Interdisciplinary research in persian Language and literature
Print ISSN: 2821-076X
Online ISSN: 2821-0778
Vol. 1, New Series, No.1, spring and summer 2022

Research in the Architecture and Geometric Order of The Words of Akhavan Sales: The Case of "Avaz Chagour" and "Chun Sabuye Teshneh

Hami Taheri[1]*, Sabaa Johariyan[2]

[1*] *Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Imam Khomeini International University*
[2] *Graduated from Imam Khomeini International University*

Article Info

Article type:
Research Article

Received:
02/01/2021
Accepted:
29/05/2021

ABSTRACT

One of the most important characteristics of poetry is its mastery of language. Linguistic strangeness makes poetry as a unique being. Therefore, for this purpose, the poet uses techniques such as ordering and linking words in the syntagmatic axis, which is based on phonological music, and also word choices in the paradigmatic axis. The techniques of poetic language highlight words in poems and give them a different shade of meaning. One of the methods for constructing poetic language is using the geometric order of words in poetry, which *Akhavan-Sales* as evidenced by his poems, has been able to do best. Geometry and studies with this approach in the language of poetry and literature have their roots in the art of architecture and are considered as interdisciplinary studies. The geometric order of the poem includes the cohesion of the words in the horizontal axis and the harmony and integration of the lines in the vertical axis of the poem. Therefore, in this article, an attempt has been made to show the cohesion and integrity and the geometric order in *Akhavan-Sales* poetry by examining the two poems "Avaz Chagour" and "Chun Sabuye Teshneh" as examples. The research method of the current study followed desk research and document analysis. The research findings showed that his poems could be read as cohesive, integrated, and systematic poems.

Keywords: Language, geometric order, cohesion, vertical axis, vocabulary architecture.

Cite this article: Taheri1, Hami, Johariyan, Sabaa . *(2022). Research in the Architecture and Geometric Order of The Words of Akhavan Sales: The Case of "Avaz Chagour" and "Chun Sabuye Teshneh, Interdisciplinary research in persian Language and literature*,*Vol. 1, New Series, No.1, spring and summer, 2022*: pages:257-282.

DOI: 10.30479/irpli.2022.16945.1049

© The Author(s).

Publisher: Imam Khomeini International University

***Corresponding Author**: Hami Taheri
Address: *Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Imam Khomeini International University*
E-mail: *taheri_x135@yahoo.com*

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی
شاپا چاپی: ۲۸۲۱-۰۷۶X
شاپا الکترونیکی : ۲۸۲۱-۰۷۷۸
سال اول، دورهٔ جدید، شمارهٔ اول، بهار و تابستان، ۱۴۰۱

پژوهشی در معماری و نظم هندسی واژگان شعر اخوان ثالث (مطالعهٔ موردی: آواز چگور، چون سبوی تشنه)*

حمید طاهری*[۱]، صبا جوهریان[۲]

[۱]* دانشیارگروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)

[۲] کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی،دانش آموختهٔ دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۰/۱۲/۱۸

پذیرش:
۱۴۰۱/۰۲/۲۱

چکیده

از خصوصیّات مهم شعر، تصرف در زبان است. غرابت زبانی، شعر را چون موجودی منحصربه‌فرد می‌سازد؛ ازاین رو شاعر برای این قصد از تکنیک‌هایی مانند نظم و پیوند واژگان در محور همنشینی که بنیان آن موسیقی واج است و نیز گزینش واژگان در محور جانشینی بهره می‌گیرد. شگردهای زبان شاعرانه، واژگان را در شعر برجسته می‌کند و بار معنایی متفاوتی به آن‌ها می‌بخشد. یکی از روش‌ها برای ساختن زبان شاعرانه استفاده از نظم هندسی واژگان در شعر است که اخوان ثالث به گواه اشعارش، به‌نیکی از عهدهٔ آن برآمده است. نظم هندسی و مطالعاتی با این رویکرد در زبان شعر، از هنر معماری وارد زبان و ادبیات شده و به‌نوعی مطالعه‌ای بینارشته‌ای محسوب می‌شود. نظم هندسی شعر شامل انسجام واژگان در محور افقی و هماهنگی و یکپارچگی سطور در محور عمودی شعر است. ازاین‌رو در این مقاله تلاش شده با بررسی دو شعر «آواز چگور» و «چون سبوی تشنه» از اخوان، انسجام و یکپارچگی و نیز نظم هندسی موجود در شعر او نشان داده شود. روش پژوهش به‌صورت مطالعهٔ آثار و منابع (کتابخانه‌ای) و بررسی سند (متن شعرهای اخوان) و فیش‌برداری و تحلیل بوده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که اشعار او را می‌توان از دسته اشعار منسجم، یکپارچه و منظّم خواند.

کلمات کلیدی: زبان، نظم هندسی، انسجام، یکپارچگی، محورعمودی، معماری واژگان.

استناد: طاهری، حمید، جوهریان، صبا. (۱۴۰۱). «پژوهشی در معماری و نظم هندسی واژگان شعر اخوان ثالث(مطالعهٔ موردی: آواز چگور، چون سبوی تشنه) »، *دوفصلنامهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، سال اول، دورهٔ جدید، شمارهٔ اول، بهار و تابستان، ۱۴۰۱*: ۲۸۲-۲۵۷.

10.30479/irpli.2022.16945.1049 : DOI

ناشر: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)

حق‌مؤلف © نویسندگان.

*- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: *taheri_x135@yahoo.com*

۱. مقدمه و بیان مسئله

یکی از رویکردهای مهم و پرکاربرد در درک مفاهیم شعری و مضامین شاعران، خصوصاً در شعر دورهٔ معاصر، رویکرد فرم‌گرا و هندسی است که به‌نوعی می‌تواند با نشانه‌شناسی در شعر نیز مرتبط باشد. نگاه هندسی و فرم‌گرا به شعر باعث می‌شود علاوه‌بر اینکه از معنا و مفهوم آن لذّت ببریم، در ظاهر آن نیز غرق شویم و تأثیری مطابق با معنا از شکل بیرونی آن دریافت کنیم. شاعری که به هندسه کلمات و سطرها توجه دارد، گاه تمام آنچه را قصد انتقال آن دارد، در نوع انتخاب کلمات و ترتیب چینش آن‌ها و نیز نوع سطربندی و ارتباطی که در محور عمودی و افقی شعر برقرار می‌کند، به مخاطب منتقل می‌کند؛ امّا ذکر این نکته الزامی است که شاعر بزرگ هرگز برای رسیدن به فرم دلخواه برای انتقال مقصود خود، از قواعد واژه‌ها سرپیچی نخواهد کرد و در عین رعایت اصول، به خلق فرمی زیبا دست می‌زند.

از دیدگاه فرم‌گرا می‌توان به این نتیجه دست یافت که اگر فرم نباشد، همه چیز ناقص است. در این اشعار هر کلمه به‌تنهایی رسالتی بزرگ بر دوش دارد و در پایان اثر تأثیر خود را نمایان می‌گرداند و ثابت می‌کند که هیچ لفظ دیگری نمی‌تواند به‌جای آن بنشیند و همان حس را منتقل کند. این‌گونه نگرش گاهی تا حدی پیش می‌رود که فرم چینش شعر می‌تواند یک شکل هندسی و یا حتّی یک شیء را بسازد. این روش از جنگ جهانی دوم آغاز شد و به شعر تجسّمی مشهور گردید. تقریباً در همان سال‌ها، کمی قبل‌تر یا بعدتر بود که شعر نو جای خود را در ایران ثبات بخشید و شعر تجسّمی و فرمیک شروع به ریشه‌دوانیدن کرد. باگذشت زمان، هندسه و معماری شعر در میان شاعران رواج پیدا کرد و چون «شعر از نظر ساختگرایان، رستاخیز زبان و زنده و بدیع‌ساختن کلمات است، شاعر معاصر نیز برای نشان‌دادن و انتقال مفاهیم و تجربیات تازه، دست به آفرینش زبانی می‌زند و از زبان و کلمات جدید بهره می‌برد» (میزبان، ۱۳۸۲: ۷۵).

می‌دانیم که آغازگر شعر نو، نیما یوشیج است و از همان زمان بود که اشعار فرم‌گرا یا ظاهرگرا به‌عنوان مکتب خاصّی از شعر پا به عرصهٔ وجود گذاشت و نیما پدر شعر نو نام گرفت. در این میان شاعرانی به چشم می‌خورند که کمتر از نگاه هندسی بهره برده‌اند و یا گاهی به شاعرانی برمی‌خوریم که هرگز توجّهی به معماری شعر نداشته‌اند. یکی از شاعران برجسته در به‌کارگیری نظم هندسی واژگان، **اخوان ثالث** است که علاوه‌بر گرایش به سبک حماسی و کلاسیک گذشته و اشراف کامل بر آن، نوع شعرسرایی او به سبک نوین و از تبار شعر نو است. برای او معنا و فرم هر دو حائز اهمّیّت است. درک عمیق او از هندسهٔ کلمات و مفهومی که ظاهر و خوانش هر کلمه می‌تواند به مخاطب منتقل کند – یعنی همان چیزی که عبدالقادر جرجانی آن را علم معانی نحو می‌خواند – به‌حدّی رسا و قابلِ‌لمس است که با هیچ جمله و تئوری ارائه‌شده‌ای قابلِ‌تعریف نیست و فقط با پرداختن به آن و نگاه نزدیک به اشعار وی می‌توان آن را شناخت. در این پژوهش زوایای پنهانی و درونی و نیز بارز و آشکار شعر او را

بررسی می‌کنیم تا بدین ترتیب بتوانیم از انتخاب و فرم کلمات و چینش سطرها به سبک و نوع شعرسرایی او پی ببریم و نظم هندسی واژه‌ها و نیز ارتباط افقی کلمات و پیوند عمودی سطرها را در شعر او بررسی کنیم. بدین‌منظور به تحلیل و تفسیر دو شعر «آواز چگور» و «چون سبوی تشنه» از اشعار اخوان پرداخته‌ایم.

