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

[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

مقالهٔ علمی-پژوهشی

بررسی ساختارگرایانهٔ تصاویر یأس‌آلود و اضطراب‌آور در شعر «آخر شاهنامه» اثر مهدی اخوان‌ثالث

اسد آبشیرینی*
قدرت‌اله ضرونی**
رضا براتی***

چکیده

شعر «آخر شاهنامه» یکی از شعرهای درخشان مهدی اخوان‌ثالث است که تحت‌تأثیر کودتای ۲۸ مرداد سال ۳۲ رنگ یأس و اضطراب به خود گرفته است. زمینه‌ها و عوامل فردی و اجتماعی بسیاری در شکل‌گیری این دو مقولهٔ به‌هم‌پیوستهٔ عاطفی تأثیرگذارند، اما در شعر اخوان، شاید تأثیرگذارتر از مرگ نزدیکان، شکست نهضت ملی برخاسته از وقایعِ مربوط به نفت بود که یأس و اضطراب را در ذهن و روانِ شاعرِ شکست‌خوردهٔ معاصر نمایان کرد. شعر «آخر شاهنامه»، به‌جهت جنبهٔ روایی، برخورداری از زبان کهن خراسانی، هنجارگریزی نحوی و ساختار منسجم آن، قابلیت بررسی با رویکردهای ادبی جدید و به‌ویژه نقد ساختارگرایانه را دارد. هدف این پژوهش، بررسی رابطه و ساختار تصاویر یأس‌آلود و اضطراب‌آور و نیز تقابل آنها با تصاویر شاد و امیدبخش در شعر «آخر شاهنامه» است؛ زیرا بررسی ساختار تصویر در این شعر، ما را در فهم دشواری‌های شعر اخوان یاری می‌رساند. روش این پژوهش تحلیلی-انتقادی است و در آن با استفاده از رویکرد نقد ساختاری تلاش شده است تصاویر اضطراب‌آور و یأس‌آلود این شعر در دو محور افقی و عمودی بررسی شود تا از این طریق علل انسجام آن با استفاده از دستاوردهای نقد ادبی واکاوی شود. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که اخوان در این شعر بیش از شصت‌وپنج تصویر یأس‌آلود و اضطراب‌آور را با استفاده از ابزارهای تصویرآفرینی، همچون کنایه، استعاره، تشبیه، نماد، متناقض‌نما و...، در دو محور هم‌نشینی و جانشینی به‌کار گرفته است تا از این طریق فضای پر از یأس و اضطرابِ دههٔ چهل را ترسیم کند.

کلیدواژه‌ها: ساختارگرایی، اخوان‌ثالث، «آخر شاهنامه»، اضطراب، یأس، تصویر یأس‌آلود.

* استادیار دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران، نویسندهٔ مسئول، a.abshirini@scu.ac.ir
** استادیار دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران، gh.zarouni@.scu.ac.ir
***کارشناس‌ارشد دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران، Reza.barati66.1366@gmail.com

تاریخ دریافت:۱۴۰۱/۱۰/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۳/۳۰
دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، سال ۳۱، شمارهٔ۹۵، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص ۷-۳۶

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

[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

A Structuralist Investigation of Despairing and Anxiety-Provoking Images in the Poem *Akhar-e Shahnameh* by Mehdi Akhavan Sales

Asad Abshirini*
Qodratullah Zarouni**
Reza Barati***

Abstract
Akhar-e Shahnameh (The Ending of Shahnameh) is one of the brilliant poems of Mehdi Akhavan Sales, which took on a form of despair and anxiety under the influence of the coup on 19 August 1953. Many personal and social conditions and factors influenced the formation of these two emotional categories, but in Akhavan's poem, perhaps more influential than the death of relatives was the failure of the national movement due to the events related to oil, which revealed feelings of despair and anxiety in the mind and soul of the failed contemporary poet. Akhar-e Shahnameh has the potential to be studied with new literary approaches and especially with structuralist criticism due to its narrative aspect, old Khorasani dialect, syntactic anomaly, and coherent structure. The purpose of this research is to investigate the relationship between and the structure of despairing and anxiety-provoking images and their contrast with happy and hopeful images in Akhar-e Shahnameh; because examining the image structure in this poem helps us understand the difficulties of Akhavan's poetry. This research uses an analytical-critical method. Adopting the approach of structuralist criticism, an attempt has been made to examine the anxiety-provoking and despairing images of this poem in two horizontal and vertical axes so as to explore the grounds for its glory and coherence by means of literary criticism. The findings of this research show that in this poem, Akhavan employs more than sixty-five despairing and anxiety-provoking images using imagery tools such as irony, metaphor, simile, symbol, paradox, etc., in the two axes of coexistence and substitution to draw the atmosphere of the 1950s, which was full of despair and anxiety.

Keywords: Structuralism, Akhavan Sales, "Akhar-e Shahnameh", Anxiety, Despair, Despairing Image.

*Assistant Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran (Corresponding auther), *a.abshirini@scu.ac.ir*
** Assistant Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran, *gh.zarouni@scu.ac.ir*
*** M.A in Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, *Reza.barati66.1366@gmail.co*

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

۱. مقدمه

مهدی اخوان‌ثالث (م. امید) از شاعران برجستهٔ نیمایی معاصر است. نام او پس از سرایشِ سه مجموعهٔ شعر *زمستان*، *آخر شاهنامه* و *از این اوستا* بر سر زبان‌ها افتاد و شعر او تسکینِ دلِ ستم‌دیدگانی شد که آرزوهایشان را بربادرفته می‌دیدند. شعر «آخر شاهنامه» از تأثیرگذارترین غم‌سروده‌های ملی و میهنی اخوان‌ثالث است. این شعر در مجموعه‌ای با همین عنوان منتشر شده است. مجموعهٔ *آخر شاهنامه*، دنبالهٔ حرکت و ابتکاری است که اخوان در مجموعهٔ *زمستان* به آن دست می‌یازد و در دفتر *از این اوستا* به کمال می‌رساند. در دفتر *آخر شاهنامه* زبان اخوان پخته‌تر می‌شود. او در این مجموعه

> بیش یا کم دست‌اندازهای بیانی خاص نیما را پشت سر گذاشته و در جادهٔ هموار زبان ویژهٔ خویش به راه افتاده است. به‌همین‌دلیل، اگر کتاب *زمستان* فقط شامل چند شعر موفق اوست، در *آخر شاهنامه* چهرهٔ ممتاز او به‌عنوان شاعری طراز اول و صاحب سبک، در آئینهٔ اغلب اشعارش پیداست (حقوقی، ۱۳۹۸: ۱۰۷ـ۱۰۸).

درون‌مایهٔ اغلب این شعرها نیز مانند مجموعهٔ *زمستان* کماکان اندوه، یأس و اضطراب است. زبان شعر اخوان و نیز طیف وسیع واژگان حماسی و اساطیری در دفتر یادشده و به‌خصوص شعر «آخر شاهنامه»، یادآور تأثیر و نفوذ *شاهنامه* بر ذهن و زبان او نیز هست که اغلب با تصاویر یأس‌آلود و اضطراب‌آور در تناقض قرار می‌گیرند. این تناقض به‌وجودآمده از تلفیق زبان حماسی با تصاویر و مضامین یأس‌آلود و اضطراب‌آور، فرم هنری خاصی به شعر اخوان بخشیده است.

بن‌مایهٔ اصلی شعر «آخر شاهنامه»، اضطراب و به‌خصوص یأس است. علاوه‌برآن، کهن‌گرایی و انسجام زبان نیز در کنار روایت‌پردازی هنرمندانه، به این شعر تشخّص ویژه‌ای بخشیده است. در این سروده، بازگشت به شکوه ایران باستان با استفاده از زبان آرکائیک و نگرشی عاطفی دیده می‌شود.

> عواطف نوستالژیک اخوان و عشق و عطش شدیدش به رجعت شکوهمند به آفاق تاریخ گذشته و دنیای گمشدهٔ پشت سر، غالباً رنگ‌وبویی شوونیستی و حتی گاه خرافی و افراطی می‌یابد. به‌همین‌دلیل بود که اندیشه‌ها و عواطف این‌چنینی او، کمتر مقبول عام واقع شد و بیشتر بدان‌ها به دیدهٔ شعر نگریسته شد تا باورهای اصیل قومی (روزبه، ۱۳۸۹: ۴۵).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

ارتباطی که امیدِ ناامید بین تصاویر مختلف شعر «آخر شاهنامه» در رابطهٔ طولی و عرضی پدید آورده، ساختار و سبک شعر او را برجسته کرده است. یکی از رویکردهایی که می‌تواند ساختار تصاویر و علل زیبایی آنها را در این شعر برای شعردوستان فارسی‌زبان مشخص کند، رویکرد نقد ساختاری[1] است. این رویکرد ادبی در دههٔ ۱۹۶۰ پدید آمد و در آغاز منظور از آن به‌کاربستن روش‌ها و دریافت‌های فردینان دوسوسور، بنیانگذار زبان‌شناسی ساختاری نوین در عرصهٔ ادبیات بود (ایگلتون، ۱۳۹۵: ۱۳۲).

> [ساختارگرایی] با حرکت از مطالعهٔ زبان به مطالعهٔ ادبیات، و تلاش برای تعریف اصول ساختاردهی که نه فقط در آثار منفرد که در روابط میان آثار در کل عرصهٔ ادبیات عمل می‌کنند، بر آن بوده و هست تا علمی‌ترین مبنای ممکن را برای مطالعات ادبی فراهم کند (اسکولز، ۱۳۹۸: ۲۶).

برای بررسی ساختار تصویری شعر «آخر شاهنامه»، باید به تأثیر تصویر در شعر و تعاریف مختلفی که از آن ارائه شده است نیز به‌صورت گذرا بپردازیم. تصویر یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های شعر است. در آثار بلاغی دسته‌بندی‌های متعددی از تصویر ارائه شده است. نمونهٔ رایج آن از دیدگاه سنتی تقسیم‌بندی به چهار دستهٔ تشبیه، مجاز، استعاره و کنایه است. امروزه «در عام‌ترین مفهوم، تصویر بر کل زبان مجازی اطلاق می‌شود؛ یعنی آن بخش از کاربردهای خلاقه و هنری زبان مجازی که از رهگذر تصرفات خیال در زبان عادی به‌وجود می‌آید» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۴۱).

نگاه ما به تصویر در تحقیق حاضر، براساس تعریفی است که شفیعی‌کدکنی ارائه داده است. به‌عقیدهٔ او، «این تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و این کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت، چیزی است که آن را خیال یا تصویر می‌نامیم» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۲).

شعر «آخر شاهنامهٔ» اخوان به‌جهت روایی‌بودن درکنار دو ویژگی دیگر، یعنی آرکائیسم (کهن‌گرایی) و زبان عامیانه، بین علاقه‌مندان به شعر و ادب فارسی بسیار مقبول افتاده است. اجماع این سه ویژگی در این شعر و در کل آثار برجستهٔ اخوان، سبک شعری او را شکل داده است.

با توجه به اینکه شعر «آخر شاهنامه» قابلیت بررسی ساختاری در زمینهٔ تصاویر یأس‌آلود و اضطراب‌آوار را دارد، در این پژوهش تلاش شده است با نقد ساختاری آن، مؤلفه‌های خوانش

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

ساختارگرایانه مانند انسجام تصاویر و تقابل‌های دوگانه و... بررسی شود؛ همچنین نشان داده شود که اخوان از چه نوع تصاویری برای بیان مضامین اضطراب‌آور و یأس‌آلود استفاده کرده و بسامد کدام عناصر به‌عنوان تصاویر اضطراب‌آور و یأس‌آلود در این شعر بیشتر است؟

۱. ۱. هدف و ضرورت پژوهش

هدف از انجام این پژوهش بررسی رابطه و ساختار تصاویر یأس‌آلود و اضطراب‌آوار و نیز تقابل آنها با تصاویر شاد و امیدبخش در شعر «آخر شاهنامه» است. ازآنجاکه یأس و نومیدی یکی از درون‌مایه‌های اصلی شعر اخوان است، این پژوهش می‌تواند گوشه‌هایی از عناصر و تمهیدات تصویرسازی را که اخوان برای بیان و القای این مفاهیم به‌کار برده، نمایان سازد.

