

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۹/۵

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۵



## تعبیرهای عربی‌افتاده در شعر اخوان ثالث: تأملی در مفهوم تأثیر<sup>۱</sup>

حسین معصومی همدانی<sup>۲</sup> (عضو پیوسته فرهنگستان زبان و ادب فارسی)

### چکیده

مهدی اخوان ثالث در میان نسل اول شاعران نوسرای معاصر ایرانی بیش از همه با ادبیات عربی آشنا بوده است و این آشنایی به شکل‌های مختلف هم در نگاهش به شعر و ادبیات نمود یافته است و هم مستقیماً در شعر او، چه در انتخاب قالب و فضای شعری، چه در انتخاب واژگان و چه حتی در آفریدن واژگان و تعبیر بدیع در فارسی. در این مقاله، نمونه‌هایی از تأثیرپذیری اخوان از واژگان و تعبیر عربی در سطح واژگان و تعبیرات بررسی می‌شود اما هدف اصلی از این بررسی تأکید بر این نکته است که این تأثیرپذیری را نباید از نوع «تقلید» یا «ترجمه» و چیزی مذموم دانست بلکه اخوان، دانسته یا نادانسته، این واژگان و تعبیر عربی را همچون عنصر یا ماده خامی به کار برده است و همانند دیگر عناصر یا مواد خام شعرش آنها را در فارسی بازآفرینی کرده است و با این تأثیرپذیری «مثبت» بر غنای زبان شعر خود افزوده است.

**کلیدواژه‌ها:** اخوان ثالث، تأثیرپذیری، ادبیات عرب، عربی در فارسی

---

۱. قصد من از نوشتن این مقاله انتشار آن در مجموعه‌ای بود که قرار بود در بزرگداشت مرحوم استاد عبدالمحمد آیتی منتشر شود اما مقاله به آن مجموعه وصال نداد. این است که همین‌جا آن را به روان آن مرحوم، که شناسنده و شناساننده ادب معاصر فارسی و ادب قدیم عربی بود، تقدیم می‌کنم.

2. hosseinmasoumi27@yahoo.com

نباید فراموش کرد که «تأثیر» رابطه ساده‌ای نیست؛ به عکس، رابطه‌ای است پیچیده و دوجانبه. هر چیزی که می‌خوانیم یا می‌آموزیم بر ما تأثیر نمی‌گذارد بلکه به یک معنی، که شاید ژرف‌ترین معنی هم باشد، خود ما انتخاب می‌کنیم که چه چیزهایی بر ما تأثیر بگذارند. نیاکان فکری ما به ما داده نمی‌شوند بلکه، دست کم تا اندازه زیادی، خود ما انتخابشان می‌کنیم.

الکساندر کویره<sup>۱</sup>

از نسل اول شاعران نوسرای معاصر، مهدی اخوان ثالث بیش از همه با شعر قدیم فارسی و نیز با ادب قدیم عربی انس داشته است. برای تسلط او بر شعر قدیم فارسی به گواهی گویاتر از شعر او نیاز نیست و بر آشنایی او با متون عربی نیز برخی اشارات به خواننده‌هایش در حواشی برخی از شعرها و کتاب‌های او و نیز مقاله<sup>۲</sup> او به نام «آیات موزون افتاده قرآن کریم» گواهی می‌دهد<sup>۳</sup>. انس او با تذکره‌های قدیمی و دیوان‌های مهجور شاعران فارسی‌سرا از جای جای مقالات و کتاب‌های او پیداست، و همین یکی از وجوه تمایز او از شاعران نوسرای دیگر است که عموماً تنها با شعر چند شاعر برجسته و معروف آشنایند. همچنین نوشته‌های او مانند تقیضه و تقیضه‌سرایان بر جست‌وجوی او در کتاب‌های ادب عربی دلالت دارند. از میان شاعران نوسرا شاید هیچ‌کس به اندازه او در قالب‌های قدیمی شعر نسروده و در این گونه شعرها (که در چاپ جدید *ارغنون* و *ترا ای کهن بوم* و *بر دوست دارم* گرد آمده) اشاره و تلمیح به شعرهای عربی فراوان است. گاه نیز از سر تفنن، هنگام خواندن کتابی، شعری عربی را به نظم فارسی درآورده که بسیاری از این سروده‌ها در *ترا ای کهن بوم* و *بر دوست دارم* (۱۹۷-۲۱۸)<sup>۴</sup> آمده است.

در شعرهایی که اخوان در قالب‌های کهن سروده، به ویژه شعرهایی که در چاپ‌های اول *ارغنون* و *زمستان* آمده است، تفاوت محسوس و بامعنایی در نوع واژگان به چشم

1. Alexandre Koyré

۲. نک. اخوان ثالث، ۱۳۶۱، ص. ۱۴۵-۱۶۲. درباره عربی‌دانی اخوان، نک. شفیعی کدکنی ۴۵-۴۸، که عربی‌دانی او را بیشتر حاصل ممارست در متون و قوه استنباط او می‌داند تا تحصیلات او در این زبان.

۳. همه ارجاع‌ها به کتاب‌های شعر اخوان ثالث در این مقاله با ذکر نام کتاب و شماره صفحه آنها انجام شده است. مشخصات کتاب‌شناختی منابع در فهرست انتهایی مقاله درج شده است.

۴. اخوان وعده کرده است که در مقاله‌ای جداگانه به این شعرها و اصل عربی آنها بپردازد (*ترا ای کهن بوم* و *بر دوست دارم* ۱۹۷). اما ظاهراً این مقاله را ننوشته است.

می‌آید. غزل‌های او در این دوره، که بسیار تحت تأثیر غزل‌های شهریار است (شفیعی کدکنی ۱۱۰-۱۱۱)، زبانی امروزی‌تر و روان‌تر و واژگانی متعارف‌تر دارد، در حالی که در قصاید او، همچنانکه انتظار می‌توان داشت، شمار واژه‌ها و ترکیب‌های عربی بیشتر است. این گونه تفاوت زبانی چیز تازه‌ای نیست و در کار همه شاعرانی که از دیرباز تا کنون به غزل و قصیده هر دو پرداخته‌اند، از انوری و خاقانی تا بهار، دیده می‌شود و بیش از آنکه به انتخاب آگاهانه شاعر مربوط شود ناشی از نحوه تحول زبان غزل و قصیده است. اما زبان خاص اخوان در شعرهای نیمایی‌اش نتیجه انتخاب آگاهانه اوست. خود او در مقدمه زمستان می‌نویسد:

من کوشیده‌ام از راه میان‌بری، از خراسان به مازندران بروم. از خراسان دیروز به مازندران امروز [...] می‌کوشم که بتوانم اعصاب و رگ‌های سالم و درست زبانی پاکیزه و متداول را — که همه تاروپود زنده و استوارش از روزگاران مرده گذشته است — به خون و احساس و تپش امروز [...] پیوند بزنم. (زمستان، مقدمه، ۳)

دو قطب مازندران و خراسان تنها دو مفهوم جغرافیایی نیستند بلکه از یک سو اشاره دارند به سنت‌شکنی‌های نیما در حوزه وزن و قافیه و، مهم‌تر از آن، نگرش او به طبیعت و از سوی دیگر به زبان شعر خراسانی. اخوان، هرچند از زبان متداول سخن می‌گوید، پیدا است که، برخلاف بسیاری از شاعران نیمایی، این زبان را چنانکه هست نمی‌پسندد بلکه به پیراستن زبان هم می‌اندیشد و کار خود را نوعی گزینش و درهم‌آمیزی می‌داند و همان‌طور که نمی‌خواهد در جنگل زبان نیما و غرایب بیانی او گم شود می‌خواهد «تاروپود زنده و استخوان‌بندی استوار» زبان امروز را هم در گذشته جست‌وجو کند. من درباره این انتخاب و دلایل آن و تأثیر کلی آن بر شعر اخوان در جای دیگری حرف زده‌ام (معصومی همدانی، ۱۳۸۴: ۳۲-۵۷) و در اینجا تنها به این نکته اشاره می‌کنم که ترکیبی که اخوان از نگاه و شیوه‌های خاص نیمایی و زبان متداول و پاکیزه امروز و زبان شعر خراسانی ساخته ترکیبی ناپایدار است و همان «فن»ی که در مقدمه زمستان می‌گفت که می‌خواهد از آن رهایی پیدا کند<sup>۱</sup> کم‌کم مانند بندی به دست‌وپای شعر او می‌پیچد و چیزی که به گمان او استادی در استفاده از زبان کهن است در شعرهای اخیر او — یعنی بیشتر شعرهای پس از *از این اوستا* — نگاه

۱. «کوشش من درین راه است که رفته‌رفته دست‌وپای احساس و فکر را از کند و زنجیرهای "فن" آسوده کنم.»

او را روزبه‌روز سستی‌تر می‌کند. اما در بهترین شعرهای اخوان (برخی از شعرهای زمستان و از این اوستا و بسیاری از شعرهای آخر شاهنامه) ترکیبی متعادل از این دو گونه زبان است و غلبه هر یک از این دو تا اندازه زیادی به فضای کلی شعر مربوط است و تفاوت زبان شعرهایی چون «آخر شاهنامه» و «قصه شهر سنگستان» با «گزارش» و «نادر یا اسکندر» و «آنگاه پس از تندر» به این سبب است.

زبان کهن شعر اخوان، آشنایی او با شعر و نثر عربی، که به واژگان شعر او محدود نمی‌شود و حتی بر انتخاب وزن شعر هم تأثیر گذاشته است<sup>۱</sup>، و نیز تأثر او از قالب قصیده در برخی از بهترین شعرهایش<sup>۲</sup>، احتمال این را هم که واژه‌های عربی در شعر او بیش از شعر شاعران نوسرای دیگر راه یافته باشد افزایش داده است و در واقع استفاده او از این گونه واژه‌ها، در کنار واژگان کهن فارسی، یکی از چیزهایی است که فضای خاص شعری او را به وجود می‌آورد.<sup>۳</sup>

۱. شعر «راستی، ای وای، آیا...» از مجموعه *از این اوستا* (۹۴-۹۵) در بحر طویل عربی سروده شده است که ظاهراً جز این شعر نمونه‌ای در فارسی ندارد. توجه به این نکته از مرحوم ابوالحسن نجفی است که به درخواست من یادداشت زیر را در این باره نوشته‌اند: «این بحر که به عقیده عروضیان اصل بحور عربی است و نمونه آن شعر معروف امرؤ القیس است:

قفا نیک من ذکری حبیب و منزل / بسقط اللوی بین الدخول فحومل (فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن)

در فارسی هرگز به کار نرفته بوده است مگر در دوره معاصر در شعری از اخوان ثالث به مطلع ذیل:

دگر ره شب آمد تا جهانی سیا کند / جهانی سیاهی با دلم تا چه‌ها کند (ن - - - / ن - - - / ن - - - / ن - - -)  
و این مسلماً تقلید از عربی است زیرا به گوش فارسی‌زبانان ناموزون است.»

