

## استحاله نشانه‌ها در شعر «آنگاه پس از تندر» مهدی اخوان ثالث

لیلاکردبچه\*

### چکیده

با فاصله گرفتن از شیوه‌های نقد کلاسیک، که به نظر می‌رسد در دوره‌های اخیر تا حد زیادی کارآیی خود را از دست داده‌است، و با بهره‌جویی از نظریات نقد ادبی معاصر، می‌توان شعر فارسی را از منظرهای جدیدتری به نقد نشست. یکی از رویکردهای نوین در نقد ادبی، نقد نشانه‌شناختی است. به بیان پی‌یر، زبان‌شناس فرانسوی، همه‌چیز نشانه است و نشانه‌شناسی همه تجریبات انسان را در برمی‌گیرد. می‌توان بسیاری از حوزه‌های فکر و اندیشه بشری را در قالب اصول نشانه‌شناختی تحلیل و بررسی کرد و از آنجاییکه شعر به لحاظ رمزگان هنری و پیام زیباشناختی آن، از نظام نشانه‌ای پیچیده‌ای برخوردار است، قابلیت نشانه‌شناختی درخور توجهی دارد. از طرفی، نظام نشانه‌ها از پویایی بالقوه برخوردار است و توجه به اصل پویایی ساختارهای نشانه‌شناختی ما را بر آن می‌دارد که در شعرهایی چون «آنگاه پس از تندر» که بر نظام نشانه‌شناختی منسجمی استوارند، علاوه بر بررسی نشانه‌ها، تنوع نشانه‌ها و استحاله نشانه‌ها را نیز تحلیل کنیم.

واژه‌های کلیدی: شعر معاصر فارسی، نشانه‌شناسی، استحاله نشانه‌ها، مهدی اخوان ثالث، آنگاه پس از تندر

تا دوره‌های اخیر، نقد شعر فارسی اغلب متکی بر روش‌های از پیش تعیین شده گذشته بود، و از آنجاییکه شعر کهن فارسی در اکثر موارد بیت محور بوده، و به کلیت اثر به عنوان ساختاری منسجم کمتر توجه می‌شده، در نقد و بررسی‌ها بیشتر تمرکز منتقدان بر جزئیات امور بوده و نقد یک شعر به شرح مفردات و تلمیحات و صنایع ادبی آن منحصر می‌مانده است و نقش یک واژه یا تصویر در کلیت اثر، و همسویی یا غیر همسویی آن با دیگر عناصر شعر را مد نظر قرار نمی‌داده‌اند. اما بررسی و مطالعه آثار ادبی فارسی، از منظر رویکردهای نقد ادبی معاصر می‌تواند در فهم این آثار، دریچه‌های جدیدی را به روی خواننده باز کند، کمالینکه نقدها و شرح و تأویل‌های موفق بسیاری هم در سال‌های اخیر بر برخی متون کلاسیک نوشته شده و آن‌ها را از منظرهای روانشناختی، جامعه‌شناختی و ... بررسی کرده‌اند. بررسی حاضر نیز، نقد شعر «آنگاه پس از تندر» اخوان ثالث از منظر نشانه‌شناختی است، و از آنجاییکه مهدی اخوان ثالث در میان شاعران معاصر، وفادارترین آن‌ها به سنت‌های ادبی قدیم بوده، بررسی شعر او از منظر رویکردهای نقد ادبی معاصر، می‌تواند تا حد زیادی کارایی این شیوه‌های نقد و بررسی را حتی در زمینه شعر کلاسیک نیز نشان دهد.

در این پژوهش، در کنار بررسی نشانه‌شناختی شعر «آنگاه پس از تندر»، سعی کرده‌ایم نشان دهیم که شاعر چگونه با توجه به احتمال وجود مدلول‌های مختلف برای یک دال، دست به آفرینش نشانه‌های شعری مختلف و متفاوت زده، و حتی در مواردی کارکرد نشانه‌شناختی دال‌ها را کاملاً دگرگون کرده است. از آنجاکه نظام دلالت و معنای شعر به تدریج تحول می‌یابد (کریمی حکاک، ۱۳۸۴: ۳۰)، لازم است تا تحولاتی که در حوزه مدلول‌ها ایجاد می‌شود شناخته، تحلیل و بررسی شوند. دانش نشانه‌شناسی سیر تحول شعر را با مجموعه متنوعی از نظام‌های فرهنگی در حال تحول مرتبط می‌کند که در میان آن‌ها زبان بیشترین اهمیت را دارد. همچنان که در زبان طبیعی متعلق به یک فرهنگ خاص در دوره‌ای معین می‌توان مشاهده کرد، در سنت‌های فرهنگی نیز لحظه‌هایی هست که نظام جمال‌شناختی موجود درهای خود را به روی نفوذها و تأثیرهای بیرونی می‌گشاید. در چنین وضعیتی مفاهیم جدیدی وارد این نظام می‌شوند و راه‌های تازه‌ای برای بیان این مفاهیم ابداع می‌شوند (کریمی حکاک، ۱۳۸۴: ۲۸)، و این تغییرات، نظام نشانه‌ها را نیز دستخوش تحولاتی می‌کند که برای درک بهتر اثر، لازم است تا این تحولات بررسی شوند.