۱. ۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ اشعار اخوان، کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقالات بسیاری نوشته شده و در چند پایان‌نامه ساختار برخی از شعرهای اخوان مورد بررسی قرار گرفته است؛ برای مثال، پایان‌نامهٔ «بررسی ساختار لفظی و معنایی قصاید و قطعات *ارغنون* اخوان‌ثالث» نوشتهٔ آرزو محمدی که کار آن بررسی ساختار قالب‌های شعری دفتر *ارغنون* اخوان‌ثالث است و با موضوع مورد بحث ما بسیار متفاوت است. سهیلا فخری نیز پایان‌نامه‌ای تحت عنوان «نقد و تحلیل مضامین یأس‌آلود در شعر فروغ و اخوان‌ثالث» نوشته است که به یأس شخصی و اجتماعی قبل از کودتای ۲۸ مرداد و پس از آن در شعر هردو شاعر پرداخته است و با موضوع ما تفاوت دارد. درباب شعر «آخر شاهنامه» نیز به‌صورت پراکنده در خلال برخی از کتاب‌ها، تحلیل‌هایی صورت گرفته است. کامل‌ترین شرح، تحلیل سودمندی است که محمدرضا روزبه در کتابِ *شرح، تحلیل و تفسیر شعر نو فارسی* نگاشته و در این نوشتار هم از آن بهره برده شد. علاوه‌برآن، مقاله‌ای از علی نوری و احمد کنجوری با عنوان «معنا، زبان و تصویر در شعر «آخر شاهنامه» از مهدی اخوان‌ثالث (م. امید)»، در این زمینه به چاپ رسیده است که هرچند اطلاعات خوبی در سه قلمرو زبانی، فکری و ادبی شعر ارائه می‌دهد، به ساختار و ارتباط تصاویر در دو محور افقی و عمودی شعر نمی‌پردازد، بلکه به‌صورت کلی، شعر در سه قلمرو یادشده تحلیل شده است. بنابراین، وجه تمایز پژوهش حاضر با پژوهش‌های پیشین در این است که تمرکز ما در این مقاله بر ساختار تصاویر یأس‌آلود و اضطراب‌آور شعر «آخر شاهنامه» است و در آن سعی شده است به‌صورت اختصاصی ارتباط این‌گونه تصاویر و مضامین بررسی شود.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

۲. تحلیل بحث

تا قبل از ظهور سوسور و پیدایش فرمالیسم، پژوهش‌های اکثر منتقدان ادبی به عواملِ بیرونی متن گره می‌خورد، ولی فرمالیست‌ها بررسی متن بدون توجه به عوامل تاریخی و بیرونی را در نظر گرفتند. ویکتور شکلوفسکی، از برجسته‌ترین رهبران فرمالیسم، ارتباط متن را با محیط اجتماعی و وقایع تاریخی رد می‌کرد. او معتقد بود «متن ادبی مجموعه‌ای از تمهیدات است که آفرینندهٔ اثر ادبی آنها را به‌کار می‌گیرد» (سلدن، ۱۳۷۲: ۳۷).

ساختارگرایی نیز به‌منزلهٔ یک روش علمی و مدوّن، همانند فرمالیسم، نقد نو، نشانه‌شناسی و در کل همهٔ مکاتب نقد ادبی متأثر از سوسور، زندگی‌نامهٔ شاعر و مؤلف را در حاشیه قرار می‌دهد و به ساختار اثر ادبی توجه می‌کند؛ بنابراین، دید شاعر باید متوجه خود متن باشد نه عوامل خارجی. به‌تعبیر تودوروف، «دیدهای ادبی به ادراک واقعی خواننده که همواره متغیر و وابسته به عوامل بیرون از اثر است مربوط نمی‌شود، بلکه با ادراکی ارتباط می‌یابد که البته به وجهی خاص در درون اثر بازنموده شده است» (تودوروف، ۱۳۹۸: ۶۴).

ساختارگرایان، برخلاف فرمالیست‌ها که بیشتر بر عناصر آشنایی‌زدایی[۲] درون متن متمرکز می‌شدند، همهٔ عوامل ارتباطی متن را بررسی می‌کردند. روش‌هایی که ساختارگرایی به‌کار می‌گیرد، برخلاف نقد نو و فرمالیسم روسی، برای بررسی همهٔ متون ادبی و غیرادبی مناسب است. باید گفت که «ساختار بسیار بنیادی‌تر از فرم است. فرم مقید به معناست، اما ساختار آن چیزی است که [شکل‌گیری] معنا را ممکن می‌سازد. ساختار آن چیزی است که معنا را به وجود می‌آورد و به ارائهٔ آن یاری می‌رساند» (برتنس، ۱۳۸۴: ۶۹).

منتقدان ادبی ساختارگرا بر سر تعاریف و روش‌های بررسی متن هم‌نظر نیستند و بین آنها اختلافات فکری و نظری بسیاری وجود دارد. شفیعی‌کدکنی دربارهٔ این تناقض‌ها گفته است:

> می‌توان به‌آسانی صدها تعریف از «ساخت» و «صورت» در نوشته‌های ناقدان و فلاسفهٔ علم‌الجمال معاصر گردآوری کرد و نشان داد که چه مایه تناقض بنیادی میان سخنان ایشان وجود دارد، تا بدانجا که ممکن است ما را وادار به رهاکردن این بحث و جست‌وجو کند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۸: ۴۶۴).

با توجه به تعاریف متعددی که صاحب‌نظران این نوع رویکرد ارائه کرده‌اند، باید گفت جامع‌ترین تعریفی که می‌توان از ساختار ارائه داد این است که همهٔ اجزای دستوری و نحوی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

زبان درارتباطبا هم معنی می‌دهند. ارتباط میان کلمات و ساختارهای نحوی، براساس شبکه‌های معنایی‌ای چون ترادف، تقابل، تناسب و تضمن شکل می‌گیرد. به‌تعبیر پاینده:

> ساختارگرایی آن نوع رویکردی است که هر پدیده را (چه متن ادبی و چه منوی غذا در رستوران) به‌منزلهٔ نظامی دلالتگر بررسی کند و نظام‌مندی یعنی تشکیل‌شدن یک پدیده از اجزائی که در رابطهٔ تنگاتنگ با یکدیگر باعث کارکرد هماهنگ آن نظام شوند... نقد ساختارگرایانه می‌کوشد تا نشان دهد قواعد حاکم بر ترکیب معناسازانهٔ کلمات در متون ادبی چه هستند (پاینده، ۱۳۹۸: ۱۵۷ـ۱۵۸).

برخی از ساختارگرایان دربارهٔ اصالت خوانش خواننده اختلاف نظر دارند. منتقدانی چون رومن یاکوبسن و کلود لوی استروس اصالت را به پیام می‌دهند. اینان بی‌هیچ انعطافی، تحلیلی خشک و مکانیکی از متن به‌دست می‌دهند. در مقابل، بعضی دیگر مثل مایکل ریفاتر و تزوتان تودوروف بررسی ساختاری متن را متأثر از خوانش و با مرکزیت خواننده می‌دانند. این منتقدان عقیده دارند که پیام شعر دولایه است و نمی‌توان با توصیفی مکانیکی آن را تحلیل کرد؛ بنابراین، برای خواننده نقش پراهمیت‌تری قائل‌اند، هرچند نقش پیام را انکار نمی‌کنند. تودوروف می‌گوید:

> تأویل یک اثر ادبی یا غیرادبی، برای خود و در خودش، بی‌آنکه لحظه‌ای از آن جدا شویم و آن را به چیز دیگری معطوف گردانیم، از جهاتی شدنی نیست. یا حتی می‌توان گفت چنین کاری شدنی هست اما در این صورت، توصیف اثر کاری جز تکرار کلمه به کلمهٔ آن نخواهد بود، و این توصیف چنان با شکل‌های اثر گره می‌خورد که دیگر آن دو، جز یک چیز نیستند: در یک معنا، هر اثر، خود، بهترین توصیف برای خویش است (تودوروف، ۱۳۹۸: ۱۶).

ساختارگرایان عقیده دارند که با یک‌بار خوانش متن، تنها به معنایی سطحی دست می‌یابیم. به‌گفتهٔ شفیعی‌کدکنی:

> حوزهٔ ساخت را شبکهٔ نامرئی یا روابط نامرئی و غایب تشکیل می‌دهند و حوزهٔ صورت را شبکهٔ عناصر حاضر. با چنین چشم‌اندازی می‌توان گفت ساخت امری است از مقولهٔ «حدیث حاضر و غایب» که در قرائت متن، به‌ویژه متن‌های ادبی، جایگاه اصلی خود را دارد و ما غالباً از تأمل در «ساخت» هر متن است که به کشف قلمرو تأویلی آن دست می‌یابیم نه از تأمل در روابط صوری آن (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۸: ۱۸۰).

درمجموع، صرف‌نظر از همهٔ دشواری‌های نقد ساختاری، این دانش به ما امکان می‌دهد تا با بررسی آثار دیگران، اثری دیگر بیافرینیم؛ یعنی از یک متن می‌توان خوانش‌های متفاوت و

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

درنتیجه نگاه‌ها و متن‌های متفاوت دیگری تولید کرد. به‌گفتهٔ رابرت اسکولز، ساختارگرایی می‌تواند بهترین چارچوب ممکن را برای ادراک متن شعر در اختیار ما قرار دهد (اسکولز، ۱۳۹۸: ۶۵ـ۶۶).

۱.۲. اصول و مفروضات نقد ساختارگرا

برای بررسی ساختارگرایانهٔ یک متن ادبی، باید با اصول و مبانی این نوع نقد آشنا باشیم. این اصول به‌منزلهٔ قوانینی هستند که به پژوهنده اجازهٔ تحلیل‌های سطحی و سلیقه‌ای نمی‌دهند. منتقدان ساختارگرا براساس دیدگاه‌ها و دستاوردهای سوسور، مثل تمایز زبان و گفتار، نشانه‌های زبانی و دانش نشانه‌شناسی، زبان‌شناسی هم‌زمانی و درزمانی «و به‌ویژه تمایز میان محور هم‌نشینی و جانشینی، به نقد و تحلیل متون ادبی می‌پردازند» (علوی‌مقدم، ۱۳۸۱: ۱۷۳).

حسین پاینده اصول و مفروضات بنیادین ساختارگرایی را این‌گونه طبقه‌بندی کرده است:

۱) زبان نظامی منسجم است که اجزاء تشکیل‌دهنده‌اش براساس قواعد معینی در چارچوب آن نظام، معنا می‌سازند.

۲) پدیده‌های جهان پیرامونمان، همچنین رفتارهای انسانی را می‌توان براساس نظام‌مندی زبان و کارکرد ساختارمند اجزاء آن در زبان‌شناسی سوسور بررسی کرد.

۳) معنای هر کلمه‌ای از رابطهٔ افتراقی آن با کلمات دیگر برمی‌آید.

۴) معنای متون را می‌توان براساس مفهوم «تقابل دوجزئی» تحلیل کرد.

۵) زبان را می‌توان به‌شیوهٔ «هم‌زمانی» مطالعه کرد، نه به‌شیوه‌ای «درزمانی».

۶) هدف از مطالعهٔ زبان پی‌بردن به «لانگ» است، نه «پارول» (پاینده، ۱۳۹۸: ۱۵۹ـ۱۶۸).