۲. بی‌سبب نیست که او نام یکی از شعرهای بلند *آخر شاهنامه* (۶۱-۶۶) را «قصیده» گذاشته است. در واقع، هم این شعر، و نیز برخی دیگر از شعرهای او در *آخر شاهنامه* و *از این اوستا*، ساختار قصیده دارد (نک. معصومی همدانی، ۱۳۸۴: ۴۲). تأثر اخوان از شعر قدیم از حد قالب فراتر می‌رود و گاه به درون‌مایه شعر هم می‌رسد. به این اعتبار می‌توان جرئت کرد و گفت که شعر «سبز» او (*از این اوستا* ۷۶-۷۸) نوعی «معراج‌نامه» است. وارد شدن در این مطلب فرصت دیگری می‌خواهد.

۳. البته میزان این واژه‌ها و ترکیب‌های عربی به فضای کلی شعر بستگی دارد. مثلاً کاربرد واژه‌هایی چون «حبر» و «محبر» در مصرع «حبرش اندر محبر پرلیقه چون سنگ سیه می‌بست» (در شعر «میراث» از مجموعه *آخر شاهنامه* ۱۱) به قرینه مصرع پیش از آن: «در بنان درفشانش کلک شیرین سلک می‌لرزید» نوعی «پارودی» (با به قول خود او، «تقبیضه‌سازی») نثر مورخان قدیم است.

یکی از جلوه‌های آشنایی اخوان با متون عربی توجهی است که در شعر او به معانی اصلی و فراموش شده‌ی واژه‌ها دیده می‌شود. مثلاً او واژه «شرف» را به دو معنی به کار برده است. یک جا به همان معنای امروزی آن در فارسی:

گرانست این بار بر دوش من  
گرانست این مهر و شرم و شرف  
که فرسود روح سیه‌پوش من  
(زمستان ۹۹)

که همان معنای مستحسنی است که امروزه این واژه در فارسی دارد. اما در دو مورد هم او از این واژه «اشرافیت» را اراده کرده است به همان معنایی که امروز در فارسی دارد و غالباً معنای پسندیده‌ای نیست. در شعر «میراث» از مجموعه *آخر شاهنامه*، او خود و امثال خود را، که جز پدر کسی از نیاکانشان را نمی‌شناسند و به اصطلاح اصل و نسب درست و حسابی ندارند، در برابر اشراف‌زادگانی قرار می‌دهد که چنان به نژاد خود می‌بالند که از دیگر آدمیان غافل می‌شوند:

جز پدرم آیا کسی را می‌شناسم  
کز نیاکانم سخن گفتم  
نزد آن قومی که ذرات شرف در خانه‌ی خونشان  
کرده جا را بهر هر چیز دگر، حتی برای آدمیت، تنگ  
خنده دارد از نیاکانی سخن گفتن، که من گفتم  
(آخر شاهنامه ۱۰)

در شعر «نادر یا اسکندر» همین مفهوم را با صراحت بیشتر بیان می‌کند. در این شعر، «شریفان» کسانی هستند که به دلیل نژادگی صاحب ثروت‌اند و پیوند میان این دو عامل آنها را از گزند حوادث در امان نگاه می‌دارد؛ گذشته از این، به آسانی به وطن و عقیده‌ی خود پشت‌پا می‌زنند:

آنکه در خونش طلا بود و شرف  
شانه‌ای بالا تکاند و جام زد.  
چتر پولادین ناپیدا به دست  
رو به ساحل‌های دیگر گام زد.

در شگفت از این غبار بی‌سوار

خشمگین ما ناشریفان مانده‌ایم<sup>۱</sup>  
 آب‌ها از آسیا افتاده، لیک  
 باز ما با موج و توفان مانده‌ایم.

هیچ بعید نیست که اشاره شاعر به کسانی که طلا و شرف در خون خود دارند برخی از رهبران حزب دوران جوانی او باشند که از خانواده‌های اشرافی و زمین‌دار برخاسته بودند و بسیاری از ایشان هم از آسیب مستقیم حوادث آن روزگار جان سالم به در بردند. به هر حال، واژه‌های «شرف» و «شریف» در فارسی امروز به این معنی نکوهیده به کار نمی‌روند و بعید نیست که اخوان، تحت تأثیر معنای اصلی این واژه‌ها در عربی، آنها را در معنایی که اکنون در فارسی رایج نیست به کار برده باشد.

نمونه دیگری از کاربرد واژه‌ها در معنای اصلی عربی آنها واژه «مغرور» است در مصرع «برگگی مغرور و بادآورده را ماند» («غزل ۲»، *آخر شاهنامه* ۲۱) که اخوان آن را به معنای اصلی آن (یعنی «فریب‌خورده») گرفته است نه به معنای متعارفی که امروز در فارسی دارد. همچنین از این قبیل است ترکیب اضافی «سبزه‌های عطر» به معنای «سبزه‌های معطر» («تا بهار سبزه‌های عطر» در شعر «سبز» در *از این اوستا* ۷۷). این گونه کاربرد اسم به معنای صفت مشتق از آن احتمالاً تحت تأثیر عربی است.

از این مفردات که بگذریم، برخی از شعرهای او مستقیماً تحت تأثیر ادب عربی سروده شده‌اند. درون‌مایه شعر «پرستار» (*از این اوستا* ۶۱-۶۲) همان قطعه عربی است که بر پیشانی شعر نوشته شده و شعر معروف «کتیبه» (همان ۱۱-۱۵) نیز ملهم از ضرب‌المثل عربی «أطعم من قالب الصخرة» است که شاعر آن را در آغاز شعر آورده است، هرچند او با ترکیب این داستان با یکی از صورت‌های پارادوکس معروف دروغگو به آن عمق دیگری داده است. در داستانی که برای این ضرب‌المثل آورده‌اند، شخصی (که به همین مناسبت به «قالب الصخره» معروف می‌شود) تخته‌سنگی در راه

۱. در چاپ‌های جدید *آخر شاهنامه* این مصرع به این صورت است اما در چاپ اول آن (۶) این مصرع به صورت «خشمگین، ما بی شرف‌ها مانده‌ایم» (و مصرع چهارم به صورت «باز، ما با موج و دریا مانده‌ایم») است که خشم شاعر را بهتر نشان می‌دهد. معلوم نیست که چرا شاعر این مصرع را به این صورت تغییر داده است چون صورت اولیه این مصرع مقصود او را از واژه «شرف» هم بهتر می‌رساند.

می‌بیند که بر روی آن نوشته شده است که اگر مرا برگردانی به تو سود می‌رسانم و وقتی تخته‌سنگ را برمی‌گرداند می‌بیند که بر روی دیگر تخته‌سنگ جمله‌ای در نکوهش طمع نوشته شده است (میدانی نیشابوری ۴۳۹/۱). یکی از صورت‌های بیان پارادوکس معروف دروغگو هم کاغذی است که بر یک روی آن نوشته باشند: «جمله‌ای که پشت این ورق نوشته شده صادق است» و وقتی که آن را برمی‌گردانیم، ببینیم که بر پشت آن نوشته‌اند: «جمله‌ای که پشت این ورقه نوشته شده کاذب است». در شعر «کنیه»، اخوان دو مایه‌ای را که از ماجرای قالب الصخره و این صورت از پارادوکس دروغگو گرفته به هم می‌آمیزد. در این شعر، گروهی زنجیری و جویای آزادی کنار تخته سنگی‌اند و انگار همیشه آنجا بوده‌اند و همیشه هم این عبارت را بر روی آن می‌خوانده‌اند که

کسی راز مرا داند

که از این رو به آن رویم بگرداند

(از این اوستا ۱۳)

تا شبی یکی از این زنجیریان همت می‌کند و دیگران هم با او همراهی می‌کنند و تخته سنگ را برمی‌گردانند و آن که تخته‌سنگ را برگردانده است عبارتی را که بر روی دیگر آن دیده است برای دیگران بازگو می‌کند:

«نوشته بود

همان،

کسی راز مرا داند

که از این رو به آن رویم بگرداند.»

(همان ۱۵)

چنانکه دیگران هم گفته‌اند، این شعر اشاره‌ای پنهانی هم به داستان سیزیف در اساطیر یونانی دارد، با این تفاوت که در داستان سیزیف یک نفر است که دائم صخره‌ای را به بلندی می‌برد و صخره دوباره فرود می‌آید و او باید این کار عبث را از سر بگیرد، در حالی که در این شعر، نسل‌های متمادی هستند که این صخره را که بر پشت و رویش یک چیز نوشته شده است می‌گردانند. پس تجربه تاریخی شکست‌خورده‌ای که اخوان خود در آن درگیر بوده تکرار تجربه‌هایی است که نسل‌های دیگری پیش از آن داشته‌اند و پس از آن هم خواهند داشت.

### عنکبوت فراموشی

اکنون به برخی از تعبیرها و ترکیب‌ها در شعر اخوان می‌پردازیم که به جنبه دیگری از تأثر اخوان از زبان و ادب عربی مربوط می‌شوند. یکی از آنها تعبیری در شعر «خفتگان» (آخر شاهنامه ۸۲-۸۴) است. این شعر بر اساس رشته‌ای از تداعی‌ها ساخته شده است. شاعر با دیدن «خفتگان نقش قالی»، یعنی طرح‌ها و تصویرهای زیبایی که گویی بر روی قالی به خواب ابد رفته‌اند، به یاد بافندگانی که با دستمزدی ناچیز چنین نقش‌هایی را پدید آورده‌اند و گوسفندانی که پشمشان در بافتن قالی به کار رفته است و نیز گل‌ها و گیاهانی که رنگ‌مایه نقش‌های قالی شده‌اند و از آنجا به یاد «خفته» دیگری می‌افتد:

به همین نزدیک‌ها اندیشه می‌کردم، همین شش سال و اندی پیش  
 که پدرم آزاد از تشویش، بر این خفتگان می‌هشت گام خویش.  
 یاد از او کردم که اینک سر کشیده زیر بال خاک و خاموشی  
 پرده بسته بر حدیثش عنکبوت پیر و بی‌رحم فراموشی.

بحث ما دربارهٔ مصراع اخیر است. اخوان در پانوشتی می‌گوید که تعبیر «خفتگان نقش قالی» را از استادان شیوهٔ هندی گرفته است و شواهدی در این باره می‌آورد (آخر شاهنامه ۸۴). همچنین می‌توان در این شعر تعبیر «سر کشیده زیر بال خاک و خاموشی» را متأثر از شعر «خواب زمستانی» نیما دانست که با این مصرع آغاز می‌شود:

سر شکسته‌وار در بالش کشیده...

