# تحلیل ساختاری شعر «میراث» اخوان ثالث

**دکتر ابراهیم ابراهیم‌تبار ***
**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 کلّی 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.

---

تاریخ دریافت مقاله ۱۳۹٤/۲/۲۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹٤/۹/۲۹

**۱. مقدمه**

از زمان فردینان دو سوسور[1] به این سو پرداختن به ساختارها، مهمترین دلمشغولی و دغدغه پژوهشگران در علوم مختلف از جمله ادبیات بوده است. فرضیّه 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 نظریّه منتقد می‌کوشد تا مصداقها و سویه‌های گوناگون ادبیات، یعنی انواع مختلف و چگونگی پیروی یا برگشت از هنجار و عادت[2] 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 سنّت باید از آن نوع دانست که او اصولا از دید رمانتیستی نسبت به سنّت نوستالژی دارد. او بر خلاف بسیاری از شاعران معاصر، که در مقابل فرهنگ و سنّت 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 سنّت 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 بیابد.

**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 تصرّفاتی کرده و نقش این تصرّفات 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 شمس‌لنگرودی با دیدگاهی محتوایی آن را اعتراض خشم‌آلود اخوان معرفی می‌کند (شمس‌لنگرودی،۱۳۸۷: ۵۲۰). تسلیمی نیز با بیان اینکه این شعر به گذشته‌های دور می‌نگرد، آن را یکی از اشعار زیبای اخوان می‌داند (تسلیمی،۱۳۸۳: ۷٤). 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 «روزگارآلود» در این شعر می‌پردازد (علی‌پور،۱۳۸۷: ۲۷۳). محمدی آملی در کتابی که درباره شعر و زندگی اخوان نوشته اشاراتی جزیی به برخی عناصر ساختاری چون قافیه در شعر اخوان دارد (محمدی‌آملی،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: ۳۲-۳٦) 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.

### ٤-۱ چارچوب نظری پژوهش

#### ٤-۱-۱ ساختار

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

#### ٤-۱-۲ 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 دگردیسی 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 عمیقا 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 (ایگلتون،۱۳۸۸: ٦). 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: ٢٦). 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 کلّی 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 میسّر خواهد بود (لیچ،۱۳۵۸: ۷۰-۵۷ هارلند، ۱۳۸۸: ۳٦۰-۳٥٤) یا هالیدی و حسن[۱۰]برای بررسی انسجام در متن، ساختار کلّی 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 کلّ 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 اثـر در ارتبـاط بـا یکـدیگر و در ارتبـاط بـا کلیـت اصـلی آن اثـر بررسـی شـود. ساختارگرایان با این روش، قصد داشتند اصول و قوانین ثابت و تغییـرناپـذیری را پیـدا 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- نشاندادن دلالتی که در کلّیت ساختار اثر هست و وجود معنا را در آن امکانپـذیر می‌سازد (گلدمن،۱۳۸۲: ۱۰)؛ (قدمیاری و دلائی میلان،۱۳۸۹: ۱۳۸٤).

در این پژوهش سعی بر آن است، روابط معنایی، واژگانی و نحوی و بـه طـور کلّـی عناصر زبانی و ساختاری که کلّیت ساختاری شعر «میراث» را می‌سازد و در القـای پیـام مورد نظر شاعر نقش دارد، با توجّه به سه قاعده تکرار، انسجام و روایت مـورد بررسـی و تحلیل قرار گیرد.