هدف این تحقیق این است که ساختار تصاویر یأس‌آلود و اضطراب‌آور مهدی اخوان‌ثالث در شعر «آخر شاهنامه» بررسی شود. برای رسیدن به این مهم، تمرکز خود را متوجه دو محور هم‌نشینی و جانشینی در شعر او کردیم تا ارتباط و انسجام تصاویر در دو سطح عمودی و افقی، به‌منزلهٔ مهم‌ترین دوگانی ساختاری، روشن شود. در کنار بررسی ارتباط و انسجام این نوع تصاویر شعری، از دیگر عوامل انسجام شعر که به تقویت این نوع تصاویر بپردازد نیز بهره گرفته شده است.

در این نوشتار، با بررسی دو محور هم‌نشینی و جانشینی شعر «آخر شاهنامه» در چارچوب اصول و مبانی زبان‌شناسی سوسور، به نقدی ساختاری در زمینهٔ تصاویر اضطراب‌آور و یأس‌آلود دست خواهیم یافت. دیگر عوامل انسجام‌آفرینِ شعر، که پژوهشگران در نقد ساختارگرایی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

به‌کار می‌برند، همچون بازآیی (تکرار)، هم‌آیی (خویشاوندی واژگان)، انسجام نحوی و دستوری ـعلاوه‌بر انسجام قافیه و موسیقی شعر که در ساختار کلی شعر تحلیل می‌شوندـ در چارچوب همین دو محور هم‌نشینی و جانشینی، بررسی می‌شوند.

۲. ۲. ساختار شعر در دو محور هم‌نشینی و جانشینی

هر متنی، خواه ادبی باشد یا غیرادبی، از سه لایهٔ آوایی، واژگانی و نحوی ساخته شده است. در سطح آوایی متون شعری، دربارهٔ موسیقی حروف، وزن، قافیه، ردیف و پیوند آنها با معنای کلمات بحث می‌شود. در سطح واژگانی، که به سطح جانشینی هم مشهور است، دلایل گزینش واژه‌ها و تفاوت آنها با گزینش‌های دیگر بررسی می‌شود و در آخر، سطح هم‌نشینی یا نحوی متون شعری، به ارتباط واژه‌ها با هم در محور افقی شعر می‌پردازد.

اغلب پژوهشگران نقد ساختارگرایی معتقدند که «محور هم‌نشینی رابطهٔ حاضر در زنجیرهٔ گفتار و محور جانشینی براساس روابط اجزای غایب از زنجیرهٔ گفتار و پیام است» (علوی‌مقدم، ۱۳۸۱: ۱۷۲). همان‌طورکه در این تعریف نیز مشاهده شد، دو سطح واژگانی و نحوی، به‌طور مستقیم، به محور جانشینی و هم‌نشینی کلام مربوطند. سطح آوایی را می‌توان در هردو محور جانشینی و هم‌نشینی بررسی کرد. در محور جانشینی سطح آوایی به تفاوت کلماتی که در یک حرف اختلاف دارند و گزینش یک حرف به‌جای حرف دیگر پرداخته می‌شود و در محور هم‌نشینی این سطح، به واج‌آرایی حروف در محور افقی شعر، برای تداعی مفاهیم خاص (اضطراب و یأس) پرداخته می‌شود که در پژوهش حاضر نیز مورد تأکید قرار می‌گیرد.

در شعر، محور جانشینی از اهمیت بیشتری برخوردار است و نحوهٔ استفادهٔ شاعر از زبان است که شعر را می‌آفریند. تعریفی که یاکوبسن از شعر ارائه داده است این گفته را تأیید می‌کند. او معتقد است شعر «انتقال زبان از محور استعاری یا جانشینی کلام بر محور مجاز مرسلی یا هم‌نشینی است. بدین‌ترتیب، شعر عامدانه به‌مدد کیفیات فضایی، بازدارنده و هم‌زمانی گفتار با کیفیات خطی، جاری و درزمانی آن مقابله می‌کند» (اسکولز، ۱۳۹۸: ۵۱). البته، در دوره‌های بعد، تحلیل متون زیر سلطهٔ الگوی هم‌زمانی سوسور باقی نماند و صاحب‌نظرانی چون یوری تن‌یانو، برخلاف یاکوبسن، شکلوفسکی و دیگران، بررسی متن را بدون دخالت عوامل بیرونی نادرست می‌دانند.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

هرچند ساختارگرایان به مهم‌تربودنِ محور جانشینی شعر اعتقاد داشتند، باید گفت که همهٔ متون شعری این‌گونه نیستند؛ مثلاً در اشعار اسطوره‌مبنا که وجه روایی دارند، غلبه با محور هم‌نشینی است.

> در شعر غلبه با وجه واژگانی و جانشینی زبان است؛ یعنی با پژواک‌های واژه‌ای معین در میراث زبانی خود... اما در اسطوره وجه ساختاری و هم‌نشینی زبان غلبه می‌یابد و زبان‌ها در این سطح وجوه مشترک بسیار دارند. ساختارهای زبانی و در نتیجه اساطیر از خصلتی جهانی برخوردارند که واحدهای زبانی به‌دلیل قراردادی‌بودن از آن بی‌بهره‌اند (همان، ۹۵).

در بسیاری از اشعار اخوان‌ثالث نیز وجه روایی و اسطوره‌ای حضوری پررنگ دارد؛ به‌همین‌دلیل، در این‌گونه از اشعار او محور هم‌نشینی زبان بسیار اهمیت پیدا می‌کند. به‌تعبیر شفیعی‌کدکنی، نقطهٔ اصلی انعقاد اسلوب در شعر او چیزی است که شاید به‌دشواری بتوان آن را «نظام خاص در محور هم‌نشینی زبان» خواند که در زبان‌شناسی علمی آن را Axis Syntagmatic می‌نامند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۴: ۱۹۴).

نکته‌ای که در اینجا باید گوشزد کرد این است که شاعران، هنگامی که دست به گزینش واژه‌ها می‌زنند، در محور هم‌نشینی شعر دچار مشکلاتی می‌شوند. کمتر شاعری می‌تواند این محدودیت را برطرف کند و بر آن مسلط شود. اخوان، که در گزینش کلمات بسیار دقیق است، توانسته بر این محدودیت‌ها تسلط پیدا کند و در عین نپذیرفتن، تسلیم آنها نشود. او در محور هم‌نشینی گفتار خود درشتی و ناهم‌خوانی واژه‌ها را از میان برداشته و از نیروی آفرینش خویش در چیرگی بر محدودیت‌های لفظی کمک گرفته است، بی‌آنکه گسترش واژه‌های او مایهٔ نابودی موسیقی شعر یا ناهم‌خوانی ارکان سخن او گردد (همان، ۱۹۶).

ساختارگرایان برای بررسی متون شعری در دو محوری هم‌نشینی و جانشینی به تقابل‌های دوجزئی، هم‌آیی‌ها و بازآیی‌ها بسیار توجه می‌کنند. در تقابل دوگانی[۳] که در دل منطق دیالکتیکی جای دارد، دو قطب متضاد علاوه‌بر متضادبودن به هم وابسته‌اند. مزیت نگرش دوگانی در مطالعات ساختارگرایانه این است که امکان طبقه‌بندی هرچیزی را می‌دهد. (مکاریک، ۱۳۸۵: ۹۸). در شعر «آخر شاهنامه» نیز به تقابل‌های دوگانی بسیار توجه شده است؛ برای مثال، می‌توان از تقابل‌هایی چون خیال و واقعیت، حماسه و شکست، غم و شادی، نوبودن شعر و کهنه‌بودن واژگان و... نام برد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

هم‌آیی یا باهم‌آیی اصطلاح دیگری است که در بررسی ساختاری متون مورد تأکید قرار می‌گیرد. در باهم‌آیی واژه‌هایی با ویژگی‌های بنیادین مشترک روی محور هم‌نشینی قرار می‌گیرند (صفوی، ۱۳۸۲: ۲۷۷ـ۲۷۸).

علاوه‌بر تقابل دوگانی و هم‌آیی، بازآیی یا تکرار در بسیاری از نقدها و ازجمله ساختارگرایی مورد توجه قرار می‌گیرد. از دیدگاه زبان‌شناسان، تکرار[۴] یکی از عوامل و ابزار انسجام‌آفرین متن است (هلیدی و حسن، ۱۳۹۳: ۱۸۵) که شاعر یا نویسنده با استفاده از آن و ارجاع پی‌درپی واژگان و جملات به هم، اندیشه‌ای واحد را به مخاطب خود انتقال می‌دهد.

۲. ۳. ساختار کلی شعر «آخر شاهنامه»

شعر «آخر شاهنامه» از غم‌انگیزترین سروده‌های مهدی اخوان‌ثالث به‌شمار می‌آید و مانند بسیاری از شعرهای حماسی‌اش در بحر رمل سروده شده است که «می‌تواند ترنم‌های مصیبت‌زدگان دل‌سوخته را به نیکویی منعکس کند» (امامی، ۱۳۶۹: ۸۰). این شعر دوازده‌بندی، همچون شعرهای «قصهٔ شهر سنگستان»، «مرد و مرکب» و «کتیبه» در مجموعهٔ *از این اوستا*، راوی شکست و ناکامی انسان در جامعه‌ای است که گذشته‌ای باشکوه داشته است.

خارج از قلمرو فکری و معنایی این سرودهٔ دوازده‌بندی، عوامل بسیاری در روساخت شعر وجود دارند که باعث انسجام ساختاری آن می‌شوند. یکی از این عوامل، تقابل دوگانی است که هم در روساخت و هم در ژرف‌ساخت شعر به‌وضوح مشاهده می‌شود. بین عواملی چون لحن و روحیهٔ حماسی و یأس‌آلود راوی در دو بخش شعر تقابل وجود دارد که با آوردن واژه‌ها و ترکیباتی چون: «هان!»، «کجاست»، «بکوبیم»، «خشم»، «خون»، «برمی‌آشوبند»، «نفریبد»، «هشیار»، «غرش»، «چکاچاک مهیب تیغ‌هامان» و... در مقابل کلمات و عبارت‌های «آه»، «افسوس»، «گوژپشت»، «کهنه»، «خسته»، «رفته‌برباد»، «ناتوان» و... نشان داده می‌شود. بین وضعیت «راوی و قرن»، «حال و گذشتهٔ جامعه و دنیا»، «شرایط موجود (واقعیت) و آرزوهای راوی (رؤیا)»، «جنبه‌های اهورایی و اهریمنی چون زردتشت و دیو»، «سنّت و مدرنیته»، «شرق و غرب»، «دل و عقل در عبارت‌های برگذشته از مدار ماه یا دور از قرار مهر»، «نوع ابزار جنگی چون تیغ و بمب» و... تقابل دوجزئی قابل مشاهده است. تصاویر و واژگان شعر در بخش‌های نخستین عمدتاً حماسی، روشن و قهرمان‌محورند و هاله‌های تصویری و معنایی‌ای که شاعر آفریده، در راستای لحن حماسی و اسطوره‌ای شعر اوی‌اند. اخوان آگاهانه با کنار هم چیدن آنها به انسجام شعر کمک کرده است. در بخش دوم که شاعر/ راوی با جهانی برخورد می‌کند که

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

نسبتی با آن لحن حماسی و تصاویر و اسطوره‌ها ندارد و نمی‌توان آن را فتح کرد، از آن لحن حماسی فاصله می‌گیرد و با آوردن واژگان و تصاویر یأس‌آلود، افسردگی و پوچی را بر فضای شعر حاکم می‌کند؛ بنابراین، وقتی بحث از قهرمانی‌های گذشته است، تمام تصاویر حماسی و پیروزمندانه است، اما شکست رخ می‌نماید، به‌تدریج تصاویری یأس‌انگیز با خود می‌آورد که در تقابل با آن تصاویر شاد و باشکوه اول شعر قرار می‌گیرند.

