا و مناسب از همین روابط ساختاری در کلیت شعر است. البته ساختاری که گاه به شعر کلاسیک تکیه دارد و بیشتر هم و غم شاعر نیز به رعایت اصول ساختاری شعر کلاسیک، یعنی وزن و موسیقی و قافیه و ... خلاصه می‌شود و از سوی دیگر در هماهنگی با نظریه‌های جدید است و عناصر و اجزای آن در ارتباط کامل با وحدت اندیشه مورد نظر در ساختار کلی شعر است.

پی‌نوشت

1. Ferdinand de Saussure
2. Norm
3. Structure
4. R.Jacobsen
5. N.Trubetzkoi
6. M.A.K.Halliday
7. Structuralism
8. C.L.Strauss
9. R.Barthes
10. R.Hassan
11. T. Todorov
12. Repetition
13. Phonic Parallelism

۱۴. البته این نظر را نمی‌توان به طور کامل پذیرفت؛ زیرا در بسیاری از اشعار فارسی مشاهده می‌شود که این هماهنگی میان وزن و محتوا وجود ندارد و گاهی شاعران برای بیان مضامین سوزناک و مرثیه‌ها از وزنهای شاد و گاهی برعکس، یعنی برای بیان مضامین شاد و طرب‌آور از وزنهای سنگین استفاده می‌کردند. نک: وحیدیان‌کامیار، ۱۳۸۶: ۶۲.

۱۵. وحیدیان در اثر خویش برای اثبات مدعایش چندین شعر معروف را، که در متفرعات بحر رمل سروده شده و حامل مضامینی چون سوگ و اندوه و حسرت است نیز به عنوان شاهد مثال آورده است که در اینجا به چند مورد از آن اشاره می‌شود:

خاقانی در سوگ فرزندش:

صبحگاهی سرخوناب جگر بگشاید ژاله صبحدام از نرگس تر بگشاید
حافظ:

نماز شام غریبان چو گریه آغازم به مویه‌های غریبانه قصه پردازم
رودکی:

مرا بسود و فرو ریخت هر چه دندان بود نبود دندان لا بل چراغ تابان بود
(همان: ۷۲ و ۷۳)

یکی دیگر از زیباترین شعرها که در حسرت تاریخی سروده شده، شعر هزاره دوم آهوی کوهی از شفیعی کدکنی است که در آن شعر نیز شاعر از بحر رمل استفاده کرده است.

۱۶. در علم بدیع به توازن کیفی صنعت «واج‌آرایی» گفته می‌شود که به دو دسته هم‌حروفی و هم‌صدایی تقسیم می‌شود. نک: شمیسا، ۱۳۶۸: ۷۳. راستگو در کتاب بدیع خود از هنری به نام «آوا معنایی» اسم می‌برد و در توضیح آن می‌نویسد که این هنر زمانی ایجاد می‌شود که صدا و آوایی از تکرار واجها برمی‌خیزد با حال و هوا معنایی و مضمونی سخن هماهنگ باشد. نک: راستگو، ۱۳۸۲: ۱۷۷. البته پیش از او شفیعی و شمیسا نیز اشاره‌هایی به این موضوع کرده‌اند؛ نک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۰۱ و شمیسا، ۱۳۶۸: ۷۳. محمدحسین محمدی نیز در مقاله‌ای تحت عنوان «دایره هم‌حروفی به ارتباط میان کاربرد موسیقایی واج‌آرایی با کاربرد معنایی آن پرداخته است (محمدی، ۱۳۸۹: ۹ تا ۲۲).

17. Lexicon Parallelism

18. Grammatical Parallelism

19. J. Cohen

20. Textual Cohesion

21. Grammatical Cohesion

22. Lexical Cohesion

23. Reiteration

24. Collocation

۲۵. برای اطلاعات بیشتر درباره روایت و چگونگی آن در شعر مهدی اخوان ثالث، نک: (فولادوند، ۱۳۸۷: ۲۳ تا ۴۴؛ حقوقی، ۱۳۸۷: ۲۹ تا ۴۳؛ محمدی‌آملی، ۱۳۸۹)

۲۶. نزواتان تودوروف اعتقاد دارد هر متن روایی چیدمانی از پیرفتهاست. از نظر او پی‌رفتها به سه حالت با یکدیگر ترکیب می‌شود: الف-درونه‌گیری: پی‌رفتی به صورت کامل در یکی از گزاره‌های یک پی‌رفت قرار گیرد. ب-زنجیره‌سازی: پی‌رفتها پشت سرهم ردیف می‌شود. ج-درهم‌تندگی: گزاره‌های دو پی‌رفت مختلف به تناوب یا به همراه یکدیگر و میان هم بیاید؛ نک: تودوروف، ۱۳۷۹: ۸۶-۸۹.

منابع

-آرین‌پور، یحیی؛ از صبا تا نیما؛ تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، ۱۳۵۱.
-آسابرگر، آرتور؛ روایت در فرهنگ عامیانه رسانه و زندگی روزمره؛ ترجمه محمدرضا لیراوی، تهران: سروش، ۱۳۸۰.