۱-۱. روش پژوهش

روش پژوهش مطالعهٔ آثار و منابع (کتابخانه‌ای) و بررسی سند (متن شعرهای اخوان) و فیش‌برداری و تحلیل است. روش پژوهش به این صورت است که ابتدا منابع مرتبط با نظم شعر و نیز کاربرد و نقش واژه در شعر – که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به تا نظم هندسی واژه‌ها اثر محمّد حقوقی و معماری شعر معاصر اثر مجید بالدران اشاره کرد – مطالعه و سپس کارایی آن در اشعار اخوان ثالث ارزیابی شده است. بدین‌ترتیب میزان نظم شعری شاعر باتوجّه‌به نوع استفاده از ارکان شعری در محور افقی و عمودی ارزیابی گردیده است.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

تا جایی که نگارندگان بررسی کرده‌اند، پژوهشی در زمینهٔ هندسهٔ واژگان و نظم هندسی کلمات در این چند شعر اخوان صورت نگرفته است؛ جز در آثار استاد حقوقی که خود طرّاح این اصطلاح در معنی خاصّ آن است و نیز مجید بالدران که اشاراتی مختصر به این موضوع داشته‌اند. نمونه‌های زیر نیز صورت گرفته است که البته ارتباط مستقیم و چشم‌گیری با موضوع این مقاله ندارد:

۱. بالدران، مجید، معماری شعر معاصر، قزوین، نشر سایه‌گستر، چاپ اوّل، ۱۳۹۵

۲. حسن‌آبادی، محمود در مقالهٔ «واژه از دیدگاه اخوان (م.امید)» (*در مجلهٔ تخصّصی زبان و ادبیّات فارسی دانشکده ادبیّات دانشگاه سیستان و بلوچستان*) به اثبات نقش محوری واژه در شعر اخوان پرداخته است.

۳. حقوقی، محمّد، *تا نظم هندسی واژه‌ها*، تهران، نشر قطره، جلد اوّل، ۱۳۸۴.

۴. صادقی، سهیلا، دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه ولی‌عصر رفسنجان در پایان‌نامهٔ خود در سال ۱۳۹۲ با عنوان «بررسی فضاهای مفهومی در شعر اخوان با رویکرد شعرشناسی شناختی» نتیجه گرفته است که برای شناخت جهان فکری یک شاعر سه مؤلّفه متن، مؤلّف و خواننده دخالت دارند. او در پژوهش خود ثابت کرده که این سه رکن برای شناخت جهان فکری اخوان کافی‌ست.

۵. فروغ، صهبا در مقالهٔ «کهن‌گرایی واژگانی در شعر اخوان» در *مجلهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی* (۱۳۸۴) و مقالهٔ «برجسته‌سازی واژه و ترکیب در شعر اخوان» در *نشریهٔ پژوهشنامهٔ علوم انسانی دانشگاه*

اراک (۱۳۸۴) به بررسی ترکیبات خاص در شعر اخوان پرداخته و اثبات کرده است که این ترکیبات بدیع متعلّق به شخص شاعر است.

۶. میر سالاری، گلناز، دانشجوی دانشکدهٔ ادبیّات بیرجند در پایان‌نامهٔ خود در سال ۱۳۹۱ تحت عنوان «رستاخیز کلمات در شعر اخوان ثالث» سبک و زبان شعری اخوان را بررسی کرده است و به رستاخیز کلمات در شعر او پرداخته و به این نکته اشاره کرده است که اخوان چگونه و تا چه اندازه هنرمندانه واژه‌ها و ترکیبات خاصّ خود را خلق و به‌کار گرفته است.

۷- میزبان، جواد در کتاب از *زلال آب و آیینه* (۱۳۸۲) در فصلی جداگانه با عنوان «کاربرد واژه‌ها و ترکیب‌ها» به بررسی واژه‌ها و ترکیب‌های برجسته در شعر نوی اخوان ثالث پرداخته است.

۲. بحث‌وبررسی

معماری هنر انسجام جهان از طریق هندسه است. معماری به‌واسطهٔ هندسه‌ای مجرّد نظم می‌یابد و از آن طریق به موجودی مستقل بدل می‌گردد. بااین‌حال آن نظم، چیزی است که اساساً با نظم روزمرّه متفاوت است. معماری از طریق حضور مادّی‌اش حکم واسطه‌ای را دارد که می‌تواند عواملی مانند اقلیم و تاریخ را که شکلی غیرِمحسوس دارند، موردِتوجّه قرار دهد و این همان چیزی است که بر فرم‌های معماری نظم می‌بخشد (آندو، ۱۳۸۱: ۷۹-۷۷). عناصر موثّر در تبلور معماری عبارتند از: ۱) مصالح ؛ ۲) هندسهٔ ناب که به معماری جذّابیت می‌بخشد؛ ۳) طبیعت که از طریق انسان نظم داده شده و در تضاد با طبیعت آشفته است (همان: ۸۲). معماری فقط زمانی توان می‌گیرد و شور و نشاط می‌یابد که این سه عنصر با هم جمع شوند. هندسه به‌رغم خصلت غیرِاختیاریش، یا شاید به همان علّت، درصدد است تا معناهای چندگانه را تمرکز بخشد و دلالتی مشخّص به خود بگیرد. هندسه نه‌تنها برای هر چیزی چهارچوب می‌سازد، بلکه به اجزای صحنه نیز شکل می‌دهد. همزمان می‌تواند قابی برای یک منظر محیطی و همچنین یک صفحه باشد (همان: ۸۶).

هندسه چهارچوبی کلّی را به‌وجود می‌آورد و همهٔ وجوه چشم‌انداز نیز به‌وسیلهٔ اجزای آن ایجاد می‌شوند. در همان حال هندسه چشم‌انداز پیرامون را مثل یک قاب جدا می‌سازد و به آن برتری می‌دهد. هندسه ایجاد حرکت می‌کند و مردم را وامی‌دارد تا پیش بروند و بایستند، بالا بروند و پایین بیایند (همان: ۱۲۴).

همان‌گونه که گاستون باشلار می‌گوید، معماری دارای نوعی ساخت شاعرانهٔ بنیادی است و به ساختار بنیادین فضاها نمودی فیزیکی می‌دهد؛ امّا ازآنجاکه مشخّصات محیطی که در آن کار می‌کنیم ،کم‌مایه و بی‌معنا است و چون درک ما از هستی خود چندان روشن نیست، امیدواریم که معماری را با حسّی واقعی که از طریق تماس با ژرف‌ترین وجوه طبیعت انسانی حاصل می‌شود، درآمیزیم (همان:

۴۵). معماری شعر باید پیرو مسائل روز باشد؛ باید در برابر شرایط موجود بایستد و شاعر فقط وقتی می‌تواند با مفهوم صحیحی در فرم شعر خود مواجه شود و آن را منتقل کند که با زمان خود و شرایط موجود همراه و همگام شود و به درک صحیحی دست یابد. آندو دربارهٔ ارتباط بین شعر و بنا می‌گوید: «... دراصل بنا نوعی شعر است. ازآنجاکه من بسیار ساده‌نگر هستم، فکر نمی‌کنم که در زندگی چیزهای مهمّ زیادی وجود داشته باشند. عشق مهم است. آب نیز برای ادامهٔ زندگی اهمّیّت دارد. شعر هم برای کار خیلی مهم است. شعر به‌صورت ناگهانی و تنها از طریق تجربهٔ بنا ظاهر نمی‌گردد و علّت اینکه انتقاد از یک بنا دشوار می‌نماید، همین است. این موضوع مثل گوش‌دادن به سمفونی بتهوون است. آن را در آغاز هیچ‌گاه نمی‌توان به‌صورت کامل احساس کرد. آدم باید به‌دفعات به آن گوش دهد و هر بار چیزی تازه کشف کند. از طریق تجزیه‌وتحلیل است که شعر ظهور می‌یابد. آفرینش و درک معماری شبیه نوعی بازی است و چیزی نیست که بی‌درنگ اتّفاق بیفتد. شعر نوعی توالی است؛ توالی کلمات. شعر شبیه به عشق است. زیبایی شعر از معدود چیزهایی است که برای همیشه دوام خواهد داشت» (همان: ۱۴۶–۱۴۳).

آنچه در معماری شعر بررسی می‌شود رفتار با زبان باتوجّه‌به آرایه‌های کلام است که به دو صورت انجام می‌پذیرد: ۱) توجّه‌به کلام از راه رعایت صنایع ادبی باتوجّه‌به حفظ قواعد زبان که به موسیقی کلام اختصاص می‌یابد؛ ۲) توجّه‌به کلام بدون رعایت نکات و حفظ قواعد و تجاوز در صرف و نحو کلام که به بحث فرازبانی ختم می‌شود. بخش اوّل می‌تواند به دو دسته تقسیم شود: ۱) همصدایی حروف در کلمات؛ ۲) همخوانی کلمات در سطور (از طریق تجاذب کلمات – از طریق تناسب هر دو کلمهٔ همنشین) (همان: ۵۹).

عوامل تاریخی و سبکی در یک دورهٔ خاص از یک سو و خود مؤلّف یا شاعر یک اثر از سوی دیگر عواملی هستند که در پرداختن به هندسهٔ شعر اخوان بسیار کم‌اهمّیّت می‌شوند. این خود متن است و واژه‌ها و ترکیبات به‌کاررفته در آن را به ما می‌شناساند. گویی چیزی خارج از متن وجود ندارد و فقط هندسهٔ خود شعر ما را به درک آن رهنمون می‌شود.

اخوان ثالث در مورد کاربرد هنرمندانهٔ کلمات توسّط شاعر می‌گوید: «کلمه‌ها، حتّی درحالی‌که زنده و رایج باشند، به‌خودی‌خود برای آفرینش‌های شعری کم‌توانند و در حدّ رسایی تازه فقط اشاره‌هایی هستند با قوّت‌های متفاوت، برای دلالت به آنچه در حیز هستی است، از چیزها و معنی‌ها و حالات. شاعر به مدد بسی حیله‌ها و فوت‌وفن‌های دیگر، مثل حالت نغمگی و روانگی وزن و یادآوری و زنجیره‌بندی قوافی و چه بسیار شگردهای دیگر، کلمه‌ها را که یک واسط و رابط عمومی هستند، تبدیل به یک واسط خصوصی می‌کند برای دلالت به دنیای خصوصی‌تری که در درون دارد. اگرچه کوشش و استعداد شنونده هم در این رسیدن و راه‌یافتن به‌جای خود مهم است، امّا کشش شاعر از آن‌هم مهم‌تر

است. کشش او بیشتر در همین "جان دیگر"دادن به کلمه‌ها است به‌خاطر نشان‌دادن راه‌هایی که به دنیای آفریدهٔ ذهن او می‌رسد» (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۳۰۳).