قافیه نیز عامل هنری دیگری است که در این شعر بسیار پرکاربرد است. قوافی در بخش‌های نخستین از واژگانی محکم و استوار مانند تیغ‌هامان/کوس‌هامان و... تشکیل شده است که به لحن حماسی و فاتحانهٔ شعر کمک می‌کنند، اما به‌تدریج و هم‌زمان با شکست راوی، به پوچی و یأس می‌گرایند. با آمدن قافیه‌هایی مانند خسته/ بشکسته، دقیانوس/ افسوس فضای شعر به یأس و شکست و پوچی می‌گراید. اگر شعر را برمبنای بندها بررسی کنیم، قافیه‌ها عبارت‌اند از واژه‌های «خواب»، «مهتاب»، «مرداب» و «محراب» و «عصمت» و «غربت» در بند اول؛ واژگان «دیوانه»، «افسانه» و «بیگانه» در بند دوم؛ واژه‌های «آشام» و «پیغام» و «برمی‌آشوبند»، «می‌کوبند» و «می‌روبند» در بند سوم؛ کلمات «باد» و «بیداد» در بند چهارم؛ واژگان «خواب» و «مهتاب» و «کو» و «سو» در بند پنجم؛ واژه‌های «می‌آییم»، «بگشاییم»، «بربابیم» و «بشخاییم» و «دارد» و «آرد» در بند ششم؛ واژه‌های «پاک» و «خاک»، «نهر» و «شهر» و «افسانه» و «مستانه» در بند هفتم؛ کلمات «می‌آییم» و «بگشاییم» در بند هشتم؛ کلمات «اندیش» و «خویش» و «پندار» و «اسرار» در بند نهم؛ واژگان «برد» و «مرد»، «دیگر» و «سر» و «موید» و «گوید» در بند دهم؛ واژگان «بسته»، «خسته» و «بشکسته» در بند یازدهم و در نهایت کلمات «بادیم» و «یادیم» و «غار» و «شیرین‌کار» در بند آخر. عبارت «می‌بیند و را» در بند اول و فعل‌های «است» و «نفریبد» در بندهای چهارم و پنجم ردیف‌های این شعر محسوب می‌شوند.

علاوه‌بر موارد یادشده، موسیقی‌ای که از تتابع اضافات حاصل می‌شود نیز، در این سروده بسیار پربسامد است. این عامل ساختاری، تأثیرش را از همان مصراع و بند اول به‌خوبی نشان می‌دهد. در این شعر، مصوت کسره به‌منزلهٔ حرف و نشانهٔ ارتباطی بین واژگان، بیش از صدوبیست مرتبه تکرار شده که در بسیاری از موارد سبب تتابع اضافات و تأثیر موسیقایی در شعر شده است.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

۲. ٤. ساختار تصاویر یأس‌آلود و اضطراب‌آور در شعر «آخر شاهنامه»

۱) این شکسته چنگِ بی‌قانون،/ رام چنگِ چنگی شوریده‌رنگِ پیر/ گاه گویی خواب می‌بیند./ خویش را در بارگاهِ پرفروغ مِهر/ طرفه چشم‌اندازِ شاد و شاهدِ زرتشت،/ یا پریزادی چمان سرمست/ در چمنزارانِ پاک و روشن مهتاب می‌بیند./ روشنی‌های دروغینی/ ــ کاروانِ شعله‌های مرده در مرداب ــ/ بر جبینِ قدسی محراب می‌بیند./ یاد ایامِ شکوه و فخر عصمت را/ می‌سراید شاد،/ قصهٔ غمگین غربت را

در این بند شعر، هشت تصویر یأس‌آلود و اضطراب‌آور وجود دارد که در مقابل تصاویر شاد قرار گرفته‌اند. در مصراع اول، راوی «چنگ» را، که استعاره از خود یا روح جمعیِ ایرانیان است، «شکسته» توصیف می‌کند؛ بنابراین، «شکسته چنگ» استعاره از خمیدگی و ناتوانی ملت ایران و بی‌قانونی آن نیز نشان‌دهندهٔ آشفتگی درونی آنان است. در ادامه، «رامِ چنگِ چنگیِ پیر بودن» تصویری است که ناتوانی و طلسم ایرانیان را دربرابر استبداد به‌تصویر می‌کشد. در این تصویر، چنگیِ پیر استعاره از روزگار افسون‌کار است و به چنگ (چنگال) که مختص درندگان است، اضافه شده تا وحشت را به‌تصویر بکشد؛ بنابراین، چنگِ چنگی پیر اضافهٔ استعاری است.

در ادامهٔ این بند، «روشنی‌هایِ دروغین را در جبین قدسی محراب دیدن» کنایه از فریب و امید باطل داشتن است، هرچند حس‌آمیزی هم دارد؛ شعله‌های مرده در مرداب علاوه‌براینکه به کاروان تشبیه شده است، تصویری پارادوکسیکال از شکوهِ ازدست‌رفته یا آرزوهای بربادشده است و هردو یأس و ناامیدی را به تصویر می‌کشند. خود مرداب نماد کشندگی و مرگ است. در آخر بند نیز، «قصهٔ غمگین را شاد سرودن»، تصویرِ پارادوکسیکال دیگری از درون آشفته و عدم پذیرش واقعیت است. این تصاویر اضطراب‌آور و حزن‌انگیز عالم واقع، در مقابل تصاویر شادی چون «بارگاه پرفروغ مهر» (استعاره از شکوه ایران میترایی)، «شاهد زرتشت» (مشبه‌به چنگ)، «پریزادی چمان سرمست» (مشبه‌به چنگ)، «چمن‌زاران پاک و روشن مهتاب» (اضافهٔ تشبیهی) قرار می‌گیرند که در رؤیا و خوابِ چنگ نمایان می‌شوند.

۲) «هان، کجاست/ پایتخت این کج‌آیین قرنِ دیوانه/ با شبانِ روشنش چون روز،/ روزهای تنگ و تارش، چون شب اندر قعرِ افسانه./ با قلاع سهمگینِ سخت و ستوارش،/ با لئیمانه تبسم کردنِ دروازه‌هایش، سرد و بیگانه.

عبارتِ «کج‌آیین قرن دیوانه» در مصراع دوم این بند، تصویری استعاری از وارونگی و دیوانگی قرن است و اضطراب را تداعی می‌کند. تصویرهای مصراع چهارم، درهم‌تنیده و تودرتو هستند. روزهای تار تصویری متناقض‌نماست که اضطراب را تداعی می‌کند. «روزهای قرن

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

چون شب بودن» تشبیهی یأس‌آلود دارد. «افسانه» استعاره از چاه است و اضافه‌شدنش به قعر که مختص چاه است و نیز آوردن صفت تنگ، این تصویر استعاری از روزهای تاریک و پراضطراب را کاملاً نیرو می‌بخشد.

در مصراع آخر این بند، یک تصویر استعاری و یک تصویر کنایی از اضطراب و یأس مشاهده می‌شود. در این مصراع، «لئیمانه تبسم‌کردن دروازه‌ها» استعاره از فریب و فضای بستهٔ قرن است و ازدیگرسو، سردی و بیگانگی تبسم، به تلخ‌رویی و بی‌روح‌بودن قرن کنایه می‌زند.

۳) هان، کجاست؟/ پایتخت این دژآیین قرنِ پرآشوب./ قرنِ شکلک‌چهر./ برگذشته از مدار ماه،/ لیک بس دور از قرار مهر./ قرنِ خون‌آشام، قرنِ وحشتناک‌تر پیغام،/ کاندران با فضلهٔ موهومِ مرغِ دورپروازی چار رکن هفت اقلیم خدا را در زمانی برمی‌آشوبند./ هرچه هستی، هرچه پستی، هرچه بالایی/ سخت می‌کوبند./ پاک می‌روبند.

در بند سوم، دو تصویر استعاری هراس‌آور از قرن ارائه شده است. «شکلک‌چهر» و «خون‌آشام‌بودن»، استعاره‌هایی از جادوگری و ستم‌بارگی قرن هستند. علاوه‌بر این تصاویر، «دور از قرار مهر بودن» کنایه از روحیهٔ ستمگری؛ «فضلهٔ موهوم» استعاره از بمب؛ «مرغ دورپرواز» استعاره از جنگنده و نیز جمله‌های «چهار رکن هفت اقلیم را در زمانی برآشوفتن» و «همه چیز را سخت کوفتن و پاک روفتن» کنایه‌هایی هستند که شدت و قدرت ویرانگی قرن را به‌تصویر می‌کشند.

۴) هان کجاست؟/ پایتخت این بی‌آزرم و بی‌آیین قرن./ کاندران بی‌گونه‌ای مهلت/ هر شکوفهٔ تازه‌رو بازیچهٔ باد است./ همچنان‌که حرمتِ پیرانِ میوهٔ خویش بخشیده/ عرصهٔ انکار و وهن و غدر و بیداد است.

در این بند، عبارت «هر شکوفه بازیچهٔ باد بودن» کنایه‌ای است که ناامنی را به‌تصویر می‌کشد. در ساختار این کنایه، دو عنصر «شکوفهٔ تازه‌رو» و «باد» به‌منزلهٔ دو نماد از معصومیت و مرگ و در تقابل با هم هستند. در ادامه، «قرن بی‌آزرم» نیز استعاره از گستاخی و بی‌ملاحظگی به‌شمار می‌آید. البته، قرن بعد از این‌همه توصیفات منفی، نماد واقعی ظلم و استبداد هم می‌شود.

آخرین مصراع این بند «عرصهٔ انکار و وهن و غدر و بیداد» چهار تشبیه اضافی در درون خود جای داده است که همگی در ارتباط با هم، یأس و اضطراب را تداعی می‌کنند.

۵) پایتخت این‌چنین قرنی/ کو؟/ بر کدامین بی‌نشان قلّه‌ست،/ بر کدامین سو؟/ دیدبانان را بگو تا خواب نفریبد./ بر چکادِ پاسگاهِ خویش، دل بیدار و سر هشیار،/ هیچشان جادویی اختر،/ هیچشان افسونِ شهرِ نقرهٔ مهتاب نفریبد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

در بند پنجم، سه تصویر استعاری و یک تصویر کنایی وجود دارد. «فریب خواب»، «جادویی اختر» و «افسونِ شهرِ نقرهٔ مهتاب» (افسونِ مهتاب) سه تصویر استعاری هستند که باعث ایجاد هراس می‌شوند. در این بند، «بیداری و هشیاری بر چکاد پاسگاه» تصویری کنایی از عدم امنیت است. همهٔ این تصاویر با هم در تناسب‌اند. فریب، جادویی و افسون هم‌آیی دارند و واژه‌های بیداری و هشیاری در تقابل با آنها معنی می‌شوند.

۶) بر به کشتی‌های خشم بادبان از خون،/ ما، برای فتح سوی پایتخت قرن می‌آییم./ تا که هیچستانِ نُه‌توی فراخِ این غبارآلودِ بی‌غم را/ با چکاچاکِ مهیبِ تیغهامان تیز/ غرّش زهره‌درانِ کوسهامان سهم/ پرّش خارا شکافِ تیرهامان تند/ نیک بگشاییم./ شیشه‌های عمرِ دیوان را/ از طلسمِ قلعهٔ پنهان، ز چنگِ پاسدارانِ فسونگرشان،/ جَلد برباییم،/ بر زمین کوبیم./ ور زمین ــ گهوارهٔ فرسودهٔ آفاق ــ/ دستِ نرمی سبزه‌هایش را به پیش آرد،/ تا که سنگ از ما نهان دارد،/ چهره‌اش را ژرف بشخاییم.

بیشترین تصاویر اضطراب‌آور و یأس‌آلود شعر «آخر شاهنامه» در بند ششم مشاهده می‌شوند و به گفتهٔ روزبه «از چشمگیرترین وجوه فضاسازی شاعرانه در این بخش از شعر، گذشته از ساختمان پرجبروت و مقتدرانهٔ زبان، ساختار تصویری آن است» (روزبه، ۱۳۸۹: ۴۹). در این بند، پنج تصویر کنایی، چهار تشبیه و دو تصویر استعاری وجود دارد که در ارتباط باهم، ساختار اضطراب و یأس را شکل می‌دهند. تصاویر کنایی بند عبارت‌اند از: «خونین‌بودنِ بادبانِ کشتی‌ها»، «چکاچاک مهیب تیغ‌های تیز»، «پرش خارا شکاف تیرها»، «بر زمین کوفتن شیشه»، «چهره بخشودن». همهٔ این تصاویر کنایی در ارتباط با هم درگیری شدید و قتل و کشتار گسترده را تداعی می‌کنند.