## طرح مسأله

آنچه در نشانه‌شناسی شعر «آنگاه پس از تندر» اهمیت دارد، نخست ارائه کارکردهای نشانه‌شناختی متفاوت از نشانه‌های مألوف و از پیش شناخته شده، ارائه چند وجهه دلالتی گوناگون برای یک نشانه، و در نهایت ایجاد تحولاتی در زمینه دلالتی نشانه‌هاست، که در این پژوهش به آن می‌پردازیم.

## نشانه‌شناسی

مطالعه تعاریف و خصوصیات ویژه نشانه‌شناسی که توسط صاحب‌نظران مختلف ارائه شده، بررسی مستقلی را طلب می‌کند. آنچه که در این بخش مطرح می‌شود تعریفی عام از علم نشانه‌شناسی است که مورد تأیید اغلب متفکران عرصه زبان‌شناسی است.

نشانه‌شناسی، علم شناخت نشانه‌هاست و نشانه‌شناس به دنبال کشف انواع نشانه‌ها؛ اینکه نشانه‌ها چه تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند، چطور در محیط بومی خود عمل می‌کنند، و چگونه با دیگر انواع، ارتباط برقرار می‌کنند. تحلیل‌گر نشانه‌شناس، آن‌گاه با بسیاری از متون که معانی گوناگونی را به خواننده منتقل می‌سازد، مواجه می‌شود. وی به دنبال کشف معنای واحد نیست؛ بلکه می‌خواهد نشانه‌ها را مشخص و عملکرد آن‌ها را بیان کند (هائورن، ۱۹۹۸، ص ۳۰۸).

در زبان انگلیسی از دو واژه سمیولوژی **Semiology** و سمیوتیکز **Semiotics** برای نامیدن علم نشانه‌شناسی استفاده می‌شود. واژه سمیولوژی توسط فردینان دوسوسور **Ferdinand de Saussure** زبان‌شناس سویسی وضع شد که وی از آن برای نامیدن علم جدیدی که بخشی از روان‌شناسی اجتماعی **Social Psychology** بود و به مطالعه حیات نشانه‌ها در جامعه می‌پرداخت، استفاده کرد (هائورن، ۱۹۹۸، ص ۳۰۷) و واژه سمیوتیک **Semiotic** توسط فیلسوف آمریکایی چارلز سندرز پیرس **Charles Sanders Peirce** که بنیانگذار این رشته مطالعاتی جدید بود، وضع شد و از آن پس آن را **Semiotic** نامیدند. هائورن معتقد است که دو واژه سمیولوژی و سمیوتیکز مترادف‌اند، هرچند برخی سعی کرده‌اند این دو واژه را از هم تمییز دهند. واژه سمیولوژی بیشتر در بریتانیا و فرانسه، و واژه سمیوتیکز بیشتر در آمریکا

متداول است. یادآوری می‌شود که واژه سمیون Semeion واژه‌ای یونانی، و به معنی نشانه است (هاتورن، ۱۹۹۸، ص ۳۰۷).

در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۸۰، علم نشانه‌شناسی پا گرفت و در حیطه‌های مختلف، از جمله در رویکردهای ادبی همچون صورت‌گرایی و ساختارگرایی که در آن صورت و ساختار یک متن ادبی بیشتر از خاستگاه اجتماعی - فرهنگی آن مورد توجه قرار می‌گیرد، به کار گرفته شد. جانانان کالر Jonathan Culler معتقد است که نشانه‌شناسی اصولاً به ارائه و تولید تفسیر یا معنا نمی‌پردازد، بلکه بیشتر به چگونگی ساختار تفسیر و معنی توجه دارد (کالر، ۱۳۷۹، ص ۹).

سوسور معتقد بود که زبان‌شناسی علمی هرگز نمی‌تواند بر اساس بررسی «در زمانی» صورت گیرد، بلکه باید با سامانه «هم زمانی» به بررسی زبان پرداخت. در روش بررسی «هم زمانی»، وضعیت کامل زبان در مقطعی خاص (معمولاً زمان حاضر) مطالعه می‌شود، اما در روش بررسی «در زمانی» عنصری خاص از زبان در لایه‌های متوالی زمان مورد پژوهش قرار می‌گیرد (همچون تمایزی که سوسور میان لانگ (زبان) و پازل (گفتار) قائل شد، که اهمیت زیادی در زبان‌شناسی یافته است). «زبان»، نظام نشانه‌ها و قاعده‌هایی ویژه است که زبانی خاص (مانند زبان فارسی) را می‌سازد. «گفتار» کاربرد شخصی زبان است؛ شکل ظهور و فعلیت یافتن آن در سخن گفتن و نگارش است. به عقیده سوسور، زبان مجموعه‌ای از قراردادهای اجتماعی (یعنی نشانه‌های زبانی و روابط موجود میان آن‌ها) است که به صورت گفتار ظاهر می‌شود. نشانه زبانی نه تنها ارتباط یک شیء و یک نام، بلکه پیوند یک مفهوم با یک صورت آوایی است. بر این پایه، هر نشانه زبانی، مفهومی را به یک صورت آوایی مربوط می‌سازد. نشانه زبانی در اصل واقعیتی روان‌شناختی است که دارای دو بخش، یعنی صورت آوایی (Signifier / دال) و مفهوم (مدلول / Signified) است (مقدادی، ۱۳۷۸، صص ۶۳-۶۴).