## ۲. بحث

### ۲-۱ تکرار

تکرار[۱۲] از عوامل ایجاد توازن و در نتیجه قاعده‌افزایی و برجسته‌سازی است. این مسـئله برای نخستین بـار از سـوی یاکوبسـن مطـرح شـده اسـت. او معتقـد بـود کـه «فراینـد قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیعترین مفهوم خـود و ایـن تـوازن از طریـق تکرار کلامی به دست می‌آید» (صفوی،۱۳۸۰: ۱۵۰). یکی از اهداف اصـلی شـعر، ارضـای نیاز ذاتی انسان به تکرار است (غیاثی،۱۳٦۸: ۱۳۸)، تأثیر تکرار را در شـعر مـی‌تـوان از دو جنبه مورد بررسی قرار داد: یکی اینکه تکرار، یکی از عوامل مهم موسیقایی شـعر اسـت و در هر گونه نظم موسیقایی، خواه در شعر باشـد خـواه در موسـیقی، تکـرار نـوعی از توازن را به وجود می‌آورد و دیگر اینکه وقتی شاعر، موضوعی را در شعر خـود مطـرح می‌کند با هر تکراری که می‌آورد، قسمت قبلی را در ذهن مخاطـب زنـده مـی‌کنـد؛ بـه همین دلیل «تکرار از قوی ترین عوامل تأثیر است و بهترین وسیله‌ای که عقیده یا فکری را به کسی القا می‌کند»(شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸: ۹۹).

تکرار از جمله ویژگیهای سبکی شعر اخوان‌ثالث است. این ویژگی، که به علم بدیع مربوط است، عامل بسیار مهمی در انسجام بخشیدن به شعرهای اوست (شمیسا،۱۳۸۸: ٤٧١). 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: ١٦١). توازن آوایی خود به دو بخش کمّی و کیفی تقسیم‌پذیر است(علوی مقدم،۱۳۷۷: ۱۱۳).

**۱-۱-۱-۲ توازن آوایی کمّی**

توازن آوایی کمّی 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 مهمّی 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 اصولا میان وزن و محتوا هماهنگی نسبی می‌تواند وجود داشته باشد[۱٤](همان:۱۱۳). وحیدیان کامیار در این‌باره می‌نویسد: «هر شعری بسته به محتوا و حالت عاطفیش با وزن خاصّی مطابقت دارد؛ به عبارت دیگر، شاعر از میان اوزان شعر، وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگ باشد، برمی‌گزیند» (وحیدیان کامیار،١٣٨٦: ٦١). او با تأکید بر هماهنگی موضوع و وزن، اوزان و مفاهیم شعر فارسی را به چند گروه تقسیم می کند: »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 فعلاتن فعلن (فع لن).- مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (فع لن).- مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن.[۱۵]

اخوان‌ثالث 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 ردّپای آن را جست، مضمون حسرت و تاسّف 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 مصوّت 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: ۱۱٦) و می‌تواند ما را به معنای پنهان متن برساند که در ذهن شاعر وجود دارد.[۱٦]

بیشترین تکرار آوایی برجسته‌ای که در این شعر دیده می‌شود، تکرار مصوت بلند «آ» است. این مصوت ۲٦۲ 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:

«پوستینی 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؛ ازجمله: تکرار «ن» در سطر «نیز او چون من سخن می‌گفت» یا صدای «س» در سطر «مادیان سرخ‌یال ما سه کرت تا سحر زایید» یا صدای «ح و س» در سطر «حبرش اندر محبر پر لیقه 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، می‌خاست، می‌گوید و...» هجای «می» که نشانه استمرار و با فضای 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 می گیرد» (مهاجر و نبوی،۱۳٦۷: ۳۵). اخوان بخوبی پی برده 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، سراپای وجود خود ما تکرار آفرینش است. وزن و قافیه در شعر تکرا ر است» (اخوان‌ثالث،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 مرسلی یا همنشینی می‌دانست (اسکولز،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 برمی‌گیرد. در اینجا از میان توازنهای واژگانی، به آنچه نقش کلیـدی در شکل‌دهی به ساخت این شعر دارد، اشاره می‌شود:

