تحلیل گفتمان و گفتمان طنز در شعر "حرف آخر" شاملو

علی صفایی*
علی علیزاده جوبنی**

چکیده

در این مقاله، شعر "حرف آخر" از احمد شاملو هدف تحلیل گفتمانی قرار گرفته و در ساحت مؤلفه‌های ادبی شعر، آنها که ازطریق طنزآفرینی مقاصد گفتمانی را پیش می‌برند، بررسی شده‌اند. بدین‌منظور نخست در سطح خرد، یکایک جملات متن شعر ازنظر ساخت وجهی برپایهٔ الگوی فرشیدورد بررسی و ذیل ده‌گونه دسته‌بندی و شمارش شده‌اند. سپس در سطح کلان، عناصر گفتمانی شعر برپایهٔ الگوی "هلیدی و حسن" تحت بررسی قرار گرفته‌اند تا چشم‌انداز دقیقی از ساختار انسجامی متن در بازتاب مقاصد گفتمانی نشان دهند. نتایج تحلیل خرد و کلان به‌صورت جدول‌های بسامدی استخراج و چکیدهٔ جدول‌ها در متن مقاله گنجانده شده است. سپس عوامل ادبی که به‌طور عمده در این شعر برای طنزآفرینی به خدمت گرفته شده‌اند نیز به‌منزلهٔ مؤلفه‌های گفتمانی تحلیل شده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد شعر مزبور مبتنی بر تقابل گفتمانی است و بی‌آنکه به منطق گفتمان وفادار باشد، از مؤلفه‌های گفتمانی و ادبی به‌ویژه مؤلفه‌های طنزآفرین برای تثبیت و تقویت گفتمان همسو و نقض گفتمان معارض بهره گرفته است.

کلیدواژه‌ها: گفتمان، مؤلفه‌های گفتمانی، شاملو. طنز.

* استادیار دانشگاه گیلان safayi.ali@gmail.com
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان alializadehjuboni@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۲/۱۲/۱۳ تاریخ پذیرش: ۹۳/۳/۵

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۲، شمارهٔ ۷۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۳

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.6.6]

مقدمه

احمد شاملو را بی‌تردید در جرگهٔ شاعران معاصر باید از تأثیرگذارترین آنان به‌شمار آورد. شعر او جدا از غنای محتوایی، به‌لحاظ زبان و فرم بسیار هدف توجه است، به‌ویژه که او از شاعران آوانگارد در جریان نوگرایی شعری و پایه‌گذار شیوهٔ شکلی‌ـ محتوایی از آن است که به نام خود او (شعر سپید یا شاملویی) نام‌گذاری شده است. «بعد از نیما، شاملو بزرگ‌ترین نمایندهٔ شعر امروز فارسی است و نیز پس از نیما، شاملو بزرگ‌ترین تأثیر را روی نحوهٔ تفکر شاعران گذاشته است» (براهنی، ۱۳۵۸: ۳۱۳). ازاین‌رو بررسی شعر شاملو می‌تواند به فهم دقیق‌تر جریان‌های منجربه نوگرایی شعری یاری رساند. آثار شاملو حکایت از آن دارد که او در طول دوران فعالیت ادبی‌اش همواره به ضرورت نوگرایی شعری اندیشیده است و همین توجه نشانهٔ اهمیت موضوع در باور اوست. درمیان دفترهای شعر او سه شعر به چشم می‌خورد که از نگاه منتقدان و شاملوپژوهان نقش برجسته‌تری در بازتاب دیدگاه‌ها و آرمان‌های او در طرح نظری شعر نو دارند و جالب توجه اینکه در هر سه شعر از ابزار طنز به‌طور چشمگیری استفاده شده است. این سه شعر عبارت‌اند از: ″شعری که زندگی است″، سرودهٔ ۱۳۳۳ از مجموعهٔ *هوای تازه* که شعری ساده دربارهٔ ″موضوع شعر نو به‌معنای عام″ است و در آن ناضروربودن قافیه و وزن پیش‌افکنده می‌شود. این شعر در محتوا ساده و در لفظ دچار اطناب است. دوم، شعر ″برای خون و ماتیک″ از مجموعهٔ *آهن‌ها و احساس* سرودهٔ ۱۳۲۹ که پاسخی خشم‌آلود به حمیدی شیرازی است. در این شعر، شاملو بر واقع‌گرایی و تعهد اجتماعی شعر پا می‌فشارد و خود را شاعر دردهای مردم می‌خواند. مناقشه در این شعر تا اندازه‌ای شخصی است. سومین شعر، ″حرف آخر″ سرودهٔ ۱۳۳۱ از مجموعهٔ *هوای تازه* است که تقابل دو جریان ادبی کهنه‌گرا و نوگرا را در نگاه به فرم و محتوای شعر نشان می‌دهد. گزینش شعر ″حرف آخر″ برای تحلیل گفتمانی ازاین‌رو است که این شعر مبتنی بر رویارویی دو گفتمان نوگرا و کهنه‌گراست و تفاوت‌های اصلی دو رویکرد در آن هدف توجه قرار گرفته است، طرح دیدگاه‌ها در آن صریح و بی‌ملاحظه است و از سازمایه‌های ادبی نیز در پیشبرد گفتمان به‌خوبی استفاده شده است. شعر

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.6.6]

″حرف آخر″ چکیدهٔ بیانیهٔ ادبی شعر نو و دربرگیرندهٔ مهم‌ترین آرایی است که نیما، نادرپور، توللی و دیگران مطرح کرده‌اند و به‌همین‌دلیل، این شعر در بیشتر کتاب‌هایی که به بررسی شعر و نظریهٔ ادبی شاملو پرداخته‌اند هدف توجه قرار گرفته است. برای درک آنچه شعر ″حرف آخر″ درصدد گفتن آن است، خوانش و بررسی دقیق شعر اجتناب‌ناپذیر است. بدین‌منظور باید شعر هم به‌اعتبار اجزا و عناصر شکل‌دهنده و هم به‌اعتبار عوامل اجتماعی سامان‌دهندهٔ آن بررسی شود. تحلیل گفتمانی تلاشی درجهت کشف عناصر و تمهیدات متن برای تأمین مقاصد گفتمانی است. اساساً از نگاه جامعه‌شناختی زبان بررسی هر متنی بدون توجه به عوامل اجتماعی به‌وجود آورندهٔ آن کوششی ناتمام خواهد بود. در همهٔ متون می‌توان القائات ایدئولوژیک را شناسایی کرد که متأثر از منابع مختلف تولید شده‌اند. بررسی مؤلفه‌های گفتمانی متن ادبی می‌تواند لایه‌های پنهان این تأثیر را که ممکن است در خوانش نخست و عادی پنهان بماند، آشکار و نقش گفتمان‌های هم‌سو و معارض را در شکل‌گیری آن برملا کند. مؤلفه‌های گفتمان‌مدار ساختارهایی هستند که به دیدگاه اجتماعی یا ایدئولوژی خاص وابسته‌اند و به‌کارگیری یا به‌کارنگرفتن آنها بر دلالت‌های متن تأثیر می‌گذارد. مثلاً هنرمند ممکن است ازطریق تغییر در ساخت معلوم و مجهول جملات، تغییر در وجه افعال، جابه‌جایی و تقدیم و تأخیر ارکان جمله، نام‌دهی، حذف، اسم‌سازی، شیوه‌های گوناگون تکرار، پوشیده‌گویی، دوگانه‌گویی و غیره بر ابهام، صراحت یا برجستگی مطلبی تأثیر بگذارد. ازطرفی، واکاوی تعامل‌های گفتمانی با تمرکز صرف بر ساحت زبانی و بدون توجه به ساختار ادبی، به‌ویژه در متون ادبی، ناقص خواهد بود، زیرا تأثیرگذاری متون ادبی بیش از هرچیز به قابلیت عاطفی برآمده از بنیان ادبی متن وابسته است. شاملو در ″حرف آخر″ از عوامل ادبی، هم در مخالفت با گفتمان کهنه‌گرا و هم برای تثبیت گفتمان نوگرا، به‌خوبی استفاده می‌کند. در وجه مخالفت‌جویی شعر، استفاده از قابلیت‌های طنز، چشمگیر است. طنز به‌مثابهٔ ژانر هنری، همواره در متون ادبی از اهمیت و اقبال ویژه برخوردار بوده است. طنز معمولاً ملازم اغراق و اغراق نشانهٔ برجستگی است و طبعاً در موضوعاتی بروز