که این گونه تأثر از معاصران، به‌ویژه تأثر شاعری چون اخوان از مرشدش نیما، بسیار طبیعی است و نیازی به یادآوری شاعر هم ندارد.<sup>۱</sup> حتی اگر این مصراع مستقیماً از مصراع نیما متأثر نباشد، این گونه تعبیر حاصل نگاه نیمایی است و نمی‌توان آن را صورت دیگری از عبارت کلیشه‌ای «سر در پردهٔ تراب کشیده» دانست که معمولاً در

۱. اخوان دست کم یک بار دیگر، در شعر «نادر یا اسکندر»، از این تصویر استفاده کرده است:

آه‌ها در سینه‌ها گم کرده راه

مرغکان سرشان به زیر بال‌ها (آخر شاهنامه ۲).



وصف درگذشتگان به کار می‌رود. اما مصرع «پرده بسته بر حدیثش عنکبوت پیر و بی‌رحم فراموشی» داستان دیگری دارد.

تفتازانی در مقدمه *مطول* خود، که یکی از متون درسی معانی و بیان عربی و کتاب بالینی دوستداران ادبیات عرب است و احتمال آشنایی اخوان هم با آن بسیار زیاد است، می‌گوید که وقتی نوشتن این کتاب را به پایان می‌رساند خبر حمله مغولان به خراسان و ویران شدن شهرها و آوارگی مردمان آن را می‌شنود و از همین رو کتاب را به گوشه‌ای می‌افکند و مدت‌ها آن را چنان از یاد می‌برد که گویی اصلاً چنین نوشته‌ای نداشته است و «عنکبوت‌های فراموشی بر آن تار می‌تند» (و نَسَجَتْ عَلَیْهِ عَنَّا كِبُ النِّسْيَانِ). تا به مناسبتی از نو به سراغ آن می‌رود (تفتازانی ۴).

هیچ دلیل محکمی نداریم که اخوان آگاهانه تعبیر تفتازانی را به فارسی درآورده و دو صفت «پیر و بی‌رحم» را هم بر آن افزوده باشد زیرا اگر چنین بود، شاید مثل تعبیر «خفتگان نقش قالی» به منشأ آن اشاره می‌کرد. اما دور نیست که او این تعبیر را زمانی در جایی و احیاناً در *مطول* دیده و به خاطر سپرده و بعدها هنگام سرودن شعر «خفتگان»، به یادآورده خود را تعبیر تازه‌ای پنداشته باشد.

این تعبیر احتمالاً ساخته تفتازانی هم نیست بلکه تعبیری رایج بوده که حتی از عربی به فارسی هم رسیده است. شاهدش عبارت جوینی در *تاریخ جهانگشا* است که در آن از دست کشیدن خود از درس و بحث سخن می‌گوید: «چه مدت ده سال می‌شود که پای در راه اغتراب نهاده است و از تحصیل اجتناب نموده و اوراق علوم نَسَجَ عَلَیْهِ العَنكَبُوتِ گشته» (جوینی ۱۱۷).

### پشک‌بن‌های پلیدی

عنوان شعری که در نخستین چاپ‌های *آخر شاهنامه* «نادر یا اسکندر» نام داشت در چاپ‌های بعدی این کتاب به «کاوه یا اسکندر» تبدیل شده است؛ یا به این دلیل که شاعر از همان ابتدا این نام را در متن چاپی برای گریز از سانسور بر این شعر گذاشته بوده و نام اصلی شعر همان «کاوه یا اسکندر» بوده، یا به این سبب که شاعر در این میان دریافته است که نادر آن نجات‌دهنده‌ای نیست که ملتی به انتظارش بنشینند و تقابل میان

کاوه و اسکندر بجایتر و گویاتر از تقابل میان نادر و اسکندر است.<sup>۱</sup> به هر حال، این شعر، که تصویری از فضای بعد از بیست و هشتم مرداد است، داستان شکست است، داستانی که بعدها نیز در بسیاری دیگر از شعرهای اخوان روایت می‌شود، و در عین حال داستان سرخوردگی شاعر است از ایمان پیشین خود و بیش از آن از کسانی که پیش از آن به ایشان دل بسته بود، از آنها که مشتشان باز شده است، آنها که فرار را بر قرار ترجیح می‌دهند یا توبه‌نامه می‌نویسند. و داستان نسلی است که از این ماجرا به جا مانده است و با اینکه آب‌ها از آسیا افتاده همچنان در خیال موج و طوفان است؛ اما تنها در خیال زیرا زندگی او در عالم واقع به گونه دیگری است:

آب‌ها از آسیا افتاده؛ لیک  
باز ما ماندیم و خوان این و آن.  
میهمان باده و افیون و بنگ

۱. نادر را به چشم قهرمان نجات‌بخش ملی دیدن چیزی است که در شعر پس از مشروطه، و به‌ویژه در شعر عارف قزوینی، زیاد هست و بعید نیست که اخوان نیز از این گرایش عمومی تأثیر پذیرفته و نام شعر را ابتدا «نادر یا اسکندر» گذاشته و بعدها آن را تغییر داده باشد. در نسخه‌ای از *آخر شاهنامه*، که اخوان خود در بهمن ۱۳۴۰ به هوشنگ اعلم اهدا کرده و اکنون جزو کتاب‌های آن مرحوم در بنیاد دایرةالمعارف اسلامی نگاه‌داری می‌شود، تصحیح‌هایی به خط خود شاعر، و از جمله در همین شعر «نادر یا اسکندر»، هست که بعضی از آنها در چاپ‌های بعدی این کتاب وارد شده اما عنوان این شعر و نیز مصرع ماقبل آخر آن «نادری پیدا نخواهد شد امید» به همان صورت چاپی مانده است. در نسخه‌ای هم که خود اخوان از چاپ اول این کتاب، در تاریخی نامعلوم، به کتابخانه ملی داده، عنوان این شعر و نیز مصرع آخر آن به همین صورت است. بنابراین، می‌توان گفت که عنوان این شعر از ابتدا همان «نادر یا اسکندر» بوده و سال‌ها بعد از چاپ اول *آخر شاهنامه* به «کاوه یا اسکندر» تبدیل شده است. البته در «کاوه یا اسکندر» نکته‌ای هست که در «نادر یا اسکندر» نیست. نادر و اسکندر هر دو شخصیت‌های تاریخی‌اند، در حالی که در عنوان دوم، اسکندر ویرانگر شخصیت تاریخی است، در حالی که کاوه نجات‌بخش شخصیت اساطیری است. در شعر «قصه شهر سنگستان» نیز همه عناصر نجات‌بخش — بهرام ورجاوند و گیسو و توس و گرشاسب — که قرار است «انبران را فروکوبند وین اهریمنی را با بر خاک اندازند»، به جهان اساطیر تعلق دارند، در حالی که واقعیت در وجود شاهزاده شکست‌خورده و آواره‌ای جلوه می‌کند که به کار بستن هیچ یک از ترفندهایی که از «کبوترهای جادوی بشارت‌گوی» شنیده است بخت او را از خواب بیدار نمی‌کند و چیزی که سرانجام از غار می‌شنود پژواک صدای خود اوست که از نبودن امید رستگاری سخن می‌گوید. پس می‌توان گفت که با تغییر نادر به کاوه فضای کلی و پیام شعر «نادر یا اسکندر» به «قصه شهر سنگستان» و به طور کلی به فضای شعرهای متأخر اخوان نزدیک شده است: نجات‌دهنده را باید فقط در اسطوره جست، و این جست‌وجو هم بیهوده است.

از عطای دشمنان و دوستان.

آب‌ها از آسیا افتاده است.  
 دارها برچیده، خون‌ها شسته‌اند.  
 جای رنج و خشم و عصیان بوته‌ها  
 پشک‌بُنه‌های پلیدی رُسته‌اند.  
 (آخر شاهنامه ۵ و ۲)

واژه «پشک‌بُن» در فرهنگ‌های فارسی نیامده و ظاهراً ساخته خود اخوان است. در نگاه اول به نظر می‌آید که معنای این واژه به قیاس واژه‌هایی چون «گردوبن» و «خرمابن» باید «درخت پشک» باشد، یعنی درختی که بارش پشک (سرگین) است. اما به این حساب، باید در مصرع قبلی هم «رنج و خشم و عصیان بوته‌ها» را به معنای بوته‌هایی گرفت که خشم و رنج و عصیان به بار می‌آورند. چون این قرینه‌سازی معنای درستی ندارد، و با توجه به فضای این مصرع که سال‌های پیش از بیست و هشتم مرداد است، باید گفت که منظور از «رنج و خشم و عصیان بوته‌ها» بوته‌هایی است که بر خاک رنج و خشم و عصیان می‌رویند (و طبعاً میوه آنها هم باید چیزی از جنس انقلاب باشد). بنا بر این «پشک‌بُن» نیز درختی نیست که میوه‌اش پشک باشد بلکه محتمل‌ترین معنای این واژه درخت یا بوته‌ای است که بر روی پشک (سرگین) می‌روید و چون ریشه‌هایش از پلیدی خوراک می‌گیرند، ناگزیر میوه‌ای هم جز پلیدی به بار نمی‌آورد.

اگر این تفسیر را بپذیریم، می‌توان گفت که پشک‌بُن معادل فارسی «خضراء الدمن» است. این تعبیر در زبان عربی از طریق یک حدیث نبوی جا افتاده است که در آن، پیامبر مردم را از وصلت با «خَضْرَاءُ الدِّمَنِ» بر حذر می‌دارد. «دِمَن» جمع «دِمْنَه» است و یکی از معانی واژه «دِمْنَه» در عربی «سرگین» است. «خضراء الدمن» یعنی گیاهان زیبایی که بر روی سرگین می‌رویند و منظور از آن در این حدیث دختران زیبارویی است که اصل و نسب درستی ندارند یا در خانواده‌های

نامناسبی بزرگ شده‌اند.<sup>۱</sup> می‌توان گفت که توجه به ریشه تعبیر اخوان در این حدیث شعر او را هم تا اندازه‌ای روشن‌تر می‌کند. گل، چه بر زمین معمولی بروید و چه در سرگین‌زار، در هر حال زیباست اما زیبایی ظاهری پشکبن نمی‌تواند پلیدی ذاتی آن را پنهان کند، همچنانکه شستن زمین میدان اعدام نمی‌تواند آلوده به خون بودن آن را از میان ببرد. بنابراین، در پس ظاهر آراسته‌ای که حکومت می‌خواست پس از کودتا از خود نشان بدهد شاعر باطن آلوده‌ای را می‌بیند که جلوه بیرونی آن روی آوردن مبارزان پیشین به «باده و افیون و بنگ» است.