اخوان معتقد بود که فرم و مفهوم شعر توأمان باید رعایت شود و قابلِ‌جداشدن نیستند. اگر این دو در کنار هم بیایند، می‌توانند شعر خوب بسازند. وقتی معانی و مفاهیم موردنظر شاعر قالب فرمی مناسب پیدا می‌کنند و انسجام می‌یابند، شاعر به موفقیت دست یافته است. اخوان با ترکیب‌های تصویری‌ای که می‌سازد فضای تصویری و شاعرانهٔ خود را نمایش می‌دهد. او با ترکیبات، عبارات و جملات خاصّ خود و تصاویر و تعابیری که ساخت آن به عهدهٔ ذهن شعرپرور اوست و اصلی‌ترین ابزار ساخت آن‌ها زبان اوست، به خلق تصویری زنده دست می‌زند و با معماری بی‌نظیر خود بنای شعر را هرچه‌بیشتر دیدنی می‌کند. تصاویر شعرگونه‌ای که اشعار روایی و داستانی او را –که در معرض خطر سقوط در نثر هستند – از زبان منطق و معمول نثر دور می‌کند و شعری زیبا می‌آفریند. کاربرد ترکیبی واژه‌های عامیانه و ادبی و بیان خاصّ اخوان در کنار هم همراه با روابط واژه‌ها در محور افقی و روابط سطرها و بندها در محور عمودی، شکل بیرونی و درونی شعر را نشان می‌دهد و تجسّم می‌بخشد. تجسّمی که درنهایت بنایی از ارکان شعر خلق می‌کند که رنگ رخساره‌اش از سرّ درونش خبر می‌دهد؛ مثلاً این شعر شاملو و طریق سطربندی و شکل بیرونی آن را ببینیم :

«به پهنه‌ی دشتی
استوار
کوهی است
که پنداشتی
نه زورقی بر گسترهٔ دریا» (شاملو،۱۳۸۰: دفتر یکم، ص ۵۵)

اخوان در حوزهٔ شعری خود در سیر تکامل تصاویر از حوزهٔ رمانتیسم به شعر نیمایی وارد می‌شود و علاوه‌بر آن مُهر ذهن و زبان خود را هم بر روی شعر می‌زند که تصاویر او را از دیگران جدا می‌کند. یگانگی عمیقی که میان اخوان و شعرش هست، میان هیچ شاعر دیگری با شعرش دیده نشده است. شعر او مانند آیینه از درون او خبر می‌دهد و آنچه شعر او را دلچسب‌تر می‌کند، هندسهٔ شعر اوست که می‌توان از طریق آن به معنای شعر و سپس به درون شاعر پی برد (حقوقی، ۱۳۷۰: ۴۶).

شاعری برجسته مانند اخوان هرگز نمی‌تواند در قید و بند روابط تکراری واژه‌ها و سطرها بماند. او ذهن بلندپرواز خود را حرکت می‌دهد و برایش مهم نیست که این نظم تکراری را به‌هم بزند و به بی‌نظمی برسد. او تمام احساس و اندیشهٔ خود را با شعر همراه می‌کند و هرلحظه به کشفی تازه می‌رسد. او خود را به دست ذهن سیّال خود می‌سپارد و فراموش می‌کند که کجاست. همهٔ وجود او شعر می‌شود و تمام شعر او تصویر؛ انگار ذهن شاعر از قبل مسیر حرکت خود را می‌دانسته است؛ انگار شعر از جایی

شروع شده که باید می‌شده؛ از ابزاری استفاده کرده که باید می‌کرده و به جایی رسیده که باید می‌رسیده است. ازاین‌رو به ترکیب و معماری آن هرگز نمی‌توان دست زد و آن را جابه‌جا کرد و یا جایگزین. بی‌شک برای هر شاعری مثل اخوان، انتخاب و چینش واژه‌ها در شعر بهترین انتخاب است. آنچه هندسهٔ شعر اخوان را برجسته می‌سازد و بین او و خوانندهٔ اثرش ارتباط برقرار می‌کند، آن است که واژه‌هایی که او برمی‌گزیند، علاوه‌بر دلالت درون‌زبانی، دلالت برون‌زبانی نیز دارند. گاهی هندسه در شعر او چنان بر مخاطب اثر می‌گذارد که گویی مدلول آن واژه در پیش چشم مخاطب حاضر می‌شود. اخوان معتقد است که تقصیر از کلمه نیست و نمی‌تواند باشد؛ بلکه مسئول یک شعر، به‌کاربرندهٔ کلمات آن شعر است که آن‌ها را به جا و صحیح به‌کاربرده باشد یا نه. او زبانی را در شعرش به کار می‌برد که از پیش افقی به وسعت تمام واژگان فارسی دارد و او با استادی تمام هر کلمه را درست سر جای خودش قرار می‌دهد.

یکی از کارهای مهمّی که نیما پایه‌گذار آن بود و اخوان آن را به‌زیبایی ادامه داد و به اوج رساند، آن است که نخستین نشانه‌های آن را در همنشینی جدید کلمات در هر دو وجه ترکیب‌های وصفی و اضافی به‌وضوح می‌توان دید و این خود حاصل نگاه نو و دید جدید هنرمند امروز و چگونگی نگرش او به اعیان و اشیاء و کشف روابط جدید میان آن‌هاست. این همان بدنهٔ شعر به‌عنوان نمای بیرونی هر اثر ساختمند شعری است که ما را به دیدار از نمای درونی و چگونگی ساختار هریک دعوت می‌کند (بالدران، ۱۳۹۵: ۳۰).

شفیعی کدکنی که از دوستان نزدیک اخوان بود می‌گوید: «درک ذاتی و غریزی او از هندسهٔ زبان فارسی و سایه‌روشن‌های کلمات – یعنی همان چیزی که جرجانی آن را "علم معانی نحو" می‌خواند – به‌حدّی بود که با هیچ مجموعه‌ای از اصطلاحات سنّتی و مدرن قابلِ‌توصیف و انتقال به دیگران نیست. یک روز که به دیدنش رفتم، گفت: حیف! دیر آمدی. هنرور شجاعی الآن اینجا بود و رفت. خیلی دلش می‌خواست تو را ببیند. می‌خواهد مجموعه شعری از خودش چاپ کند و بر سر اسمش مردّد است. بعد توضیح داد که هنرور شجاعی به اخوان گفته است می‌خواهم اسم این مجموعه شعر را **خون و خنیا** بگذارم. اخوان می‌گفت: به او گفتم اسمش را **خنیا و خون** بگذار تا چکّه کند. تفاوت **خون و خنیا** و **خنیا و خون** و اینکه در دومی حالت چکیدن وجود دارد و در اوّلی چنین حالتی نیست، با هیچ ترمینولوژی کلاسیک و مدرنی قابلِ‌توضیح نیست. این را به غریزه می‌توان دریافت و حاصل نبوغ در معماری زبان است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۰).

آنچه ما برای یافتن معماری خاصّ شعر اخوان بدان نیاز داریم، این است که چگونه شکل‌های یک مورد مطلق، یعنی گوهر هندسه در ذهن دانسته می‌شود و شکل می‌گیرد. این همان است که با بررسی اشعار اخوان به آن پی می‌بریم. تعریف جامعی که بیش از هر تعریف دیگری این پژوهش را در چند سطر شرح می‌دهد، از آنِ محمّد حقوقی است که در کتاب تا *نظم هندسی واژه‌ها* بیان کرده است و

چنین می‌گوید: «تشریح هم به معنی شرح‌کردن و هم شرحه‌شرحه‌کردن با این توضیح که صورت یک شعر را (در صورت قابلیّت) شکافت و به جزءجزء آن نظر انداخت و آنگاه به چگونگی روابط و نحوهٔ ارتباط مصالح آن، که همان کلمات و ترکیبات و درنهایت نحوهٔ بیان ویژهٔ شعر است، پی برد. شعری که حدّ والای آن با ساختاری است که کمتر در آن به یک کلمهٔ زاید می‌توان برخورد. به عبارت دقیق‌تر با آن‌چنان ارکان استوار و مصالح به‌هم‌پیوسته‌ای است که حتّی اگر جزیی از بدنهٔ آن درآورده شود، در ساخت آن خلل وارد خواهد شد. این از تعریف تشریح؛ و امّا تفسیر یعنی آنچه پس از تشریح، این امکان را به ما می‌بخشد که ما با چه لایه یا لایه‌های معنایی یا فرامعنایی روبه‌رو هستیم که موجودیّت شعر وابسته به آن‌هاست؛ و درواقع مفسّر، با همراهی جوهر روانی که همچون خونی در عروق شعر جاری است، این لایه‌ها را می‌کاود و کشف می‌کند» (حقوقی، ۱۳۸۵: ۴۱).

۳. بحث و تحلیل اشعار

۳-۱. آواز چگور

وقتی‌که شب‌هنگام گامی چند دور از من
نزدیک دیواری که بر آن تکیه می‌زد - بیشتر شب‌ها -
با خاطر خود می‌نشست و ساز می‌زد مرد،
و موج‌های زیر و اوج نغمه‌های او
چون مشتی افسون در فضای شب رها می‌شد،
من خوب می‌دیدم گروهی خسته از ارواح تبعیدی
در تیرگی آرام از سویی به سویی راه می‌رفتند.
احوالشان از خستگی می‌گفت، اما هیچ‌یک چیزی
[نمی‌گفتند.
خاموش و غمگین کوچ می‌کردند. افتان‌وخیزان، بیشتر با پشت‌های خم،
فرسوده زیر پشتواره‌ی سرنوشتی شوم و بی‌حاصل،
چون قوم مبعوثی برای رنج و تبعید و اسارت، این
[ودیعه‌های خلقت را
همراه می‌بردند.
من خوب می‌دیدم که بی‌شک از چگور او
می‌آمد آن اشباح رنجور و سیه بیرون
وز زیر انگشتان چالاک و صبور او.

بس کن خدا را، ای چگوری، بس
ساز تو وحشتناک و غمگین است.
هر پنجه کانجا می‌خرامانی
بر پرده‌های آشنا با درد
گویی که چنگم در جگر می‌افکنی، اینست،
کم تاب و آرام شنیدن نیست
اینست.
در این چگور پیر تو، ای مرد، پنهان کیست؟
روح کدامین دردمند آیا
در آن حصار تنگ زندانیست؟
با من بگو، ای بینوای دوره‌گرد، آخر
با ساز پیرت این چه آواز، این چه آیینست؟
گوید چگوری: «این نه آوازست، نفرینست.
آواره‌ای آواز او چون نوحه یا چون ناله‌ای، از گور،
گوری از این عهد سیه‌دل دور،
اینجاست.
تو چون شناسی، این
روح سیه‌پوش قبیله‌ی ماست.
با طور و طومار غم قومش،
در سازها چون رازها پنهان،
در آتش آوازها پیداست.
این روح مجروح قبیله‌ی ماست.
از قتل‌عام هولناک قرن‌ها جسته،
آزرده و خسته،
دیری ست در این کنج حسرت مأمنی جسته.
گاهی که بیند زخمه‌ای دمساز و باشد پنجه‌ای همدرد
خواند رثای عهد و آیین عزیزش را
غمگین و آهسته».
اینک چگوری لحظه‌ای خاموش می‌ماند

و آنگاه می‌خواند:

«شو تا به شوگیر، ای خدا، بر کوهسارون»

«می‌باره بارون، ای خدا، می‌باره بارون»

«از خان خانان، ای خدا، سردار بجنورد»

«من شکوه دارم، ای خدا، دل زار و زارون»

«آتش گرفتم، ای خدا، آتش گرفتم»

«شش تا جوونم، ای خدا، شد تیر بارون»

«ابر بهارون، ای خدا، بر کوه نباره»

«بر من بباره، ای خدا، دل لاله‌زارون»

بس کن خدا را، بیخودم کردی

من در چگور تو صدای گریه‌ی خود را شنیدم باز.