نشانه (Sign) اتحاد صورت دلالت‌کننده است با تصویری که بر آن دلالت می‌کند. ما اگرچه از دال و مدلول به شکلی صحبت می‌کنیم که انگار دو عامل مستقل از یکدیگرند، ولی دال و مدلول صرفاً در حکم دو مؤلفه نشانه موجودیت می‌یابند (کالر، ۱۳۷۹، ص ۱۸). نشانه‌های زبانی صداهایی‌اند که انسان به وسیله دستگاه گفتار خود، برای نشان دادن اشیاء، اشاره به رویدادها و دیگر ویژگی‌های جهان بیرون پدید می‌آورد، و از نظر سوسور، نشانه زبانی ارتباط یک شیء، یک نام یا پیوند یک مفهوم یا معنا و یک صورت آوایی است. بر این اساس، هر نشانه زبانی، معنا را به صورت آوایی نشان می‌دهد (علوی مقدم، ۱۳۷۹، ص ۳۴۱).

رومن یاکوبسن Roman Jakobson (۱۹۸۶ - ۱۹۸۲)، زبان‌شناس روسی و عضو حلقه زبان‌شناسی پراگ از چهره‌های معروف نحله صورت‌گرایی روس و ساخت‌گرایی پراگ بود. طرح‌واره‌ای که یاکوبسن در مورد نظام ارتباطات ارائه داده، حائز اهمیت است. در این طرح‌واره، شش عامل متن (context)، پیام (message)، فرستنده (addresser)، گیرنده (addressee)، تماس (contact) و رمزگان (code) نقش محوری دارند (لفکوویتس، ۱۹۸۹، ص ۶۵). و در توضیح رمزگان باید گفت که هر رمزگان نظامی از دانش است که امکان تولید، دریافت و تفسیر متون را ممکن می‌سازد و بیشتر بافت‌بنیاد و فرهنگ‌بنیاد است. زبان مهم‌ترین و پیچیده‌ترین رمزگان است زیرا همه رمزگان‌های دیگر به واسطه زبان و از طریق انبوهی روایات و حکایات انباشته شده در فرهنگ قابل توصیف و بیان هستند (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۵۰).

یکی از منابع اصلی پویایی ساختارهای نشانه‌شناختی عبارت است از فرایند دائمی وارد کردن عناصر متعلق به برون نظام به قلمرو نظام (کریمی حکاک، ۱۳۸۴: ۳۹) که بی‌توجهی به آن، ما را از توجه به پویایی بالقوه و نهفته نظام نشانه‌ها محروم می‌کند و تصویری از این نظام برای ما ترسیم می‌کند که در آن هر نوع بازی و تعاملی میان تکامل و تعادل حیاتی یا ثبات و تحول، اساساً به حساب نمی‌آید. در این پژوهش، شعر «آنگاه پس از تندر» را از این منظر بررسی می‌کنیم.

### مهدی اخوان ثالث و «آنگاه پس از تندر»

مهدی اخوان ثالث (۱۳۶۹ - ۱۳۰۷) شاعری است که به قول شاملو «مشعلش گذرگاهی چهل ساله از معبر تاریخی ما را تا قرن‌ها بعد روشن کرده» (شاملو، ۱۳۷۰، ص ۳۲) و با درهم‌آمیختن صورت‌های کلاسیک و مکتب نیمایی، ظرفیت‌های شعری جدیدی را پیش روی شاعران جوان‌تر گشوده است. اشعار اخوان ثالث به خاطر نمادین بودن، ظرفیت نشانه‌شناختی زیادی دارند، به گونه‌ای که حتی می‌توان بخش وسیعی از نشانه‌های شعری او را، نه تنها در یک شعر واحد، بلکه در مجموعه‌ای از آثار او بررسی کرد و به نتایج قابل توجهی دست یافت.