علاوه‌بر کنایه، تشبیه نیز در این بند بسامد بالایی دارد. این تشبیه‌ها عبارت‌اند از: «کشتی‌های خشم»، «شیشه‌های عمر دیوان»، «طلسم قلعهٔ پنهان» و «زمین گهوارهٔ فرسودهٔ آفاق». به‌جز تشبیه آخر، که یأس را به‌تصویر می‌کشد، بقیه، اضطراب و ترس را تداعی می‌کنند. این بند دو استعاره نیز دارد؛ یکی «هیچستان نه‌تو» که استعاره از بی‌ارزشی و یأس است و دیگر، «غرش سهم کوس‌ها» که نشان‌دهندهٔ شدت جنگ است.

۷) ما فاتحانِ قلعه‌های فخرِ تاریخیم،/ شاهدانِ شهرهای شوکتِ هر قرن/ ما/ یادگارِ عصمتِ غمگینِ اعصاریم./ ما/ راویانِ قصه‌های شاد و شیرینیم./ قصه‌های آسمان پاک./ نورِ جاری، آب،/ سردِ تاری، خاک./ قصه‌های خوش‌ترین پیغام./ از زلالِ جویبارِ روشن ایام./ قصه‌های بیشهٔ انبوه، پشتش کوه، پایش نهر./ قصه‌های دستِ گرمِ دوست در شب‌های سردِ شهر./ ما/ کاروانِ ساغر و چنگیم./ لولیانِ چنگمان افسانه‌گوی زندگی‌مان، زندگیمان شعر و افسانه./ ساقیانِ مستِ مستانه.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

ساختار فضای عاطفی موجود در این بند و بسامد بالای تصاویر شادی‌آفرین گویای آن است که این بند از نظر غلبهٔ لحن عاطفی با بقیهٔ بندها در تقابل است. در این بند سه تصویر یأس‌آلود و اضطراب‌آور داریم. در مصراع سوم، عبارت «عصمتِ غمگینِ اعصار» استعاره‌ای است که یأس و اندوه را به‌تصویر می‌کشد؛ عبارتِ «شب‌های سرد شهر» در مصراعِ یازدهم این بند، تصویری کنایی از عدم صمیمیت و یأس‌آلودگی است و در آخر واژهٔ «شب» نماد ستم و خفقان است.

بقیهٔ تصاویر این بند همچون «قلعه‌های فخر» (اضافهٔ تشبیهی یا استعاری)، «شاهدانِ شهرهایِ شوکت» (استعاره)، «جویبار روشنِ ایام» (تشبیه)، «دست گرم دوست» (کنایه)، «کاروان ساغر و چنگ» (تشبیه) و «لولیانِ چنگمان...» (تشبیه) هستند.

۸) هان، کجاست،/ پایتخت قرن؟/ ما برای فتح می‌آییم؟/ تا که هیچستانش بگشاییم...»

در این بند (هشتم) ـکه کوتاه‌ترین بند شعر هم هستـ به‌جز تکرار واژهٔ «هیچستان» به‌عنوان یک استعارهٔ یأس‌آلود، تصویر دیگری به‌کار نرفته است.

۹) این شکسته چنگِ دلتنگِ محال‌اندیش،/ نغمه‌پردازِ حریمِ خلوتِ پندار،/ جاودان پوشیده از اسرار،/ چه حکایت‌ها که دارد روز و شب با خویش!

در بند نهم نیز فقط عبارتِ «چنگِ دلتنگِ محال‌اندیش» یک تصویر استعاری یأس‌آلود است.

۱۰) ای پریشان‌گوی مسکین! پرده دیگر کن./ پورِ دستان جان ز چاهِ نابرادر در نخواهد برد./ مُرد، مُرد، او مُرد./ داستانِ پورِ فرّخزاد را سر کن./ آنکه گویی ناله‌اش از قعرِ چاهی ژرف می‌آید./ نالد و موید/ موید و گوید...

مصراع دوم این بند، تلمیحی یأس‌آلود به داستان مرگ رستم است. در ادامه، «داستان پور فرخزاد را سر کردن» نیز کنایه‌ای تلمیح‌آمیز به سرگذشتِ بدفرجام رستم فرخزاد و شکست ایرانیان است. «چاه» در این بند نماد دوری و «دام» و «ناله از قعر چاه برآمدن» کنایه از ناتوانی است. همهٔ این تصاویر در ارتباط با هم یأس را به ذهن متبادر می‌کنند.

۱۱) «آه، دیگر ما/ فاتحانِ گوژپشت و پیر را مانیم./ بر به کشتی‌های موجِ بادبان از کف،/ دل به یادِ برّه‌های فرّهی، در دشت ایامِ تهی، بسته،/ تیغ‌هامان زنگ‌خورد و کهنه و خسته،/ کوسهامان جاودان خاموش،/ تیرهامان بال‌بشکسته.

در بند یازدهم، ضمیرِ «ما» به «فاتحان گوژپشت و پیر» تشبیه و با «آه» هم‌نشین شده است که تصویری از یأس را پدید آورده است. «کشتی‌های ما» (فاتحان) به «موج» (لرزان) و «بادبان» آنها به «کف» (ناپایدار) تشبیه شده است. این تشبیه‌ها نشانه‌های برگشت به ضمیر خودآگاه و پذیرش شکست فاتحان است. در ادامه، «ایام تهی» (پوچی) در گستردگی به «دشت» تشبیه شده و تصویری یأس‌آلود به‌وجود آورده است. «دل به یادِ برّه‌های فرّهی در

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

دشت ایام تهی بستن» نیز کنایه از خیال باطل، پوچی و یأس است. سه مصراع آخر بند، یعنی «تیغ‌های زنگ‌خورده و کهنه و خسته»، «کوس‌های جاودان خاموش» و «تیرهای بال‌بشکسته» نیز سه تصویر کنایی ِیأس‌آلودند که بر شکست و عدم پیروزی دلالت می‌کنند.

۱۲) **ما/ فاتحان شهرهای رفته بر بادیم./ با صدایی ناتوان‌تر زانکه بیرون آید از سینه،/ راویانِ قصه‌های رفته از یادیم./ کس به چیزی، یا پشیزی، برنگیرد سکّه‌هامان را./ گویی از شاهی‌ست بیگانه./ یا ز میری دودمانش منقرض گشته./ گاهگه بیدار می‌خواهیم شد زین خواب جادویی،/ همچو خواب همگنانِ غار،/ چشم می‌مالیم و می‌گوییم: آنک، طرفه قصرِ زرنگارِ/ صبحِ شیرین‌کار./ لیک بی‌مرگ است دقیانوس./ وای، وای، افسوس»** (اخوان‌ثالث، ۱۳۹۶: ۷۰ـ۷۷).

در بند آخر، عبارت‌های «شهرهای رفته‌برباد»، «با صدایی ناتوان»، «روایت‌کردن» و «به پشیزی سکه‌هامان را نمی‌گیرند»، به‌ترتیب، تصویرهایی کنایی از ویرانی، اندوه و بی‌ارزشی هستند. راوی در این بند با آوردن تشبیهی در دوگانی زمان (همچو خواب همگنان غار)، تلمیحی مأیوسانه از سرگذشت اندوه‌بار اصحاب کهف را به‌تصویر می‌کشد. او تصور پیروزمندانهٔ خود و هم‌فکرانش را خواب و خیال می‌بیند و ظلم و ستم دقیانوس را بی‌مرگ و جاودانه می‌انگارد. «دقیانوس» نماد ظلم و استبداد است. در مقابل این تصاویر اضطراب‌آور و یأس‌آلود، «صبح شیرین‌کار» به «قصر زرنگار» تشبیه شده و تصویری امیدآفرین به‌وجود آورده است (البته شیرین‌کاری صبح می‌تواند تصویری استعاری از شعبده‌بازی و افسونگری روزگار هم باشد که راوی به طنز بیان کرده است). در جدول زیر، ساختار تصاویر اضطراب‌آور و یأس‌آلود ترسیم شده است.

ساختار تصاویر یأس‌آلود و اضطراب‌آور در شعر آخر شاهنامه					
تصاویر ⇐ / بندها ⇓	تشبیه	استعاره	نماد	کنایه	دیگرتصاویر
بند اول	۱) کاروانِ شعله‌های ِمرده در مرداب (گَستردگیِ یأس)	۱) شکسته چنگ (خمیدگی و ناتوانی) ۲) چنگالِ چنگیِ پیر (درنده‌خویی و اضطراب)	۱) مرداب (کشندگی و مرگ)	۱) روشنی‌های دروغین دیدن (فریب و یأس)	۱) شعله‌های مرده: متناقض‌نما (شکوه از دست رفته و یأس) ۲) قصهٔ غمگین را شاد سرودن: متناقض‌نما (آشفتگی درونی)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

بند دوم	۲) روزهای قرن چون شب بودن (اندوه و یأس)	۲) کج‌آیین قرن دیوانه (ترس و اضطراب) ۴) قعر افسانه (اضطراب) ۵) لئیمانه تبسم‌کردن دروازه‌ها (فریب و ترس)	-	۲) تبسم سرد و بیگانه (تلخ‌رویی و یأس)	۳) روزهای تار: متناقض‌نما (اندوه و یأس)
بند سوم	-	۶) قرن شکلک‌چهر (جادو و اضطراب) ۷) قرنِ خون‌آشام (ستم و اضطراب) ۸) فضلهٔ موهوم (بمب و اضطراب) ۹) مرغ دورپرواز (جنگنده و ترس)	-	۳) دور از قرار مهر بودن (خشک و خشن و تصویر اضطراب) ۴) چهار رکنِ هفت اقلیم را برآشوفتن (ویرانگری و اضطراب) ۵) همه هستی را سخت کوفتن (نابودی و اضطراب) ۶) همه‌چیز را پاک روفتن (نابودی و اضطراب)	-
بند چهارم	۳) عرصهٔ انکار (یأس) ۴) عرصهٔ وهن (سستی و یأس) ۵) عرصهٔ غدر (فریب و اضطراب) ۶) عرصهٔ بیداد (اضطراب)	۱۰) قرن بی‌آزرم (گستاخی و اضطراب‌آور)	۲) باد (مرگ)	۷) هر شکوفه بازیچهٔ باد بودن (استبداد)	-
بند پنجم	-	۱۱)خواب نفریبد... (اضطراب) ۱۲)افسونِ مهتاب (ترس و اضطراب) ۱۳)جادوییِ اختر (اضطراب)	-	۸) بیدار و هشیار بر چکاد پاسگاه بودن (عدم امنیت و وجود اضطراب)	-
بند ششم	۷) کشتی‌های خشم (اضطراب) ۸) شیشه‌های عمر دیوان (اضطراب) ۹) طلسم قلعهٔ پنهان (ترس و اضطراب) ۱۰) زمین گهوارهٔ فرسودهٔ آفاق (یأس)	۱۴) هیچستانِ نه‌تو (بی‌ارزشی و یأس) ۱۵)غرش کوس‌ها (ترس و اضطراب)	-	۹) کشتی‌های بادبان از خون (شدت جنگ و کشتار) ۱۰) چکاچاک تیغ‌های تیز (شدت جنگ و اضطراب) ۱۱) پرش خارا شکاف تیرها	-