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.6.6]

می‌کند که مرکز توجه هنرمند است، ازاین‌رو، بررسی گفتمانی نمودهای طنز در یک اثر می‌تواند نقاط پررنگ را در طیف اندیشگانی خالق آن آشکار سازد. در این مقاله تلاش خواهیم کرد تا با خوانش دقیق متن شعر ″حرف آخر″، مؤلفه‌های گفتمانی شعر را با توجه به آرایش نیروهای هم‌سو و معارض بررسی و تمهیدات متن برای تأمین مقاصد گفتمانی را واکاوی کنیم. بدین‌منظور، نخست به بررسی گفتمانی شعر می‌پردازیم و پس از آن به تحلیل گفتمان طنز در شعر مزبور خواهیم پرداخت.

گفتمان و تحلیل گفتمانی

پیش از تحلیل گفتمانی متن، شایسته است نخست نگاهی به مفهوم گفتمان و نظریهٔ گفتمان بیفکنیم. نظریهٔ گفتمان بر کارکرد اجتماعی زبان مبتنی است و آن را باید صورت تکامل‌یافتهٔ نظریهٔ کنش گفتار[1] سرل و آستین دانست که در دههٔ ۱۹۳۰ مطرح شد. گفتمان یک سویهٔ زبانی و یک سویهٔ ارتباطی اجتماعی دارد و ازاین‌رو آن را ″کنش عملی و ارتباطی زبان″ نامیده‌اند (جانستون، ۲۰۰۸: ۲). به عبارت دیگر، گفتمان تلازم میانِ گفته[2] و کارکردهای اجتماعی[3] آن است و در تقابل با متن مطرح می‌شود که تنها به ساختار صوری زبان نظر دارد.

هایمز زبان‌شناس و مردم‌شناس امریکایی (۱۹۲۷-۲۰۰۹) نخستین کسی بود که مطالعات زبان را به جامعه‌شناسی پیوند داد. هایمز بر این باور است که جمله‌ها را جدا از متن نمی‌توان واحد مستقل زبانی به‌شمار آورد و بررسی زبان بیرون از اجتماع و در انزوا همواره ناقص است. معانی متن را تنها صورت‌های صرفی و نحوی رقم نمی‌زنند، بلکه عامل‌های برون‌زبانی هم در آن دخیل هستند (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵: ۴۰-۴۱).

زبان هم محصول فرایندهای اجتماعی و هم سامان‌دهندهٔ آنهاست و اجتماع و زبان مکمل یکدیگرند. در زبان همهٔ جوامع بشری در هر دوره، گفتمان‌هایی درحال فعالیت هستند که ازطریق منابع قدرت اجتماعی هدایت می‌شوند و بر همهٔ متون آن دوران تأثیر می‌گذارند. فوکو همهٔ گفت‌وگوها را پیچیده در مناسبات قدرت می‌داند و معتقد است که موضوع خنثی هرگز گفت‌وگو ایجاد نمی‌کند (یارمحمدی،

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.6.6]

۱۳۸۳: ۱۰۰؛ فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲). ون‌دایک معتقد است قدرت و ایدئولوژی از مجرای گفتمان در جامعه جاری می‌شوند و رفتار افراد و گروه‌ها را در تعامل با یکدیگر جهت می‌دهند (کلانتری، ۱۳۹۱: ۲۶). گفتمان‌ها به‌موجب آنچه ″رژیم حقیقت″ خوانده می‌شود، به قدرت‌های سیاسی و فرهنگی جریان می‌بخشند و فشار گفتمانی سوژه‌ها را به پذیرش ایدئولوژی‌ها سوق می‌دهد (هال، ۱۳۸۶: ۶۹). نهادهای فرهنگی، اجتماعی و سیاسی گفتمان‌ها را بر بنیاد ایدئولوژی خود می‌سازند و با تلقی شیءوارگی از آحاد جامعه، آن را به‌صورت واقعیات تخلف‌ناپذیر در جامعه گسترش می‌دهند. بدین‌معنا که مردم القائات گفتمان‌ها را طبیعی، منطقی و وابسته به گزینش خود می‌پندارند و ازاین‌رو در پذیرش آن مقاومتی از خود نشان نمی‌دهند. هیچ متنی خنثی و بی‌سمت‌وسو نیست و همهٔ متون به سمت گفتمانی که بدان وابسته‌اند کشش و خمیدگی دارند. زبان صرفاً مجرای جابه‌جایی اطلاعات نیست، بلکه دستگاهی است که خلق می‌کند و جهان اجتماعی، هویت‌های اجتماعی و روابط اجتماعی را می‌سازد. کشمکش گفتمانی موجب دگرگونی و بازتولید واقعیات اجتماعی می‌شود (یورگنسن، ۱۳۸۹: ۳۰).

ازنظر وجودی، گفتمان مقدم بر متن است. متن هنگامی به‌وجود می‌آید که مجموعهٔ عناصر، لوازم و زمینه‌های تولید آن وجود داشته باشد و این مجموعه همان چیزی است که آن را گفتمان می‌نامیم (صلح‌جو، ۱۳۷۷: ۸). این تقدم بدین‌معناست که نمی‌توان هیچ متنی را از الزامات وجودی آن یعنی از فرایندهای گفتمانی جدا کرد.

نگاه گفتمانی همواره نگاهی نسبی‌گرا و تاریخ‌مدار است، زیرا هر جامعه‌ای حقایق خاص خود را دارد که در گفتمان‌های خاص آن تبلور می‌یابد. درست است که همهٔ اقوام بشری تجارب مشترکی دارند، ولی بافت‌های موقعیتی متفاوت[۴] ظهور گفتمان‌های متفاوتی را موجب می‌شود. جامعه به‌هیچ‌روی نمی‌تواند تک‌گفتمانی باشد. ممکن است در موقعیتی تنها یک گفتمان امکان عرضه داشته باشد، ولی این به‌معنای تقلیل به گفتمان واحد نیست. هر گفتمان را باید در تأیید، تکمیل یا نقض گفتمان‌های دیگر بررسی کرد. فوکو معتقد است هر دوران با حکم‌فرمایی اپیستمه

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.6.6]

(انگاره) و پارادایم ویژه‌ای همراه است که وجهی از عقلانیت در آن پدیدار می‌شود. این انگاره در هر دوران ظهور گفتمان‌هایی متمایز از اعصار دیگر را موجب می‌شود (یارمحمدی، ۱۳۸۰). بنابراین، متونی که در یک زمان تولید می‌شوند، به گفتمان‌های فعال زمان خود وابسته‌اند و گفت‌وگوی گفتمان‌ها را سامان‌دهی می‌کنند. ممکن است از بطن گفت‌وگوها و کشمکش‌های گفتمانی، نهایتاً یک گفتمان به‌مثابهٔ گفتمان مسلط و چیره سر برآورد. پس از آن دوباره همین لایه‌بندی و اشتقاق دربارهٔ گفتمان نو تحقق پیدا می‌کند. متونی که به‌واسطهٔ گفتمان‌های درگیر تولید می‌شوند، از دل همین منازعه‌ها بیرون می‌آیند. این بدان معناست که کشف نظام دلالتی نشانه‌های زبانی در هر زمان به فهم گفتمان‌های آن دوران بستگی دارد. مک‌دانل با تأکید بر نسبیت دلالت‌های زبانی می‌نویسد: در هر متن، معنای گزاره‌ها[۵] و قضایا[۶] وابسته به این است که دریابیم آنها توسط چه کسی، خطاب به چه کسی، دربارهٔ چه کسی، در چه زمان و در چه مکانی به‌کار رفته‌اند (مک‌دانل، ۱۳۷۷).