شعر «آنگاه پس از تندر»، در کنار شعر «بازگشت زاغان» و نیز منظومه «شکار»، حول محور پیروزی موقت مردم در ۲۵ مرداد ۱۳۳۲ و روی کار آمدن مصدق، و پس از آن به فاصله سه روز، دگرگون شدن اوضاع و برگشتن ورق و شکست سیاسی می‌گردد، که در شعر، در لفافه بازی نمادین شطرنج به تصویر

کشیده شده است. فضای یأس آلود ناشی از شکست سیاسی، این شعر را در هاله‌ای از اندوه و سرخوردگی فرورده که در نشانه‌شناختی اثر نمایانده می‌شود.

در شعر «آنگاه پس از تندر» نشانه‌های بسیاری وجود دارد چون شب، خواب، کابوس، گرگ، کفتار، در، طوطی، شطرنج، فیل، اسب، ابر، باران، همسایه، دست، سقف و... که هر یک به طور جداگانه در خور تعمق و بررسی‌اند، اما در این پژوهش به بررسی نشانه‌هایی می‌پردازیم که توانسته‌اند در شعر، دال بر مدلول‌های مختلف و متفاوت بوده، و کارکردهای نشانه‌ای متنوع و متفاوتی را ارائه دهند، و در مواردی حتی دچار استحاله شده، و حوزه دلالتی آن‌ها تغییر یافته است.

### نشانه شب و تاریکی

در این شعر، راوی (فرستنده پیام) می‌خواهد پیامی را به خواننده (گیرنده) منتقل کند، و شاعری چون اخوان در اغلب شعرهایش، برای انتقال تمام و کمال پیامی که باید به خواننده برسد، مقدمات و تمهیداتی فراهم می‌کند. یکی از این تمهیدات و مقدمات، معرفی فضای روایت، و القای حس و حال آن فضا به خواننده است. در شعر «آنگاه پس از تندر»، شاعر ماجرای را در شبی روایت می‌کند که هرچند شبی است از جنس دیگر شب‌هایی که شاعر از سر گذرانده، اما از آنجایی که با شب‌های تجربه شده خواننده متفاوت است - یا ممکن است متفاوت باشد - شاعر به توصیف آن می‌پردازد. «شب»، به خودی خود می‌تواند نشانه سکون و سکوت و آرامش باشد، اما در رمزگان ادبی، اغلب نشانه تاریکی و ظلمت و جهل و نادانی است، نظیر داستان «فیل در تاریکی» مولوی، که در آن در خلال پرداختن به کلان اندیشه وحدت وجود، با نظامی از نشانه‌ها مواجهیم و در آن میان، تاریکی نشانه جهل و نادانی است. با توجه به رمزگان سیاسی و اجتماعی شعر اخوان، و با توجه به حوادث سیاسی سال‌های پیرامون سرایش این شعر، «شب» می‌تواند نشانه استبداد و خفقان سیاسی باشد، همانطور که در شعرهای نیما یوشیج، شب نماد و رمز تاریکی، افسردگی، سکون و سکوت است (پورنامداریان، ۱۳۸۱ الف: ۳۵۸): «در شب سرد زمستانی / کوره خورشید هم چون کوره سرد اجاق من نمی‌سوزد / نیما یوشیج» و نیز برخی شعرهای احمد شاملو، که در آن‌ها «شب و تاریکی» از معانی حقیقی خود فراتر می‌روند و حالت استعاره و سمبل به خود می‌گیرند (پورنامداریان، ۱۳۸۱ ب: ۴۸۲): «و به اقتضای شب است و سیاهی‌ست تنها / که صداها همه خاموش می‌شود / مگر شبگیر / از آن پیش‌تر که واپسین فغان «حق» / با قطره خونی به نایش اندر پیچد / احمد شاملو». در واقع این نشانه، در شعر شاعران

سمبولیک، به عنوان نماد ظلم و جور و تباهی به کاررفته و به نسل شاعران پس از ایشان نیز منتقل شده است.