### قرن‌های تهی

تعبیر «قرن‌های تهی» در شعر «گزارش» از مجموعه زمستان آمده است:

از این غرقه در ظلمت و گم‌رهی،

از این گوی سرگشته ناسپاس

چه مانده است جز قرن‌های تهی؟

(زمستان ۹۹)

این تعبیر به این صورت در فارسی بی‌سابقه می‌نماید و به نظر می‌آید که ترجمه‌ای باشد از عبارت «قرون خالی» که در عربی عبارت بسیار معمولی است به معنای «قرن‌های گذشته» (مثلاً به صورتی دیگر در آیه ۲۴ سوره حاقه: «كُلُوا وَاشْرَبُوا هَنِيئاً لَكُمْ

۱. وَ بِإِسْنَادِهِ قَالَ: قَامَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَآلِهِ خَطِيباً فَقَالَ إِنَّهَا النَّاسُ إِيَّاكُمْ وَ خَضْرَاءَ الدَّمَنِ قِيلَ يَا رَسُولَ اللَّهِ وَ مَا خَضْرَاءُ الدَّمَنِ قَالَ الْمَرْأَةُ الْحَسَنَاءُ فِي مَنَبَتِ السَّوْءِ (کلینی ۳۳۲/۵). نویسنده ناشناس شرح فارسی شهاب الاخبار، که پیش از ۵۶۷ق. نوشته شده (دیباچه، د) در شرح صورت مختصر این حدیث «خضراء الدمن» را «آن سبزی که بر سرگین روید» معنی کرده و مراد از آن را «زنی نیکو که بی اصل بود» دانسته است (ترجمه و شرح فارسی شهاب الاخبار ۱۴۶). این عبارت با اندک اختلافی در شرح دیگری از شهاب الاخبار آمده است (شرح فارسی کلمات قصار پیغمبر خاتم (ص) ۳۵۴). ابن قضاعی، شارح دیگر سخنان پیامبر، در توضیح این حدیث چنین نوشته است: «بدانکه دمن جمع دمنه باشد و دمنه بول و سرگین (چهارپای) باشد که به هم سخت شود، لکن از آنجا گیاهی روید سبز و تازه که به چشم سخت زیبا و نیکو آید از سبزی و تازگی، لکن اصلش سرگین و پلیدی باشد (که از آنجا رسته بود) پس (پیغامبر صلی الله علیه) زنی نیکو (روی) را که فعلش بد بود (و پلیدکار باشد) مانده کرد به سبزه‌ای که از سرگین روید [که] به دیدار نیکو باشد لکن چون اصلش ببینند که چیست قیمتش نباشد، زن نیکو و ناپارسا همچنان است، دیدارش تن را به وی مایل کند و کردارش دل را نفرت افزاید.» (قضاعی ۵۶۲-۵۶۳)

بِمَا أَسْلَفْتُمْ فِي الْأَيَّامِ الْخَالِيَةِ» و نیز در عنوان کتاب بسیار معروف ابوریحان بیرونی: *الآثار الباقية عن القرون الخالية*). یکی از معانی ریشه «خلا» در عربی «گذشته» است و مشتقات آن فراوان به این معنی به کار رفته است (مثلاً در آیه «تِلْكَ أُمَّةٌ قَدْ خَلَتْ لَهَا مَا كَسَبَتْ»، سوره بقره، آیه ۱۳۴) اما ظاهراً این واژه در فارسی به این معنی به کار نرفته و معروف‌ترین مشتق آن در زبان فارسی، یعنی همین واژه «خالی»، — تا آنجا که من می‌دانم — تقریباً همیشه معنای «تهی» داشته است.

### صخره کر

در *آخر شاهنامه* چند قطعه نسبتاً کوتاه هست که مضمون مشترک آنها، مثل بسیاری از شعرهای بلند این کتاب، سرخوردگی از رویدادهای سیاسی و ناامیدی از هرگونه تحول است. در شعر «جراحت» شاعر از خود می‌پرسد:

راست بود آن رستم دستان  
یا که سایه دوک زالی بود؟

(آخر شاهنامه ۸۰)

و در شعر «گفت‌وگو» همه امیدها و آرزوهای پیشین را خوابی می‌داند که او و هم‌نسلاش دیده‌اند:

من خواب دیده‌ام  
تو خواب دیده‌ای [...]

(همان ۷۲)

اما در میان این شعرها قطعه «پیغام» (همان ۵۰-۵۱) از همه نومیدانه‌تر است، به این معنی که نومیدی در این شعر دیگر واکنشی در برابر رویدادها نیست بلکه می‌توان گفت که برنامه زندگی شاعر است؛ اعتقادی است که شاعر می‌خواهد به آن پایبند بماند.<sup>۱</sup> در

۱. می‌توان گفت که اخوان این برنامه را، که هرچه پیش‌تر می‌رویم بیشتر در شعر او جلوه می‌کند، در جمله‌ای از مقدمه *آخر شاهنامه* (۵) بیان کرده است: «[...] نومید بودن و کردن نجیب‌تر و درست‌تر است از امید دروغین دادن و داشتن [...]». به این موضوع در پایان این مقاله بازخواهیم گشت.

این شعر، شاعر خود را به درختی در دل سرمای زمستان تشبیه می‌کند که همه برگ و بارش ریخته است و در عین حال می‌خواهد که «بهار همچنان تا جاودان در راه» با او کاری نداشته باشد چون بیم دارد که «نسیم ساحر ابریشمین» بهاری دوباره امیدهای کهن را در دل او زنده و هواهای قدیم را در سرش بیدار کند. شعر چنین آغاز می‌شود:

چون درختی در صمیم سرد و بی‌ابر زمستانی [...]

واژه «صمیم» به این معنی در فارسی امروز به کار نمی‌رود، و گویا تنها کاربرد آن در ترکیب «از صمیم قلب» باشد. دو شاهد شعری که در لغت‌نامه دهخدا برای واژه «صمیم» در این معنی آمده از «صمیم دی» سخن می‌گویند و نه «صمیم زمستان». این دو شاهد یکی از مسعود سعد سلمان است و دیگری از سوزنی سمرقندی. با این حال ترکیب‌های «صمیم تابستان» و «صمیم زمستان»، به گواهی فرهنگ بزرگ سخن، به ترتیب در دو متن منشور قرن ششمی، چهار مقاله نظامی عروضی و سندبادنامه ظهیری سمرقندی، آمده است. پیداست که این تعبیر از عربی وارد فارسی شده است زیرا فرهنگ‌های عربی (از جمله لسان‌العرب، ذیل «صم») «صمیم الشتاء» را به «سردترین زمان زمستان» معنی کرده‌اند. این ترکیب در متون عربی هم آمده است، از جمله در عبارتی از شرح تبریزی بر حماسه ابوتمام (ابوتمام ۶۴۴) و نیز در روایتی منسوب به امام هادی (ع).

اشاره به این مطلب را بد نمی‌بینم که اخوان واژه «صمیم» را به معنای «قلب» در نثر نیز، از جمله در نقد خود بر هوای تازه شاملو، به کار برده است که این کاربرد، دست کم در نثر امروز، معمول نیست. به هر حال نمی‌دانیم که اخوان ترکیب «صمیم زمستان» را به همین صورت در متنی فارسی دیده یا آن را از روی «صمیم دی» که در شعر پیشینیان خوانده ساخته است. شاید هم ترکیب «صمیم الشتاء» را ترجمه کرده باشد. اما در همین شعر ترکیب دیگری هست که یقیناً ترجمه از عربی است:

چون درختی اندر اقصای زمستانم

ریخته دیری‌ست

هرچه بودم یاد و بودم برگ.

یادِ با نرمک نسیمی چون نماز شعله بیمار لرزیدن.

برگ چونان صخره‌ی کَرّی نلرزیدن [...]

«صخره کر» که ترکیب بدیعی به نظر می‌آید در واقع ترجمه «صخره صماء» است که در عربی به معنای «سنگ محکم و نفوذناپذیر» است و در شعر فارسی به همین معنی به کار رفته است، از جمله در این بیت سعدی:

حاجت موری به علم غیب بداند / در بن چاهی به زیر صخره صماء

اما اخوان واژه «صماء» را در این ترکیب به معنای دیگری گرفته است. «صماء» در عربی مؤنث «اصم» است به معنای «کر» و اخوان به همین دلیل «صخره صماء» را به «صخره کر» ترجمه کرده است. اما میان صخره و کری چه مناسبتی هست؟ یک پاسخ ساده این است که همان طور که آدم کر حرف به گوشش نمی‌رود صخره هم در مقابل هر چیزی که بخواهد به درونش نفوذ کند مقاومت می‌کند (یکی دیگر از معانی این واژه در عربی «ستبر/ توپُر» است). در فارسی هم، وقتی می‌بینیم حرفمان به گوش مخاطب نمی‌رود، می‌گوییم انگار با دیوار حرف می‌زنم. اما شاعر از نفوذناپذیری سنگ به صفت دیگری از آن می‌رسد که سنگینی آن باشد، تا بگوید که در گذشته گاه کمترین چیزی احساسی را در او بیدار می‌کرده و گاه بیشترین فشارها هم او را به لرزه در نمی‌آورده است. اما گذشته‌ها گذشته است و رویدادهای درونی و بیرونی، به‌ویژه آن شکست بزرگ سیاسی، او را آدم دیگری کرده است.

### کوهمیخ

در شعر «صبح» از مجموعه *از این اوستا*، شاعر خطاب به اهورامزدا می‌گوید:

ز تو می‌پرسم ای مزدا اهورا، ای اهورامزدا!

نگهدار سپهر پیر در بالا!

به کرداری که سوی شیب این پایین نمی‌افتد

و از آن واژگون پر غزم خمش حبه‌ای بیرون نمی‌ریزد

نگهدار زمین

چونین

در این

پایین!

به کرداری که پایین‌تر نمی‌لیزد

ز بس با صد هزاران کوهمیخش کرده‌ای ستوار  
 نه می‌افتد نه می‌خیزد [...] (از این اوستا ۸۰-۸۱)

هرچند مخاطب این سخنان اهورامزداست و شعر هم به دوره‌ای تعلق دارد که اخوان آگاهانه می‌کوشید عناصر غیرایرانی را هرچه کمتر در شعر خود به کار ببرد، اما تعبیر کوهمیخ از قرآن کریم گرفته شده است. در آیه ۷ از سوره نبا، آنجا که سخن از نعمت‌های الهی در میان است، کوه‌ها میخ‌های زمین خوانده شده‌اند (والجبال أوتاداً)، و هرچند در این آیه گفته نشده است که کار این میخ‌ها چیست، مفسران در تفسیر آیه، با عنایت به آیات دیگری که با الفاظ دیگری از همین مضمون سخن می‌گویند، گفته‌اند که وجود کوه‌ها مانع از این می‌شود که زمین در جای خود یا از جای خود تکان بخورد<sup>۱</sup>. فخر رازی در تفسیر یکی از این آیات نظر بدیعی آورده و گفته است که اگر کوه‌ها نبودند، زمین به دور خود می‌چرخید<sup>۲</sup>.