من می‌شناسم، این صدای گریه‌ی من بود.

بی‌اعتنا با من

مرد چگوری همچنان سرگرم با کارش.

و آن کاروان سایه و اشباح

در راه و رفتارش (اخوان ثالث، ۱۳۷۰: ۵۸ – ۵۴)

۱-۱-۳. نگاهی کلی به شعر «آواز چگور»

«آواز چگور» یکی از برترین و تأثیرگذارترین اشعار اخوان ثالث است. هدف نهایی این شعر صحبت از ایران است؛ ایرانی که در حال جنگ است و بزرگان آن برای رسیدن به مقاصد خود از هیچ‌چیز دریغ نمی‌کنند؛ حتّی جان جوانان خود. صحبت از فضای تیره‌وتار حاکم بر جامعه است و دل دردمند مردم که هر ناله‌ای گویی صدایی مشترک است. این شعر مربوط به سال‌های پس از کودتای ۱۳۳۲ ش است؛ کودتایی که تحولی عمیق را در اخوان به‌وجود آورد؛ تحولی که ذهنیت و عواطف و زبان اخوان را برای همیشه با تاریکی و سردی درآمیخت (رضایی و شفیعی، ۱۳۹۴: ۲۰۱).

قصّهٔ آواز چگور که اخوان آن را به استاد «حسین سمندری» تقدیم کرده است و به‌راستی پیشکشی گرانبهاست، ازآنجا آغاز می‌شود که یک مرد دور از اخوان، طبق عادت هر شب بر دیواری تکیه زده و در حال و هوای خود ساز می‌زند. نوای ساز او شاعر را با خود به قعر می‌برد و او احساس می‌کند که گروهی از ارواح خستهٔ تبعیدی این سو و آن سو می‌روند. خستگی آن‌ها نمایان است؛ امّا سکوت کرده‌اند. در سکوت با کوله‌باری از سرنوشت شوم و بی‌حاصل حرکت می‌کنند و گویی باری که حمل

می‌کنند، همان بار امانتی است که گویند فقط بشر می‌تواند از پس آن برآید و خدا آن را به او سپرده است. گویی شاعر به این می‌اندیشد که این بار امانتی که خدا از آن سخن گفته، همین سرنوشت شوم اوست. اخوان می‌گوید من ایمان دارم که این گروه رهرو، از «آواز چگور» مرد بیرون می‌آیند و به‌راستی‌که دل مرد خون است.

این شعر از چند بخش و هر بخش از چند بند تشکیل شده است. بخش اوّل را از نظر گذراندیم و اکنون به تحلیل بندهای آن می‌پردازیم: این بخش شامل دو بند است: در بند اوّل همان‌طور که گفتیم، مردی بر دیواری دور از اخوان تکیه زده و ساز می‌زند و شاعر آن گروه رهرو را می‌بیند. در سطر اوّل عبارت «گامی چند دور از من» این مفهوم را تداعی می‌کند که با آنکه درد مشترک است، هرکسی سر در لاک خود فرو برده و از دیگران دوری می‌جوید؛ چراکه نه دوستی می‌بیند و نه به کسی اعتماد می‌کند. در سطر بعد جملهٔ معترضه بدین مفهوم است که این درد ریشه‌دار است و هر شب همگان را عزادار می‌کند و از آن گریزی نیست. در این عبارت واژهٔ «تکیه می‌زد به دیوار» در ظاهر امری ساده به نظر می‌رسد؛ امّا می‌تواند پیغام‌آور این باشد که هیچ‌چیز و هیچ‌کس به‌جز دیوار در آن زمان قابل‌اعتماد نبود که بتوان به آن تکیه کرد و در سطر بعد عبارت «با خاطر خود»، مفهوم سطر قبل را کامل می‌کند؛ یعنی هیچ‌کس نبود که تو را همراهی کند بجز خاطر خودت. در سطر چهارم از «نوای زیر و بم» نغمهٔ مرد صحبت می‌کند؛ امّا واژهٔ «موج» این احساس را می‌رساند که این موج‌ها گروهی از مردم هستند که به‌جای آواهای موسیقی در حرکت‌اند و همین یک واژه ادامهٔ بند را تأیید می‌کند. گویی مردم موج‌موج با زبان اعتراض در حرکت‌اند. در سطر ششم «ارواح تبعیدی» بدین معناست که گویی مردم وجود فیزیکی نداشتند و فقط مشتی روح سرگردان بودند که به این دیار ظلم و خفقان تبعید شده‌اند و انگارنه‌انگار که اینجا سرزمین آنان است. در سطر هفتم دو واژه جلبِ‌توجه می‌کند: «تیرگی» و «آرام». «تیرگی» اشاره به فضای پرخفقان دارد و «آرام» این مفهوم را می‌رساند که مردم در تلاش و تکاپوی پیروزی و رسیدن به هدف نبودند و نا امیدی بر همه چیره شده بود. در سطر پایانی این بند اشاره می‌کند که حال و روز این گروه از ظاهرشان پیداست؛ امّا کسی توانی و انگیزه‌ای برای اعتراض نداشت.

در بند دوم ادامه می‌دهد که این گروه در حال کوچ هستند و پشت‌های خمیده‌شان زیر بار سرنوشت شومشان است و مانند قومی هستند که برای اسارت و تبعید آفریده شده‌اند. در سطر اوّل واژهٔ «کوچ» را می‌بینیم که دو مفهوم را به ذهن می‌رساند: مفهوم اوّل گروهی از مردم را نمایش می‌دهد که از فرط نا-امیدی و ناکامی، قصد ترک سرزمین خود و پناه‌بردن به بیگانه را دارند و مفهوم دوم همان مردم را نشان می‌دهد که گویی می‌خواهند از زندگی کوچ کنند و مرگ و زندگی برایشان تفاوتی ندارد. گویی دارند از خود، از آرزوها و امیدهایشان کوچ می‌کنند. در سطر دوم، «افتان و خیزان» علاوه‌بر حالت ظاهری راه‌رفتن، این احساس را به ذهن می‌رساند که افراد گاهی با اندک امیدی دچار خیزش و دوباره ناامید

می‌شدند و افتان پیش می‌رفتند؛ امّا در ادامه وقتی می‌گوید: «بیشتر با پشت‌های خم»؛ یعنی اکثریّت این گروه زیر بار سرنوشت توان خود را از دست داده و خمیده شده‌اند. در سطر بعد، «پشتواره» این احساس را به ذهن می‌رساند که: ۱) این کوله‌بار همواره بر پشت آنان بوده است؛ ۲) احساس تندیسی را القا می‌کند که گویی این کوله‌بار و پشت خمیدهٔ آنان آن‌قدر بزرگ و فراگیر شده که از آن تندیسی ساخته‌اند. در ادامه می‌گوید که این افراد مانند قومی هستند که رسالتشان رنج و تبعید و اسارت است و ازنظر شاعر این همان بار امانت الهی است که خدا فقط بر دوش بشر نهاده است. در سه سطر پایان این بند اخوان می‌گوید که من با چشم خودم می‌دیدم که این گروه از آوا و انگشتان مرد بیرون می‌آیند. این نوع بیان، اوج همدردی را می‌رساند و نیز نهایت درک از شرایط را. گویی دستان رنجور مرد، آن اشباح رنجور را خلق می‌کند. پس چقدر ستم‌دیده و دل‌خون است که نوای سازش تمام خفقان و مصیبت ایّام را به نمایش می‌گذارد. این نوا از زیر انگشتان چالاک و صبور او بیرون می‌آید. «چالاک» به‌این‌دلیل که جسورانه به ساز ضربه می‌زند و «صبور» به‌دلیل تحمّل این همه درد و رنج. با آنکه نوای سازش اشباح رنجور و سیه خلق می‌کند و بار شوم امانت را به یاد می‌آورد، صبوری می‌کند.

بخش دوم که بزرگ‌ترین بخش شعر است، از اعتراض شاعر به صدای چگور مرد آغاز می‌شود. این بخش دارای سه بند است: در بند اوّل اعتراض شاعر را به صدای آواز چگور می‌بینیم که به غمگین‌بودن آن معترض است. می‌گوید هر ضربه‌ای که به سازت می‌زنی، گویی چنگ در جگر من می‌افکنی و این است که مرا از شنیدن آن عاجز و بی‌تاب کرده است. در سطر اوّل آوردن لفظ «چگوری» برای مرد که چگور می‌نوازد، علاوه‌بر معنای ظاهری و سادهٔ آن این حس را متبادر می‌کند که نوای ساز مرد و غم آن با روح مرد عجین شده است و گویی جزیی از اوست. در سطر دوم واژهٔ «غمگین» قابل‌درک است؛ امّا «وحشتناک» مخاطب را به فکر فرو می‌برد. بدین مفهوم است که به‌حدّی شرایط موجود دردآور است که تداعی آن من را به وحشت می‌اندازد. در سطر بعد «خرامیدن» این معنی را به ذهن می‌رساند که آنقدر این انگشتان ساز زده‌اند و با این آوا آشنا هستند که حال دیگر می‌خرامند. در سطر بعد «پرده‌های آشنا با درد» مفهوم را کامل می‌کند. تمام پرده‌هایی که در آن می‌نوازد همه برای سوگ این درد و ماتم نواخته می‌شود؛ بنابراین همه درد آشنا هستند. در ادامه می‌گوید اگر تاب شنیدن ندارم دلیلش این است که هر ضربه‌ای که به ساز می‌زنی گویی به جگر من چنگ می‌زنی و غم مرا تازه می‌کنی. باتوجّه‌به اینکه صحبت از ساز و نواختن است، چنگ می‌تواند معنای ساز چنگ را هم زنده کند.