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

				(شدت جنگ و اضطراب) ۱۲) بر زمین کوفتن شیشه (خشم و اضطراب) ۱۳) چهره بشخودن (شدت آسیب و اضطراب)	
بند هفتم		۱۶) عصمت غمگین اعصار (یأس و اندوه)	۳) شب (اختناق و اضطراب‌آور)	۱۴) شب‌های سرد شهر (عدم صمیمیت و یأس)	-
بند هشتم	-	-	-	-	-
بند نهم	-	۱۷) چنگ دلتنگ (اندوه و یَأس)	-	-	-
بند دهم	-	-	۴) چاه (نماد دوری و اضطراب)	۱۵) ناله از قعر چاه برآمدن (ناتوانی و یأس)	۱) پور دستان جان ز چاه نابرادر درنخواهد برد: تلمیح (اندوه و یأس) ۲) داستان پور فرخزاد را سرکردن: تلمیح (اندوه و یأس)
بند یازدهم	۱۱) فاتحان گوژپشت و پیر (ناتوانی و یأس) ۱۲) کشتی‌های موج (لرزش و اضطراب) ۱۳) بادبان کف (پرخطر بودن و اضطراب) ۱۴) دشت ایام تهی (پوچی و یأس)	-	-	۱۶) دل به یاد ایام تهی بستن (پوچی و یأس) ۱۷) تیغ‌های زنگ خورده و کهنه و خسته (ناتوانی و یأس) ۱۸) کوس‌های جاودان خاموش (شکست و یأس) ۱۹) تیرهای بال بشکسته (شکست و یأس)	-
بند دوازدهم	۱۵) همچو خواب همگنان غار (اندوه و یأس)	-	۵) دقیانوس (ظلم و استبداد)	۲۰) شهرهای رفته از یاد (یأس و اضطراب) ۲۱) با صدایی ناتوان روایت‌کردن (اندوه و یأس) ۲۲) کس به چیزی سکه‌هامان را برنگیرد (بی‌ارزشی و اندوه) ۲۳) چشم می‌مالیم (عدم باورپذیری و یأس	۳) خواب همگنان غار و بی‌مرگ است دقیانوس: تلمیح (یأس و اضطراب)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

۲. ۵. ساختارِ شعر در محور هم‌نشینی و جانشینی با تأکید بر تصاویر و مضامین یأس‌آلود و اضطراب‌آور

۱) ساختمان بند اول، براساسِ دو تقابل بنیادین شکل گرفته است. بینِ دنیای واقعی و تخیلات راوی، دوگانگیِ عاطفی وجود دارد. دنیای خیالی و وهمی‌ای که چنگ راوی آن است، سرشار از مضامین و تصاویر شاد و رؤیاگونه است. واژگان و عبارت‌هایی چون «بارگاهِ پرفروغ مهر»، «طرفه چشم‌اندازِ شاد»، «شاهد»، «پریزاد»، «چمان»، «سرمست»، «چمن‌زارانِ پاک روشنِ مهتاب»، «شکوه»، و «فخر» در سطح هم‌نشینی و محور عمودی شعر این احساس شاد عاطفی را شکل داده‌اند.

در مقابل این احساس عاطفی، یأس و اضطراب وجود دارد که از هم‌نشینی واژگانی چون «شکسته»، «بی‌قانون»، «چنگ» (چنگال)، «مرده»، «مرداب»، «غمگین»، و «غربت» حاصل می‌شود. لحن شاعر برای توصیف هریک این دو نوع احساس، آرام، سنگین و یکسان است. این یک‌نواختی به‌خاطر گزینش کلمات کهن و گرایش شاعر به وزن فاعلاتن است. علاوه‌بر این تقابل عاطفی، بین آیین‌های باستانی‌ای چون مهرپرستی (میترائیسم) و زرتشتی با عناصر اسلامی چون قدس و محراب نیز نوعی تقابل عقیدتی مشاهده می‌شود.

در محور جانشینی و استعاری کلام، دالِ چنگ به‌جای انسان با مفاهیمی همچون بی‌قانونی و خواب‌دیدن هم‌نشین شده است. در محور افقی مصراع دوم، واژهٔ چنگ (چنگال) که بیشتر برای توصیفِ درندگان یا در میدان رزم به‌کار می‌رود، در هم‌نشینی با چنگی (انسان چنگ‌نواز)، جانشین دال‌های دیگری چون «مهارت» شده است که با پیرِ چنگی و رام تناسب معنایی دارد. این گزینش، علاوه‌بر جنبهٔ تصویری و القای حس اضطراب، موسیقی شعر را نیز غنی‌تر کرده است.

واژهٔ خواب در ارتباط و هم‌نشینی با فعل «می‌بیند»، در معنای غیرارجاعی وهم و پندار به‌کار رفته است. در ادامهٔ بند، واژهٔ دروغین نیز در ترکیب وصفی «روشنی‌های دروغین» جانشین کلمات دیگری چون فریبنده شده است. در مصراع نهم، محور جانشینی و استعاری حضور پررنگ‌تری دارد. در این مصراع، واژهٔ شعله در هم‌نشینی با کاروان، جانشینِ کلمات احتمالی دیگری چون تفریحی، تجاری و... شده است که با کاروان هم‌آیی بیشتری دارند. در ادامه، دالِ مرده در هم‌نشینی با شعله ناساز می‌نماید. راوی برای تقویت اضطراب، این واژه را

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

جایگزین کلمات دیگر کرده است. آخرین واژه در سطح جانشینی، دالِ جبین به‌منزلهٔ عنصر انسانی است که با کلمهٔ محراب هم‌نشین شده است.

تقطیع و توقیف کلام به‌واسطهٔ واجهای انسدادی‌ای چون «ک» و «د»، حس دل‌تنگی را تقویت کرده و سُرخوردن کلمات با کسرهٔ اضافه یا همان تتابع اضافات نیز باعث هماهنگی و انسجام در موسیقی و بافت این بند شده است.

۲) در محور عمودی بند دوم، از هم‌نشینی واژه‌ها و عبارت‌های «هان»، «کجاست»، «کج‌آیین»، «دیوانه»، «روزهای تنگ و تار»، «شب»، «قعر»، «سهمگین»، «سخت»، «ستوار»، «سرد»، و «بیگانه» یأس و اضطراب به ذهن خطور می‌کند. بازآیی مصوت کششی «آ» که با واژهٔ «آه» هم‌آیی دارد نیز در محور هم‌نشینی بر بار اندوه این بند افزوده است.

در محور جانشینی این بند، علاوه‌بر کلمهٔ «قرن» که در ارتباط با دالِ پایتخت جایگزین کلمات دیگری شده است، راوی برای ایجاد اضطراب در ذهن شنونده، لفظ «دیوانه» را به‌جای واژهٔ «پرآشوب» برگزیده و با قرن هم‌نشین کرده است. در محور افقی مصراع چهارم، دال‌های «تنگ» و «تار» در هم‌نشینی با لفظِ «روز» ـبه‌لحاظ منطق معنایی‌ـ نه‌تنها هم‌آیی ندارند بلکه در تناقض‌اند. روز در مفهوم ارجاعی خود در مقابل تار به‌لحاظ رنگ، و در مقابل تنگ ازنظر حجم قرار دارد؛ بنابراین، این نوع گزینش برای تداعی یأس و اندوه صورت گرفته است.

در محور افقی مصراع آخر بند، دالِ دروازه‌ها در ارتباط با تبسم و لئیمانه‌بودن، جایگزین عناصر انسانی و در ارتباط با کلمهٔ قرن، جایگزین عناصر دیگری که با این واژه هم‌آیی دارند شده است. استفاده از تقابل‌های دوگانی‌ای چون «روز» و «شب»، «قعر» و «قلاع» و «تبسم» و «بیگاه» در این بند نیز باعث انسجام شعر شده است.

۳) مصراع اول بند سوم، بازآیی مصراع اول بند قبلی است که در ابتدای بندهای چهارم و هشتم نیز برای پیوند موضوعی بندها، تکرار شده است. در این بند هم‌نشینی و هم‌آیی عبارت‌ها و واژگانی چون «دژآیین»، (زشت‌آیین)، «پرآشوب»، «شکلک‌چهر»، «دور از مهر»، «خون‌آشام»، «وحشتناک»، «برآشوبد»، «هرچه»، «سخت»، «می‌کوبد»، و «می‌روبد»، در ارتباط با دالِ قرن باعث شکل‌گیری و غلبهٔ اضطراب شده است. راوی در این بند:

> علیه حقارت ملت عصیان می‌کند و فریاد برمی‌آورد که چرا انسان امروز ما دربرابر این کج‌آیین قرن دیوانه خوار شده است. این قرن، قرن سلطهٔ تکنولوژی بر عاطفهٔ انسانی است. ازاین‌رو است که به‌راحتی با فضاپیماهای خویش هفت اقلیم خدا را برمی‌آشوبند (محمدی آملی، ۱۳۹۸: ۱۳۷).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

اغلب ترکیبات گفته‌شده در محور هم‌نشینی، در سطح جانشینی و استعاری کلام نیز دارای اهمیت‌اند و حتی به‌گفتهٔ امامی «مهم‌ترین نکته در عنصر زبانی شعر، گزینش واژگانی است. این گزینش مرتبط با قریحهٔ پرورده، تجربه‌مندی‌ها و خلاقیت شاعر است» (امامی، ۱۳۸۵: ۲۴).

در محور عمودی این بند، جانشینی واژگانِ «دژآیین»، «شکلک‌چهر» و «خون‌آشام» به‌جای کلمات متناسب با دال قرن، به‌منظور ایجاد اضطراب صورت گرفته است. علاوه‌براین، واژگان «فضله» و «مرغ» در ارتباط و هم‌نشینی با کلمات «برمی‌آشوبد»، «سخت» و «می‌کوبد» تناقض معنایی ایجاد کرده‌اند و جانشین دال‌هایی چون «بمب» و «جنگنده» شده‌اند. این گزینش‌ها برای نشان‌دادن تنفر راوی از عناصر قرن حاضر به‌کار گرفته شده‌اند. در این بند نیز عناصر و مضامین تقابلی‌ای چون «قرار» و مدار»، «ماه و مهر»، «چهار و هفت» و «پستی و بالایی» در جهت انسجام متن آورده شده‌اند.

۴) دال محوری شعر، یعنی واژهٔ «قرن»، در این بند با دال‌های «بی‌آزرم»، «بی‌آیین» و «بی‌مهلت» هم‌نشین شده تا انعطاف‌ناپذیری و سرسختی قرن را بازگو کند و سبب ایجاد اضطراب شود. علاوه‌بر واژگان ذکرشده در محور هم‌نشینی، که در محور جانشینی و استعاری کلام نیز قابل تحلیل‌اند، واژگان «انکار»، «وهن»، «غدر» و «بیداد» نیز در محور هم‌نشینی تداعی‌کنندهٔ یأس و اضطراب هستند. بازآیی «و» در پیوند و تقویت این مضامین مؤثر بوده است.

تقابل‌های این بند که در ایجاد یأس و اضطراب مؤثرند عبارت‌اند از: «شکوفهٔ تازه‌رو و پیران میوه»، «شکوفه و باد»، «بخشیده و بیداد» و «بی‌آزرم و حرمت». آوردن کلمات منفی‌ای چون «باد و بیداد» به‌عنوان واژه‌های قافیه هم به‌خوبی غلبهٔ این فضای اندوه‌بار و پراضطراب را به‌تصویر می‌کشد.

۵) تکرار واج «ک» در محور هم‌نشینی این بند، علاوه‌بر تداعی جنبه‌های گنگ و فریب‌آلود قرن در کلماتی چون «کو»، «کدامین» و «کدامین‌سو» باعث کوبندگی و حماسی‌شدن زبان شعر نیز شده است. بسامد بالای حروف «ن» و «چ» به‌ترتیب منفی‌گرایی و چیستی را تداعی می‌کنند. هم‌نشینی دال‌های هشداردهنده و منکرانه‌ای چون «تا» و «هیچ» با کلمات «نفریبد»، «جادویی» و «افسون» نشان‌دهندهٔ محیطی ناامن و پراضطراب است.