در بررسی گفتمانی هر متنی، مناسبت تولید متن، گفتمان غالب موقعیت تولید، زمان و مکان تولید، گوینده یا نویسندهٔ متن، مخاطب متن، سنخ ارتباط میان آن دو و زنجیره‌های روابط بینافردی و بینامتنی درنظر گرفته می‌شود. تلاش می‌شود زبان اجتماعی متن، کشف و احزاب و نهادهایی که متن بر آموزه‌های آنان استوار است آشکار شوند. آرایش نهادها در رویارویی با یکدیگر ترسیم می‌شود و تلاش می‌شود تا نهادها و گفتمان‌های هم‌سو و متخاصم شناسایی شوند و جایگاه درزمانی و درمکانی متن کشف گردد. همچنین درک دانش زمینه‌ای سلسلهٔ مخاطبان، فهم بافت موقعیتی متن، شناسایی کنشگران یا عاملان فرایندهای متن و درک تأکیدهای متن ازطریق تحلیل واژگانی آن در پژوهش‌های گفتمانی از اهمیت بسیاری برخوردار است. در سایهٔ چنین تحلیلی، می‌توان با درک عوامل اجتماعی شکل‌دهندهٔ هر متنی به فهم بهتر و کامل‌تری از آن نایل آمد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.6.6]

شاملو و نوگرایی شعری

شعر ″حرف آخر″ بازتابندهٔ منازعه‌های دو گفتمان ادبی کهنه‌گرا و نوگراست، ازاین‌رو نگاهی مختصر به آرایش این گفتمان‌ها و فضای ادبی کشور در زمان خلق اثر در فهم شعر سودمند خواهد بود. مجموعهٔ *هوای تازه* چنان‌که از نامش پیداست با داعیهٔ جان‌بخشی به پیکر بیجان شعر فارسی ساخته‌شده و به نوعی بیانیهٔ شاملو دربارهٔ شعر نو به‌شمار می‌رود. شماری از مشهورترین و ماناترین شعرهای شاملو در همین مجموعه قرار دارند. چنان‌که خواهیم دید، در شعر تحت بررسی از این مجموعه، شاملو از قابلیت جان‌بخشی شعر خود سخن می‌گوید. این مجموعه که دربردارندهٔ ۶۹ شعر شاملو در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۲۶ تا ۱۳۳۵ است در سال ۱۳۴۰ و در موقعیتی انتشار یافت که علاوه‌بر انعکاس دغدغهٔ آزادی‌خواهی در شعر سیاسی، هنوز کشمکش‌های ادبی دربارهٔ پذیرش یا انکار میراث نیما پردامنه بود. «شاملو در دوره‌ای نیاز به شعر را در خود کشف کرد که ازیک‌طرف معمول‌ترین قالب شعر قالب آزاد نیمایی بود و ازطرف دیگر، شعر متداول زمان صرفاً در حکم حربه‌ای برای مبارزه و فریادی برای آزادی تلقی می‌شد» (حقوقی، ۱۳۶۸: ۲۶).

فضای حاکم بر شعر کشور در سال‌های پایانی دههٔ بیست و سال‌های آغازین دههٔ سی، انقلابی و آکنده از شعار آزادگی و آزادی‌جویی بود. عمدهٔ شعرها حال‌وهوای سیاسی و انقلابی داشت و نام هنرمندان انقلابی چون ناظم حکمت، مایاکوفسکی، آراگون و الوار در شعرها فراوان آورده می‌شد، ولی پس از شکست کودتا و درپی سرخوردگی حاصل از آن، این موج به نومیدی و هیچ‌انگاری یا به تنانگی و شهوت‌آلودگی گرایید. تنها خط باریکی از شعر سیاسی در شعر شاعرانی چون کسرایی، شاملو، ابتهاج، اخوان و دیگران باقی ماند که بیشتر با نگاه رمانتیک به بیان تیره‌بختی عوام می‌پرداخت (شمس لنگرودی، ۱۳۷۷: ۲۱-۲۲). با وجود این، چنان‌که گفتیم، توجه شعر حتی در سال‌های پیش و پس از کودتا منحصر به مقوله‌های سیاسی نبود و طیف هواداران و مخالفان شعر نو در این سالیان همچنان با یکدیگر درحال مجادلهٔ ادبی بودند و حتی هواخواهان شعر نو به‌ویژه شاملو با

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.6.6]

توجه بـه وضـعیت سیاسـی و اجتمـاعی روز، قابلیـت‌هـای شـعر نـو را در انعکـاس واقعیت‌های اجتماعی با شدت و حدّت بیشتری مطرح می‌کردند.

شاملو که در جرگهٔ پیروان نیما قرار داشـت، عـلاوه‌بـر تحـول شـکلی شـعر، بـر دگرگونی محتوایی آن نیز تأثیر بسیار گذاشت. شـاملو بـه برتـری محتـوا بـر شـکل معتقد بود و به‌همین‌دلیل زبان را از برخـی الزامـات ادبـی آزاد و آن را بـرای حمـل اندیشه سبکبار کرد. او همچون نیما معتقد بود که شعر باید نگاه سراینده را بازتـاب دهد، نه سنت ادبی را. صراحت لهجهٔ او در دفاع از شعر نـو، حـاکی از جـدیت او در این راه است. گرچه پیوند شعر با رئالیسم اجتماعی در دوران مشروطیت در موضوع و درون‌مایـهٔ شـعر پدیـد آمـده بـود، پـس از نیمـا آزادی‌هـای زبـانی راه را بـرای شکوفاترشدن آن هموار کرده بود و شاملو در تلاش بود تا از این ظرفیت‌های زبـانی بیشترین اسـتفاده را ببـرد. همچنـان‌کـه نیمـا سـنت ادبـی را شکـست و وزن را از موسیقی جدا و آن را از احساس و اندیشه بازسازی کرد، شـاملو هـم از سـنت نیمـا فراروی کرد و الزام به وزن عروضی تراش‌خورده (وزن نیمایی) را کنار زد (باباچاهی، ۱۳۸۹). آزادی‌جویی‌های شاملو موجی از نگرانی در کهنه‌سـرایان و حتـی نوگرایـان باورمند به وزن همچون اخوان پدید آورد. نقد اخوان بر *هوای تازه* بازتاب نگرانـی او از این هنجارشکنی و تساهل است (حقوقی، ۱۳۶۸: ۱۲). شعر فارسی همچـون هـر بنیاد تاریخمند دیگری دربرابر دگرگـونی مقاومـت نـشان مـی‌داد. ظهـور شـعر نـو گروه‌های موافق و مخالفی پدید آورد. نوگرایان اسلاف نیما بودند که می‌خواستند از ظرفیت‌های نوظهور در زبان ادبی برای طرح دغدغه‌های اجتمـاعی و سیاسـی خـود استفاده ببرند. پیشگامان گفتمان معارض، سنت‌گرایان و کهنه‌جویانی چون حمیدی شیرازی بودند که عدول از قواعد کهن شعر فارسی را به‌هیچ‌روی تحمل نمی‌کردنـد. کشمکش این گفتمان‌ها چنان‌که شاملو در شـعر «حـرف آخـر» پـیش‌بینـی کـرد، فرجام به غلبهٔ جریان نوگرا انجامید.

