• دریافت ۹۰/۱۱/۵
• تأیید ۹۱/۲/۵

منطق بازآفرینی روایت‌های کهن در شعر معاصر ایران

قدرت‌الله طاهری *

چکیده

شعر معاصر ایران، در عرصهٔ شکل، محتوا و شگردهای ادبی از سه آبشخور غنی برخوردار بوده است. این شعر، گنجینهٔ پربار دورهٔ کلاسیک فارسی را پشت سر داشته و به خوبی از عظمت و ژرفای اندیشهٔ آن بهره برده است. همچنین به دلیل امکانات و ابزارهایی که جهان به هم پیوستهٔ معاصر در اختیار بشر نهاده، از تجربیّات ادبی سایر ملل، به ویژه فرهنگ اروپایی بی‌نصیب نمانده است. نیز به دلیل فاصله گرفتن از عوالم تجریدی و پایبندی به اصل عینیّت‌گرایی، از جهان پیرامون به طور کامل تغذیه نموده است. یکی از دلایل قوّت شعر معاصر ایران، برقراری ارتباط سازنده با «گذشتهٔ فرهنگی» و بازآفرینی روایت های کهنِ ادب گذشته است؛ به گونه‌ای که این روایت‌ها از بطن تاریخ و سنّت ادبی، اخذ و در فرایندی خلاّقانه، برای ارائهٔ تصویری هنری از انسان و جهان ایرانی معاصر به ظرفی تبدیل شده‌اند. این رخداد ادبی، بر اساس نظریّهٔ «منطق مکالمه» میخائیل باختین و «بینامتنیّت» ژولیا کریستوا قابل تحلیل است. آثاری که با این رویکرد در شعر معاصر آفریده شده اند، آشکارا خود را از حوزهٔ «تقلید» متمایز می نمایند چنانکه در ادبیّات گذشتهٔ ما نیز مرسوم بوده است. در این مقاله با اتّکا به نظریّه‌های ادبی جدید، بوطیقای بازآفرینی روایت‌های گذشته نشان داده شده است و برای نمونه، بازآفرینی خلاّقانهٔ دو شعر «ققنوس» نیما که از روایتی اسطوره‌ای اخذ شده و «کتیبه» اخوان ثالث که از روایت های ادبیّات عامیانه یا اهل تصوّف اقتباس شده است، بر مبنای نظریّه های مذکور تحلیل شده اند.

کلید واژه‌ها:
بازآفرینی، روایت‌های کهن، منطق مکالمه، بینامتنیّت.

* استادیار دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران Ghodrat66@yahoo.com

مقدّمه

شعر معاصر فارسی از همان نخستین سال‌های شکل گیری، طی مناظراتی که بین پدیدآورندگان آن و سایر جریان‌های ادبی در گرفته بود، به فاصله گرفتن از فرهنگ ایرانی و اقتفا از هنر بیگانه متّهم شده است؛ به گونه‌ای که این بحث به گفتمانی مسلّط تبدیل گشته و کمتر کسی جسارت تأمّل در باب بطلان آن را داشته است. حال که چندین دهه از آن تاریخ گذشته و گرد و غبار افراط و تفریط‌ها فروکش کرده است، بهتر می‌توان در این باب بحث کرد و آن نظریّه را به چالش کشید.