**۱-۲-۱-۲ تکرار جمله**

پیش از این اشاره شد که یک‌دسته از توازنهای واژگانی، به تکرار جملـه مربـوط اسـت؛ زیرا تکرار جمله در واقع تکرار مجموعه واژه‌هایی است که در یـک جملـه از پـی هـم می‌آیند. تکرار جملات یکی دیگر از ویژگیهای سبکی شـعر اخـوان اسـت. جمـلات و شبه‌جملاتی در شعر او تکرار می‌شود که هسته مرکزی و محور افقـی شـعر او را حفـظ می‌کند و مانع گسستگی ساختار کلّی شعر او می‌شود. در این شعر مهمترین تکراری کـه در سطح جمله دیده می‌شود، تکرار سطر اول شعر یعنی «پوستینی کهنه دارم من» است. این سطر چهار بار در این شعر تکرار شده است؛ یک‌بار در آغاز شعر، دو بـار در میانـه آن و سپس در پایان. تکرار این سطر در زیبایی ساختار ایـن شـعر تـأثیر زیـادی داشـته است؛ چرا که از یک سو سبب شده است احساس و تخیّلی یکنواخـت در کلیـت شـعر عرضه گردد و از سوی دیگر تکرار جنبه آهنگین و موسیقایی شعر را برای القای مفهـوم مورد نظر شاعر آماده کرده باشد. نکته مهم این است کـه ایـن سـطر، سـاختاری ابهـامی دارد. آغاز شعر با ابهام یکی از ویژگیهای شعر معاصر است. این‌گونه آغاز کردن شعر بـا طرح ابهام، خواننده را با درنگ روبه‌رو می‌سازد و ذهن او را به تکـاپو وامـی‌دارد تـا در فرایند تکمیل شعر سهیم گردد. در این شعر نیز تکرار این سطر ابهامی، ذهن مخاطب را برای درک اندیشه مفهوم مورد نظر شاعر برجسته‌تر می‌کند.

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 شـاعر از حرکت باز نایستاده است.این شعر با بند:

«پوسـتینی کهنـه دارم مـن/ ... / مانـده میـراث از نیاکـانم مـرا ایـن روزگـار آلـود»
(اخوان‌ثالث، ۱۳۸۱: ۳۲ و ۳۶)

آغاز، و این سطر در آخرین بنـد شـعر نیـز بـه عینـه تکـرار مـی‌شـود. ایـن شـیوه پایان‌پذیری، خواننده را به بازنگری و بازخوانی دوبارهٔ شعر وامی‌دارد؛ زیرا شعرهایی که پایان‌پذیری قطعی دارد به مخاطب خود، آرامش و آسایشی ناشی از تمام شدن را انتقـال

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 دلائی 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 بدین‌گونه وسعت زمان و مکان و بی‌پایانی تصویرها را بیان می‌کند.

**۲-۲-۱-۲ 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» (اخوان‌ثالث،۱۳۷۱: ۸۲). این نگرش از رهگذر نظام موسیقایی سبب تشخّص واژه‌ها در زبان شعر او شده است.

در شعر«میراث»، قافیه ۳٦ 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 کلیّت 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 شـعر حـاکم کـرده 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 بنـدها یکسـان تکـرار می‌شود، توازن واژگانی آن می‌تواند بیش از قافیه مورد توجه باشد. در این شـعر ردیـف ۱۷ بار تکرار شده است با واژگانی چون: آلود، گفتم، می‌خواست، بنویس، تاریخ، نیست و باشد. کارکرد فوق‌العاده این واژگان، که مطابق قاعده‌ی ساختاری شـعر در پایـان هـر 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 ویژگیهـای عمده شعر اخوان‌ثالث همین آگاهی او به ارزش و تواناییهای القـایی قافیـه و ردیـف در شعر است. از این رو واژه‌هایی که بدین منظور به کار می‌گیرد، قدرت القایی بی‌نظیـری دارد.

نکته مهمی که در بحث نقش توازنی قافیه و ردیف در این شـعر بایـد بـه آن توجـه کرد، همسویی و تعادل واجهای آنهاست؛ به این معنی که واجهای «ا» و «ر» کـه در ایـن شعر بسیار تکرار شده و بیشترین بسامد را داشته به عنوان حـروف قافیـه و ردیـف نیـز بسیار مورد استفاده قرار گرفته است. این همگونی و تشابه در واجها نشانگر دقّت شاعر در انتخاب واژگان است تا بتواند حس مورد نظر خود را به مخاطـب انتقـال دهـد. ایـن صوتهای خیزان و افتان و قدرت چرخشی این هجاهای معکوس، گویی طنـین صـدایی است در تونل تاریخ ایران؛ بدین ترتیب اخـوان بـا ایـن تکرارهـا در شـعر، همنـوایی 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 کـه بـه نام توازن نحوی[۱۸] در کتابهای زبانشناسی مورد بحث بوده است. توازن نحوی از تکـرار ساختهای نحوی در داخل یک سطر یا یک بیت به دست می‌آید. این توازن در شـعر بـه صورت تکرار ساخت، همنشین‌سازی نقشی و جانشین‌سازی نقشی بـه وجـود مـی‌آیـد