در بند دوم همچنان حرف‌های شاعر به مرد را می‌شنویم. به مرد می‌گوید: چه کسی در ساز تو پنهان شده و در حصار تنگ آن زندانی است که چنین غمگین می‌نوازی؟ در سطر اوّل، چگور پیر باعث می‌شود که مخاطب درک کند که نوازندهٔ آن پیرمردی است و از طرفی شاید پیری چگور نه از روی قدمت آن است بلکه درد و غم زیاد آن را پیر کرده است. «بی‌نوای دوره‌گرد» مردی را نشان می‌دهد که

زیر بار ظلم حتّی کاشانهٔ خود را باخته است و علاوه‌برآن «بی‌نوا» می‌تواند مخالف «نـوا» باشـد و تضـادّ زیبایی ایجاد کند. ای پیرمرد بی‌نوا که نوای سازت تاب و آرام شنیدن را از من سلب کرده است؛ پیرمـرد پاسخ می‌دهد: که این آواز نیست؛ بلکه نفرین است. من آواره‌ای هستم کـه آوازم نوحـه‌ای اسـت کـه از گور برمی‌خیزد و گوری که از این زمانهٔ شوم دور است. اگر بشناسی اینکه می‌بینی روح سـیاه‌پوش قـوم ماست با طوماری از غم قومش که در این نـوای سـاز پنهـان شـده و بـا آواز آن آشـکار می‌شـود. روح زخم‌خوردهٔ قبیلهٔ ماست که از قتل‌عام دوران‌ها گریخته و زار و خسته مدّتی است که بـه ایـن کـنج پنـاه آورده است. هرگاه زخمه‌ای دمساز و پنجهٔ همدردی یابد، رثای عهد و آیین عزیزش را زنده می‌کند؛ امّـا غمگین و آهسته و پرحسرت. پاسخ مرد به اخوان به این مفهوم است که آنچه از ساز من حس می‌شـود، حضور روح غمگین مردم این سرزمین است. مردمی که اگر طوماری از حالشان گردآوری، سراسر غم و محنت است. مردمی که هر نوای حزن‌انگیزی روحشـان را آزرده می‌کنـد. مردمـی کـه از جنـگ و ظلـم گریخته و به درون خود پناه برده‌اند. یاد و خاطرشان به‌محض وجود سـازی کـه پنجـه‌ای همـدرد آن را بنوازد زنده می‌شود. وقتی مرد آواز خود را به ناله‌ای از گور تشبیه می‌کند، درواقع بـه مـرگ روح خـود اشاره کرده است. گویی من مرده‌ای هستم و صدای سازم ناله‌ای از درون گور من است؛ امّا گـور مـن از این عهد سیه‌دل دور است؛ یعنی تنها جایی که در آن می‌توان از این زمانهٔ شـوم و ظلـم و سـتمش رهـا شد، گور است. «عهد سیه‌دل» نوعی هنجارگریزی معنایی محسوب می‌شود.

حوزهٔ معنی به‌عنوان انعطاف‌پذیرترین سطح زبان، بیش از دیگر سطوح زبان در برجسته‌سـازی ادبـی مورداستفاده قـرار می‌گیـرد. همنشـینی واژه‌هـا براسـاس قواعـد معنـایی حـاکم بـر زبـان هنجـار، تـابع محدودیت‌های خاصّ خود است (یاکوبسن، ۱۳۹۴: ۵۵)؛ امّا می‌بینیم که با عدول از زبان هنجـار – البتـه در حدّی که لطمه‌ای به زبان وارد نکند – می‌توان به زبان شعری نزدیک شد. وقتی می‌گوید: «تو چـون شناسی»، یعنی زمانی سخن مرا درک می‌کنی که در دل این ماجرا بوده باشی؛ اگر بوده‌ای و حـرف مـرا می‌فهمی، ادامه می‌دهم. در سطر بعد واژهٔ «طور»، داستان کوه طور و قوم موسی را زنده می‌کند و سختی و مشکلات مردم را پررنگ‌تر به ذهن مخاطب می‌رساند. در ادامه «روح سیه‌پوش» را در ساز پنهان و در آواز پیدا توصیف می‌کند. علاوه‌بر تضادّ زیبای موجود در شعر، قصد دارد بگوید: این روح در درون ساز من نهفته است و آنگاه آشکار می‌شود که آن را بنوازی. «قتل‌عام هولناک قرن‌ها» قصـد شـاعر را از بیـان این مطلب بیان می‌کند که این خفقان قرن‌هاست که بر بشر تحمیل شده است. حال این روح از این همه ستم فرار کرده است؛ امّا خلوتی که به آن پناه آورده، خلوت حسرت است. بااین‌همه حسرت و سکوت، اگر گاهی هم‌نوایی بیابد، آواز سر می‌دهد و یاد عزیزانش را آهسته زنده می‌کنـد. «آتـش آوازهـا» بـدین مفهوم است که آتش در جگر می‌افکند.

در بند سوم، حال آن مرد سکوت می‌کند و سپس زیر آواز می‌زند و از خداوند شِکوه می‌کند. اعتراض او به چیست؟ می‌گوید: خدایا! از شب تا سحر بر کوهساران باران می‌بارد. من از سردار بجنورد گله دارم و دلم زار است؛ به‌خاطر تیرباران‌شدن شش جوانم دلم آتش گرفته. چرا باران بر کوه می‌بارد؟ باید بر دل من ببارد که از سرخی آتش مثل لاله‌زار شده است. این معنای ظاهری سخنان مرد است؛ امّا در بیت اوّل گویی کسی می‌خواهد بگوید تو نعمت و آسایش هم داری. پس چرا فقط بر دیگران نصیب می‌کنی؟ آن هم دیگرانی که نه قدر آن را می‌دانند و نه به اندازهٔ من نیازمند آنند. در بیت دوم سردار بجنورد، می‌تواند اشارهٔ مستقیمی به همان شخص باشد و یا هرکس که در رأس حکومت در آن زمان است و مرد از ظلم او به خدا پناه می‌برد. در بیت سوم که از تیرباران جوانان خود سخن می‌گوید، فداشدن جوانان این مملکت را در راه مقاصد شوم حکومت به ذهن متبادر می‌کند. در پایان هم می‌گوید: خدایا! فراغ و آرامشت را نصیب همه می‌کنی بجز من! این آرامش را نصیب من کن که به قدر کافی درد کشیده‌ام. از طرفی مقابلهٔ کوه و لاله زار، مانند دو دسته است که در بالا و پایین قرار دارند. می‌گوید: خدایا! بر بالانشینان لطف می‌کنی و ما زیردستان را فراموش کرده‌ای.

حال به سراغ بخش سوم می‌رویم که کوتاه‌تر است. دوباره صحبت‌های شاعر آغاز می‌شود که مرد را به خدا قسم می‌دهد که تمامش کند. می‌گوید: در ساز تو صدای گریهٔ خودم را می‌شنوم. حتم دارم که این صدای گریهٔ من است. مفهوم این بند آن است که ای مرد! من نیز با تو همراه و همدرد هستم؛ هرچه می‌گویی درک کرده‌ام؛ من نیز به قدر تو درد کشیده و اشک ریخته‌ام؛ نالهٔ تو دردهای مرا زنده می‌کند؛ گریهٔ همهٔ ما یکی است. می‌بینیم که در این بند چقدر استادانه تمام مردم سرزمین را هم‌راستا تصویر می‌کند. در بند پایانی اخوان می‌گوید که مرد بی‌توجّه‌به حرف‌های من همچنان به نواختن ادامه داد و من همچنان آن کاروان رهرو را می‌دیدم. او پایان شعر را به‌زیبایی به آغاز آن وصل می‌کند و گویی شعر از ابتدا تا انتها تنها همین تصویر بوده است و آنچه در میان این آغاز و پایان سروده شده، در حکم جملات معترضه‌ای بوده که حال‌وهوای پنهان شعر را برای مخاطب آشکار گرداند و مخاطب هم همراه با شاعر هنگامی‌که فقط تصویری از سازدن مرد و رفت‌وآمد کاروان اشباح سیاه را می‌بیند، آنچه را در درون ماجرا هست، در ذهن تجسّم می‌کند.

۳-۱-۲. بررسی واژگانی

اکنون به بررسی واژگان کلیدی می‌پردازیم و به نظم از زاویهٔ دیگری نیز توجه می‌کنیم:

با خواندن دقیق شعر به سه گروه اصلی کلمه دست می‌یابیم:

۱) گروه اوّل واژگانی هستند که کلمات اصلی آن «غم» و «وحشت» است و مابقی کلمات ارتباط بسیار نزدیکی با آن‌ها دارند. این کلمات عبارتند از: خستگی، تیرگی، خاموش، غمگین، فرسوده، شوم،

بی‌حاصل، رنج، تبعید، اسارت، سیه، درد، حصار، بی‌نوا، نفرین، نوحه، ناله، گور، سیه‌دل، مجروح، قتل‌عام، هولناک، آزرده، حسرت، شکوه، زار، گریه، زارون. تمامی این واژگان از یک دسته و با هم در ارتباطند و این تعریف انسجام است.

۲) گروه دوم عبارتند از: ساز، نغمه، زیر، اوج، چگور، پرده، آواز، زخمه. «ساز» واژهٔ اصلی و بقیه به آن وابسته هستند و این تعریف انسجام است.

۳) گروه سوم عبارتند از: افسون، ارواح، اشباح، روح، سایه که تمام این واژگان از یک گروهند و این هم تعریف انسجام است.

اینک هندسهٔ شعر را از زاویهٔ چینش سطور و بندها نگاه می‌کنیم: همان‌طور که گفتیم این شعر از چهار بخش و هشت بند تشکیل شده است. در بخش اوّل بند اوّل تصویر ساززدن پیرمرد و آنچه را اخوان در اثر صدای ساز او می‌دید می‌بینیم. در بند دوم ارواحی که شاعر می‌بیند به‌طور کامل توصیف شده‌اند و در بند سوم شاعر دوباره آنچه را می‌دیده تأکید می‌کند. این جداکردن بندها شبیه جداکردن صحنه‌های یک فیلم است که هرکدام تصویری جداگانه را در ذهن مخاطب خلق می‌کنند. در بند اوّل با جداکردن واژهٔ «نمی‌گفتند» در پایان بند، توجّه مخاطب به مفهوم آن متمرکز می‌شود و سکوت را بیش‌ازپیش جلوه‌گر می‌کند. در بند دوم نیز «ودیعه‌های خلقت را» جداگانه آمده است. این جدا آمدن علاوه‌بر جلوهٔ بیشتر و تمرکز مخاطب روی آن، معنای بار امانت الهی را که بر دوش بشر نهاده‌اند به ذهن مخاطب می‌رساند و شاید اگر پیوسته نوشته می‌شد، این معنا به ذهن خواننده نمی‌رسید. در بند اوّل بخش دوم صحبت از شکوهٔ اخوان از صدای ساز پیرمرد، در بند دوم سؤال اخوان از پیرمرد و پاسخ او به شاعر و در بند سوم آواز پیرمرد را می‌شنویم. این جداکردن هم شبیه نمایشنامه‌ای است که دیالوگ‌ها در آن جدا نوشته شده و تصاویر و صحنه‌ها ضمن آن مشخص شده‌اند. نوع نوشتن سطور و بندها دقیقاً مطابق یک نمایشنامه است و این، مخاطب را به‌جای یک متن با یک تصویر روبه‌رو می‌کند و اشتیاق خواندن را در او افزایش می‌دهد. بخش سوم و چهارم شامل التماس اخوان به مرد برای ادامه‌ندادن و پاسخ پیرمرد به خواستهٔ اخوان است که به‌عنوان دو فضای مجزّا ذکر شده‌اند.