هنر ادبی، محصول انسانی برای نوع انسان و در برداشتی کلّی مفسر جهان و زندگی گذشته، حال و آینده بشر است و ادیب و شاعر، هر اندازه از چشم اندازهای وسیع و مرتفع به جهان پیرامون خود بنگرد، بهتر می‌تواند خود و دنیای اطرافش را در زبان صورت بندی ادبی نماید. به همین دلیل، شاهکارهای ادبی معمولاً زمانی در بستر تعاملات سازنده خلق می‌شوند که ارتباط عمیقی بین فرهنگ‌ها صورت بگیرد. بنابراین، آثار ادبی بزرگ بعد از خلق و ارائه، دیگر به ملّت و منطقهٔ خاصّی متعلق نیستند و هنرمندِ آگاه در هر نقطه‌ای از جهان که باشد به تناسب نبوغ، امکانات زبانی و ظرفیت‌های فرهنگی خود از آنها بهره برداری می‌کند تا به خلاّقیتی تازه دست یابد. اگر تحوّلات ادبی غرب در سده‌های اخیر به دقّت کاویده شود، آشکار می‌گردد میزان بهره‌گیری ادبیات اروپایی از فرهنگ‌های دیگر، به ویژه ملل شرق به مراتب بیش از آن چیزی است که این فرهنگ‌ها در سدهٔ اخیر از غرب گرفته اند. به طور مثال، بخشی از این تأثیرپذیری را جواد حدیدی در «از سعدی تا آراگون»، محمّد غنیمی هلال در «ادبیّات تطبیقی» و جان. دی. یوحنان در «گسترهٔ شعر پارسی در انگلستان و آمریکا» نشان داده‌اند. البتّه استفادهٔ غربی‌ها از تجربیات ادبی سایر ملل نه باعث شرمساری آنان و نه افتخاری برای دیگران است. داد و ستد فرهنگی، امری معهود و معمول در عالم هنر است و به دوره‌های اخیر ارتباطی ندارد و به همین جا نیز خاتمه نخواهد یافت. هنر عالی از هر جایی که بروز کند، راهش را در بین فرهنگ‌های دور و نزدیک باز می‌کند. بنابراین، تأثیرپذیری شعر معاصر فارسی از تجربیات ادبی اروپایی امری خلاف قاعده نیست؛ نه انکار آن ممکن است و نه به این دلیل می‌توان آن را به غربگرایی منتسب کرد. این شعر در یکی از ساحت‌هایش، محصول «مکالمه» منطقی با آثار ادبی و تجربیات هنری ناب جهانی است.

از سوی دیگر، شعر معاصر وارد مکالمه‌ای جدّی – با رویکردی البتّه انتقادی – با ادبیات

کلاسیک ایران شده است و از امتیازات آن از جمله پویایی و سرزندگی، غنای عاطفه، عمق معنا، تناسب و هارمونی زبانی، بهرهٔ کامل گرفته و پاره‌ای از اوصاف آن ° به ویژه شعر بعد از قرن هشتم- را به یک سو نهاده است. نگرش انتزاعی، زبان مرده، صور خیال کلیشه‌ای، مضامین مکررِ بی ارتباط به زندگی مردم و اشکال شعری نامنعطف(ر.ک. شفیعی کدکنی،۱۳۸۰: ۲۱- ۳۰) را کنار گذاشته و راهی تازه که متناسب با جهان و انسان جدید باشد، پیموده است. (ر. ک. پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۳۱-۳۳) رابطهٔ شعر مدرن فارسی با شعر کهن، بر اساس « **دیالکتیک وابستگی به/ گریز از** » سنّت (احمدی،۱۳۸۰: ۸۰) قابل تبیین است. همچنین، شاعران شاخص و جریان ساز معاصر سیاست «**پیوند حداکثری و گسست حداقلی**» - همان چیزی که ویلیام جیمز آن را اساسی‌ترین شرط اصالت هر نوع از نوآوری‌ها می‌دانست- در پیش گرفته اند. (ر. ک. جیمز، ۱۳۷۵: ۴۹)