(صفوی،۱۳۸۰: ۲۲۱-۲۲۳). در شعر «میراث»، مهمترین توازن نحوی، تکرار ساخت است. «اگرچه اصطلاح ساخت در زبانشناسی از معانی متعددّی 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 می‌شناسم من |
| – خنده دارد از نیاکانی سخن گفتن که گفتم من |
| – پوستین کهنه دیرینه‌ام با من |
| ب |
| – نیز او چون من سخن می‌گفت |
| – تا مذهب دفترش را گاهگه می‌خواست |
| – حبرش اندر محبر پرلیقه چون سنگ‌سیه می‌بست |
| – در بنان درفشانش کلک شیرین‌سلک می‌لرزید |
| ج |
| – کز نیاکانم سخن گفتم |
| – هم بدان‌سان 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 می‌کند و مانند چارچوبی، ساختار شعر را نگه می‌دارد (نیکوبخت، ۱۳۸۳: ۳٤). 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 می‌بینیم و این ویژگی جنبه زبانی و معنایی شعر را به حدّ اعلای خود رسانده است؛ هم‌چنانکه ژان کوهن[۱۹] گفته است: «هم‌وزنی، هماهنگی و همنوایی

عناصر سازنده شعر به شمار می‌رود و هدف کلّ دستگاه شعر بر ایجاد هم‌نوایی کلّی استوار است» (غیاثی،۱۳٦۸: ۱۳۸).

**۲-۲ انسجام**

هر اثر ادبی مجموعه‌ای از واژگان و جملات است که بر مبنای قوانین و اصول خاصّی به هم پیوسته و کلیّتی 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 کلیّتی یکپارچه و منسجم تبدیل می‌کند (لطفی‌پورساعدی، ۱۳۷٤: 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 کاملا 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 شیرین‌سلک می‌لرزید
– حبرش اندر محبر پر لیقه چون سنگ سیه می‌بست
– هان، کجایی، ای عموی مهربان بنویس
– او چنین می‌گفت و بودش یاد
– باز او ماند و سه‌پستان و گل زوفا
– روز رحلت پوستینش را به ما بخشید
– من‌بسان کاروانسالارشان بودم
– با کدامین خلعتش آیا بدل سازم
– همچنانش پاک و دور از رقعه آلودگان می‌دار

برای درک ضمایر «کجا»، «او»، «شان» و «َش» باید به عناصری قبل یا بعد از آن ضمایر 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 ضمایر، 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،۱۳۷٤: 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 (اخوان‌ثالث،۱۳۸۱: ۳٤)