هنجارگریزی نحوی و تقدیم صفت بیانی بر موصوف از ویژگی‌های سبکی شعر اخوان است که در این بند با عبارت «بی‌نشان قله» خود را نشان داده است تا تأکیدی بر جنبهٔ حماسی شعر باشد. در بیان اهمیت و تأثیرگذاری این بند باید گفت که «فصاحت و صلابت زبان، شیوایی و

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

گیرایی تصاویر، و طنین و تپش قافیه‌ها و ردیف‌ها در این بخش از شعر به اوج خود رسیده و اقتدار شاعر را در عرصهٔ روایتگری شاعرانه به‌نمایش گذاشته‌اند» (روزبه، ۱۳۸۹: ۴۸).

در محور جانشینی این بند، علاوه‌بر پایتخت قرن که ذکر آن گذشت، دال «خواب» در هم‌نشینی با فعل «نفریبد» جانشین دال‌های انسانی شده است. در مصراع ششم، دال‌های «دل» و «سر» در هم‌نشینی با واژه‌های «بیدار» و «هشیار» جانشین دال «انسان» شده‌اند. در ادامه، واژهٔ «اختر» در هم‌نشینی با لفظ «جادویی» و واژه‌های «شهر» و «مهتاب» در هم‌نشینی با دال «افسون»، جانشین دال‌های اهریمنی شده‌اند تا اضطراب تقویت شود. تقابل واژه‌های «خواب» و «بیدار» و تکرارِ کلماتی چون «کدامین»، «نفریبد» و «هیچشان» انسجام و ساختار بند را تقویت کرده است.

۶) ساختار این بند طولانی، چه به‌صورت دیداری و با توصیف صحنه‌های جنگ و چه به‌صورت شنیداری و آوردن کلماتی نظیر «چکاچاک»، سرشار از مضامین و تصاویر پراضطراب است. دال‌های اضطراب‌آور این بند اغلب با نشانهٔ «ـِ» به یک‌دیگر اضافه و باعث کوبندگی لحن و زبان می‌شوند. اخوان هم با تقطیع و هم با پیوستگی کلمات، بنا به موقعیت‌های گوناگون، این استعداد ذاتی خود را در زبان حماسی به رخ خوانندگان می‌کشد (نوری و کنجوری، ۱۳۹۰: ۱۲۸).

در محور افقی و هم‌نشینی مصراع اول این بند، واژه‌های «خشم» و «خون» با «کشتی» و «بادبان» ترکیب شده‌اند و به آنها رنگ حماسی و اضطراب‌انگیز بخشیده‌اند. آوردن دو حرف اضافه برای یک متمم نیز سبب مؤکّدکردن زبانِ آرکائیک و حماسی شده است.

در محور عمودی این بند، از هم‌نشینی و هم‌آیی واژه‌های «خون»، «خشم»، «چکاچاک»، «تیغ»، «تیز»، «غرّش»، «زهره‌داران»، «کوس»، «تیر»، «قلعه»، «چنگ»، «پاسداران»، «جَلد»، «برباییم»، «کوبیم»، «سنگ» و «شخودن» ترس و اضطراب ترسیم می‌شود.

در محور جانشینی مصراع اول، واژهٔ «خشم» جایگزین کلماتی چون «جنگی»، که با «کشتی» هم‌آیی بیشتری دارد، شده است. در ادامه، واژهٔ «هیچستان» در هم‌نشینی با واژهٔ «نُه‌تو»، جانشینِ کلمهٔ دیگری چون «معما» شده است تا یأس را به‌تصویر بکشد. واژهٔ «عمر» در محور جانشینی مصراع هفتم، با کلمهٔ «شیشه» هم‌نشین شده است تا با کوبیدن آن اضطراب تداعی شود. ترکیب «قلعهٔ پنهان» در هم‌نشینی با دالِ «طلسم» جانشینِ کلمهٔ «دیو» شده است که اضطراب‌آور است. واژهٔ «آفاق» در هم‌نشینی با «گهوارهٔ فرسوده» به‌لحاظ منطق ارجاعی، نامناسب می‌نماید و جانشین کلمات دیگری شده است. در آخر، دالِ «زمین»

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

در ترکیب «چهرهٔ زمین را شخودن» جانشین دالِ انسان شده است تا به‌واسطهٔ تشخیص، اضطراب برانگیزد. در مقابل این تصاویر اضطراب‌انگیز، تنها دال «سبزه‌ها» در عبارت «دست نرم سبزه‌ها» وجود دارد که جانشین انسان شده است.

واژه‌های «زمین» و «شیشه» دربرابر «آفاق» و «سنگ» تقابل‌های دوجزئی این بند محسوب می‌شوند. راوی ناراضی از وضع موجود، تمام خواست و نیّت خود را در قافیه‌های کناری نمایان کرده است. اگر همهٔ این قوافی را پشت‌سر هم بیاوریم، از هم‌نشینی آنها این جملهٔ حماسی شکل می‌گیرد: «می‌آییم [تا] بگشاییم و برباییم و بکوبیم و بشخاییم». در این بند، علاوه‌بر تقابل کلمات، در سطح آوایی حروف نیز نوعی تقابل در حس‌وحال حماسی و یأس مشاهده می‌شود. واج‌هایی چون «م»، «ر»، «گ»، «ک»، «ب» در این قسمت شعر، سبب کوبندگی موسیقی شعر می‌شوند. در مقابل این واج‌ها، دو حرف «آ» و «ه» یأس و بربادرفتن امیدها را تداعی می‌کنند. هرچند در این بند غلبه با لحن حماسی است، از نغمهٔ سه حرف «م»، «ر»، «گ»، شکست، مرگ و یأس نیز تداعی می‌شود.

۷) فضای عاطفی و لحن راوی در این بند، برخلاف بندهای قبلی، دگرگون شده است. بعد از این‌همه رجزخواندن، نفس راوی بریده، دربرابر افسون و جادوگری قرن کم آورده و مغلوب شده است. صدایش کم‌کم آرام و رام می‌شود و مأیوسانه به درون خویش رجوع می‌کند و شکوهِ بربادرفته از گذشته‌های دور را در ذهن و زبان باستان‌گرایش نجوا می‌کند.

در محور عمودی این بند، از هم‌نشینی و هم‌آیی واژه‌های «شوکت»، «شاد»، «شیرین»، «پاک»، «نور»، «خوش»، «زلالِ جویبار»، «روشنِ ایام»، «گرم»، «دوست»، «ساغر»، «چنگ»، «لولی»، «ساقیان»، «مست» و «مستانه»، افسوس شاعر از تخیلات شاد تداعی می‌شود. بسامد نشانهٔ «ـِ» در این بند، تخیلات شادمانهٔ راوی را برجسته کرده است.

در محور جانشینی این بند، به‌ترتیب دال‌های «فخر»، «عصمت»، «ایام»، «ساغر» و «چنگ» در هم‌نشینی با واژه‌های «قلعه‌ها»، «غمگین»، «زلالِ جویبار» و «کاروان» جایگزین دال‌های دیگری چون «بلند»، «انسان»، «چشمه» و «تجار» و... شده‌اند.

تقابل‌های این بند در دو سطح نحوی و واژگانی هستند. در سطح نحوی، دو عبارت «دست‌های گرم دوست» و «شب‌های سردِ شهر» تقابل دارند و در سطح واژگانی، کلمات

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

«غمگین و شاد»، «تاریخ و افسانه»، «نور و تار»، «آب و خاک»، «گرم و سرد»، «ایام و شب» و نیز «زندگی و افسانه» در تضاد هستند.

۸) در بند هشتم، ته‌ماندهٔ تخیلات پیروزمندانهٔ چنگ به‌صورت کم‌رنگ و با زبانی ملایم و نه با شدت و کوبندگی بندهای قبلی بیان می‌شود. قرن در این بند برخلاف بندهای قبلی که کج‌آیین، دژآیین، دیوانه، پرآشوب و... توصیف می‌شد، تنها آمده است. به‌نظر می‌رسد راوی خسته و ملول شده باشد. ساختار بند در محور هم‌نشینی و جانشینی این بند، تکرار همان مطالب قبلی است و نکتهٔ نویی ندارد.

۹) در این بند، راوی نخستین سخنان چنگ را غیرواقعی و وهمی می‌بیند. او با هم‌نشین‌کردن واژه‌ها و عبارت‌های «شکسته»، «دلتنگ»، «محال‌اندیش» و «خلوت پندار» می‌گوید که تصورات خیالی چنگ در دلتنگی‌اش برای شکوه گذشته ریشه دارد. در محور جانشینی مصراع اول، واژهٔ «چنگ» در هم‌نشینی با کلماتِ «دل‌تنگ» و «محال‌اندیش» جانشین انسان و کلمهٔ «پندار» در مصراع دوم در هم‌نشینی با واژهٔ «خلوت» جایگزین کلمهٔ دیگری شده است. در این بند واژه‌های «روز و شب» با هم تقابل دارند.

۱۰) در این بند، راوی نخستین، روایت داستان را از دست چنگ پس می‌ستاند و بقیهٔ داستان را از زبان خود بازمی‌گوید. راوی با آوردن دو شخصیت ملی در دوگانی زمان، یعنی «افسانه» و «تاریخ»، از چنگ می‌خواهد تا افسانه را رها کند و به دنیای نوشته و واقعیت بپردازد. هرچند هردو رستم ویژگی‌های مشابهی دارند و سرگذشت هردو اندوه‌بار است، رستم دستان برخلاف پور فرّخ‌زاد در هیچ جنگی بازنده نبوده است. ایران پس از رستم فرّخ‌زاد پیوسته در شکست و اندوه به‌سر می‌برد، گویی در این زمانه نیز صدای ناله‌ها و مویه‌های او در گوش می‌پیچد.

ترس و یأس موجود در این بند همه در محور هم‌نشینی کلام است. راوی برای تداعی اندوه و ترس در محور هم‌نشینی از واژه‌ها و عبارت‌های «پریشان‌گو»، «مسکین»، «نابرادر»، «جان در نبردن»، «مُرد»، «ناله»، «قعرِ چاه»، «نالد» و «موید» بهره گرفته است. بازآیی واژهٔ «مُرد» بر تأثیر این اندوه و اضطراب افزوده است. نغمه‌ای که از سه‌بار تکرار مصوّت بلند «او» در کلمات «موید» و «گوید» شکل گرفته، نام‌آوای به‌کاررفته در شیون و زاری (ووی) را به خواننده القا می‌کند؛ به‌خصوص که این دو واژه (گوید و موید) قافیه هم هستند و تکیه و تأکید مطلب روی آنهاست.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

۱۱) آمدن صوت حزین «آه» در ابتدای بند، براعت استهلالی بر حسرت و یأس راوی است. در این بند، از هم‌نشینی و هم‌آیی واژگانی چون «گوژپشت»، «پیر»، «موج»، «تهی»، «زنگ‌خورده»، «کهنه»، «خسته»، «خاموش» و «بال‌بشکسته» برای تداعی یأس و ترس بهره برده است. واج‌آرایی حرف «هـ» در محور عمودی این بند و در کلماتی چون «چاه»، «آه»، «کشتی‌ها»، «برّه‌ها»، «فرّهی»، «تهی»، «تیغ‌ها»، «کهنه»، «کوس‌ها» و «تیرها»، تأثیر آه و افسوس را دوچندان می‌کند. در محور جانشینی مصراع سوم، دالِ «موج» در هم‌نشینی با «کشتی» جایگزین واژه‌ای چون «فرسوده» شده است که با «کشتی» هم‌آیی بیشتری دارد. در ادامه، واژه‌های «فرّهی»، «ایام» و «بال» در هم‌نشینی با واژه‌های «برّه»، «دشت» و «تیر»، جانشین کلماتی چون «فربه»، «سرسبز» و «دهانه» شده است (البته ممکن است به پرهایی که به تیر می‌بسته‌اند هم بال بگویند).