شاعر و نویسنده خلاّق، ضمن درک و کسب آشنایی با هنجارهای گذشته جسارت فراموش کردن بخشی از آنچه را که از سنّت به او رسیده است، در خود می‌یابد. چنانکه نیچه به این مسأله اشاره می‌کند «آدمی برای خلاّق بودن باید راه فراموش کردن را بیاموزد. انسان، برخلاف جانوران گلّه، موجودی است که گذشته را به یاد می‌آورد، امّا حاصل این یادآوری تنها پشیمانی است. به همین شکل هر چه یک ذهن خلاّق، نظیر ذهن یک هنرمند، دربارهٔ زمینه‌ها و عواقب تاریخی کارش به تأمّل بپردازد، احتمال آن که خود را فردی خلاّق، اصیل و نوآور بداند، کمتر خواهد شد.»(هوی، ۱۳۷۸: ۲۸۹-۲۹۰) با توجّه به این نظریه می‌توان گفت یکی از علل مهمّ موفّقیت نیما، جسارت «فراموشکاری» او بود. در واقع می‌توان گفت سنّت(تاریخ) و تجدد در یک رابطهٔ پارادوکسیکال سرنوشت فرهنگ انسانی را رقم می‌زنند؛ رابطه‌ای که به نظر می‌رسد رهایی از آن ممکن نیست. زیرا «اگر قرار است که تاریخ به واپس گرایی یا فلج محض بدل نشود، پس برای تداوم و تجدید حیات خود به تجدد وابسته است؛ امّا تجدد نیز نمی‌تواند قد علم کند، زیرا بلافاصله توسّط یک فرایند تاریخی واپس گرا بلعیده شده و مجدداً در آن ادغام می‌گردد.»(همان: ۲۹۱)

بنابراین، می‌توان گفت شعر نوین با تبعیت از چنین قواعدی به مثابه فرزندی حلال‌زاد، با نیای خود در ارتباط است. امّا به علّت طرد و نفی‌های تعصّب آلود و حتّی تمرکز مدافعان آن بر فصول مفارق، تا کنون شباهت‌های آن دو به چشم نیامده است و حلقه‌های رابط دو دورهٔ شعری فارسی که نمی‌توانست از نظر منطقی مجزّا باشد، مشهود نیست. تثبیت شعر جدید در عمری

بسیار کوتاه و تبدیل شدن آن به جریانی غالب در دورهٔ معاصر، از برقراری ارتباط مناسب با گذشته حکایت دارد؛ زیرا هنرها و اشکال ادبی بی‌ریشه و بنیان نمی‌توانند خود را به حافظهٔ تاریخ تحمیل کنند و نیامده، از خاطرها زدوده می‌شوند. در دهه‌های اخیر در ادبیات اروپایی، سرنوشتی که جریان‌هایی مانند دادائیسم و در ایران، اشعار کسانی مانند محمّد مقدّم، هوشنگ ایرانی و حتّی شاعران شعر حجم یافته اند، شاهدی عینی بر درستی نظریّهٔ منتقدان ادبی فوق است.

یکی از حلقه‌های پیوند دهندهٔ دو دورهٔ شعری، یعنی شعر مدرن و شعر کلاسیک ایران، بازآفرینی روایت‌های کهن ادبیات فارسی است؛ به گونه‌ای که این روایت ها، ظرفی برای تفسیر جهان و روابط حاکم بر روابط انسانِ عصر جدید گردیده و شاعران معاصر، بی شائبهٔ تقلید، توانسته‌اند به خلقی تازه دست یابند. و این خود نشان دهندهٔ نوزایی و بیداری ایرانیان در سدهٔ اخیر است که دورهٔ تقلید را گذرانده‌اند و اگر به گذشته نگاه می‌کنند، به قصد ساختن حال و طرح ریزی برای آینده است. اگر جز این بود، نگاه به گذشته و احیای پاره‌ای از مختصّات فرهنگی آن نمی‌توانست گره‌ای از مشکلات امروزی ما را بر طرف کند. در این باب می‌توان با سورن کی یر کگور، متألّه، فیلسوف و ادیب مشهور دانمارکی و بنیانگذار مکتب اگزیستانسالیسم هم آوازه شد که «به یاد آوردن گذشته‌ای که نتواند به حال مبدّل شود، بیهوده است.» (کی یرکگور، ۱۳۸۵: ۵۴) پاره‌ای از آثار روایی شعر جدید، محصول مکالمهٔ دو «عالم» است. عوالمِ به ظاهر ناهمانند – عالم ادبی ایرانِ عهد کلاسیک و عالم ادبی متّکی بر انسانمداری غربی – به گفتگویی منطقی واداشته می‌شوند تا عالم سوم، یعنی ادبیات نوین با موازین عالی هنری و مرتبط با عصر حاضر آفریده شود که توان تفسیرپذیری جهان امروزی را دارد.