### خرم و آسوده‌تان خفتار

این عبارت که در یکی از شعرهای اخوان آمده به احتمال زیاد از متون عربی گرفته نشده و اگر هم از این متون گرفته شده باشد، چون در آنجا هم به فارسی آمده نمی‌توان آن را

۱. برای تفسیر این آیه، برای نمونه نک. شیخ طوسی ۲۳۹/۱۰، که گفته است که کوه‌ها به سبب سنگینی و بزرگی خود سبب می‌شوند زمین به علت سنگینی‌اش حرکت نکند. مفسران دیگر هم در تفسیر این آیه مطالبی به همین مضمون گفته‌اند: «و نه کوه‌ها را به میخ‌های زمین بگردیم تا زمین را دوخته می‌دارد تا بنجند از جای خود؟ چنان که مثقاله بر کناره بساط نهند تا باد بر ندارد آن را، من کوه‌ها را به میخ زمین کردم تا زمین را دوخته می‌دارند» (ابوالفتوح رازی ۱۱۳/۲۰-۱۱۴)؛ «و کوه‌ها را میخ کردیم» (مبیدی ۳۴۷/۱۰) و «اگر کوه‌ها نبودند زمین به سبب باد و زلزله به حرکت درمی‌آمد» (همان ۳۵۱/۱۰). علامه طباطبایی تفسیر امروزی‌تری از این آیه کرده است و گفته است که بیشتر کوه‌ها از گدازه‌های آتش‌فشانی تشکیل می‌شوند که از زمین بیرون می‌آید و گدازه‌های جمع‌شده در دهانه آتش‌فشان باعث می‌شود که آتش‌فشان از فوران بیفتد و زمین در اثر آن به جنبش درنیاید (طباطبایی ۲۵۹/۲).

۲. در مورد این آیات دیگر و نظر مفسران در این باره و به‌ویژه تفسیر فخر رازی و مبانی فلسفی آن، رک. معصومی همدانی، ۱۳۶۵-۱۳۶۶.



از تأثرات اخوان از زبان عربی محسوب کرد، با این حال، پرداختن به آن می‌تواند پرتو دیگری بر این بحث بیفکند و گوشه دیگری از رابطه این شاعر را با متون گذشته نشان دهد. اگر بیشتر شعرهایی که تا کنون به آنها اشاره کردیم از شکست سخن می‌گویند، شعر بلند «مرد و مرکب» (از مجموعه *از این اوستا*) به نوعی انتقامی است که شاعر از مسببان این شکست می‌گیرد. این شعر هجو انقلاب سفید است و اصرار اخوان بر اینکه تاریخ سرودن آن را حتماً در پایان شعر بگذارد گواه این معنی است. با اینکه شعر از هر اشاره‌ای به زمان حال خالی است و فرض بر این است که داستان آن در گذشته‌ای دور می‌گذرد و زبان آن هم زبان تاریخ‌نگاری و وقایع‌نویسی کهن و نقلی است، عناصری از زندگی امروز — یا بهتر بگوییم عناصری بی‌زمان — هم به آن راه می‌یابند: زن و شوهری که با هم گفت‌وگو دارند، دو کارگر راه‌ساز که خسته و کوفته خوابشان نمی‌برد و... همه آنها می‌دانند که قرار است اتفاق مهمی بیفتد اما از چند و چون آن بی‌خبرند. به‌رغم زبان آرکائیک شعر، این شخصیت‌ها به زبان محاوره امروز با هم حرف می‌زنند. به این طریق، دو فضا، فضایی تاریخی و حتی افسانه‌ای و فضایی امروزی، ترکیب دو نوع زبان را ایجاد می‌کند و می‌توان گفت که این شعر یکی از موفق‌ترین نمونه‌های زبانی است که اخوان در مقدمه زمستان از آن سخن گفته است (نک. معصومی همدانی، ۱۴۰۰: ۱۶۷-۱۹۱).

در آغاز شعر، پیش از آنکه مرد بر مرکب خود بنشیند و سفر خود را به سوی «خندستان» آغاز کند، نگهبانان ندا در می‌دهند که همه چیز امن و امان است:

چون گذشت از شب دو کوه پاس،  
بانگ طبل پاسداران رفت تا هر سو  
که: «شما خوابید ما بیدار  
خرم و آسوده‌تان خفتار»  
(*از این اوستا* ۲۸-۲۹)

عبارت «خرم و آسوده‌تان خفتار» را اخوان از کتاب *التاج جاحظ* (یا منسوب به جاحظ) یا سبک‌شناسی بهار گرفته است. به نوشته کتاب *التاج*، بهرام گور شب‌ها، وقتی می‌خواست ملازمان و قصه‌گویان را مرخص کند، خطاب به ایشان می‌گفت: «خرم

خفتار». این عبارت در برخی از چاپ‌های کتاب *التاج* به همین صورت آمده است<sup>۱</sup> و بهار هم در *سبک‌شناسی* آن را به این صورت نقل کرده است. اما در *المحاضرات* راغب اصفهانی به صورت «خرم خشباد» آمده است که خرم (که تلفظ دقیق آن «خورم» با واو معدوله بوده) به معنای خواب بوده است و احمد تفضلی و علی اشرف صادقی نیز صورت اخیر را درست می‌دانند (صادقی ۱۱۴-۱۱۵). به هر حال، استفاده اخوان از این عبارت، هرچند عبارتی فارسی یا پهلوی است که در متون عربی نقل شده و ترجمه عبارتی عربی نیست، باز بر تنوع منابع زبانی او دلالت می‌کند، به خصوص که این عبارت، هرچند از زبان پاسداران نقل می‌شود، گفته‌ای شاهانه است و آوردن آن معلوم می‌کند که غرض از «مرد»ی که شعر از او سخن می‌گوید کیست. به یاد بیاوریم که این مرد، چند سال پس از سروده شدن شعر اخوان و چند سال پیش از آنکه مثل قهرمان شعر اخوان در وحشت جان بسپارد، خطاب به کورش گفت: «کورش، آسوده بخواب. ما بیداریم.»

### تأثر یا انتخاب؟

جز آنچه مستند به سخن خود شاعر است، همه آنچه تا کنون گفته‌ایم حدس‌هایی بیش نیست که هرچند قرائنی آنها را تقویت می‌کند اما قطعیت ندارند. دلیلش هم ساده است: ما به جعبه سیاه ذهن شاعر دسترسی نداریم تا بدانیم که در لحظه سرودن شعر در آن چه می‌گذشته است. مثلاً امکان دارد — هرچند به نظر من احتمالش کم است — که ترکیب «قرن‌های تهی» را اخوان خودش ساخته باشد بدون اینکه عبارت معادل عربی آن را پیش‌تر در جایی دیده باشد. احتمال قوی‌تر این است که این گونه تعبیرها و ترکیب‌ها از راه خواننده‌های شاعر در جایی از ذهن او مانده باشد و در لحظه شعر گفتن به خودآگاه او وارد شده باشد، به طوری که ما می‌توانیم منبع آنها را مشخص کنیم اما خود او شاید هیچ‌گاه نمی‌توانسته است این کار را بکند. شاید برای شما هم پیش آمده باشد که کلمه‌ای را در حرف زدن به کار برده‌اید و بعد خودتان تعجب کرده‌اید که این دیگر از کجا آمده است. شاید با تأملات بعدی به یادتان آمده باشد که آن کلمه را در

۱. در باب «أمارات الذهاب من مجلس الملك» (ظاهراً اسم باب را مصحح گذاشته است): «و کان بهرام جور إذا قال: "خرم خفتار"، قام سُمارة» (جاحظ ۱۲۱).

کودکی شنیده‌اید اما شاید هم هیچ‌وقت پی نبرید که چنین کلمه غریبی از کجا به زبان شما آمده است. از این نظر، شاعران هم با ما فرق چندانی ندارند، جز اینکه به دلیل اشتغال دائمی شان با واژه‌ها بیشتر از ما نسبت به منشأ آنها حساسیت و آگاهی دارند.

هرچه باشد، ما بنا را بر این می‌گذاریم که حدس‌هایی که زده‌ایم درست است. اما بینیم این حدس‌ها ما را به کجا می‌رساند. همه نمونه‌هایی را که آوردیم می‌توان زیر مقوله «تأثیر» جای داد و از تأثیر زبان و ادب عربی بر شعر اخوان ثالث سخن گفت. اما واژه «تأثیر»، با همه رواجی که در پژوهش‌های تطبیقی، از ادبیات گرفته تا علم و فلسفه، دارد، واژه‌ای است که به بدفهمی‌هایی دامن می‌زند زیرا این معنای ضمنی را با خود انتقال می‌دهد که در این گونه موارد یک طرف هست که تأثیر می‌گذارد و طرف دیگری که تأثیر می‌پذیرد، و معمولاً، دانسته یا نادانسته، فرض می‌شود که نقش فعال را طرف تأثیرگذار ایفا می‌کند. پس اگر طرف تأثیرپذیر «معنای واقعی» عنصری را که از فرهنگ یا زبانی دیگر می‌گیرد دریافتی باشد این تأثیر مثبت است زیرا با این تأثیرپذیری چیز تازه‌ای بر زبان و فرهنگ او افزوده می‌شود؛ اما اگر این معنای واقعی را درنیابد، تأثیرپذیری او مبتنی بر سوء تفاهم است. این تصور از مفهوم تأثیر سبب می‌شود که بسیاری از پژوهش‌های تطبیقی در نقطه‌ای که طرف اثرپذیر اثر فرهنگ یا زبان دیگر را دریافت می‌کند متوقف شوند، انگار با این دریافت کار تمام شده و بار به منزل رسیده است.<sup>۱</sup>

اما به مفهوم تأثیر از زاویه دیگری هم می‌توان نگاه کرد: آنچه هنرمند یا فیلسوف یا عالم از یک فرهنگ یا زبان یا سنت هنری یا علمی یا فلسفی بیگانه دریافت می‌کند، با همه بیگانگی‌اش، با آنچه از زبان و محیط و فرهنگ و سنت بی‌میانجی خود دریافت می‌کند تفاوت بنیادین ندارد. همه اینها برای او ماده خام است و مهم کاری است که او با این ماده خام می‌کند و، بر خلاف تصور رایج، هرچه در این انتقال امانت‌دارتر باشد، ارزش کار او کمتر است.

با این مقدمه، به یک‌یک موارد اقتباس یا تأثر اخوان از ادب و زبان عربی که تا کنون آورده‌ایم باز می‌گردیم. در نظر اول می‌توان گفت که قطعه «پرستار» چیزی نیست جز

۱. بسیاری از پژوهش‌هایی که درباره تأثیر شاعران فارسی‌زبان بر یکدیگر، و به‌ویژه بر حافظ، شده از این قبیل است و مآلاً سیاهه‌ای است از شباهت‌ها و اقتباس‌ها.