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 متّصل 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 معیّن در چارچوب موضوع هر متن است که به پیدایش ارتباط بین جمله‌های آن متن منجر می‌شود(لطفی پورساعدی،۱۳۷٤: ۱۱٤ و ۱۱۳؛ هالیدی و حسن، ۱۹۷٦: 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 کلّی 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 جدّ/ بند چهار: گیج، گول، کوردل و رعشه/ بند پنج: تاریخ، دبیر، دفتر، بنان، کلک، حبر 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 رقعه. 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، یادگـار، نیاکـان، پدر و میراث در سراسر شعر، که در تناسب کامل با معنا و مضمون شعر است، وحـدت موضوعی شعر خود را در محور عمودی تقویـت کـرده و آن تخیّـل و عاطفـه خـود 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 وجـود دارد؛ مـثلاً یـک جملـه موضوعی را مطرح می‌کند، جمله بعد نتیجه یا شرطی برای آن ارائه و یـا مطلبـی بـر 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 بی‌شباهت به هذیان یا گفتار بیماران روانـی نخواهد بود که تعادل فکری ندارند (لطفی‌پورساعدی،۱۳۷٤: ۱۱٤). هالیدی و حسـن چنـین روابطی را تحت چهار عنوان تقسیم‌بندی کردند: ارتباط اضافی، سببی، تقـابلی و زمـانی (هالیدی و حسن،۱۹۷٦: ۲۸۲ و ۲۸۳). در شعر «میراث» آنچه کـاربرد آن برجسـته‌تـر اسـت، استفاده از نوع ارتباط اضافی است. البته ردّپای ارتباط‌های دیگر را نیز مـی‌تـوان در ایـن شعر یافت. منظور از ارتباط اضافی این است که جمله‌ای در زمینه محتوای جملـه قبلـی در متن مطلبی را اضافه کند که خود به سه دسته توضیحی، تمثیلی و مقایسـه‌ای تقسـیم می‌شود (لطفی‌پورساعدی،۱۳۷٤: ۱۱٤). در این شعر، دو سطری که بـا «پوسـتینی کهنـه 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 تصـویرهایی است که از توصیف پوستین در ذهن شاعر نقش بسته است. البته جنبـه تمثیلـی روابـط اضافی را در این شعر می توان به گونه‌ای ملموستر یافت. در ارتباط تمثیلی، ابتـدا نکتـه یا مطلبی بیان می‌شود؛ سپس مواردی مشابه در ارتباط با آن مطلب مـورد بررسـی قـرار می‌گیرد و بـا اسـتفاده از ایـن شـگرد، مطلـب اول گسـترش داده مـی‌شـود و صـورت ملموستری پیدا می‌کند. در اینجا نیز قصد اخوان‌ثالث همین است. او بـا دیـدن پوسـتین کهنه خود درواقع، تمثیلهایی می‌آورد که نشـاندهنده پـرواز خیـال شـاعر اسـت. اولـین تمثیلی که از دیدن پوستین در ذهن او نقش می‌بندد، یـاد پـدر و نیاکـان اسـت؛ سـپس

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.

**۳-۲ 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 همنوعانش 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: ٢٤). 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 مدّنظر 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 عمدتا یا درصدد انتقال تصویری از بافت است یا درصدد برانگیختن واکنشی در مخاطب» (اسکولز،۱۳۸۳: ۱۳۵). اصولا 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 تعدّد تصاویر و به هم پیوستگی آشکار و پنهان آنها، فضای کلّی 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 تلقّی 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 مثلا در داستان روبه‌رو هستیم که با یک گره آغـاز می‌شود و با طیّ کارکردهایی به گرهگشایی بینجامد. براهنی در این باره می‌نویسد: «جز در برخی از شعرهای کوتاه، روایت، زمینه تمام آثار اخوان را تشکیل می‌دهد. گـاهی بـر این روایت، گفت‌وگو نیز افزوده می‌شود. ولی شعر اخوان، جـز در بعضـی از شـعرهای کوتاهش، موقعی در اوج واقعی است که روایت، شکل ساده خـود را از دسـت داده بـه تمثیل و یا اسطوره تبدیل شده باشد (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۰۱۷). خود اخـوان هـم دربـاره ایـن موضوع می‌گوید: «من روایت را به حد شعر اوج داده‌ام، اما شعر را به حد روایت تنـزل نداده‌ام... اصولا من راوی هستم و در این کار هم هیچ ایرادی نمـی‌بیـنم... اصـولا قصـه یکی از پراهمیت‌ترین قسمت‌های زنـدگی اسـت. اصـلا خـود زنـدگی اسـت»[۲۵](اخـوان ثالث،۱۳۷۱: ۲۰۰). این همان چیزی است که نیما بسیار بر آن تأکید مـی‌کـرد: «ادبیـات مـا باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است که مضـمون را بسط داده و به طرز تازه بیان کنیم... عمده این است که طرز کار عوض شـود و مـدل وصفی–روایی که در دنیای باشـعور آدم‌هاسـت بـه شـعر بـدهیم»(آریـن‌پـور،۱۳۵۱: ٦۰۸). رویکردی که در شعر «میراث»، مشاهده می‌کنیم، همین الگـوی وصـفی– روایـی اسـت. این شعر از چند پاره روایی تشکیل شده است:

۱– وصف پوستین کهنه:

پوستینی کهنه دارم مـن/ یادگـاری ژنـده‌پیـر از روزگـارانی غبـارآلود/ سـالخوردی جاودان‌مانند/ مانده‌میراث از نیاکانم مرا، این روزگارآلود (اخوان‌ثالث،۱۳۸۱: ۳۲)

۲– وصف پدر و نیاکان:

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

۳– وصف تاریخ:

این دبیر گیج و گول و کوردل: تاریخ/ تا مُذَّهب دفترش را گاهگه می‌خواسـت/ بـا پریشان سرگذشتی از نیاکانم بیالاید/ رعشه می‌افتادش اندر دست (همان:۳٤)

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 دلائی میلان،۱۳۸۹: ۱۲۹٦) اینکه هر یک از بندها، نشاندهنده مرحله‌ای از فرایند یک اندیشه است؛ اندیشه عظمت تمدّن 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 معنایی‌اش گویی در ارتباط با گذشته است و بدین‌ترتیب گذشته شاد و شکوهمند شاعر را فرایاد 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 خودِ او، همه فرزندان آدم هستند، ولی آدم نیستند. پوستین همان‌طوری که از معنی سطحی آن پیداست به پوسته بیرونی وجود و زندگی

راوی اشاره می‌کند؛ امّا 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 دَم دستش است. «او می‌گوید زمانی هم که اجدادش در جنگلها زندگی می‌کردند و یا در خمیازه کوه‌ها؛ یعنی غارها، مسکن داشتند، این پوستین وصله تنشان 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 تعابیری تند و بی‌پروا بر انیران می‌تازد و حتّی 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 موفّق‌ترین 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 آشنایی‌زدایی دست زده است. راز پذیرش و مقبولیت شعر «میراث» عموما در استفاده بجا و مناسب از همین روابط ساختاری در کلیّت شعر است. البته ساختاری که گاه به شعر کلاسیک تکیه دارد و بیشتر همّ و غمّ 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. Structurealism
8. C.L.Strauss
9. R.Barthes
10. R.Hassan
11. T. Todorov
12. Repetition
13. Phonic Parallelism

۱٤. 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،۱۳۸٦: ٦۲.

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 سر خونـاب جگـر بگشـایید ژالـه صـبحدم از نـرگس تـر بگشـایید*

حافظ:

*نمـاز شـام غریبـان چـو گریـه آغـازم بـه مویـه‌هـای غریبانـه قصـه پـردازم*

رودکی:

مرا بسود و فرو ریخت هـر چـه دنـدان بـود *نبـود دنـدان لا بـل چـراغ تابـان بـود*

(همان: ۷۲ و ۷۳)

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

۱۶. در علم بدیع به توازن کیفی صنعت «واج‌آرایی» گفتـه مـی‌شـود کـه بـه دو دسـته هـم‌حروفـی و همصدایی تقسیم می‌شود. نک: شمیسا،۱۳٦۸: ۷۳. راستگو در کتاب بدیع خود از هنری به نـام «آوا معنایی» اسم می‌برد و در توضیح آن می‌نویسد که این هنر زمانی ایجاد می‌شود که صدا و آوایـی 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 اشـاره‌هـایی بـه ایـن موضـوع کـرده‌انـد؛ نـک: شـفیعی کدکنی،۱۳۸۸: ۱۰۱ و شمیسا،۱۳٦۸: ۷۳. محمدحسین محمدی نیز در مقاله‌ای تحت عنـوان «دایـره هم‌حروفی بـه ارتبـاط میـان کـاربرد موسـیقایی واج‌آرایـی بـا کـاربرد معنـایی آن پرداختـه اسـت (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 اطلاعات‌بیشتر درباره روایت و چگونگی آن در شعر مهدی اخوان‌ثالث، نک: (فولادوند،۱۳۸۷: ۲۳ تا ٤٤؛ حقوقی،۱۳۸۷: ۲۹ تا ٤۳؛ محمدی‌آملی، ۱۳۸۹)