اما در شعر «آنگاه پس از تندر»، اولاً شاعر از زمینه‌های دلالتی «شب»، مفهوم آرامش و سکون را به کلی حذف کرده، ثانیاً به زمینه‌های دلالتی دیگر شب که جهل و نادانی، و نیز خفقان و استبداد است، زمینه‌ای دیگر افزوده که همان پنهانکاری، و در اختفا کاری انجام دادن و توطئه‌ای چیدن است. از طرفی شاعر در این شعر، و به ویژه در کاربرد نشانه «شب»، از صراحت در بیان نیز دوری جسته و به قاعده مألوف «تعرف الأشياء بضدها» تمسک جسته و برای معرفی بهتر شب، از نشانه‌هایی چون «نور - روشنایی - چراغ - صبح - روز» استفاده کرده، و با دلالتی ضمنی، آن‌ها را در تضاد و تعارض با شب و تاریکی‌اش قرار داده و سعی در برجسته‌تر نمودن وجه تاریکی شبی داشته که در آن به سر می‌برده است. شاعر در ابتدای شعر، در توصیف شبی که ماجرای مورد روایت در آن اتفاق افتاده می‌گوید: «هرگز نشد کاید به سویم هاله‌ای یا نیمتاجی گل / از روشنا گلگشت رویایی» و بدینسان زمینه را برای القای پیامی به مخاطب آماده می‌کند، و آن اینکه سیاهی و ظلمت این شب تا بدین حد و اندازه است که حتی رویای روشنایی را هم نمی‌شود در سر پروراند. در حقیقت در این شعر «روشنایی» نشانه‌هایی از تاریکی و ظلمتی است که خود نشانه ظلم و استبداد بود. باز در اثنای شعر با استفاده از نشانه «روشنایی» فراوان، اما دور از دست، ناامیدی خود را از رهایی از تاریکی شب نشان می‌دهد: «از بارها یکبار / شب بود و تاریکیش / یا روشنای روز، یا کی، خوب یادم نیست / اما گمانم روشنی‌های فراوانی / در خانه همسایه می‌دیدم». و در سطرهای پایانی شعر، جایی که روایت به پایان می‌رسد، شاعر با بیان اینکه حتی همان روشنی‌های خانه همسایه هم از دست رفت و کاری نکرد، نشانه «شب» را به عنوان نشانه‌ای پایدار و لایتغیر به گیرنده پیام خود منتقل می‌کند: «آنجا چراغی بود روشن، مرد / اینجا چراغ افسرد».

در این شعر رابطه میان شب و تاریکی آن، که نقشی محوری در توطئه چینی‌های پنهانی، و متعاقباً در شکست شاعر در عرصه شطرنج نمادین داشته، رابطه‌ای طبیعی و قراردادی تلویحی Implicit است. شب نشانه‌ای است که کارکرد ارجاعی آن تاریکی، و در نتیجه پنهان ماندن بخش عظیمی از حقیقت است. اما کارکرد هنری آن که از رمزگان پیچیده‌تری برخوردار است، معانی متعددی را به ذهن متبادر ساخته، و در نتیجه دایره تأویل‌پذیری اثر را گسترش می‌دهد، که البته با توجه به دیگر نشانه‌های موجود در شعر، می‌تواند توجیه‌پذیر باشد، یا نباشد.

گیرو Guiraud معتقد است که رابطه میان دال و مدلول می‌تواند انگيخته یا غيرانگيخته و دل‌بخواهی باشد. انگيختگی در حقیقت رابطه‌ای طبیعی میان دال و مدلول است؛ و این رابطه در ماهیت آن‌ها، یعنی در جوهر آن‌ها یا در صورت آن‌ها نهفته است، و انگيختگی هرگاه در جوهر آن‌ها نهفته باشد، از نوع همانندی است، و هرگاه در صورت آن‌ها نهفته باشد، از نوع هم‌ریختی است، که گاهی به آن‌ها «انگيختگی درونی» و «انگيختگی بیرونی» گفته می‌شود (گیرو، ۱۳۸۰، ص ۴۴).

در نشانه «شب»، دال و مدلول با دلالتی ضمنی به هم پیوند می‌خورند، و دلالت‌های ضمنی بیانگر آنگونه ارزش‌های ذهنی‌اند که به واسطه صورت و کارکرد نشانه به آن منسوب می‌شوند (گیرو، ۱۳۸۰، ص ۴۷). در این شعر، آشفتگی و بی‌خوابی و هذیان، دلالت‌هایی ضمنی‌اند که در رمزگان هنری نشانه شب نهفته است. البته باید توجه داشت که بیشتر نشانه‌شناسان معتقدند که هیچ نشانه‌ای به گونه‌ای ناب، ارجاعی و عاری از معانی ضمنی نیست و هیچ توصیف خنثی عینی عاری از عنصر ارزش‌گذاری وجود ندارد (سجوی، ۱۳۸۷: ۷۹).

#### نشانه خواب / کابوس

«خواب» نشانه آرامش و رسیدن به سکون و سکوت است، اما در شعر «آنگاه پس از تندر» بر اساس توافقی که از همان ابتدای شعر، میان فرستنده و گیرنده پیام ایجاد می‌شود، «خواب» زمینه دلالتی اولیه خود را از دست داده و در مفهومی ثانوی به کار گرفته می‌شود. شاعر با اولین سطر شعر: «اما نمی‌دانی چه شب‌هایی سحر کردم / بی‌آنکه یکدم مهربان باشند با هم پلک‌های من» اولاً جنبه دیگری از نشانه «شب» را به شکل (شب‌های بی‌خوابی) پیش چشم خواننده می‌گذارد، و ثانیاً نشان می‌دهد که اساساً در شب‌های شاعر، خوابی وجود نداشته، و اگر وجود داشته، با توجه به دال‌هایی چند که در سطرهای بعدی شعر ذکر می‌کند، نه خواب، بلکه کابوس بوده است. او این رابطه‌ای دال و مدلولی را چنین نشان می‌دهد: «در خواب‌های من / این آب‌های اهلی وحشت / تا چشم بیند کاروان هول و هذیان است»، و هول و هذیان را دال بر وجود کابوس قرار می‌دهد.