بازسرایبی همان شعر عربی که در پیشانی قطعه آمده به زبان فارسی. میزان تصرف شاعر در این ماده خام بسیار اندک است و شعر او جز تفصیل آن دو بیت مجمل عربی نیست. کار اخوان را در این شعر می‌توان دنباله کاری دانست که شاعران فارسی‌گو و عربی‌سرا از همان آغاز کرده‌اند. کم نیستند بیت‌های فارسی که ترجمه ابیات عربی‌اند و، به عکس، برخی از قطعه‌های فارسی هم به فاصله کمی از سروده شدن به عربی ترجمه شده‌اند. نمونه آن قطعه‌ای از رودکی است که فقط ترجمه عربی آن در دست است<sup>۱</sup> و قطعه‌ای از منصور منطقی رازی که اصل فارسی و ترجمه عربی آن موجود است. ظاهراً چیزی که شاعران را به «ترجمه» قطعه‌ای از زبانی دیگر برمی‌انگیخته است در وهله اول مضمون آن بوده است و به همین دلیل یک قطعه کوتاه را معمولاً به قطعه‌ای کوتاه برمی‌گردانده‌اند. این کاری است که خود اخوان هم غالباً در ترجمه‌هایی که از برخی از شعرهای عربی کرده — و در ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم آورده — انجام داده است.

قطعه «پرستار» را می‌توان از این نوع ترجمه‌های شعر به شعر دانست اما این قطعه مشکلات و محدودیت‌های این نوع ترجمه را هم نشان می‌دهد. درست است که این قطعه ترجمه شعری از عربی است اما شاعر نخواست است تنها مترجم باشد. و درست است که آنچه در آن شعر عربی برای او مهم بوده مضمون آن است، اما وی خواسته است این مضمون را در قالب دیگری بریزد و بر پایه آن شعری نیمایی بسراید. پس این

۱. ترجمه عربی شعر رودکی که در بیت‌نامه الدهر ثعالی (۱۶۹/۴) آمده این است:

تصوّر الدنيا بعین الحجبی / لا بالتی أنت بها تنظر

الدهر بحر فأتخذ زورقاً / من عمل الخیر بها تعبر

مرحوم سعید نفیسی این قطعه را چنین ترجمه کرده است:

این جهان را نگر به چشم خرد / نی بدان چشم کاندرا او نگری

همچو دریاست وز نکوکاری / کشتی ساز تا بدو گذری

دو بیت ساخته نفیسی چنان «رودکیانه» است که بسیاری، به رغم تصریح او، آن را به رودکی نسبت داده‌اند و حتی در دیوان او هم وارد شده است. در این باره رک. سروشیار ۴۸۴. دست کم یکی دیگر از بزرگان هم ترجمه دیگری از این قطعه کرده است که چنگی به دل نمی‌زند. برخی از شاعران فارسی‌سرا نیز قطعه‌ای را که به فارسی سروده‌اند خود به عربی ترجمه کرده‌اند یا شعری را از عربی به فارسی درآورده‌اند. در این باره، نک. رامی تبریزی

ترجمه با انتقال از یک فضای شعری به فضای شعری دیگری همراه است و این انتقال تصرّفی را نه تنها در قالب شعر بلکه در فضای کلی آن ایجاد کرده است. شعر «پرستار» بر طبق تصویری سروده شده که اخوان در بیشتر شعرهای خود به آن پایبند بوده است. در این تصوّر، که از درس‌هایی است که اخوان از نیما آموخته (و مانند خود نیما، و گاهی بیش از او، در آن افراط کرده است)، در شعر روایی وصف و صحنه‌پردازی اهمیت ویژه دارد. به این دلیل است که اگر شاعر عرب فقط از شب سخن می‌گوید، اخوان سعی می‌کند این شب را به دقت توصیف کند: «شبی از شب‌های پاییزی»، «شبی تاریک و طولانی»، و غیره. پس اخوان کار خود را نه یک ترجمه ساده بلکه انتقال یک مضمون از یک فضای شعری به فضایی دیگر می‌دانسته است، فضایی که تفصیل و توصیف و ذکر جزئیات، به نظر او، جزء اساسی آن است. با این حال، به نظر نمی‌آید که این تفصیل بعد از اجمال چیزی بر کیفیت شعر افزوده باشد؛ انگار که آن مضمون درخور همان قطعه دو سطر بوده است و تفصیلی که اخوان در کار آورده — و با تغییرات بعدی او بیشتر هم شده است — چیزی بر آن نیفزوده بلکه چیزی هم از آن کاسته است که ایجاز شعر اصلی باشد. شعر اخوان به فیلم بلندی می‌ماند که کسی از روی داستان کوتاهی بسازد و چون آن داستان به فیلم بلند مجال نمی‌دهد، چاره کار را فقط در کش دادن صحنه‌ها بیابد.

شعر «کتیبه» از مقوله دیگری است. هرچند مایه اصلی این شعر از داستان «قالب الصخره» گرفته شده اما اخوان این داستان را شعر نکرده بلکه با ترکیب آن با عناصری دیگر از فرهنگ‌هایی دیگر — داستان سیزیف و پارادوکس دروغگو — و با قرار دادن این عناصر در فضایی اجتماعی و سیاسی ترکیبی آفریده است که داستان اصلی عربی فقط یکی از عناصر آن است و حتی اگر عبارت «أطعم من قالب الصخره» بالای شعر نبود چیزی کم نداشت. تأثر اخوان از این عبارت در همین حد است اما شعر به‌تمامی ساخته خود اوست.

سخن گفتن از تأثر، بدون وارد شدن در کاری که شاعر کرده است، در این گونه موارد گمراه‌کننده است. آن ضرب‌المثل عربی جز عنصری از این شعر نیست و «تأثر» شاعر از آن به اندازه تأثر او از عناصر دیگری است که نام بردیم. او از میان مجموعه عناصری که در اختیار داشته است و از منابع گوناگونی فراهم آمده‌اند انتخاب‌هایی کرده

است و شعر او حاصل این انتخاب‌ها و درآمیختن آنهاست. بنابراین، آنچه مهم است تأثر نیست؛ پیش‌تر گفتم که انسان ممکن است از هر چیزی یا هر کسی متأثر شود و شاعران هم از این قاعده مستثنا نیستند. اما واکنش‌هایی که این تأثرها در ذهن شاعر برمی‌انگیزد چیزی است که ما به آن دسترسی نداریم و چیزی که در دست داریم حاصل کار اوست و در این مورد می‌توان گفت که این حاصل در «کتیبه» بسیار موفق‌تر از «پرستار» از کار درآمده است. عناصری که شاعر در این شعر با هم ترکیب کرده سبب شده است که این شعر داستانی داشته باشد. پس صحنه‌آرایی آن تنها به قصد بیان یک مضمون نیست، آن هم مضمونی که به این صحنه‌آرایی نیاز نداشته باشد، بلکه به قصد بیان داستان است، و این داستان، چنانکه پیش از این گفتم، داستانی اجتماعی است. اگر در داستان «قالب الصخرة» طمع آدمی نکوهش می‌شود، در این شعر بر تلاش بیهوده نسل‌های آدمیان افسوس می‌خورد بی‌آنکه آن را نکوهش کند. این تلاش، از نظر شاعر، محکوم به شکست است و تجربه‌های اجتماعی و سیاسی نسل شاعر، که او خود را سخن‌گوی آن می‌داند، این را تأیید می‌کند. اما هیچ قرینه‌ای در دست نیست که نسل‌های دیگر هم این تلاش محکوم به شکست را تکرار نکنند. شخص طمع‌کار را می‌توان نکوهش کرد که چرا فریب هر چیزی را می‌خورد اما از زنجیریان نمی‌توان انتظار داشت به این دلیل که کوشش‌های پیشینیان آنها یا کوشش‌های پیشین خود ایشان به شکست انجامیده فکر رهایی را از سر به در کنند.

درباره ترکیب‌ها و تعبیرهایی هم که اخوان از منابع عربی گرفته است همین را می‌توان گفت. بسیار بعید است که او معنی اصلی «القرون الخالية» یا «صخرة صمًا» را نمی‌دانسته و آنها را از روی ندانستگی به «قرن‌های تهی» و «صخرة کر» ترجمه کرده باشد. بهتر است بگوییم او خود را به ندانستن زده است تا بتواند از ظرفیت‌های پنهان این دو ترکیب استفاده کند. مگر نه این است که یکی از معانی «خالی» تهی و یکی از معانی «صماء» کر است؟ پس او همین را غنیمت می‌شمارد و به جای معنای متعارف دو ترکیب معناهای خود را پیشنهاد می‌کند زیرا در «قرن‌های تهی» چیزی هست که در «قرن‌های گذشته» نیست. «قرن‌های تهی» هم البته گذشته‌اند اما نه فقط گذشته‌اند بلکه هیچ چیزی بر جای نگذاشته‌اند و شاعر چیزی از گذشته در دست ندارد تا بر آن تکیه کند. همچنین است «صخرة کر»، که چون مفهوم سنگینی و صلابت را خود واژه

«صخره» می‌رساند، بهتر دیده است واژه «صمّا» را به معنای دیگر، و اصلی آن، به کار برد. کاربرد واژه «صمّا» درباره صخره در واقع کاربردی مجازی است اما فراوانی این کاربرد سبب شده است که کمتر کسی به معنای واقعی این واژه فکر کند. پس در واقع اخوان با ترجمه ترکیب «صخره صمّا» به «صخره کر» از آن استعاره‌زدایی کرده، معنای اصلی واژه «صمّا» را به آن بازگردانده است، و با این کار به این ترکیب طراوتی داده است که نخستین بار که درباره «صخره» به کار رفته داشته است.