تحلیل متن در سطح خرد

نتایج بررسی ساختاری جملات شعر «حـرف آخـر»، بـه پیـروی از الگـوی سـاخت وجهی فرشیدورد (فرشیدورد، ۱۳۷۳) به‌صورت داده‌های آماری در جدول ضمیمهٔ ۱

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.6.6]

آمده است. این آمار نشان می‌دهد که شعر شامل ۷۹ جمله است. ازآنجاکه شعر محتوی ۵۶۱ واژه است، پس به‌طور میانگین هر هفت واژه یک جمله را سامان داده‌اند. کوتاهی جملات به‌هیچ‌روی ناقض انسجام متنی نیست، چون جمله‌ها با ابزار ربطی فراوان به‌هم پیوسته‌اند و به‌لحاظ محتوایی، کل شعر وحدت و یک‌پارچگی[۷] دارد. فقط ۹ جمله از جملات شعر، معطوف نیستند و این بدان‌معناست که در این شعر با یک زنجیرهٔ بستهٔ مفهومی مواجه هستیم. ۸۵ درصد جملات خبری هستند، زیرا برای بازتاب ایدئولوژی شاعر با قطعیت بیان شده‌اند. ساخت پرسشی صرفاً در ۶ درصد از جملات دیده می‌شود که این پرسش‌ها نیز عمدتاً مجازی و شایستهٔ تأویل به جملات خبری هستند. از ساخت مجهول فقط یک‌بار استفاده شده است و این بدان‌معناست که شعر درصدد پنهان‌کردن[۸] عاملیت کنشگران نیست.

جدول بسامدی جمله (ضمیمهٔ ۱)

عامل	بسامد	درصد
ساده	۵۲	۶۶
مرکب	۲۷	۳۴
خبری	۶۷	۸۵
امری	۱	۱
عاطفی	۰	۰
پرسشی	۵	۶
شرطی	۶	۸
مجهول	۱	۱
معلوم	۷۸	۹۹
اسمی	۲۶	۳۳
فعلی	۵۳	۶۷
جمع جملات	۷۹	-

تحلیل متن در سطح کلان

بررسی کلان‌متن شعر برپایهٔ الگوی هلیدی و حسن صورت گرفته است. طبق آرای هلیدی و حسن که در سال ۱۹۶۷ مطرح شده است بررسی ساخت متنی، وابسته

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.6.6]

بـه تحلیـل دو سـاخت، یکـی تحلیـل "سـاخت مبتدا ـ خبـر"[۹] و دیگـری "سـاخت اطلاعاتی"[۱۰] است.

ساخت مبتدا ـ خبر تعیین می‌کند که گزاره‌های متن دربارهٔ چـه‌چیـز یـا کـسی است. موضوع اصلی پیام در مبتدا و گـزاره‌هـایی کـه گوینـده/ نویـسنده دربـارهٔ آن مطرح می‌کند در خبر انعکاس می‌یابند. هر متن، مجموعه‌ای از معانی را به اشتراک می‌گذارد[۱۱] و معانی جدیدی را هم به دست می‌دهد[۱۲] (سینکلر، ۲۰۰۴: ۸۲).

ساخت اطلاعاتی متن دربردارندهٔ اطلاعات نو[۱۳] است کـه بـر اطلاعـات کهنـه[۱۴] بنیان نهاده شده است. ممکـن اسـت اطلاعـات کهنـه در مـتن ذکـر نـشود و ایـن درصورتی است که گوینده/ نویسنده فکر می‌کند مخاطب بـر ایـن اطلاعـات وقـوف دارد و نیازی به ذکر آنها نیست (براون، ۱۹۸۹: ۴-۱۵۳). فرایند توزیع اطلاعـات در هر متن به بینش نویسنده/گوینده وابسته اسـت و او در انتخـاب شـیوهٔ اسـتفاده از بسته‌های اطلاعاتی آزاد است.

آرایش شخصیتی در شعر «حرف آخر»، بر اطلاعات کهنهٔ مخاطب از موضـوع و محتوای مناقشه و نمادهای مرتبط پایه‌گذاری شده است و شعر بدون آنکـه دربـارهٔ پرسوناژها اطلاع نو ارائه کند، وارد موضوع مناقشه می‌شود و به تثبیت دیـدگاه‌هـای هم‌اندیشان و تخطئهٔ مخالفان می‌پردازد.

در تحلیل ساختاری متن، افزون بر تحلیل ساخت مبتدا ـ خبری و اطلاع کهنه ـ نو باید عامل انسجام[۱۵] را هم به‌عنوان عامل فراساختاری در نظر داشت. متن به‌دلیل اشتمال بر بافتار[۱۶] از آنچه متن نیست جدا می‌شود و بافتـار، خـود حاصـل انـسجام متنی است. انسجام متنی موجب می‌شود که خواننده/ شنونده میان جمله‌های متن پیوند برقرار کند و مفهوم واحدی از کلیت متن برداشت کند.

شعر «حرف آخر» چنان‌که ذکر شـد مـتن کـاملاً منـسجم و پیوسـته‌ای اسـت. عوامل انسجامی متن که میان اجزای متن پیوند ایجاد می‌کنند در الگوی هلیـدی و حسن عبارت‌اند از: ارجاع، روابط واژگانی، جایگزینی، حذف و حـروف ربـط (بـراون، ۱۹۸۹: ۱۹۲). چگونگی توزیع این عوامل انـسجامی در مـتن در جـدول ضـمیمهٔ ۲ نشان داده شده است:

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.6.6]

جدول عوامل و ابزار انسجامی (ضمیمهٔ ۲)

عامل	بسامد	درصد
ارجاعی	۸۹	۳۰
واژگانی	۱۱۲	۳۸
ربطی	۶۴	۲۱
حذفی	۲۷	۹
جایگزینی	۶	۲
جمع	۲۹۸	۱۰۰

می‌بینیم که انسجام متنی شعر بیش‌ازهمه به عامل واژگانی (۳۸درصد) و ارجاعی (۳۰درصد) وابسته است. به گواهی جدول بسامدی عوامل ارجاعی، در این شعر ضمیر ″من″ ۲۴ بار منفرداً و یک‌بار هم به صورت ″مرا″ و درمجموع ۲۵ بار و ضمیر ″شما″ ۸ بار به‌کار رفته است. بررسی شخص افعال نشان می‌دهد که در مجموع ۲۸ بار از فعل متکلم‌وحده و ۶ بار از فعل مخاطب استفاده شده است. ازمیان ضمایر غایب، صرفاً یک‌بار از ضمیر ″وی″ استفاده شده است. بررسی شخص ضمایر و افعال نشان می‌دهد که شعر بیشتر بر گفت‌وگوی رودررو و مستقیم استوار است، فضای کلی شعر دوقطبی است، ولی سهم شاعر در آن بیش‌از دیگر کنشگران است و به‌عبارت دیگر شعر بیشتر مونولوگ و تک‌صدایی است.

گفتنی است که در بررسی انسجام متنی، حروف تعریف و اضافه[۱۷] و... که به‌کارکرد زبان وابسته‌اند محاسبه نمی‌شوند، زیرا آنها به‌واسطهٔ الزامات و ضرورت‌های زبانی به متن تحمیل می‌شوند، ولی واژگانی که ذکر آنها آگاهانه و وابسته به پیش‌اندیشی شاعر است[۱۸] تحت شمارش قرار می‌گیرند.