شاعر پس از معرفی نشانه «خواب» به مخاطب - آن‌طور که خود خواسته است - و حتی تبدیل آن به کابوس، به توصیف عناصری که در کابوس‌هایش می‌بیند می‌پردازد، که نشانه‌شناختی هر یک از این عناصر



(گرگ - کفتار - دست - جادوگر - قهقهه - شطرنج) که در حقیقت می‌توان آن‌ها را ریزنشانه‌هایی در دل یک نشانه بزرگتر (کابوس) دانست، به طور جداگانه در خور تعمق است و مجالی فراخ‌تر می‌طلبد.

شاعر پس از توصیف کابوس‌هایی که دیده، و پس از تبدیل «خواب» که پیش از این نشانه آرامش بود، به نشانه رعب و وحشت و هراس و آشفتگی، با سطرهای: «من به خیالم می‌پریم از خواب / آنگه تسلی می‌دهم خود را که این خواب و خیالی بود»، در تصور خود به دنیای واقعیت برمی‌گردد و سعی می‌کند با نشانه‌گذاری‌های متعدد، ذهن خواننده را متوجه شباهت‌های بسیار دنیای کابوس‌های خود به دنیای واقعیت کند. به عنوان نمونه می‌توان به استحالته شخصیت «زال جادو» در کابوس‌های شاعر، به «زن شاعر» در دنیای واقعیت اشاره کرد. با توجه به همین استحالته نشانه‌ها و تحول بار معنایی نشانه‌ها در این شعر، می‌توان قول گپرو را در اینجا پذیرفت که در اصل، نشانه‌ها اغلب انگیخته‌اند، ولی تحول تاریخی، گرایش به محور انگیختگی دارد، و هنگامی که دیگر انگیختگی قابل مشاهده نباشد، نشانه، صرفاً به واسطه قرارداد عمل می‌کند (گپرو، ۱۳۸۰، ص ۴۵).

#### نشانه دست

از ریز نشانه‌هایی که در دل نشانه محوری «خواب / کابوس» قرار گرفته‌اند، نشانه «دست»، از آنجاییکه دچار استحالته مفهومی و نشانه‌ای شده در خور تعمق بیشتری است. «دست» در رمزگان هنری خود می‌تواند معانی بسیاری را به ذهن خواننده القا کند، نظیر قدرت و توانایی، دوستی و محبت، کمک و یاری، و همدلی و صمیمیت. اما این نشانه در شعر «آنگاه پس از تندر» ذهن خواننده را به سمت و سوی هیچ‌یک از زمینه‌های دلالتی مذکور نمی‌برد. در حقیقت «دست» در این شعر، نشانه قدرت، یا صمیمیت، یا کمک‌رسانی نیست، بلکه شاعر با استفاده از همان قاعده «تعرف الأشياء بضدها»، واژه «دست» را نشانه‌ای قرار داده برای نمایاندن انتظار مساعدت و همدلی و محبتی که بی‌پاسخ مانده است. رومن یاکوبسن هدف از کارکرد همدلی را برقراری، ادامه یا قطع ارتباط، وصول اطمینان از برقراری جریان ارتباط، جلب توجه مخاطب یا حصول اطمینان از هوشیاری او می‌داند. این تأکید بر کارکرد همدلی می‌تواند موجب درگرفتن گفتگو‌هایی شود که موضوع آن‌ها معطوف به ادامه مکالمه است (گپرو، ۱۳۸۰، صص ۲۳ - ۲۲). در این شعر، «دست» که می‌توانست نشانه ابراز همدلی یا علاقه به ایجاد ارتباط باشد، کارکردی کاملاً متفاوت یافته، و در تعارض و تقابل با شاعر است. به عنوان نمونه اخوان در توصیف بخشی از کابوس‌هایش می‌گوید: «آنگه دو دست مرده پی‌کرده از آرنج / از روبرو می‌آید و رگباری از سیلی / من می‌گریزم سوی درهایی که می‌بینم / بازست،

اما پنجه‌ای خونین که پیدا نیست/ تا می‌رسم در را به رویم کیپ می‌بندد» که در آن، دستی که می‌توانست نوازش کند، سیلی می‌زند، یا به جای باز کردن دری، دری را می‌بندد و به قطع ارتباط منجر می‌شود.

در سطرهایی دیگر، «دست» عامل ایجاد رعب و وحشت می‌شود: «آن بسته درها را نشانم می‌دهد، با مَهر و موم پنجه خونین،/ سبابه‌شان جنبان به ترساندن»، و نیز در بخشی از شعر، «دست» به عامل خیانت بدل می‌شود: «گویی خیانت می‌کند با من یکی از چشم‌ها یا دست‌های من». در حقیقت کلمات و حروف و در یک کلام زبان در دست اخوان همچون موم نرم است و هرگونه که بخواهد از آن استفاده می‌کند (میزبان، ۱۳۸۲، ص ۷۹)، و همین تبحر زبانی به شعر او این توانایی را داده که مملو از دال‌هایی باشد که در صورت یکی‌اند، اما مدلول‌هایشان متفاوت است و در هر شعری نشانه مفهومی دیگرند.