این کار را او در شعرهای دیگری با صفات فارسی کرده است، مثل به کار بردن صفت «تشنه» برای «سبو» (در مصرع «چون سبوی تشنه کاندلر خواب بیند آب، واندر آب بیند سنگ») (آخر شاهنامه ۹) یا صفت «دوشیزه» برای «برف» (در مصرع‌های «زیر پایم برف‌های پاک و دوشیزه/ قزقزی خوش داشت») (همان ۵۹) یا صفت «کودن» برای «شهر» (در مصرع «شهر پلید کودن دون، شهر روسپی» (همان ۲۵)). این کار، یعنی به کار بردن صفاتی که معمولاً برای موجودات زنده به کار می‌رود برای اشیای بی‌جان، و از این راه جان‌بخشی به این اشیاء، در زبان فارسی، به این دلیل که قواعد محکمی دامنه کاربرد صفات را محدود می‌کند، کار رایجی نیست. حتی در مورد دوم می‌توان گفت که شاید این کار به وساطت زبان عربی صورت گرفته باشد، یعنی اخوان واژه عربی «بکر» را گرفته، که هرچند یکی از معانی آن «دوشیزه» است در فارسی امروز (شاید تحت تأثیر زبان‌های اروپایی) درباره موجودات بی‌جان هم به کار می‌رود، و آن‌گاه آن را به دوشیزه ترجمه کرده است.<sup>۱</sup>

پس در استفاده اخوان از این گونه ترکیب‌ها عنصری از غرابت وجود دارد و به همین دلیل نمی‌توان ترکیبی چون «قرن‌های تهی» یا «صخره کر» را نتیجه بدفهمی و ترجمه تحت‌اللفظی دانست بلکه شاید یک انتخاب آگاهانه هم پشت این کار باشد. کاری را که اخوان با این ترکیب‌ها کرده است می‌توان با کاری مقایسه کرد که او با داستان «قالب الصخره» کرده است. بعید است که او معنای اصلی این ترکیب‌ها را

۱. مصرع‌های بعدی شعرگواه درستی این حدس است:

[...] مُهر بکری برگرفتن از گل گنجینه‌های راز

هر قدم از خویش نقش تازه‌ای هشتن

چه خداپاانه غروری در دلم می‌کشت و می‌انباشت. (همان ۵۹)

ندانسته و آنها را به صورت تحت‌اللفظی ترجمه کرده باشد، اما حتی اگر شبهه را قوی بگیریم و بگوییم که اخوان معنای «حقیقی» ترکیب‌های «قرون خالیة» و «صخره صمّا» را نمی‌دانسته و به‌خطا آنها را به «قرن‌های تهی» و «صخره کر» ترجمه کرده است، کار او را باید از مقوله «سوء تفاهم خلاق»<sup>۱</sup> دانست.

### زمینه زبانی و فکری

به کار اخوان از دو دیدگاه دیگر هم می‌توان نگاه کرد: یکی وضع امروزی زبان فارسی در نسبت آن با زبان عربی است و دیگری پایگاه عقیدتی و فکری خود شاعر. از دیدگاه زبانی می‌توان گفت که تأثر اخوان از زبان و ادبیات عرب در زمانی است که وام‌گیری واژگانی از زبان عربی در فارسی تقریباً متوقف شده است. هرچند غالب نویسندگان جدید و شاعران نوسرا از واژگانی که تا کنون از عربی وارد فارسی شده و در این زبان جا افتاده استفاده می‌کنند، اما اگر برخی از قدمای معاصرین را کنار بگذاریم، کمتر شاعر یا نویسنده یا مترجمی است که به زبان عربی به عنوان منبعی برای واژگان یا تعبیرهای نو مراجعه کند یا آن‌قدر با این زبان مانوس باشد که تعبیرهایی از آن به صورت اصلی به نوشته یا شعر یا ترجمه او وارد شوند، یا خواسته و ناخواسته تعبیری عربی را به صورت تحت‌اللفظی به فارسی ترجمه کند و در اثر خود به کار ببرد. حتی واژگان عربی شعرهایی هم که شاعران معاصر در قالب‌های کهن می‌سرایند به همان واژه‌هایی که تا کنون به شعر فارسی وارد شده محدود می‌شود و — اگر برخی از قصیده‌سرایان امروز را کنار بگذاریم — کمتر شاعری است که از نو در جست‌وجوی تعابیر و واژه‌های نو به آثار ادب عربی روی بیاورد.

اگر از مفردات شعری بگذریم، به نظر می‌آید که همین سخن را درباره زبان عربی به عنوان منبعی برای الهام شاعرانه و اقتباس خلاق هم بتوان گفت. نویسندگان و شاعران امروز ما با اسطوره‌های یونانی و اروپایی بیشتر آشنایی دارند تا با داستان‌هایی

۱. تعبیر «سوء تفاهم خلاق» (creative misunderstanding) از هرولد بلوم، منتقد امریکایی، است (بلوم ۹۳) که در کتاب دشوارخوان خود کوشیده است نظریه‌ای درباره شعر، و به‌ویژه شعر رمانتیک، بر پایه این مفهوم (که گاهی هم از آن به misreading یا misprision تعبیر می‌کند) بسازد. خلاصه نظر او این است که: «تاریخ شعر را نمی‌توان از تاریخ تأثیر شاعرانه بازشناخت زیرا شاعران نیرومند این تاریخ را از راه بدخوانی آثار یکدیگر می‌سازند و با این کار میدان را برای تخیل خود باز می‌کنند» (همان ۵)



که در متون عربی آمده است و اشارات و تلمیحات به اساطیر غربی در آثار ایشان بیشتر است تا به افسانه‌ها و حکایات عربی. چنین اشاراتی، اگر هم باشد، به آن بخش از فرهنگ عربی است که جزو فرهنگ مشترک اسلامی محسوب می‌شود، و آن نیز در حد عام‌ترین و شناخته‌ترین عناصر این فرهنگ مشترک باقی می‌ماند. هرچند در شعر شاملو و فروغ فرخزاد از برخی از عناصر اسطوره‌ای یا تاریخی استفاده شده، این استفاده بیشتر از اسطوره‌ها یا شخصیت‌های تاریخی و ادبی غربی است (مثل هملت) و اگر از شخصیت‌های سامی در این شعرها سخن به میان می‌آید، تصویر آنها به صورتی نیست که از صافی فرهنگ ایرانی و اسلامی گذشته باشد، مثلاً تصویر مسیحی که در شعر «مرگ ناصری» شاملو می‌بینیم مستقیماً از اناجیل گرفته شده است و نه از منابع اسلامی. حتی می‌توان گفت که یکی از وجوه بارز شعر نو کمتر شدن تلمیحات و اشارات تاریخی و اسطوره‌ای و همه چیزهایی است که از دنیای قدیم سخن می‌گویند. دست کم توسل آشکار به این گونه عناصر بسیار کمتر شده است و می‌توان گفت که آن پیوندهای پنهان، که در ادبیات جدید غربی با اسطوره‌ها می‌بینیم و بیشتر در سطح ژرف‌ساخت و درون‌مایه‌هاست و نه از مقوله آوردن نام‌ها و نقل داستان‌ها، در ادبیات جدید فارسی، و به‌ویژه در شعر نو، بسیار کم است. چیزی که در بیشتر شعرهای نو می‌بینیم حذف عناصر اسطوره‌ای است، نه نشان دادن نوعی اسطوره به جای نوعی دیگر از آن. اسطوره‌ای هم اگر باشد، بیشتر اروپایی است تا ایرانی یا اسلامی، و از این جهت میان شاعران متدین و غیرمتدین فرق چندانی نیست.

از این نظر اخوان استثناست. در شعر او، از همان آغاز، تلمیحات اساطیری و اشارات تاریخی کم نیست و به نظر نمی‌آید که در شعرهای قدیم‌تر او از این نظر فرقی میان اساطیر و عناصر تاریخی ایرانی و غیرایرانی باشد. در شعر «آخر شاهنامه» به داستان اصحاب کهف اشاره می‌کند و در شعر «گزارش» از مجموعه زمستان نام علی و مسیح در کنار زرتشت و بودا می‌آید.<sup>۱</sup> اما هرچه پیش‌تر می‌آییم رویکرد او به اساطیر و

۱. علی رفت؛ زرتشت فرمند خفت

شبان تو گم گشت و بودای پاک

رخ اندر شب جاودانی نهفت. (زمستان ۹۷)

تاریخ‌گزینشی‌تر می‌شود و تنها اساطیر و شخصیت‌هایی به شعر او راه می‌یابند که هویت ایرانی و حتی آریایی دارند. پیامبرانی که در شعر «و ندانستن» (از/این اوستا ۸۵-۸۷) با هم گفت‌وگو می‌کنند تنها بودا و زرتشت و مزدک (یعنی پیامبران «آریایی») اند و همه‌علایم نجات در «قصه شهر سنگستان» از اساطیر ایرانی گرفته شده‌اند.

استفاده‌ی اخوان از این عناصر تاریخی و اساطیری با نوع ناسیونالیسمی که او در آثار منتشر خود، و گاه در شعرهایش، تبلیغ می‌کرد همخوانی دارد. او از یک زمان به بعد، چنانکه در مؤخره‌ی *از/این اوستا* می‌توان دید، سخت دشمن هرچه انیرانی است شده بود و خواستار این بود که فرهنگ ایرانی از همه‌عناصر بیگانه تصفیه شود. اگرچه او در مقدمه‌ی *آخر شاهنامه* (۷) با حسرت از «معنویت جدیدی» سخن می‌گوید که دارد طومار «معنویت پیر و فرتوت ما» را درمی‌نوردد و در *از/این اوستا* نیز، از زبان شهریار شهر سنگستان، از «ستم‌های فرنگ و ترک و تازی» شکوه می‌کند، اما هرچه پیش‌تر می‌آید آماج اصلی حمله‌ی او فرهنگ تازی می‌شود و حتی نقد شعر قدیم هم از این حمله در امان نمی‌ماند. در آن مؤخره او همه‌عیب‌هایی را که از لحاظ صوری و معنایی گریبانگیر شعر کهن است به پای تأثیر شعر عربی می‌نویسد (از/این اوستا ۲۲۳-۲۳۰) و شعر نو را بازگشت به خلوص و سادگی‌ای می‌داند که به نظر او در شعر پیش از اسلام وجود داشته است.<sup>۱</sup> این که این مدعا تا چه اندازه بر شواهد تاریخی مبتنی است موضوع بحث ما نیست اما دست‌کم می‌توان گفت که شاعران نوسرای هم‌نسل اخوان، و از جمله خود او، بیش از آنکه از صورت و محتوای شعر پیش از اسلام، که نمونه‌های بسیار کمی از آن در دست است، تأثیر پذیرفته باشند تحت تأثیر شعر اروپایی و نیز ادواری از شعر فارسی بوده‌اند. آنچه شاعران ممتاز نوسرا، و در میان ایشان خود اخوان، کرده‌اند بازخوانی شعر قدیم فارسی است در شرایط جدید، و در این کار بیشتر ایشان جز به آثار فارسی و اندکی از ادبیات غربی دسترس نداشته‌اند و آشنایی ایشان با ادبیات ایران پیش از اسلام نیز غیرمستقیم بوده است. اخوان همچنین می‌خواهد که عناصر

۱. «اما شعر امروز، شعر امروز اگر داشته باشد فقط همان لذت محض و ساده‌شعری را دارد نه لذت بدیعی یعنی بازگشته است به دوره‌های پاک و پرصفای عوالم شعری پیش از اسلام ایران و پیش از آلودگی به اسالیب عرب.»