جدول آشکار می‌کند که این شعر بیش‌از هرچیز به عامل انسجامی واژگانی وابسته است؛ عاملی که در اغلب کارکردها به‌صورت تکرار واژگانی دیده می‌شود. به‌عبارت دیگر، مهم‌ترین عامل انسجامی متن تکرار است. شعر ۵۶۱ واژه دارد که ۳۰ واژه در آن ۸۷ بار تکرار شده‌اند. تکرار تأمل‌برانگیز ضمایر ″من″ و ″شما″ بر صراحت شعر افزوده است. پس‌از ضمایر، بیشترین تکرار در واژگان ″مردم″ (۵ بار)، ″صبح″ که با ایهام بر نام شعری شاملو هم دلالت دارد (۵ بار)، ″شعر″ (۴ بار) و ″عشق″ (۴ بار) دیده می‌شود که نشان‌دهندهٔ محور محتوایی مناقشه است. حرف نفی ″نَه″ در این شعر ۹ بار به نشانهٔ تأکید شاعر بر ایدئولوگ موردنظر تکرار شده است.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.6.6]

تکیهٔ چشمگیر متن به عوامل پیوندی حاصل انسجام متن است. درمیان عوامل انسجامی ربطی، بیشترین سهم مربوط به عوامل تبیینی (۳۶ درصد) و عوامل افزایشی (۲۴ درصد) است. دلیل زیادبودن حروف ربط تبیینی، به‌طور واضح تلاش شاعر در رد یک گفتمان و تثبیت گفتمان دیگر است و دلیل زیادبودن عامل ربطی افزایشی (حرف ربط "و") عدم گسترش شعر در محور عمودی و عملکرد خطابی و اقناعی شعر است که درصدد است با رگباری از جملات مخاطب را به هم‌سویی با خود ترغیب کند.

می‌دانیم که "حذف" از ویژگی‌های سبکی شاملو است و او بسیار از این عامل برای هنجارگریزی نحوی و برجسته‌سازی زبانی استفاده می‌کند، ولی در این شعر حذف چندانی به چشم نمی‌خورد و شاعر غالباً با دگرگون‌کردن جملات و به‌هم‌ریختن هماهنگی نحوی آنها زبان شعری پدید آورده است. حذف اگر عامدانه صورت گیرد، معمولاً ترفندی گفتمانی برای پنهان‌کردن عاملیت کنشگران فرایندهاست، برعکس در اینجا، در بیشتر گزاره‌ها عنصر فعال‌سازی دیده می‌شود و حذف‌های اندکی که به چشم می‌خورد، به قرینهٔ لفظی و به قصد ایجاز صورت گرفته است. همچنین شاعر می‌توانست برخی واژگان را که در این شعر بسیار مکرر شده‌اند حذف کند، بدون آنکه آسیبی به فهم مخاطب وارد شود. حذف‌نکردن این واژگان صرفاً به‌دلیل تأکید بر تقابل گفتمانی است. برای مثال، ذکر ضمیر منفصل "من" در شعر، غالباً به‌دلیل وجود شناسه، غیرضروری بوده و این تکرار صرفاً برای برجسته‌سازی حضور شاعر در دوئالیسمی است که خود سامان داده است: "فرو می‌کوبم من"، "نه بازمی‌گردم من"، "طرف همهٔ شما منم من".

جمع‌بندی اطلاعات جداول کلان

چنان‌که گفتیم، این شعر بسیار منسجم و بسته است و در آن، دیدگاه‌های شاعر در زنجیره‌ای به‌هم‌تنیده از جملات وابسته بیان شده است. انسجام متن بیش‌ازهمه به صورت "تکرار" دیده می‌شود که مهم‌ترین نمود آن تکرار واژگانی است.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.6.6]

درمیان ابزار انسجامی واژگانی، پس از عامل تکرار، شمول با ده درصد و هم‌آیی با هفت درصد قرار دارند. زنجیره‌های شمول معنایی همگی به موضوع مناقشه (شعر) وابسته‌اند مانند: شعر/ غزل/ قصیده/ رباعی، شاعر/ نیما/ ولادیمیر.

زنجیره‌های هم‌آیی یا وابسته‌های واژگانی نیز غالباً در توصیف مستقیم یا استعاری کلاسیسیسم شعری دیده می‌شوند و در سویهٔ انکاری شعر قرار دارند. مانند: شعر/ شاعر/ منظومه/ دیوان/ مفاعلن فعلاتن/ غزل/ قصیده/ رباعی؛ بقعه/ امامزاده/ دربان (متولی)؛ قبرستان/ گور/ مرده، قواد/ زنازاده/ [...]باز/ روسپی‌خانه.

در این وابسته‌ها، در سویهٔ شعر کهن، واژگان قبرستان، گور، کهنه، فسیل‌خانه، گذشته، گردگرفته، قدیمی، کثیف، متعفن، هرجایی، قالبی و درجانب شعر نو واژگان آینده و فردا جلب توجه می‌کنند. تقابل‌ها و تضادها نیز دقیقاً منطبق با فضای دوقطبی متن پرداخته شده است: سایه/ آفتاب، گذشته/ آینده، دیروز/ فردا، روز/ شب و... این تقابل‌های واژگانی در شعر چنان پربسامد است که شعر را می‌توان ترکیبی از زوج‌های تقابلی[۱۹] به‌شمار آورد. به‌عبارت دیگر، آرایش واژگانی نیز دلالت بر دوقطبی‌بودن شعر دارد.

آرایش شخصیتی شعر نیز بر تقابل مبتنی است: در یک سمت، ″من″ (شاملو) و درکنار او ″نیما″ پدر شعر نو، ″ولادیمیر مایاکوفسکی″ شاعر انقلابی روس و الگوی شاملو و ″فریدون توللی″ از پیشروان نوگرایی شعری قرار دارند و در سمت دیگر، ″شما″ یعنی کهنه‌پردازان و حمیدی شاعر به‌منزلهٔ موج‌نشین این جناح حضور دارند. تصریح به نام نیما و ولادیمیر آشکار می‌کند که جبهه‌گیری فرافردی است، ولی ناسزاها شعر را به بستری برای تسویه‌حساب فردی و به‌اصطلاح طنزپژوهان، طنز شخصی (پلارد، ۱۳۸۶: ۹)، فرومی‌کشد.

وجوه گفتمانی شعر

از اصول گفتمان خردبنیاد این است که هدفش رسیدن به حقیقت باشد و از یک‌سونگری، دگماتیسم، تک‌گویی، جزم‌اندیشی و انحصارجویی بپرهیزد، به دیدگاه مخالف حرمت بگذارد و در تضارب دیدگاه‌ها آرامش روانی و منطق‌گرایی را لحاظ کند.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.6.6]

چنان‌که گفتیم، این شعر بر تقابل گفتمانی بنیان نهاده شده است. شاملو در این شعر برای نفی گفتمان کهن و بسترسازی، هویت‌بخشی و تحکیم گفتمان نو از مطلق‌گرایی، قطعیت‌گرایی و تقلیل، شعارابزاری، غیریت‌سازی، عینیت‌سازی، تنگ‌نگری، تمامیت‌خواهی و غیره استفاده می‌کند. اخطارها و تهدیدهای شعر برای هویت‌بخشی گفتمانی و با اشعار به این امر صورت گرفته است که همهٔ گفتمان‌ها در تقابل با گفتمان‌های مخالف هویت می‌یابند. شاملو با اغراق، تعمیم غیرمنطقی و مطلق‌گرایی، همهٔ امتیازات شعر کهن را انکار و آن را به بازی فرم تقلیل می‌دهد و گفتمان نوگرا را از هر عیبی مبرا نشان می‌دهد. در این شعر او پیشینهٔ ادب فارسی را یکسره از مردم‌گرایی عاری و شعر نو را بازتابندهٔ دردها و نگرانی‌های اجتماعی توصیف می‌کند. اشکال شعری غزل، رباعی، قصیده و فرم و محتوای شعر کلاسیک را رد و آن را به ذهن‌گرایی متهم می‌کند. این درحالی است که بسیاری از معضلات اجتماعی در شعر کهن بازتاب داشته‌اند، ضمن اینکه آزاددستی شاعر در شعر نو نیز الزاماً به اجتماعی‌شدن شعر نمی‌انجامد. بسیاری از نگره‌های نوگرایان دربارهٔ محتوای شعر، در ادب کهن پشتوانه دارند، ولی شاملو این ایده‌ها را برای هویت‌بخشیدن به گفتمان نوگرا بازتولید می‌کند. این ویژگی همهٔ گفتمان‌های نو است که با انکار گفت‌وگوی میان‌ـ متنی تلاش می‌کنند خود را متمایز و دارای هویت مستقل نشان دهند.