۳-۱-۳. انسجام و یکپارچگی شعر با تکیه بر ساخت واژگان شعر

طبق معمول اکثر شعرهای اخوان، این شعر نیز قالبی ساده دارد و بسامد واژگان ساده در آن بالاست؛ امّا تعدادی واژهٔ مشتق و مرکّب هم در آن وجود دارد. این ساده‌بودن کلّی شعر احساس سکوت، خلوت، سیاهی یکنواخت و ارواح را – که فضای قالب شعر است – با ظاهر خود به ذهن مخاطب متبادر می‌کند؛ امّا اکنون به واژگان مشتق و مرکّب می‌پردازیم. در بخش اوّل واژهٔ «هیچ یک» مرکّب است؛ امّا ساده‌بودن ظاهری و ضمناً معنای آن که مفهوم تهی و خالی را در خود دارد، همان حس واژگان ساده را

منتقل می‌کند. در ادامهٔ این بخش، واژگان «غمگین»، «افتان»، «خیزان» و «پشتواره» را داریم که همگی مشتق هستند. واژهٔ غمگین و ساختمان آن حالت ساده ندارد؛ گویی گروه کوچ‌کننده را نشان می‌دهد که همگی با هم در حال حرکت هستند و دیگر آن خلوت هم به چشم نمی‌خورد. «افتان»، «خیزان» و «پشتواره» هم به‌همین‌ترتیب آن گروه کوچ‌کننده را با چهره‌ها و حالات مختلف نشان می‌دهد که با واژگانی که ساخت ساده دارند، شاید نتوان این‌گونه به تصویر کشید. در بخش دوم واژگان «کدامین» و «هولناک» مشتق و واژگان «سیه‌دل»، «سیه‌پوش»، «دمساز» و «همدرد» مرکّبند. واژهٔ «کدامین» و مشتق‌بودنش نغمه‌های متفاوت ساز مرد را نشان می‌دهد و اُفت‌وخیزش را و اگر ساده بود شاید نوای یکنواختی از آن شنیده می‌شد. «سیه‌دل» که مرکّب است، عهد سیه دل را عهدی سرشار از ناخالصی و پر از سیاهی تصویر می‌کند و اگر ساده بود این‌چنین وضوحی در تصویر دیده نمی‌شد و «سیه‌پوش» نیز دقیقاً به‌همین‌صورت. پس از آن «هولناک» است که وقتی واژهٔ «قتلِ‌عام» را پیش از آن می‌بینیم، به تأثیر این واژه پی می‌بریم. شاید یک واژهٔ ساده، قتل عام را به ذهن نرساند؛ امّا مشتق‌بودن آن، عام‌بودن و همگانی‌بودنش را به ذهن متبادر می‌کند. «دمساز» و «همدرد» هم که زخمهٔ ساز را توصیف می‌کنند، مانند بند قبل، نوای افتان‌وخیزان را جلوه‌گر می‌کنند و مابقی واژه‌ها تا پایان شعر ساده هستند. با نگاهی به ساختمان واژه‌ها و استفادهٔ صحیح از ساخت‌های متفاوت، درنهایت به یکپارچگی ظاهری و معنایی در کل شعر دست می‌یابیم.

ساده	مشتق	مرکب
۱۶۹	۱۷	۱۰

۳-۱-٤. انسجام و یکپارچگی شعر با تکیه بر موسیقی واژگان و مصراع‌ها

اکنون به بررسی موسیقی واژگان می‌پردازیم: در بند اوّل در ابتدا با تکرار واژهٔ «شب» روبه‌رو می‌شویم که این خود، تاریکی شب را بیشتر می‌کند؛ امّا در ادامه تکرار واج‌های (ش)، (ز)، (س) و (گ) را می‌بینیم. اوّل اینکه تشکیل‌شدن بند از این آواها و یکنواختی آن، خودبه‌خود نظم ایجاد می‌کند و ضمناً (ش) احساس شب، (س) احساس سکوت، (ز) زنگ آوای ساز و (گ) گرفتگی و دلگیری را ایجاد می‌کنند. در بند دوم تکرار واج (ش) را داریم که شبی شوم را متبادر می‌کند و علاوه‌بر آن با نگاه و خوانش واژگان، افتان‌وخیزان‌بودن آن‌ها را به‌وضوح می‌بینیم که خود کمکی برای واژه‌های «افتان» و «خیزان» و تصویر ایجاد شده در متن شعر است. پس از آن وارد بخش بعدی می‌شویم و در بند اوّل با تکرار واج (گ) روبه‌رو هستیم که همان گرفتگی را به ذهن می‌رساند. در بند بعد به‌ترتیب با تکرار واج‌های (ر)، (آ)، (ر) و (س) مواجه می‌شویم. این نیز مانند قبل یکنواختی را نشان می‌دهد و این یکنواختی در استفاده از واج‌ها، انسجام را به همراه دارد؛ امّا تکرار (ر) ریتم نوای ساز، تکرار (آ)

سخنانی اعتراض‌آمیز و با ناله و نوحه و تکرار (س) سردی فضا را به ذهن می‌رساند. در بخش آواز مرد، در هر بیت واجی مکرّر شده است که در انتقال معنای آن بی‌تأثیر نیست. در بیت اوّل تکرار (ر) بارش را می‌رساند؛ در بیت دوم تکرار (خ) خواهش و التماس را می‌رساند؛ در بیت سوم تکرار (ش) آتش‌گرفتن و شعله‌ورشدن را می‌رساند و در بیت چهارم تکرار (ر) همچنان بیانگر نمایش باران است؛ امّا بررسی کلّی شعر نشان می‌دهد که واج‌های (ش)، (گ) و (چ)، واج‌های غالب شعر هستند. تکرار این واج‌ها احساس شب، تصویر چگور و گرفتگی فضا را نشان می‌دهند و این تصاویر دقیقاً همان است که شاعر قصد دارد به مخاطب منتقل کند.

اکنون واج‌های نامبرده را جداگانه بررسی می‌کنیم: در مورد اینکه هرکدام از این واج‌ها چه احساسی را در شعرهای اخوان منتقل می‌کنند پیش‌تر صحبت کرده‌ایم. اکنون به فضای ساخته شده توسّط این واج‌ها در همین شعر می‌پردازیم. البته به تعدادی از این موارد اشاره کردیم امّا اکنون آن را کامل‌تر می‌کنیم:

واج (گ): خشکی فضای شعر را منتقل می‌کند و نیز تکرار غم و اندوه شاعر را. حضور مکرّر این واج سبب منقلب‌شدن و تلاطم احساسات درونی می‌گردد.

واج (ر): برترین و واضح‌ترین نقش این واکه در شعر «آواز چگور» روان‌بودن و جاری‌بودن شعر است. گویی می‌لغزد و روان در حرکت است.

واج‌های (ز) و (س): صدای باد را در فضای شعر تداعی می‌کنند که در شب می‌وزد و همین‌طور احساس حسرت و نیز تحقیر را در یاد مخاطب زنده می‌کنند.

واج‌های (ش) و (چ): حرکت بی‌صدا را تداعی می‌کنند و تصویر آن گروه کوچ‌کننده در شعر را کامل می‌کنند که بی‌صدا و در سکوت در حال حرکت هستند. علاوه‌بر آن محیط اطراف را نیز دارای فضایی سرد و دلمرده می‌کنند که احساس سقوط و شکست در آن موج می‌زند. همان احساسی که به خاطرش شاعر تحمّل شنیدن صدای چگور را ندارد؛ چراکه آن حس را در او زنده می‌کند.

واج (آ): همان‌طور که در بقیّهٔ اشعار هم دیده می‌شود، همان حس فریاد و اعتراض شاعر است که گویی از درون او سر بر می‌آورد.

۳-۱-۵. اسامی ذات و معنی

در این شعر هم مانند تمام اشعار موردِبررسی اخوان تا به اینجا، تعداد اسامی معنی را چندین برابر اسامی ذات می‌بینیم و باز هم ثابت می‌شود که اشعار او گرایش شدیدی به معنای درونی دارد. اینکه مخاطب برای دریافت عمق شعر باید تلاش کند و از استنباط خود بهره گیرد. این شعر هم مانند باقی اشعار، شعری خشک و ظاهری نیست که به‌صورت یک فیزیک ساده با اسامی ذات تصویر شود؛ بلکه اغلب

لغات اسم معنی هستند و نیاز به ساختن یک فضای برداشت شده در ذهن مخاطب دارند. در مورد محّل قرارگرفتن افعال هم طبق روال اغلب شعرهای بررسی شده، به جای ثابتی دست نخواهیم یافت و شعر از این زاویه دچار بی‌نظمی است.

اغلب واژگان این شعر از فضای زندان و دشواری و وحشت آن گرفته شده‌اند. واژگانی که فقط یک تصویر را در ذهن مخاطب می‌سازند؛ آن هم شبی سیاه و تاریک است که فردی ترسیده و غمگین در زندانی اسیر است و می‌نالد. این تصویر از ترکیب واژگان برگزیده توسّط شاعر به‌وضوح نقش می‌بندد.

این شعر ترکیبی از جملات خبری و پرسشی است. بسیاری از اشعار اخوان به این صورت هستند؛ چراکه همان‌طور که قبلاً گفتیم، اخوان سخنانی در سینه دارد که بااصرار می‌خواهد آن را به گوش مخاطبانش برساند و از طرفی سوال‌های بسیاری در ذهن دارد که می‌داند جوابی برایشان نیست؛ امّا درد، او را وادار به پرسش می‌کند. این شعر نیز ترکیبی از این دو احساس است.

۳-۱-٦. قافیه و مقولهٔ دستوری آن

با بررسی قوافی موجود در شعر «آواز چگور» شعر را سرشار از قافیه‌های متفاوت، اما متناسب می‌یابیم و می‌بینیم که یکپارچگی در مقولهٔ دستوری قافیه‌ها نیزبه چشم می‌خورد؛ هرچند قالب شعر آزاد مقید به رعایت قافیه و ردیف در تمام سطور نیست .

۳-۱-۷. ساختار نحوی شعر

با یک نگاه کلّی به شعر «آواز چگور» می‌بینیم که تمامی جملات به‌صورت جملاتی بلند و غیرساده به‌کار برده شده‌اند. در اغلب این جملات قید، مفعول، متمّم و جملات معترضه به‌صورت هم‌زمان به چشم می‌خورند و این نوع کاربرد جمله، خبر از آشفتگی و بی قراری شاعر می‌دهد. گویی جملات کوتاه و ساده، درد دل او را آرام نمی‌کنند. هر جمله را آغاز می‌کند و در میان راه می‌بیند هرچه می‌گوید، سبک نمی‌شود و هر جمله را بسط می‌دهد تا شاید بتواند حرفی بزند و کمی آرام بگیرد. نوع جملات او به‌صورت یکپارچه و منظّم همگی حاکی از اعتراض، اضطراب، ترس، غم و نا امیدی است.

در شعر «آواز چگور» از تمامی زوایا بجز مواردی اندک، به نظم و یکپارچگی در شعر دست می یابیم و با اندکی تسامح می‌توان این شعر را منظّم معرفی کرد.