- اخوان ثالث، مهدی؛ صدای حیرت بیدار؛ زیر نظر مرتضی کاخی؛ تهران: زمستان، ۱۳۷۱.
- _____؛ بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج؛ تهران: زمستان، ۱۳۷۶.
- _____؛ آخر شاهنامه؛ تهران: انتشارات زمستان، ۱۳۸۱.
- اسکولز، رابرت؛ درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات؛ ترجمه فرزانه طاهری؛ چ دوم، تهران: آگاه، ۱۳۸۳.
- ایگلتون، تری؛ پیش درآمدی بر نظریه ادبی؛ ترجمه عباس مخبر، چ پنجم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۸.
- براهنی، رضا؛ طلا در مس؛ چ دوم، تهران: نشر نویسنده، ۱۳۸۸.
- تسلیمی، علی؛ گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر)؛ تهران: نشر اختران، ۱۳۸۳.
- تودوروف، تزوتان؛ بوطیقای ساختارگرا؛ ترجمه محمد نبوی، تهران: آگاه، ۱۳۷۹.
- حدادی، الهام؛ زبان نگاه ققنوس به خاکسترش»، مجموعه مقالات دومین همایش نیماشناسی، ج اول، بابلسر: انتشارات دانشگاه مازندران. ۱۳۸۹
- حسن‌لی، کاووس؛ گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران؛ چ سوم، تهران: نشر ثالث، ۱۳۹۱.
- حقوقی، محمد؛ شعر زمان ما (۲)؛ مهدی اخوان ثالث؛ چ سیزدهم، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۷.
- خاقانی، بدیل‌بن‌علی؛ دیوان؛ به تصحیح ضیاءالدین سجادی، چ نهم، تهران: انتشارات زوار، ۱۳۸۸.
- دهقانی، ناهید؛ «بررسی عناصر ایجاد انسجام متن در کشف‌المحجوب هجویری»، مجله آینه میراث، س هفتم، ش دوم، پاییز و زمستان (۱۳۸۸)، ص ۹۹ تا ۱۱۹.
- راستگو، سیدمحمد؛ هنر سخن‌آرایی، تهران: سمت، ۱۳۸۲.
- روزبه، محمدرضا؛ شرح، تحلیل و تفسیر شعر نو فارسی؛ بررسی اشعار اخوان ثالث و...، تهران: نشر حروفیه، ۱۳۸۹.
- شریفیان، مهدی؛ «بررسی فرایند نوستالژی در شعر اخوان ثالث»، در سفر در آینه؛ نقد و بررسی ادبیات معاصر، گردآوری عباس‌علی وفایی، تهران: سخن، ۱۳۸۷.
- شفیع‌کدکنی، محمدرضا؛ موسیقی شعر؛ چاپ یازدهم، تهران: آگاه، ۱۳۸۸.
- شمیسا، سیروس؛ نگاهی تازه به بدیع؛ چاپ دوم، تهران: میترا، ۱۳۶۸.
- _____؛ راهنمای ادبیات معاصر؛ چ دوم، تهران: میترا، ۱۳۸۸.
- شمس‌لنگرودی؛ تاریخ تحلیلی شعر نو؛ جلد دوم، چ پنجم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۷.
- صفوی، کوروش؛ از زبان‌شناسی به ادبیات؛ ج اول: نظم، چ دوم، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۳۱۸۰.

- علوی مقدم، مهیار؛ نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)، تهران: سمت، ۱۳۷۷.
- علی‌پور، مصطفی؛ ساختار زبان شعر امروز؛ چ سوم، تهران: فردوس، ۱۳۸۷.
- غیاثی، محمدتقی؛ درآمدی بر سبکشناسی ساختاری؛ چ اول، تهران: انتشارات شعله اندیشه، ۱۳۶۸.
- فولادوند، عزت‌الله؛ از چهره‌های شعر معاصر؛ اخوان ثالث، شاملو، سپهری، شفیعی...، تهران: سخن، ۱۳۸۷.
- قدمیاری، کرم‌علی و دلانی میلان، علی؛ «تحلیل ساختاری شعر آی آدم‌ها»، مجموعه مقالات دومین همایش نیماشناسی، چ سوم، بابل‌سر: انتشارات دانشگاه مازندران، ۱۳۸۹.
- گلدمن، لوسین؛ نقد تکوینی، ترجمه محمدتقی غیاثی؛ تهران: نگاه، ۱۳۸۲.
- لطفی‌پور ساعدی، کاظم؛ درآمدی به اصول و روش ترجمه؛ چ دوم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۴.
- لیچ، ادموند؛ لوی استراوس؛ ترجمه حمید عنایت، چ دوم، تهران: خوارزمی، ۱۳۵۸.
- محمدی، محمدحسین؛ «دایره همحروفی؛ نظریه‌ای نو در سبکشناسی بکارگیری صامت‌ها و مصوت‌ها»، فصل‌نامه تخصصی سبکشناسی نظم و نثر فارسی؛ س سوم، ش ۴، زمستان ۱۳۸۹، ص ۹ تا ۲۲.
- محمدی‌آملی، محمدرضا؛ آواز چگور؛ زندگی و شعر مهدی اخوان‌ثالث، تهران: ثالث، ۱۳۸۹.
- مهاجر، مهران و نبوی، محمد؛ زبان‌شناسی و شعر، تهران: نشر مرکز، ۱۳۶۷.
- نیکوبخت، ناصر، «معناشناختی و هویت ساختار در شعر نیما یوشیج»، فصل‌نامه پژوهشهای ادبی، ش ۵، ۱۳۸۳، ص ۱۳۱ تا ۱۴۶.
- وحیدیان کامیار، تقی؛ وزن و قافیه شعر فارسی؛ چ هفتم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۶.
- هارلند، ریچارد؛ درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاتون تا بارت؛ گروه ترجمه شیراز، تهران: چشمه، ۱۳۸۸.
- Abrams.N.H ؛A Glossary of Literary TermY. Holt: Richart and Winston Inc(1970).
- Hawkes.TranceStructuralism and Semiotics. London: Clays Ltd ؛ (1997) .
- Halliday M.A.K and Hassan.RCohesion in English. London: Longman ؛ (1976).