در قیاس با عمده اشعار شاملو، دلالت‌ها در این شعر، به‌دلیل وجه تبیینی آن، منطق آشکاری دارند. دلالت‌ها زمان‌مند و مکان‌مند هستند و خود متن، فارغ از هر تفسیر و تأویل، به عامل‌هایی که در فرایندها مشارکت دارند تصریح دارد. عنوان شعر، وجه و شخص افعال، پرسوناژهای شعر، کنش‌ها و عاملان فرایندها و غیره همه آگاهانه و هدفدار گزینش شده‌اند و از آنها به‌گونه‌ای برای تحکیم ایدئولوژی موردنظر استفاده شده است. کاربرد متغیرهای ایهام، دوگانه‌گویی، کنایه و قید تردید و درنگ در آن کمرنگ است. ازآنجاکه به‌کاربردن ضمیر به‌جای اسم از صراحت جمله‌ها می‌کاهد، در این شعر از ضمایر غایب کمترین استفاده شده است. گزاره‌ها کنشی هستند و پذیرندگی و انفعال در شعر دیده نمی‌شود. هجوم عصبی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.6.6]

شاملو به کهنه‌پردازان و دفاع مستقیم او از نوگرایی، شعر را دچار شعارزدگی کرده است. براهنی می‌نویسد: «گاهی شعر شاملو عجیب در جواب حرف‌هایی است که دربارهٔ شعرش مطرح شده و شاملو مستقیماً به انتقادهایی که از شعرش شده پاسخ می‌دهد، طوری‌که گویی مقاله‌ای در دفاع از شعر خودش می‌نویسد» (براهنی، ۱۳۵۸: ۳۶۴) و جباری مقدم می‌نویسد: «شاملو در بیشتر اشعاری که ارادهٔ مصمم برای رساندن اندیشه‌اش داشته است دچار شعارزدگی شده است» (جباری مقدم، ۱۳۵۸: ۸۸).

گفتمان طنز در شعر

گفتیم که از مؤثرترین سازوکارهای گفتمانی، القای ایدئولوگ به‌صورت غیرمستقیم به کمک گزاره‌های ادبی است و دراین‌زمینه طنز از قدرتمندترین ژانرهاست که از آغاز درکنار ادبیات بوده است. پژوهشگران تاریخ طنز را با تاریخ زبان یکی می‌دانند. طنز شکلی هنری از مخالفت با نقیصه‌های اجتماعی برای حفظ هنجارها، آرمان‌ها و حقانیت ارزش‌های اخلاقی است که ازطریق خنده‌دار نشان‌دادن این نقیصه‌ها درقالب شعر یا نثر، درجهت اصلاح اجتماعی اقدام می‌کند و به‌همین‌سبب چرنیشفسکی طنز رئالیستی مبتنی بر برجسته‌سازی واقعیت‌های کریه را برترین شکل نقد ادبی توصیف می‌کند (آرین‌پور، ۱۳۸۲: ۳۷). بدیهی است که چون طنز بر هجمه استوار است، استفاده از آن به‌ویژه در بافت انتقادی زبان بیشتر است. شاملو در ″حرف آخر″، از تاکتیک‌های گوناگون طنز برای حمله به مخالفان بهره می‌برد که بارزترین آنها ″وارونگی″ و ″انواع تشبیهات طنزآمیز″ است.

مقصود از وارونگی، غرابتی[۲۰] است که از اختلال در زبان یا وضعیت بهنجار به‌وجود می‌آید و این اختلال ممکن است موقعیتی، شخصیتی، زمانی، مکانی و غیره باشد (کریچلی، ۱۳۸۴: ۱۲؛ سلیمانی، ۱۳۹۱: ۵۰ و۲۷۷). در نگاه کلی، همهٔ اشکال طنز، محصول وارونگی هستند و از ناسازگاری ارکان سخن با یکدیگر یا با موقعیت و عوامل برون‌متنی به‌وجود می‌آیند و هرچه این ناسازگاری ژرف‌تر باشد، محصول خنده‌دارتر است (فتوحی، ۱۳۹۲: ۱۰۰). در این شعر، وارونگی در سطح زبان رخ می‌دهد. شاملو در این شعر در توصیف گفتمان همسو از سطوح عالی زبان استفاده

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.6.6]

می‌کند، درحالی‌که برای توصیف گفتمان کهنه‌گرا، آگاهانه سطح نازل زبانی را به خدمت می‌گیرد. این نوعی ناهم‌پایگی و عدم تجانس در متن ایجاد می‌کند که اسباب تمسخر می‌شود. این کار به‌مثابهٔ آن است که فرد سخنران در بافت موقعیتی علمی و فرهنگی، ناگاه از واژگان، اصطلاحات، یا لحن اوباش استفاده کند. هرچه بافت موقرتر باشد، این شکاف عمیق‌تر و طنز خنده‌دارتر خواهد بود.

زبان چیزی فراتر از به‌کاربردن نشانه‌ها در بافت و موقعیت مطابق نیست. به‌کاربردن نشانه، در بیرون از سازمانی که به آن نظام نشانه‌ای وفادار است، به‌لحاظ معناشناختی با تهی‌سازی و بیگانه‌سازی[۲۱] آن نشانه همراه است و این امر اگر با قراین زبانی یا حالیه همراه نباشد، ایجاد ابهام،[۲۲] یا سوءفهم[۲۳] می‌کند و اگر با قرینه همراه باشد به طنز می‌انجامد. در این شعر، چنان‌که گفتیم، آنچه مایهٔ خنده می‌شود، درآمیختگی ساحت زبانی و موقعیتی دو گفتمان متفاوت است که هریک مقوله‌های قاموسی ویژهٔ خود را داراست. "قواد" خواندن شاعران مقلد، "زنازاده" خواندن خود، "هرجایی" خواندن شعر کهن و "روسپی‌خانه" نامیدن دفاتر نشریه‌های کهنه‌گرا، همه مصادیقی از پرخاش‌جویی، هتاکی و پرده‌دری جنسی است که در این شعر به چشم می‌خورد و با سنت شعری و نیز با پیشینهٔ اندیشگانی مخاطب از بافت این شعر و سبک شعری شاملو هم‌خوانی ندارد. این نمونه‌ای از گزارش امر عالی با دستور یا ساختار واژگانی نازل است که از شکل‌های باژگونگی طنزآمیز به‌شمار می‌رود.