۳-۲. چون سبوی تشنه

از تهی سرشار
جویبار لحظه‌ها جاری است
چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب، واندر آب بیند سنگ،

دوستان و دشمنان را می‌شناسم من.
زندگی را دوست می‌دارم.
مرگ را دشمن.
وای، امّا–با که باید گفت این؟ –من دوستی دارم
که به دشمن خواهم از او التجا بردن (اخوان ثالث، ۱۳۷۰: ۳۱)

۳-۲-۱.نگاهی مفهومی و کلی به شعر «چون سبوی تشنه»

این قطعه شعر از مجموعهٔ آخر شاهنامه در فاصله‌ای کمتر از دو ماه از قطعهٔ «نادر یا اسکندر» سروده شده و همان جهان‌بینی یأس‌آلود را منعکس می‌کند. شعر مذکور از سروده‌های بسیار هنری و شاخص اخوان است که پس از کودتا سروده شده و به‌خوبی دل‌زدگی و ناامیدی شاعر را از آرمان‌های سوسیالیستی نشان می‌دهد (حیدری، ۱۳۹۴: ۱۶۸).

آنچه در کلیّت شعر «چون سبوی تشنه ...» مشاهده می‌کنیم، تفسیر گذران بیهودهٔ زندگی است. تفسیر اطرافیان شاعر که عدّه‌ای دوست و عدّه‌ای دشمن اویند. اینکه او مانند دیگران زنده‌بودن را دوست دارد و از مرگ می‌هراسد؛ اما زندگی به قدری برای او پوچ و تهی است که گاهی مرگ را به زندگی ترجیح می‌دهد.

در بند اوّل شاعر فقط لحظات زندگی را به تصویر می‌کشد که با آنکه جاری و در حرکت است، تهی است. در سطر اوّل با آوردن پارادوکس «از تهی سرشار» اوج بیهودگی لحظات را می‌رساند و در سطر دوم می‌گوید پوچ و خالی است امّا خواه ناخواه مانند جویبار در جریان است و این تصویر را با تشبیه زیبای «جویبار لحظه‌ها» می‌سازد و جاری‌بودن، به‌نوعی اجبار را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند؛ بدین‌معنی که نمی‌توان جلوی گذر آن را گرفت.

در بند دوم شاعر خود را به «سبوی تشنه»ای تشبیه می‌کند که در خواب آب را می‌بیند و در آب سنگ می‌یابد. آب برای او حکم دوست و سنگ حکم دشمن را دارد. این تشبیه دو برداشت را به ذهن متبادر می‌کند: یکی آنکه آب دوست و سنگ دشمن است و در اطراف شاعر گروهی نیکند و دوست و گروهی بدند و دشمن. دوم آنکه آب دوستانی هستند که شاعر آرزوی آن را دار؛ امّا درون این آب سنگ است و گویی دوستان تنها در ظاهر دوستند و درونشان پر از دشمنی است. شاعر خود را به سبوی تشنه تشبیه می‌کند؛ چراکه سبو هنگامی‌که تشنه است آب برایش آرزو می‌شود و او نیز آرزوی داشتن دوست را در این پوچی در سر می‌پرورد. او نیز مانند هر کسی زنده‌بودن را دوست دارد و مرگ برایش ناخوشایند است؛ امّا صدای اعتراض او به گوش می‌رسد و به دنبال دوستی می‌گردد تا با او درد دل خود را بگوید. بگوید که گاهی زندگی در حقّ او ستمی روا می‌دارد که به مرگ خود راضی می‌شود و

به آن پناه می‌برد و باز یادآوری می‌کند که با تمام دوست و دشمنی‌ها و زنده‌بودن و مردن‌ها، لحظات پوچ زندگی همچنان بدون توقّف در جریان است. از طرف دیگر تشبیه زیبای این بند حالت دیگری را نیز به ذهن متبادر می‌کند و آن تشبیه زندگی به آب و مرگ به سنگ است که مضمراً توسط شاعر به‌کار برده شده است. در سطر پنجم با آوردن عبارت: «با که باید گفت این؟»، نشان می‌دهد که دوستی یافت نمی‌شود و وجود آب برای سبوی تشنه فقط خواب و خیال و آرزو است.

۳-۲-۲. بررسی واژگانی

شاعر برای ساختن تصویر خود از واژه‌هایی بهره برده است که با بررسی آن‌ها، پیوند و انسجام در کلّ شعر دیده می‌شود. با مطالعهٔ شعر به دو گروه از واژگان برمی‌خوریم:

۱) جویبار، سرشار، جاری، آب، سنگ؛

۲) مرگ، زندگی، لحظه.

گروه اوّل کلمات همگی پدیده‌های طبیعی‌اند و تصویر یک جویبار پر از سنگ جاری را می‌سازند. انسجام در این گروه به‌وضوح قابلِ‌ترسیم است. در گروه دوم نیز کلمات مفهومی و فلسفی مرگ و زندگی دیده می‌شود و این گروه نیز انسجام خود را به رخ می‌کشد؛ امّا یکپارچگی هنگامی جلوه‌گر می‌شود، که این کلمات کلیدی و زیرمجموعه‌هایشان با گروه‌های دیگر نیز پیوند داشته باشند. اخوان با تشبیهات زیبایی که تصویر کرده است، این ارتباط را به‌وجود آورده است. زندگی لحظه‌لحظه‌اش مانند آب گواراست و مانند جویباری از آب درگذر است. زندگی شیرین است؛ امّا بی‌وفا و گاهی باید از آن به مرگ پناه برد. آب نشان دوستی و سنگ در آب نشان دشمنی است. آنچه آرزوست آب است؛ امّا سنگ به ناچار وجود دارد. همین آب سنگ‌آلود برای اخوان تشنه چون سبو آرزوست. می‌بینیم که تمام اجزای شعر به‌طرز ماهرانه‌ای پیوند یافته‌اند و این همان یکپارچگی در شعر است.

در مورد بندها و چینش سطور باید گفت که شاعر با جداکردن دو سطر اوّل شعر به‌عنوان یک بند، علاوه‌بر نشان‌دادن تهی‌بودن محض زندگی، تصویری مجزّا از گذر لحظه‌ها ساخته است که گویی مانند تابلویی است که شاعر از دور به آن می‌نگرد. در بند دوم نیز با جداکردن تصاویر در سطرهای مختلف و زیر هم هر سطر را برجسته ساخته است. سطر اوّل تصویر خوابی است که یک سبو می‌بیند و آن آب است و در آن سنگ. در سطر دوم وجود دوست و دشمن برجسته می‌شود. در سطر سوم عزیزبودن و مهم‌بودن زندگی و در سطر چهارم منفوربودن و ترسناک‌بودن مرگ با جداآوردن آن‌ها برجسته می‌شود. سطر پنجم صدای اعراض و ناامیدی شاعر است و سطر ششم به قصد فرار بزرگ از زندگی و نشان‌دادن اوضاع خفقان‌آور آن جداگانه آورده شده است. سطر آخر نیز به‌عنوان یادآوری گذر ناچار زندگی، به‌تنهایی به‌کاررفته است. این سطرسطرآوردن‌ها و نوع چینش خاصّ سطور و قطع‌کردن‌های به‌موقع،

نشان از مستقل‌بودن و مهم‌بودن مفهوم هر سطر دارد و همین مکث‌ها مخاطب را وادار می‌کند که بعد از خواندن هر سطر به مفهوم آن بیندیشد.

۳-۲-۳. انسجام و یکپارچگی باتکیه‌بر ساخت واژگان شعر

برای پرداختن به این موضوع تمام سطور شعر را مورد بررسی قرار می‌دهیم و درنهایت با نگاه کلّی به آن‌ها انسجام و یکپارچگی شعر را که منجر به نظم آن می‌شود بررسی می‌کنیم:
با مطالعهٔ شعر می‌توان دریافت که بجز تعداد اندکی واژهٔ مشتق، مابقی کلمات همگی ساختمانی ساده دارند و این هماهنگی در ساخت باعث ایجاد انسجام و یکپارچگی در شعر می‌شود و از طرفی این تکرار ساختمان ساده، یکنواختی زندگی را که منظور کلّی شاعر است نیز می‌رساند و همین‌طور آبی را که ساده و در جریان است.

ساده	مشتق
۳۴	۴

۳-۲-٤. انسجام و یکپارچگی شعر باتکیه‌بر موسیقی واژگان و مصراع‌ها

با خواندن شعر درمی‌یابیم که مصوّت بلند (آ) بسامد بالایی دارد. این مصوّت از دسته واکه‌های درخشان است. «واکه‌های درخشان در زبان فارسی عبارتند از: (ا) و (آ). این واج‌ها برای بیان صداهای بلند، هیاهو و همهمه به‌کار می‌روند. از سوی دیگر با توصیف اندیشه‌ها و احساساتی در تناسب‌اند که در زمان تجلی آن‌ها صدا اوج می‌گیرد؛ مانند: خشم و نفرت، غرور، خودخواهی و تکبر. نقش دیگر این واکه‌ها توصیف اشخاص، صحنه‌ها و منظره‌هاست» (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۵-۳۱). در این شعر هم به‌وضوح می‌بینیم که این واکهٔ درخشان دقیقاً برای صدای بلند اعتراض شاعر، بیان خشم و نفرت او از زندگی و نیز توصیف صحنه و منظره‌ای خاص به‌کار رفته است.

تکرار (آ) ۲۱ بار

امّا علاوه‌بر آن می‌بینیم که تمام واژه‌ها و سطور با حالتی کشیده خوانده می‌شوند و به‌نوعی نشان (ow) عروضی در آن دیده می‌شود؛ مانند خوانش: آب، خواب، دوستان، دشمنان، جویبار، سرشار، وای، التجا. در تمامی این واژه‌ها در هجای آغازی و یا پایانی آن (ow) خوانده می‌شود و همین تکرار باعث کند خوانی و تفکر می‌شود و مرور لحظات در گذر زندگی را نیز به دنبال دارد. این نوع استفاده از کلمات علاوه بر ایجاد نظم در شعر مفهوم مورد نظر شاعر را نیز می‌رسانند.

۳-۲-۵. اسامی ذات و معنی

در این شعر اسامی ذات در مقایسه با اسامی معنی از بسامدی بسیار پایین‌تر برخوردارند. با نگاهی کلّی به شعر می‌توان آن را سرشار از اسامی معنی یافت و این یکدستی و هماهنگی در انتخاب واژه علاوه‌بر ایجاد نظم، مقصود شاعر را که گویی «واداشتن آدمی به تفکر عمیق است» نیز منجر می‌شود.

اسم ذات	اسم معنی
۵	۱۷

در انتخاب کلمات هم می‌بینیم که شاعر گروهی از کلمات را از طبیعت گرفته است و گروهی را از فلسفه. این گزینش واژه نیز دلیلی محکم بر نظم شعر است.