(از/این اوستا ۲۳۰)

اسطوره‌ای ایرانی به جای عناصر تازی بنشیند (از/این اوستا ۲۳۰-۲۳۳) و در شعر خود هم، چه پیش از این مؤخره و چه پس از آن، کوشش‌هایی در این باره کرده است. در این باره هم جای حرف هست که شاعران دیگر تا چه اندازه این توصیه او را جدی گرفته‌اند و خود او نیز تا چه اندازه در این کار موفق بوده است.

وقتی شاعری می‌خواهد که شعر فارسی از همه آنچه به نظر او نتیجه تأثیر شعر عربی است پیراسته شود، انتظار می‌توان داشت که نه تنها در انتخاب درون‌مایه‌های شعری بلکه در واژگان شعر خود نیز، حتی اگر سره‌گرای محض نباشد، دست‌کم تا آنجا که می‌تواند از به کار بردن واژه‌های عربی دوری کند، به‌ویژه که آن نوع ناسیونالیسمی که اخوان، دست‌کم از زمان نوشتن مؤخره/از/این اوستا و حتی پیش از آن، به آن گرایش داشت از آغاز پیدایش خود در ایران یک وجه بارز زبانی هم داشته است و مبلغان آن پیرایش زبان از عناصر بیگانه را جزء لاینفک پیرایش فرهنگ و مقدمه لازم آن می‌دانسته‌اند: در تاریخ معاصر ما سره‌گرایی فرهنگی و نژادی هیچ‌گاه از سره‌گرایی زبانی جدا نبوده است.

اما شاید بسامد واژه‌های عربی در شعر هیچ‌یک از شاعران نوسرا به اندازه شعر اخوان نباشد و نیز کمتر کسی از میان ایشان به این اندازه دانسته یا نادانسته از ادب عربی - ترکیبات، ضرب‌المثل‌ها و حکایات - متأثر شده باشد. گویی هنوز برای او زبان عربی منبعی زنده و فعال است که می‌توان آگاهانه در آن در پی واژه‌ها و تعبیرهای نو گشت یا آن‌قدر در آن غرق شد که عناصری از آن زبان خواه‌ناخواه به شعر وارد شود. این تعارض میان یکی از پیامدهای ایدئولوژی‌ای که او دست‌کم از یک زمان به بعد اختیار یا ابداع کرده است و رفتار شعری او را تا اندازه‌ای می‌توان به زبان شعر او نسبت داد که دنباله زبان شعر خراسانی است و نیز به قالب برخی از شعرهای بلند او که صورت دگرگون‌شده قصیده است. اما شاید علت مهم‌تری هم در کار باشد: شعر، اگر شعر باشد، از هر ایدئولوژی‌ای که شاعر خود را به آن بسپارد یا از هر برنامه‌ای که عملی کردن آن را وظیفه خود بداند فراتر می‌رود. شاید دلیل ورود تعبیرها و ترکیب‌های متأثر از عربی در نمونه‌هایی که آوردیم این باشد که این نمونه‌ها، هرچند همه از بهترین شعرهای اخوان نیست، همه به دوران شکوفایی شعری او تعلق دارد و بنابراین تأثیر ایدئولوژی شاعر در آنها کمتر و در عوض منابع زبانی و فکری او

گونگون‌تر است. ایدئولوژی او — اگر ایدئولوژی را به معنای مجموعه‌ای از اصول و ضوابط و هنجارها بگیریم که شاعر آگاهانه برمی‌گزیند و از بیرون بر شعر خود حاکم می‌کند — دست‌کم سه وجه دارد و این سه وجه به ترتیبی که می‌بینیم در شعر او وارد شده‌اند: یک وجه زبانی که همان پیراستن زبان است که اخوان در مقدمه زمستان از آن سخن گفته است؛ یک وجه روانی-اجتماعی که همان نومید بودن و نومید کردن است که در مقدمه آخر شاهنامه می‌بینیم؛ و یک وجه فرهنگی-اجتماعی که همان بیرون راندن عناصر غیرایرانی از شعر است که به تفصیل در موخره از این اوستا بیان شده است. در دوران بعدی شعر او، یعنی شعرهای پس از از این اوستا، دو وجه اخیر نمایان‌تر می‌شود: شاعر از یک سو می‌کوشد از نومیدی مأمنی بسازد و آن را به مرتبه یک برنامه برکشد و از سوی دیگر، قصد او برای وارد کردن عناصر ایرانی در شعر و بیرون راندن عناصر انیرانی صراحت بیشتری می‌یابد. با این حال، در این دوره، زبان شعر او به جای آنکه ساده‌تر شود متصنعانه‌تر می‌شود، گویی وجه سوم ایدئولوژی او، همان پیراستن زبان شعری که در مقدمه زمستان از آن سخن گفته بود و قرار بود «اعصاب و رگ‌های سالم و درست زبانی پاکیزه و متداول را — که همه تاروپود زنده و استوارش از روزگاران مرده گذشته است — به خون و احساس و تپش امروز» (زمستان، مقدمه، ۳) پیوند بزند، وقتی با دو وجه دیگر همراه می‌شود، او را به سوی زبانی می‌راند که هرچه بیشتر از زبان متداول روز دورتر می‌شود و در نتیجه عنصر «سخنوری» (یعنی همان «فن»ی که در مقدمه زمستان می‌گفت می‌خواهد خود را از آن رها کند) در شعر او بر عنصر شعری غلبه می‌یابد، و این سخنوری پیوند شعر او را با شعر گذشته، که هیچ‌گاه سره‌گرا نبوده است، استوارتر می‌کند. نتیجه‌اش این است که او، به رغم تلاشی که در شعرهایی چون «نوخسروانی‌ها» یش می‌کند، نه تنها به خلوص شعر پیش از اسلام باز نمی‌گردد بلکه منابع زبانی او و گنجینه‌ای که از آن برای تصویرسازی و تعبیرآفرینی استفاده می‌کند محدودتر می‌شود. اما چون این منابع محدود به شعر گذشته می‌ماند، زبان او هرچند باستانی‌تر، و در نتیجه فارسی‌گراتر، می‌شود، هیچ‌گاه سره‌گرا نمی‌شود.

## منابع

- ابو تمام. کتاب اشعار الحماسه. شرح خطیب تبریزی. تصحیح گئورگ ویلهلم فرایتاگ. بن: بی‌نا، ۱۸۲۸.
- ابوالفتوح رازی، حسن بن علی. روض الجنان وروح الجنان فی تفسیر القرآن. تصحیح محمدجعفر یاحقی و محمد مهدی ناصح. ج. ۴. مشهد: آستان قدس رضوی، بنیاد پژوهش‌های اسلامی، ۱۳۹۶.
- اخوان ثالث، مهدی. آخر شاهنامه. تهران: چاپخانه میهن، ۱۳۳۸.
- \_\_\_\_\_. «آیات موزون‌افتاده قرآن کریم». در: شهیدی، سید جعفر و محمدرضا حکیمی. یادنامه علامه امینی (مجموعه مقالات تحقیقی). تهران: مؤسسه انجام کتاب، ۱۳۶۱. ص. ۱۴۵-۱۶۲.
- \_\_\_\_\_. از این اوستا. ج. ۱۴. تهران: مروارید، زمستان، ۱۳۸۴.
- \_\_\_\_\_. ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم. تهران: مروارید، ۱۳۶۸.
- \_\_\_\_\_. زمستان. تهران: زمان، ۱۳۳۵.
- ترجمه و شرح فارسی شهاب الاخبار. مترجم و شارح ناشناس. تصحیح محمدتقی دانش‌پژوه. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۹.
- تفتازانی، مسعود. مطول. استانبول: مطبعة العثمانیة، ۱۳۰۴ق.
- ثعالبی، عبدالملک بن محمد بن اسماعیل. یتیمه الدهر فی شعراء اهل العصر. بیروت: دار الکتب العلمیة، ۱۴۰۳ق.
- جاحظ، ابو عثمان عمرو بن بحر. کتاب التاج فی أخلاق الملوک. تصحیح فوزی عطوی. بیروت: الشركة اللبنانیة للکتاب، ۱۹۷۰.
- جوینی، عطاملک بن محمد. تاریخ جهانگشای جوینی. به تصحیح محمد قزوینی. ج. ۳. تهران: هرمس، ۱۳۸۷.
- رامی تبریزی، شرف‌الدین حسن بن محمد. حدایق الحقایق. به تصحیح و با حواشی و یادداشت‌های سیدمحمد کاظم امام. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۱.
- سروشیار، جمشید. «قطعه‌ای نه از رودکی در دیوان رودکی». یغما. ۸/۲۸ (۱۳۵۴): ۴۸۴.
- شرح فارسی کلمات قصار پیغمبر خاتم (ص). مقدمه و تصحیح و تعلیق جلال‌الدین حسینی ارموی (محدث). تهران: وزارت فرهنگ، اداره کل اوقاف، ۱۳۴۲.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. حالات و مقامات م/امید. تهران: سخن، ۱۳۹۱. ص. ۴۵-۴۸.

- شیخ طوسی، محمد بن حسن. *التبیین فی تفسیر القرآن*. تحقیق و تصحیح احمد حبیب قصیر العاملی. بیروت: دار احیاء التراث العربی، بی تا.
- صادقی، علی اشرف. *تکوین زبان فارسی*. تهران: دانشگاه آزاد ایران، ۱۳۵۷.
- طباطبایی، سید محمد حسین. *المیزان فی تفسیر القرآن*. تهران: دار الکتب الاسلامیه، ۱۳۹۲ق.
- قضاعی، محمد بن سلامه. *ترک الاطناب فی شرح الشهاب یا مختصر فصل الخطاب*. تصحیح محمد شیروانی. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۳.
- کلینی، محمد بن یعقوب. *الکافی*. تهران: دار الکتب الاسلامیه، ۱۴۰۷ق.
- معصومی همدانی، حسین. «فخر رازی و مسئله حرکت وضعی زمین». *تحقیقات اسلامی*. ش. ۲۱ (۱۳۶۵-۱۳۶۶): ۸۹-۱۱۴.
- \_\_\_\_\_. «قصه بی شک راست می گوید: در آمدی به شعر «مرد و مرکب» مهدی اخوان ثالث». *نگاه نو*. ش. ۱۲۹ (بهار ۱۴۰۰): ۱۶۷-۱۹۱.
- \_\_\_\_\_. «گونه های زبان در شعر امروز فارسی». در: *شعر امروز ایران: مقالات، اشعار و دیدگاه ها*. به اهتمام و ترجمه عربی موسی اسوار. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۴. ص. ۳۲-۵۷.
- میبدی، احمد بن محمد. *کشف الاسرار و عدة الابرار*. تصحیح علی اصغر حکمت. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۳۹.
- میدانی نیشابوری، ابوالفضل. *مجمع الأمثال*. تصحیح محیی الدین عبدالحمید. قاهره: مطبعة السنة المحمدية، ۱۳۷۴/۱۹۵۵ق.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. London: Oxford University Press, 1973.