تشبیهاتی که شاملو در این شعر برای توصیف طیف کهنه‌گرا به‌کار می‌برد نیز بر طنز مبتنی هستند و مقاصد گفتمانی را دنبال می‌کنند. یکی از تشبیهات طنزآمیز که در این شعر مکرراً به‌کار رفته است "حیوان‌نمایی" است. مقصود از حیوان‌نمایی، مانندسازی انسان در ریخت ظاهری یا کنش به حیوان است. برای نمونه به‌کاربردن "جانور تک‌یاخته" دربارهٔ حمیدی شیرازی و به‌کاربردن واژهٔ "پوزه" ـ که اختصاص به طبقه‌ای از جانوران دارد ـ برای کهنه‌گرایان، شایان ذکر است. باید در نظر داشت که طنز وقتی در پرخاش‌جویی زبانی از حد متعارف بگذرد، منش نیک‌خواهانه و اخلاقی خود را از کف می‌دهد و به دشنام[۲۴] و هجو[۲۵] نزدیک می‌شود و در توصیف

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.6.6]

و تحلیل آن، به‌جای تمرکز بر انگاره‌های اصلاحی اجتماعی، بیشتر به انگاره‌های روان‌شناسی مبتنی بر رهایی‌بخشی و تسکین توجه می‌شود و ″حرف آخر″ شعری است که در آن مرز میان طنز و هجو و دشنام شکسته می‌شود.

یکی دیگر از این تشبیهات ماشین‌وارگی است. شاملو با تأکید بر سنت قالب‌گرایی کهنه‌جویان، آنان را به‌طور ضمنی به ماشین‌هایی مانند می‌کند که از مصالح مشخص برای تولید انبوه کالاهای مشابه استفاده می‌کنند. این آسیب‌شناسی شعر نو در دیدگاه‌های انتقادی دیگران ازجمله توللی و نادرپور هم آمده است. دیگر تشبیهات شاملو نیز آمیخته با استخفاف است. از آن جمله ″آدمک″خواندن کهنه‌گرایان، دیوان‌های شعر کهن را ″دستمال مستعمل″ خواندن، تشبیه غزل به ″خون مسموم″، تشبیه رباعی و قصیده به ″فسیل″ و تشبیه کهنه‌سرایی به ″قی‌کردن″ که برای تأثیر عاطفی و انگیختن حس بیزاری در مخاطب به‌کار رفته است. درمجموع می‌بینیم که تشبیهات شاملو در سمت گفتمان همسو، عاطفی، حس‌برانگیز و دارای رقت معنا و در توصیف گفتمان مخالف، عمدتاً توهین‌آمیز، سخیف و غیراخلاقی است.

دیگر از شگردهای طنزآفرین شعر، نام‌دهی[۲۶] است. شاملو القاب طنزآمیزی به کهنه‌جویان نسبت می‌دهد و برای اینکه این نسبت‌ها از صورت زبانی اتهام بیرون باشد و برای طبیعی‌سازی و قطعیت‌بخشی به این اتهامات، از عنصر نام‌دهی استفاده می‌کند. مقصود از نام‌دهی، انتساب نام یا برنام (لقب) یا صفتی به کسی است که بدایتاً آن صفت در او نیست. صفات و القاب طنزآمیزی چون ″فسیل‌خانه″، ″روسپی‌خانه″، ″مرده‌های هزارقبرستانی″ و غیره ازجملهٔ این نام‌گذاری‌هاست. این نام‌گذاری‌ها نشان‌مند و آکنده از طنز تخریبی نزدیک به هجو هستند.

شاملو در این شعر به القاب فرودستی متوسل می‌شود تا با تحقیر خصم تفوق خود را نشان دهد و مخاطب برای آنکه مشمول این القاب نباشد، به همراهی و همسویی با شاعر ترغیب می‌شود، زیرا طنز همواره با احساس غرور حاصل از برتری حقیقی یا کاذب فرد دربرابر قربانیان طنز همراه است و اگر این حس برتری وجود نداشته باشد، طنز هم خنده‌دار نخواهد بود. طبعاً هرچه گزندگی طنز بیشتر باشد،

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.6.6]

این شکاف و فاصله عمق بیشتری خواهد یافت (حری، ۱۳۸۷: ۳۹؛ کردچینی، ۱۳۸۸).

انتخاب الگوی نحوی جملاتی که حامل این القاب و اتهامات هستند، با زیرکی و هوشمندی صورت گرفته است. شاملو بدین‌منظور جملات ندایی را به‌کار می‌برد که برخلاف گزاره‌های خبری، صدق و کذب نمی‌پذیرند و بدین‌ترتیب این اتهامات درقالب واقعیاتی تخلف‌ناپذیر به مخاطب عرضه می‌شوند. برای نمونه به‌جای ″شما انواع ولادیمیر را کشتید″ عبارت ″شما کشندگان انواع ولادیمیر″ را به‌کار می‌برد. واژگان انتخاب‌شده نیز غالباً واژگان نشان‌دار هستند و از طنز تخریبی برخوردارند. مثلاً به‌جای استفاده از واژهٔ هسته‌ای و بی‌نشان[۲۷] ″پیر″ برای کهنه‌جویان، صفات ″کهنه″، ″عینکی″، ″مستعمل″ را به‌کار می‌برد یا به‌جای واژهٔ ″کهنه″ برای مجلات سنت‌گرا، از صفت ″گردگرفته″ استفاده می‌کند که بار منفی بیشتری دارند و در مخاطب کراهت بیشتری ایجاد می‌کنند.

شعر همچنین از اغراق، مبالغه و فزون‌نمایی درکنار اطناب برای برجسته‌سازی طنزمایه‌ها استفاده می‌کند که در تعدد زنجیره‌های هم‌آیی و تکرار خود را نشان می‌دهد. مثلاً برای نشان‌دادن واپس‌گرایی و سالمندی کهنه‌جویان آنان را ″فسیل″ نام می‌دهد. عمده طنزهای این شعر آمیخته به اغراق‌اند. عنصر اغراق و مبالغه در بیشتر هنرها به‌چشم می‌خورد، ولی در طنز باید آن را از ارکان به حساب آورد، زیرا طنز همواره درصدد غافلگیری است.

بدین‌ترتیب، همه شگردهای طنز در این شعر آمیخته به پرده‌دری و هتک است و شاملو با ستیزه‌جویی واژگانی نشان می‌دهد که در همهٔ عرصه‌ها روحیهٔ مبارزه‌جویانهٔ خود را حفظ می‌کند. براهنی دربارهٔ خشونت زبانی شاملو در شعر ″حرف آخر″ می‌نویسد:

> ... شاملو به تأثیر از شعر سوررئالیستی و به تأثیر از شعر فوتوریستی مایاکوفسکی، زبان شعر را از کلمات زمخت و خشن، کلمات عاطفی آلوده به خشونت، از دشنام، از ریتم دشنام، از قافیه‌های تصادفی... با ترکیبی از درد و لذت، زندگی و مرگ، مهر و قهر به وجود می‌آورد (براهنی، ۱۳۸۱).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.6.6]

در طنز فارسی استفاده از بازی‌های زبانی به‌ویژه جناس همواره هدف توجه بوده است و شاملو نیز به‌دلیل احاطه بر رموز واژه و زبان، در شعرهایش به طنزهای زبانی توجه ویژه دارد، ولی در این شعر، بازی‌های زبانی چندان هدف توجه قرار نگرفته است، زیرا اولاً این شگردها معمولاً تابع پیشامدهای زبانی هستند و ثانیاً در اینجا خشم و افروختگی بیش‌ازحد شاعر، امکان آرایش فرم را از او سلب کرده است. معمولاً طنز زبانی، طرح یک نقیصه در چکیده‌ترین صورت زبانی با حذف یک یا چند حلقه از زنجیره‌های دلالی است که کشف آن به سعی مخاطب واگذاشته می‌شود. مخاطب با کمی تلاش ذهنی آن حلقه را واسازی می‌کند و دچار شگفتی و خنده می‌شود. در این شعر ولی انگیختگی شاعر مانع شکل‌گیری طنزهای زبانی شده است و همه‌چیز با زیاده‌گویی، رکاکت و برجسته‌سازی بیش از اندازه همراه است. مجابی با نگاهی روان‌شناختی، تلخی و ستیزه‌خویی شعر شاملو را به رنج‌کشیدگی، فقر و تنهایی او مربوط می‌داند:

> شعر او که هوای تازهٔ عشق بود با رنگ‌پذیری از زیست هرروزهٔ زمینی‌اش طعمی تلخ، عصبی و ستیزه‌خو یافت. لحن او جایی ریشخندآمیز می‌شود: درقبال مدعیان ادب و هنر سنتی؛ جایی دشمنانه و ستیزه‌گر می‌شود؛ در رویارویی با دشمنان خلق و بهره‌کشان؛ زمانی به هزل می‌گراید از رفتار رمه‌واران؛ جایی شکل هجو می‌گیرد و آدم‌های مشخصی را به قناره و دار می‌آویزد (مجابی، ۱۳۹۱: ۱۹).