در بخش عظیمی از شعر «آنگاه پس از تندر»، بی‌آنکه شاعر اشاره مستقیمی داشته باشد، دست به نشانه قدرت تبدیل شده و در بازی شطرنج نمادینی که خود مانند نظایر آن در ادبیات قدیم، نشانه بازی قدرت و جدال‌ها و کشمکش‌های سیاسی است، نتیجه بازی را گاه به نفع راوی، و گاه به نفع حریف راوی تغییر می‌دهد. حضور نشانه «دست» بدون ذکر واژه «دست» در تمامی صحنه‌های مربوط به بازی شطرنج کاملاً محسوس است: «آنگاه اسب مرده‌ای را از میان مرده‌ها برداشت». در حقیقت در این بخش از شعر، نشانه «دست» کارکرد وسیع‌تری نسبت به موارد پیشین یافته، و به نشانه قدرت برتر، اما ناپیدایی تبدیل شده که عرصه کشمکش‌های سیاسی را به بازی گرفته است و آن را هرطور که می‌خواهد تغییر می‌دهد. در ادبیات قدیم ما، واژه «دست» در موارد بسیاری دال بر قدرت برتر است که نمونه آن را می‌توان در عبارت «دست بالای دست بسیارست» دید، در مواردی نیز، دال بر توانایی است: «ای که دستت می‌رسد، کاری بکن / پیش از آن کز تو نیاید هیچ‌کار»، همچنین دال بر یاری‌گری و تقاضای یاری‌گری و... که همین تنوع مدلول‌ها برای دال «دست» را در شعر «آنگاه پس از تندر» نیز می‌بینیم و جنبه هنری این شعر در این است که شاعر توانسته تمام این نظام‌های دلالتی را در یک شعر جمع کند.

### نشانه باران

«باران» نشانه پاکی و تطهیر است، و نیز نشانه آبادانی و از سر گرفتن حیات و زندگی دوباره. این نشانه یا دال، که دلالت بر سرسبزی و خرمی دارد، در شعر اخوان، به واسطه فضای اندوهگین و یأس‌آلود شعرهایش، در اغلب موارد تبدیل به نشانه غم و اندوه و گریستن شده است. اما در شعر «آنگاه پس از تندر»

با سه زمینه دلالتی متفاوت، از نشانه «باران» مواجهیم. در بخشی از شعر، باران پس از رعد و برقی شدید می‌آید: «با آن کنار آسمان، بین جنوب و شرق/ پرهیب هایل لکه ابری را نشانم داد.../ ترکید تندر، ترق/ بین جنوب و شرق/ زد آذرخشی برق/ اکنون دگر باران جرجر بود» که بدون توجه به سطرهای بعدی آن، می‌توان آن را نشانه آرامش پس از طوفان دانست، اما سطرهای بعدی مؤید این معناست که «باران» در این بخش از شعر نشانه هراس و وحشت است، و نه آرامش: «هرچیز و هرجا خیس/ هرکس گریزان سوی سقفی، گیرم از ناکس/ یا سوی چتری، گیرم از ابلیس».

در بخش دیگری «باران» که در ادبیات ما در مواردی سابقه ایجاد آبدانی و خرمی و رویاندگی داشته: (باران که در لطافت طبعش خلاف نیست/ در باغ لاله روید و در شوره‌زار، خس)، و در مواردی نشانه پاک‌ی و شویندگی و زدودن آلودگی‌ها بوده: (وای، باران! باران!/ شیشه پنجره را باران شست.../ حمید مصدق)، و در کنار دیگر دلالت‌ها، در مجموع وجه‌های مثبت داشته، در این شعر تبدیل می‌شود به عامل و نشانه ویرانی، که در ادبیات ما بدیع است: «من با زخم بر بام خانه، بر گلیم تار/ در زیر آن باران غافلگیر/ ماندم/ پندارم اشکی نیز افشاندم» و «باران جرجر بود و ضجه ناودان‌ها بود/ و سقف‌هایی که فرو می‌ریخت». اما اخوان، پس از این هنجارشکنی در کاربرد نمادی چنین مألوف، در بخش بعدی شعر که در حقیقت سطرهای پایانی شعر است، رجعتی می‌کند به یکی از زمینه‌های آشنای دلالتی نشانه «باران» که همان یأس و اندوه است: «انگار در من گریه می‌کرد ابر/ من خیس و خواب‌آلود/ بغضم در گلو چتری که دارد می‌گشاید چنگ/ انگار بز من گریه می‌کرد ابر».

ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

### نتیجه‌گیری

شعر، نوعی «ساختن» است، و چنانکه پل والری می‌گفت، شعر نوعی پوئی‌یزی است (پوئی‌یت = سازنده). شاعر کسی است که نشانه‌ها را ابداع می‌کند، او ابداع‌گر نشانه‌هاست (گیرو، ۱۳۸۰، ص ۹۷)، و نشانه‌شناسی ادبی، یافتن مناسبتی است میان نشانه‌ای که نویسنده ارائه کرده است و آنچه خواننده فهمیده یا تأویل کرده است. به بیان دیگر نشانه‌شناسی ادبی شناخت آن قراردادهای اصلی است که به هر تصویر یا توصیف ادبی، نیروی ساختن «معنای دیگر» می‌بخشد (احمدی، ۱۳۷۲، صص ۷-۶).

در شعر «آنگاه پس از تندر» اخوان ثالث، گزینش واژگان با دقت و وسواس فراوان صورت گرفته و با وجود تنوع زمینه‌های دلالتی نشانه‌ها، در مجموع احساس واحدی را به خواننده القا می‌کند و نشانه‌های به‌کاررفته در آن، از ساختاری نظام‌مند برخوردارند. شعر «آنگاه پس از تندر» اخوان ثالث، ساختار واحدی از نظام نشانه‌شناسی را ارائه می‌دهد. روابط همنشینی یعنی روابط عناصر شعری با یکدیگر، با توالی و ترکیبی خاص بیانگر معنا و مفهوم شعر است. تاریکی شب، دیدن روشنایی‌های موقت در خانه همسایه، بی‌خوابی، یادآوری کابوس‌های شبانه، باران بی‌هنگام و ویرانگر، و تقابل‌های واژگانی و نشانه‌ای این شعر، آنچنان در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند که فضایی آکنده از یأس و پژمردگی و تاریکی را به خواننده القا می‌کنند. از آنجا که یک دال می‌تواند چندین مدلول داشته باشد، بررسی نشانه‌شناختی شعر «آنگاه پس از تندر» لایه‌های معنایی متعددی را آشکار می‌سازد. به عبارت دیگر نشانه‌شناختی، بر تکرار در تفسیر استوار است؛ همانطور در این شعر، باران تنها نشانه‌آبادنی نیست، و دست تنها نشانه‌صمیمیت و یاری. از طرفی، از آنجاییکه نظام نشانه‌ها، به دلیل تغییر ساختارهای اجتماعی، دائماً در حال تغییر و تحول‌اند، توجه به استحاله نشانه‌ها در یک دوره شعری، در شعر یک شاعر خاص، و به‌گونه‌ای جزئی‌تر در یک اثر ادبی خاص، می‌تواند برای شناخت زمینه‌های دلالتی متغیر نشانه‌ها راهگشا باشد، بر این مبنا، در این پژوهش شعر «آنگاه پس از تندر» را از این منظر بررسی کردیم.

ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، نشانه‌شناسی و ساختارگرایی، جلد اول، تهران، نشر مرکز، چاپ دوم، ۱۳۷۲.

اخوان ثالث، مهدی، از این اوستا، تهران، مروارید، چاپ دهم، ۱۳۷۵.

پورنامداریان، تقی، خانه‌ام ابری است، تهران، سروش، چاپ دوم، ۱۳۸۱ الف.

\_\_\_\_\_ سفر در مه، تهران، نگاه، ۱۳۸۱ ب.

سجودی، فرزانه، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران، علم، ۱۳۷۸.

شاملو، احمد، «یادبود مهدی اخوان ثالث»، باغ بی‌برگی، یادنامه مهدی اخوان ثالث، بع اهتمام مرتضی کاخی، تهران، نشر ناشران، ۱۳۷۰.

علوی مقدم، مهیار، «زبان ادبی و نظام نشانه‌ها» در مجموعه مقالات چهارمین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی به کوشش سیدعلی میرعمادی، جلد اول، تهران، انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۷۹.

کالر، جاناتان، فردینان دو سوسور، ترجمه کورش صفوی، تهران، هرمس، ۱۳۷۹.

کریمی حکاک، احمد، طلیعه تجلّد در شعر فارسی، ترجمه مسعود جعفری، تهران، مروارید، ۱۳۸۴.

گیرو، پی‌یر، نشانه‌شناسی، ترجمه محمد نبوی، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۸۰.

مقدادی، بهرام، فرهنگ اصطلاحات ادبی، از افلاطون تا عصر حاضر، تهران، انتشارات فکر روز، ۱۳۷۸.

Hawthorn, J, A glossary of Contemporary Literary Theory, London, Arnold, ۱۹۹۸.

Lefkowitz, L, H, "Creating The Word: Structuralism and Semiotics" in Contemporary Literary Theory by G. Douglas Atkins & Laura Morrow, Macmillan, ۱۹۸۹.