از تقلید تا بازآفرینی

دنیای هنر و ادبیّات، جهان «بینامتنی» (Entertextual) است و در آن به صورت آگاهانه یا ناآگاهانه، پدیدأورندگان، مدام در حال اثرپذیری از متون گذشته و اثرگذاری بر آثار بعد از خود هستند؛ بدین معنا که ذهنیّت شاعر و نویسنده ° نه در خلأ– بلکه از طریق سنّت‌های ادبی که به واسطهٔ آثار کهن ساخته و منتقل می‌شوند، شکل می‌گیرد. از این رو باید گفت «متن، منسوجی در هم تنیده از «پیش نوشته»ها و «پیش خوانده» هاست.» (آلن،۱۳۸۵: ۱۷) در هر متن خلاّقه‌ای به صورت پوشیده، نویسنده و شاعر با گذشتگان خود و همچنین آثار قبل از خود به جریان گفتگو وارد می‌شود. البتّه این گفتگو صرفاً در محدودهٔ حال و گذشته باقی نمی‌ماند،

بلکه اثر با آثار آینده نیز همین رابطه را برقرار می‌کند. این همان چیزی است که میخائیل باختین آن را «منطق مکالمه» می‌داند که مربوط به ساحت بینامتنی است. (ر. ک. احمدی، ۱۳۸۰: ۹۳)

به نظر می‌رسد آفریدن آثاری اصیل، قرار گرفتن در موقعیتی متناقض نماست. از یک سو، نویسنده و شاعر خود را از امتیازات سنّت‌های ادبی بی نیاز نمی‌داند و از طرف دیگر، تلاش می‌کند از سیطرهٔ اقتدار و نفوذ آنها برکنار باشد. بنابراین، «کتابی که ارزش خود را از کتاب‌های دیگر می‌گیرد، در صورتی اصیل است که شبیه کتاب‌های دیگر نباشد، {امّا} کتابی که فهمیده می‌شود، بازتابی از آن کتاب‌های دیگر است.»(بلانشو و همکاران، ۱۳۸۸: ۵۸) قدرت و حاکمیّت سنّت‌ها به اندازه‌ای است که حتّی شاعران و نویسندگانی که برای گریز از سیطرهٔ آنها به صرافت می‌افتند، عملاً توفیقی در آن به دست نمی‌آورند. هرولد بلوم این فرایند و قانون حاکم بر دنیای هنر را «اضطراب تأثیر» (Anxiety of influence) می‌نامد. به نظر او خلاّقیت ادبی از زیر بار چنین نگرانی سر بر می‌آورد. شاعران از ترس اینکه به شاعران گذشته و معاصر خود مانند نشوند، دچار دلهره‌ای طاقت فرسا می‌گردند. (Steiner, 2002:70) به نظر او «دیرآمدگان» برای تثبیت موقعیت هنری خود، در یک رویارویی دیالکتیک به سه نوع تعامل دست می‌یازند؛ گروهی «رویکرد ستیزه جویانه» را بر می‌گزینند و با نفی هنجارهای ادبی گذشتگان- به ویژه شاعرانی که دارای شخصیت هنری بارز و بانفوذی هستند- می‌خواهند به تشخّص ادبی نائل شوند. بلوم با بهره‌گیری از نظریهٔ «عقدهٔ ادیپِ» فروید، ستیز شاعران دیرآمده با شعرای پیشین آنان را بر مبنای جنگ روانی بین پدران و پسران و «نگرانی ترس از اختگی» - در سایهٔ بزرگان ماندن و مبتلا گشتن به فراموشی و مرگ تاریخی - توضیح داد. (Bloom, 1973: 88)گروه دوم، راه تسلیم در پیش می‌گیرند و با تبعیت از هنجارهای ادبی شاعران شاخص؛ یعنی با همانندی به بزرگان می‌خواهند به بزرگی برسند و در نهایت سر از وادی «تقلید» (Pastiche)در می‌آورند. توضیح اینکه شاعران و نویسندگان شاخص، با خلق آثار خود، به لحاظ موضوعات کلّی و شگردهای ادبی، الگوهای زیباشناسانه‌ای به وجود می‌آورند که برای مدّت قابل توجّهی به عنوان «عامل مسلّط» (Dominant) شاعران و نویسندگان دوره‌های خود و آیندگان را تحت تأثیر قرار می‌دهند. شاعرانی که مجذوب یا مرعوب این شخصیّت‌ها و سنّت‌های ادبی می‌شوند، جز اینکه به وادی تقلید بغلتند، چاره‌ای نخواهند داشت. چنانکه در سنّت ادبی ما، خیل عظیم شاعران حماسه سرای بعد از فردوسی و نیز، شاعران منظومه سرای بعد از نظامی، این گونه بوده‌اند. اینان