۲٦. تزوتان 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 گـزاره‌هـای یـک پی‌رفت قرار گیرد. ب-زنجیره‌سازی: پی‌رفتها پشت سرهم ردیف می‌شود. ج-درهم‌تنیدگی: گزاره-های دو پی‌رفت مختلف به تناوب یا به همراه یکدیگر و میان هم بیاید؛ نک: تودوروف،۱۳۷۹: ۸٦-۸۹.

## منابع


-آرین‌پور، یحیی؛ از صبا تا نیما؛ تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، ۱۳۵۱.

- آسابرگر، آرتور ؛روایت در فرهنـگ عامیانـه رسـانه و زنـدگی روزمـره؛ ترجمـه محمدرضـا لیراوی، تهران: سروش، ۱۳۸۰.

- اخوان‌ثالث،مهدی؛ صدای حیرت بیدار؛ زیر نظر مرتضی کاخی؛ تهران: زمستان، ۱۳۷۱.
- _____ ؛ بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج؛ تهران: زمستان، ۱۳۷٦.
- _____ ؛ آخر شاهنامه؛ تهران: انتشارات زمستان، ۱۳۸۱.
- اسکولز، رابرت؛ درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات؛ ترجمه فرزانه طاهری؛ چ دوم، تهران: آگاه، ۱۳۸۳.
- ایگلتون، تری؛ پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی؛ ترجمه عباس مخبر، چ پنجم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۸.
- براهنی، رضا؛ طلا در مس؛ ج 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. ۱۲۸۹
- 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 ۹۹تا ۱۱۹.
- راستگو، سیدمحمد؛ هنر سخن‌آرایی، تهران: سمت، ۱۳۸۲.
- روزبه، محمدرضا؛ شرح، تحلیل و تفسیر شعر نو فارسی؛ بررسی اشعار اخوان‌ثالث و...، تهران: نشر حروفیه، ۱۳۸۹.
- شریفیان، مهدی؛ «بررسی فرایند نوستالژی در شعر اخوان‌ثالث»، در سفر در آینه؛ نقد و بررسی ادبیات معاصر، گردآوری عباس‌علی وفایی، تهران: سخن، ۱۳۸۷.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا؛ موسیقی شعر؛ چاپ یازدهم، تهران: آگاه، ۱۳۸۸.
- شمیسا، سیروس؛ نگاهی تازه به بدیع؛ چاپ دوم، تهران: میترا، ۱۳٦۸.
- _____؛ 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.

- علوی‌مقدم، 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، ۱۳٦۸.
- فولادوند، عزت‌الله؛ از چهره‌های شعر معاصر؛ اخوان ثالث، شاملو، سپهری، شفیعی...، تهران: سخن، ۱۳۸۷.
- قدمیاری، کرم‌علی و دلائی‌میلان، علی؛ «تحلیل ساختاری شعر آی‌آدم‌ها»، مجموعه مقالات دومین همایش نیماشناسی، ج سوم، بابلسر: انتشارات دانشگاه مازندران، ۱۳۸۹.
-گلدمن، لوسین؛ نقد تکوینی، ترجمه محمدتقی غیاثی؛ تهران: نگاه، ۱۳۸۲.
- لطفی‌پورساعدی، کاظم؛ درآمدی به اصول و روش ترجمه؛ چ دوم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷٤.
- 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 ٤، 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، ۱۳٦۷.
- نیکوبخت، ناصر، «معناشناختی و هویت ساختار در شعر نیما یوشیج»، فصل‌نامه پژوهشهای ادبی، ش ۵، ۱۳۸۳، ص ۱۳۱ تا ۱٤٦.
- وحیدیان‌کامیار، تقی؛ وزن و قافیه شعر فارسی؛ چ هفتم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸٦.
- 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).