۱۲) افسوس و یأسی که راوی در بند قبل به‌تصویر کشید در این بند به اوج می‌رسد. ناتوانی و یأس راوی به حدّی است که احساس می‌کند هویت خویش را در میان مردم از دست داده است. او ظلم و استبداد را جاودانه و فائق‌آمدن بر این شرایط پر یأس و اضطراب را خواب و خیال می‌داند.

از هم‌نشینی واژه‌ها و عبارت‌های «رفته‌برباد»، «ناتوان»، «به پشیزی برنگیرد»، «بیگانه»، «منقرض‌گشته»، «جادویی»، «بی‌مرگ»، «دقیانوس»، «وای» و »افسوس» در این بند یأس و اضطراب ترسیم می‌شود. در محور جانشینی فقط دالِ «شیرین‌کار» در هم‌نشینی با «صبح» جانشین کلمات دیگری چون «روشن»، «آفتابی» و... شده است.

راوی در این بند، از تقابل واژه‌های «فاتح و ناتوان»، «سکه و پشیز»، «شاه و میر»، «خواب و بیدار» و نیز «غار و قصر زرنگار» در کنار بازآیی صوت «وای» برای انسجام و ساختار تصاویر یأس‌آلود بهره برده است.

۳. نتیجه‌گیری

ساختار شعر «آخر شاهنامه» برمبنای تناقض و دوگانی حماسه و شکست شکل گرفته است که ساختار اغلب شعرهای اخوان را پس از سال ۳۲ ساخته‌اند. این شعر روایی نسبتاً بلند، صرف‌نظر از جنبه‌های عاطفی شاد و رؤیایی‌اش، با خیال‌بافی و رجزخوانی آغاز می‌شود و با سرود و ماتم و یأس به پایان می‌رسد؛ بنابراین، تلفیقی از خیال و واقعیت است؛ هم آمال و آرزوهای شاعر و جهان اسطوره‌ای و آرمانی او را به‌تصویر می‌کشد و هم واقعیت‌های جهان

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

امروز را که نسبتی با رؤیاهای شاعر ندارد. استفادهٔ او از خوشه‌های تصویری فرهنگ ایران باستان و تأکید بر غیبت این عناصر در دنیای امروز، زمینه‌ساز یأس و القای تصاویر اضطراب‌آورند. در این پژوهش، این شعر را هم در محور جانشینی و استعاری و هم در محور هم‌نشینی و مجازی بررسی کرده‌ایم. این شعر هرچند به‌خاطر وسواس و دقت خاص اخوان در گزینش کلمات و ترکیبات، در محور جانشینی نیز برجسته است، به‌علت غلبهٔ فضای یأس و اضطراب و وجود انبوهی از ترکیبات و عناصر منفی و هم‌نشینی آنها در کنار هم در محور هم‌نشینی نیز برجسته شده است؛ بنابراین، می‌توان گفت اخوان علاوه‌بر گزینش زبان کهن خراسانی در دورهٔ معاصر، با هنجارگریزی نحوی در محور هم‌نشینی زبان توانسته است شعر نو را اعتلا ببخشد و آن را تثبیت و تضمین کند. در شعر او، تصاویر و مضامین یأس‌آلود و اضطراب‌آور غلبه و تسلط تام و تمام دارند، هرچند تصاویر و مضامین شاد و آرامش‌بخش نیز به‌صورت کم‌رنگ در تقابل با آنها قرار می‌گیرند. اخوان درکنار تقابل‌ها، از تکرار و بازآیی حروف و کلمات و حتی عبارات و جملات برای تأکید بر مضامین یأس‌آلود و اضطراب‌آور به‌خوبی بهره برده و به‌وسیلهٔ آنها ساختار شعرش را انسجام بخشیده است. در این نوشتار، مجموعاً ۶۶ تصویر از شعر «آخر شاهنامه» استخراج و مشخص شده که اخوان برای تداعی یأس و اضطراب به‌ترتیب از ابزار تصویرآفرینی چون کنایه، استعاره، تشبیه، نماد، متناقض‌نما و تلمیح درکنار واژه‌آرایی و واج‌آرایی بیشترین بهره را برده است. او برای خلق این تصاویر از عناصر منفی انسانی، طبیعی و ماورائی، همچون شعله، مرداب، دیوانه، خون‌آشام، باد، شب، قلاع، سرد، بیداد، افسون، جادو، دیو، طلسم و... به‌خوبی استفاده کرده است. به‌هرحال، شعر «م. امید» به‌علت روایی‌بودن، وحدت فکری دارد و جانشینی و هم‌نشینی واژگان و ترکیبات متناسب با موضوع و مضمون در هردو محور عمودی و افقی شعرش ساختاری منسجم و یک‌پارچه به‌وجود آورده است.

پی‌نوشت

1. Structural Criticism
2. Defamiliarization
3. Bionary Opositon
4. Repetition

منابع

اخوان‌ثالث، مهدی (۱۳۹۶). *آخر شاهنامه*. چاپ بیست‌وچهارم. تهران: زمستان.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

اسکولز، رابرت (۱۳۹۸). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. چاپ چهارم. تهران: آگه.

امامی، نصرالله (۱۳۶۹). *مرثیه‌سرایی در ادبیات فارسی*. اهواز: جهاد دانشگاهی.

امامی، نصرالله (۱۳۸۵). *مبانی و روش‌های نقد ادبی*. چاپ سوم. تهران: جامی.

ایگلتون، تری (۱۳۹۵). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. چاپ نهم. تهران: مرکز.

برتنس، هانس (۱۳۸۴). *مبانی نظریهٔ ادبی*. تهران: ماهی.

پاینده، حسین (۱۳۹۸). *نظریه و نقد ادبی جلد ۱و۲*. چاپ دوم. تهران: سمت.

تودوروف، تزوتان (۱۳۹۸). *بوطیقای ساختارگرا*. چاپ ششم. تهران: آگه.

حقوقی، محمد (۱۳۹۸). *شعر زمان ما (اخوان)*. چاپ هجدهم. تهران: نگاه.

روزبه، محمدرضا (۱۳۸۹). *شرح، تحلیل و تفسیر شعر نو فارسی*. تهران: حروفیه.

سلدن، رامان (۱۳۷۲). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. تهران: طرح نو.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶). *صور خیال در شعر فارسی*. چاپ یازدهم. تهران: آگه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). *موسیقی شعر*. چاپ سیزدهم. تهران: آگه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۴). *حالات و مقالات م.امید*. چاپ پنجم. تهران: سخن.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۸). *رستاخیز کلمات*. چاپ پنجم. تهران: سخن.

صفوی، کورش (۱۳۸۲). پژوهشی دربارهٔ باهم‌آیی واژگانی در زبان فارسی. *متن‌پژوهی ادبی*. شمارهٔ ۱۸: ۲۸۸-۲۷۶.

علوی‌مقدم، مهیار (۱۳۸۱). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. چاپ دوم. تهران: سمت.

فتوحی، محمود (۱۳۹۷). *بلاغت تصویر*. چاپ پنجم. تهران: سخن.

فخری، سهیلا (۱۳۹۰). نقد و تحلیل مضامین یأس‌آلود در شعر فروغ فرخزاد و اخوان‌ثالث. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. دانشگاه محقق اردبیلی.

محمدی، آرزو (۱۳۹۶). بررسی ساختار لفظی و معنایی قصاید و قطعات ارغنون اخوان‌ثالث. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. دانشگاه کردستان.

محمدی آملی، محمدرضا (۱۳۹۸). *آواز چگور*. چاپ پنجم. تهران: ثالث.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. چاپ دوم. تهران: آگه.

نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۱). *مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی*. چاپ دوم. تهران: نیلوفر.

نوری، علی؛ کنجوری، احمد (۱۳۹۰). معنا، زبان و تصویر در شعر «آخر شاهنامه» از مهدی اخوان‌ثالث (م. امید). *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. شمارهٔ ۲۲: ۱۱۳-۱۴۵.

هلیدی، مایکل؛ حسن، رقیه (۱۳۹۳). *زبان، بافت و متن*. ترجمهٔ محسن نوبخت. تهران: سیاهرود.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

References in Persian

Akhavān, Sāles, Mehdi (2017). *The end of Shāhnāmeh*. 24th edition. Tehrān: Zemestān. [in Persian]

Alavi Moghadam, Mahyār (2002). *Theories of contemporary literary criticism*. 2nd edition. Tehrān: Samt. [in Persian]

Bertens, Hans (2005). *Basics of literary theory*. Tehrān: Māhi. [in Persian]

Eagleton, Terry (2016). *An introduction to literary theory*. 9th edition. Tehrān: Markaz. [in Persian]

Emāmi, Nasrullah (1990). *Elegy in Persian literature*. Ahvāz: Jihād. [in Persian]

Emāmi, Nasrullāh (2006). *Basics and methods of literary criticism*. 3rd edition. Tehrān: Jāmi. [in Persian]

Fakhri, Soheilā (2011). Criticism and analysis of desperate themes in the poetry of Forough Farrokhzad and the Akhavān, Sāles. Master's thesis. Mohaghegh Ardabili University. [in Persian]

Fotouhi, Mahmoud (2018). *Rhetoric of Image*. 5th Edition. Tehrān: Sokhan. [in Persian]

Halliday, Michael; Hassan, Ruqiyah (2014). *Language, texture and text*. Translated by Mohsen Nobakht. Tehrān: Siāhroud. [in Persian]

Hoqouqi, Mohammad (2019). *The poetry of our time* (Akhavān). 18th edition. Tehrān: Negāh. [in Persian]

Makarik, Irena Rima (2006). *Encyclopaedia of contemporary literary theories*. 2nd edition. Tehrān: Āgāh. [in Persian]

Mohammadi Āmoli, Mohammad Rezā (2019). *Āvāz-e Chagour*. 5th Edition. Tehrān: Sāles. [in Persian]

Mohammadi, Ārezu (2017). Examining the verbal and semantic structure of the poems and fragments of the Arganon of the Akhavān, Sāles , Master's thesis, University of Kurdistan. [in Persian]

Najafi, Abulhasan (1992). *The basics of linguistics and its application in Persian language*. 2nd edition. Tehrān: Niloufar. [in Persian]

Nouri, Ali; Kanjoori, Ahmad (2011). Meaning, language and imagery in the poem "The end of Shahnameh" by Mehdi Akhavān Sāles (M. Omid). *Persian language and literature research*. No. 22: 113-145. [in Persian]

Pāyandeh, Hossein (2019). *Literary theory and criticism*, 2volumes. 2nd edition. Tehrān: Samt. [in Persian]

Rouzbeh, Mohammad Rezā (2010). *Description, analysis and interpretation of modern Persian poetry*. Tehrān: Horoufiyeh. [in Persian]

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.2.1]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.7]

Scoles, Robert (2019). *An introduction to structuralism in literature*. 4th edition. Tehrān: Āgāh.[in Persian]

Selden, Raman (1993). *A reader's guide to contemporary literary theory*. Tehrān: Tarh-e now. [in Persian]

Shafii-Kadkani, Mohammad Reza (2007). *Figures of speech in Persian poetry*. 11th edition. Tehrān: Āgāh. [in Persian]

Shafii-Kadkani, Mohammad Rezā (2012). *Mousiqi-e sher* (Poetry Music). 13th edition. Tehrān: Āgāh. [in Persian]

Shafii-Kadkani, Mohammad Rezā (2015). *Hālāt & Mqāmāt-e M. Omid* (Akhavān Sāles's Statuse and Life). 5th Edition. Tehrān: Sokhan. [in Persian]

Shafii Kadkani, Mohammad Rezā (2019). *Resurrection of words*. 5th Edition. Tehrān: Sokhan. [in Persian]

Safavi, Kourosh (2003). A Survey of Lexical Collocation in Persian Language. *Literary Text Research*. No. 18: 276-288. [in Persian]

Todorov, Tzvetan (2019). *Structural Boutique*. 6th edition. Tehrān: Āgāh. [in Persian]