در مورد نوع جملات از لحاظ: سؤالی، خبری، عاطفی و امری بودن نیز به جز یک مورد سؤال، مابقی خبری هستند و این نیز دلیل دیگری بر یکپارچگی و نظم در شعر است؛ امّا مواردی نیز در سطح شعر دیده می‌شود که کمی مسیر آن را به سمت بی‌نظمی هدایت می‌کند.

۶-۲-۳- ساختار نحوی جملات

تمام جملات از نظر ساختار نحوی انواع متفاوتی دارند و یکنواختی در آن‌ها دیده نمی‌شود. برخی جملات مفعول دارند و برخی متمّم و برخی مسند. برخی دو مفعول دارند و برخی دو متمّم. برخی معلوم‌اند و تعدادی مجهول. افعال هم به‌صورت ساده، مرکّب و اسنادی به‌کاررفته‌اند. طول جملات معنادار است؛ ترکیب جملات کوتاه و بلند با ترکیب و پیام شاعر، بسیار متناسب است. یک جملهٔ بلند در میانهٔ شعر که بسیار متناسب با آب و سبوست و نیز خواب، قدرت شاعر را در ایجاد این نظم هندسی زیبا، حکایت می‌کند. دوجملهٔ اسمی آغازین که یکی بدون فعل و برای ایجاز ودیگری با فعل اسنادی که تأکید و تامی و قطعیت را در دو معنای ثابت از دید شاعر بیان می‌کنند، توازن و حسن‌مطلعی بسیار مناسب را به ذهن می‌سپارند.

جویبار لحظه‌ها، از تهی سرشار، جاری است. من چون سبوی تشنه که در خواب آب بیند و در آب سنگ بیند، دوستان و دشمنان را می‌شناسم. من زندگی را دوست و مرگ را دشمن می‌دارم. وای امّا این را با که باید گفت؟ من دوستی دارم که از او به دشمن پناه خواهم برد.

محلّ قرارگرفتن فعل: فعل در سطح این شعر جایگاه ثابتی ندارد و گاهی در انتها و گاهی در میان سطر آمده است و این نیز ناشی از کارکرد صرفی زبان فارسی است که محور همنشینی آن آزاد است و این انعطاف را زبان دارد که سیر طبیعی ظهور معنا در روساخت را نشان دهد و این نیز نشان از نظم درونی شعر دارد و این نظم توانسته در روساخت و فرم ظهور پیدا کند.

۳-۲-۷. قافیه و مقولهٔ دستوری آن

اگر به قوافی شعر و مقوله یا نوع دستوری آن نگاه کنیم، موسیقی حاصل از آن و غلبهٔ صدا وآهنگ خفه و فروخورده‌ای که با«ام وانگ و...» به ذهن متبادر می شود، در ایجاد و تقویت فضا و اتمسفر شعر – که اندوهگین وحزین است – تناسب دارد. نوع دستوری و صدای خوشه‌های پایانی کلمات قافیه، به نظم و انسجام کلام کمک می‌کند.

درنهایت مواردی ما را به سمت نظم و مواردی به خلاف جهت آن رهنمون می‌شوند؛ امّا ازآنجاکه دلایل منظّم بودن و یکپارچه‌بودن شعر ارجح و پررنگ‌تر است، درکل می‌توان شعر را دارای نظم هندسی دانست. تمام ارکان ازجمله حروف، واژگان، ترکیبات و جملات همه و همه اندوه شاعر را به ذهن متبادر می‌کنند؛ بنابراین قصد معنایی شعر که نشان از اندوه شاعر دارد، با ارکان جمله و نحوهٔ استفاده از آن‌ها اثبات می‌شود.

نتیجه‌گیری

با مروری بر این چند شعر، آنچه در نمای بیرونی کلام اخوان می‌بینیم، هدایت مخاطب به سمت فضایی تاریک و سرشار از ناامیدی و افسردگی است. این فضا دقیقاً در انتخاب واژگان، انتخاب آواها، چینش واژه‌ها در محور افقی، چینش سطور در محور عمودی، ساختمان واژه، اسامی ذات و معنی، قافیه‌های شعر و درنهایت در ساختار نحوی شعر نیز قابل‌برداشت است. ترکیب نمای بیرونی با بخش معنایی شعر نیز قدرت آن را بیشتر می‌گرداند؛ چراکه معنا و مفهوم شعر اخوان نیز دقیقاً بیان اندوه و ناامیدی است. گرچه در مواردی کورسویی از امید هم در شعر او دیده می‌شود، محتوای غالب در اشعار او یأس است؛ بنابراین، تمام اجزا و ارکان ظاهری و باطنی شعر بی واسطه، مخاطب را به همین جهت هدایت می‌کنند و این تعریف دقیقی از نظم در شعر است. ازاین‌رو می‌توان شعر اخوان را از دسته شعرهای منسجم، یکپارچه و منظّم دانست.

برای وضوح بیشتر، مشاهدهٔ مجموعهٔ این بررسی‌ها به‌صورت منسجم و به‌دست‌آوردن گزارشی دقیق از میزان نظم در شعر او، حاصل این پژوهش را در جدول زیر آورده‌ایم:

جدول (۱) نتیجهٔ بررسی نظم در اشعار «آواز چگور» و «چون سبوی تشنه» اخوان ثالث

زاویه نظم / نام شعر	واژگان کلیدی	چینش	ساختمان واژه	آوای واژگان	ذات و معنی	محل افعال	نوع جمله	قافیه	نحو
آواز چگور	+	+	+	+	+	–	+	+	+
چون سبوی تشنه	+	+	+	+	+	–	+	+	+

فهرست منابع ومآخذ

کتاب‌ها

- آندو، تادائو. (۱۳۸۱). **شعر فضا**؛ ترجمهٔ محمدرضا شیرازی. تهران: گام نو.
- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۷۰). **آخر شاهنامه**؛ چاپ دهم. تهران: مروارید.
- ----------. (۱۳۷۰). **از این اوستا**؛ چاپ نهم. تهران: مروارید.
- بالدارن، مجید. (۱۳۹۵). **معماری شعر معاصر**؛ قزوین: سایه‌گستر.
- جبّاری مقدّم، عبّاس. (۱۳۸۵). **نظریهٔ ادبی مهدی اخوان ثالث و احمد شاملو**؛ تهران: فراگفت.
- جرجانی، عبدالقاهر. (۱۳۸۴). **دلایل الاعجاز**؛ ترجمهٔ رادمنش. تهران: شاهنامه‌پژوهی.
- حسین‌پور جافی، علی. (۱۳۸۴). **جریان‌های شعری معاصر فارسی**؛ تهران: امیرکبیر.
- حقوقی، محمّد. (۱۳۸۵). **تا نظم هندسی واژه‌ها**؛ جلد اوّل. تهران: قطره.
- ----------. (۱۳۷۰). **شعر زمان ما (اخوان ثالث)**؛ چاپ چهاردهم. تهران: نگاه.
- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۷۳). **نگاهی به مهدی اخوان ثالث**؛ تهران: مروارید.
- شاملو، احمد. (۱۳۸۰). **مجموعه آثار، دفتر یکم، شعرها**؛ به‌کوشش نیاز یعقوب‌شاهی، تهران: زمانه و نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمّد رضا. (۱۳۸۰). **ادوار شعر فارسی از مشروطیّت تا سقوط سلطنت**؛ چاپ ششم. تهران: قطره.
- ----------. (۱۳۹۰). **با چراغ و آینه**؛ چاپ سوم. تهران: سخن.
- ----------. (۱۳۹۰). **حالات و مقامات م.امید**؛ چاپ سوم. تهران: سخن.
- قویمی، مهوش. (۱۳۸۳). **آوا و القا**؛ تهران: هرمس.
- محمّدی آملی، محمد. (۱۳۷۷). **آواز چگور**؛ چاپ چهارم. تهران: ثالث.
- میرسالاری، گلناز. (۱۳۹۱). **رستاخیز کلمات در شعر اخوان ثالث**؛ استاد راهنما: محمّد بهنام‌فر. دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی بیرجند.
- میزبان، جواد. (۱۳۸۲). **از زلال آب و آیینه: تاملی در شعر اخوان ثالث**؛ مشهد: نشر پایه.
- یاحقّی، محمّد جعفر. (۱۳۹۳). **جویبار لحظه‌ها**؛ چاپ پانزدهم. تهران: جامی.

مقاله‌ها

- ایشانی، طاهره. (۱۳۹۰). «نظریهٔ انسجام و هماهنگی انسجامی (کاربست آن در داستان کمینه فارسی)»؛ **مجلهٔ علمی پژوهشی زبان‌پژوهی دانشگاه الزهرا**. ش ۴. سال دوم. [صص۵۱-۷۷]

- پور نامداریان، تقی؛ بهمنی مطلق، حجت‌الله. (۱۳۹۱). «تأمّلی در زبان قصاید اخوان»؛ **مجلهٔ پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی**. دورهٔ ۲. ش ۱. صص ۲۳-۱.
- پویان، مجید. (۱۳۹۴). **پرنیان آبگین پرده (گزیده مقالات همایش ملی نکوداشت مهدی اخوان ثالث)**؛ یزد: نشر آرتاکاوا.
- تشکّری، منوچهر. (۱۳۸۰). «نگرشی به زبان شعری اخوان»؛ **مجلهٔ پژوهشنامهٔ علوم انسانی**. ش ۳۱. صص ۵۰-۳۹.
- حیدری، مرتضی. (۱۳۹۴). «نقد شعر چون سبوی تشنه اخوان ثالث براساس نظریه ساختگرایی تکوینی»؛ در **پرنیان آبگین پرده (گزیده مقالات همایش ملی نکوداشت مهدی اخوان ثالث)**؛ یزد: نشر آرتاکاوا.
- ذبیح نیا، آسیه و نیلوفر صالحی. (۱۳۹۲). «**معماری شعر**»؛ نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیّات پیام نور تفت. ش ۳. [صص۱۹۹-۲۱۱]
- رضایی، مرضیه و سمیرا شفیعی. (۱۳۹۴). «نقد و تحلیل کنش گفتار «آواز چگور» اخوان ثالث با تکیه بر نظریه جان سرل»؛ در **پرنیان آبگین پرده (گزیده مقالات همایش ملی نکوداشت مهدی اخوان ثالث)**؛ یزد: نشر آرتاکاوا.
- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۶). «ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها»؛ **پژوهشنامهٔ علوم انسانی**. ش ۵۶. صص ۹۸-۸۳.
- نعمت‌زاده، شهین. (۱۳۷۷). «استدلال در واژه‌گزینی»؛ **نشریهٔ نامهٔ فرهنگستان**. دورهٔ ۴. ش ۴. صص ۱۳۴- ۱۲۸.
- یاکوبسن، رومن. (۱۳۹۴). **ساختگرایی، پساساختگرایی و مطالعات ادبی**؛ ترجمهٔ کوروش صفوی و بهروز محمودی و آزیتا افراشی. چاپ سوم تهران: سورهٔ مهر.