نتیجه‌گیری

بررسی گفتمانی شعر ″حرف آخر″ نشان می‌دهد که این شعر مبتنی بر تقابل گفتمانی است و این تقابل در زبان و آرایش واژگانی متن هم دیده می‌شود. شاعر در توصیف گفتمان نوگرا از سطوح عالی و در توصیف گفتمان کهنه‌گرا از سطوح نازل زبانی استفاده می‌کند. شاملو در دفاع از ایدئولوگ مدنظر خود در این شعر چندان تابع منطق گفتمان نیست، از خون‌سردی و آرامش که لازمهٔ گفت‌وگوی منطقی است بی‌بهره است و از خود همان رفتار مبارزه‌گرا و پرخاش‌جویانه را نشان می‌دهد که در موضع‌گیری‌های سیاسی و اجتماعی دارد. شعر در طرح هنری نقیصه، به‌دلیل انگیختگی عاطفی سراینده، توفیق چندانی نمی‌یابد، بلکه با جهت‌گیری مستقیم، به

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.6.6]

نوعی بیانیهٔ خشونت‌آمیز حزبی فروکش می‌کند. زبان شعر بسیار صریح، بی‌ملاحظه، آرمان‌گرا، تند و شعارزده است. تک‌صدایی و مونولوگ از ویژگی‌های بارز شعر است و شعر بیشتر از آنکه از خردمداری و منطق گفت‌وگو پیروی کند، تابع مجادلهٔ احساسی است. بررسی گفتمانی نشان می‌دهد که متن شعر زنجیرهٔ فروبسته‌ای از مفاهیم است که شاعر به کمک تکرار درصدد القای آنهاست. ازمیان مؤلفه‌های ادبی گفتمانی، شعر در تضعیف گفتمان متخاصم، از قابلیت‌های طنز درقالب وارونگی، تشبیه و نام‌گذاری همراه با اغراق بهره گرفته و با گرایش به طنز تلخ، رکاکت واژگانی و ناسزاگویی به هجو نزدیک می‌شود تا بتواند با تأثیر عاطفی بر مخاطب او را به همراهی و هم‌اندیشی با خود ترغیب کند.

پی‌نوشت

1.speech act
2.utterance
3.social practice
4.context of situation
5.statements
6.premises
7.unity
8.mystification
9.theme/rheme organization
10.information structure
11.sharing of meaning
12.creating meaning
13.new information
14.given information
15.cohesion
16.texture
17.function words
18.content words
19.binary oppositions
20.deterritorilization
21.alienation
22.ambiguity
23.misunderstanding
24.invective
25.lampoon

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.6.6]

26.Naming
27.unmarked

منابع

آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۲) *از صبا تا نیما*. جلد دوم. چاپ هشتم. تهران: زوار.

آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۵) *تحلیل گفتمان انتقادی*. تهران: علمی-فرهنگی.

باباچاهی، علی (۱۳۸۹) «شاملو فرزند ناخلف نیما». *نشریهٔ گزارش*. سال نوزدهم، شمارهٔ ۲۱۹: ۳۸.

براهنی، رضا (۱۳۵۸) *طلا در مس*. چاپ سوم. تهران: کتاب زمان.

ـــــــ (۱۳۸۴) «ویژه‌نامهٔ احمد شاملو». *فصلنامهٔ گوهران*. شمارهٔ ۹ و ۱۰: ۳۶-۶۶.

پلارد، آرتور (۱۳۸۶) *طنز*. ترجمهٔ سعید سعیدپور. چاپ چهارم. تهران: مرکز.

جباری مقدم، عباس (۱۳۸۵) *نظریهٔ ادبی اخوان و شاملو*. قم: فراگفت.

حری، ابوالفضل (۱۳۸۷) *دربارهٔ طنز (رویکردهای نوین به طنز و شوخ‌طبعی)*. تهران: سورهٔ مهر.

حقوقی، محمد (۱۳۶۸) *شعر زمان ما (شاملو)*. چاپ دوم. تهران: نگاه.

سلیمانی، محسن (۱۳۹۱) *اسرار و ابزار طنز*. تهران: سورهٔ مهر.

شاملو، احمد (۱۳۸۹) *مجموعهٔ آثار، دفتر یکم: شعرها*. چاپ نهم. تهران: نگاه.

شمس لنگرودی، محمد (۱۳۷۷) *تاریخ تحلیلی شعر نو*. جلد دوم. تهران: مرکز.

صلح‌جو، علی (۱۳۷۷) *گفتمان و ترجمه*. تهران: مرکز.

فتوحی، محمود (۱۳۹۲) *سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. چاپ دوم. تهران: سخن.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۳) *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.

ـــــــ (۱۳۸۴) *دستور مفصل امروز*. چاپ دوم. تهران: سخن.

فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹) *تحلیل انتقادی گفتمان*. ترجمهٔ مجموعهٔ مترجمان. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

کردچینی، فاطمه (۱۳۸۸) «شکل دگر خندیدن»، *کتاب طنز* (۵). تهران: سوره: ۸-۴۱.

کریچلی، سیمون (۱۳۸۴) *درباب طنز*. ترجمهٔ سهیل سمی. تهران: ققنوس.

کلانتری، عبدالحسین (۱۳۹۱) *گفتمان از سه منظر زبان‌شناختی، فلسفی و جامعه‌شناختی*. تهران: جامعه‌شناسان.

مجابی، جواد (۱۳۹۱) *آینهٔ بامداد (طنز و حماسه در آثار شاملو)*. تهران: به‌نگار.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.6.6]

مک‌دانل، دایـان (۱۳۷۷) «مقدمـه‌ای بـر نظریـه‌هـای گفتمـان تـا پایـان ۱۹۶۰». ترجمـهٔ حسینعلی نوذری. *فصلنامهٔ سیاسی اجتماعی گفتمان*. سال اول، شمارهٔ ۲: ۲۵-۸۵.

هال، استوارت (۱۳۸۶) *گفتمان و قدرت*. ترجمهٔ محمود متحد. تهران: آگاه.

یارمحمدی، لطف‌اله (۱۳۸۰) «تناسب کاربرد روش‌های کمی و کیفی در تحلیل گفتمـان». *نامهٔ فرهنگ*، شمارهٔ ۳۹: ۴۹-۵۴.

ـــــــ (۱۳۸۳) *گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی*. تهران: هرمس.

یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس (۱۳۸۹) *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*. ترجمهٔ هـادی جلیلی. تهران: نی.

Brown, Gillian and George Yule (1989) *Discourse Analysis*, Cambridge University Press, New York.

Johnstone, Barbara (2008) *Discourse Analysis*, Blackwell, U.S.A

Sinclair, John (2004) *Trust the Text*, Language, Corpus and Discourse, Loutledge, London.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.6.6]