چنان فریفتهٔ سطوح ظاهری آثار متقدّمان شده بودند که قدرت درک امتیازات درونی آنها را نداشتند. همچنین، فقدان جسارت فراروی از شاعران پیشین، به بهای گزاف نابودی شخصیّت هنری آنان تمام شده است.

امّا طیف سوم، نه ستیزه جو هستند و نه سر سپرده؛ بلکه در عین تلاش برای حفظ استقلال ادبی، از امتیازات ادبی آثار شاعران سلف نیز خود را محروم نمی‌کنند. بلوم اصطلاح «Misprision» یا «Misreading» را برای این فرایند هنری انتخاب کرده است (Bloom, 1973: 14) که در زبان فارسی به «بدخوانی خلاّق» ترجمه شده است. (ر. ک. مکاریک، ۱۳۸۴: ۶۰) امّا به نظر می‌رسد این معادل نمی‌تواند معنای مورد نظر بلوم را منتقل نماید و بهتر است به «تصرّف خلاّق» ترجمه شود. زیرا شاعر متأخّر، بنا به ضروریاتِ وضعیت و موقعیت اجتماعی به منظور ارائهٔ تفسیری از جهان و انسان دوران خویش، به تصرّفی آگاهانه از اشکال ادبی پیشینیان مبادرت می‌ورزد. بنابراین، شاعران خلاّق، مجذوب یا مرعوب چهره‌های شاخص و آثار آنها نمی‌شوند، بلکه رابطه‌ای منطقی با سنّت برقرار می‌کنند؛ به گونه‌ای که با درک عمیق زیبایی‌ها و علل جاودانگی آثار مشهور، ضمن بهره بردن از امتیازات انکارناپذیر آنها، به طرق مختلف از جمله «آشنایی زدایی» (Defamiliarization)، «بد خوانی خلاّق» (Misprision) و «شالوده شکنی» (Deconstruction) به خلق آثار جدید مبادرت می‌ورزند. همین مسأله را *روژه باستید* به زبان دیگر و با اصطلاحی مناقشه برانگیز تبیین می‌کند. او از تلاش نویسندگان و شاعران خلاّق برای فرار از سیطرهٔ سبک‌ها و شیوه‌های بیانی هنرمندان شاخص، تحت عنوان « تقلید نافرمانی یا تقلید مخالف» یاد می‌کند. (باستید، ۱۳۷۴: ۱۳۰) منظور وی از تقلید نافرمانی، کوشش شاعر و نویسنده برای کسب استقلال بیانی و عدم همانندی با سایر هنرمندان گذشته و حال است.

بازآفرینی روایت‌های کهن؛ معیارها و موازین

روایت‌های اصیل در میان ملل مختلف چندان زیاد نیست. این روایت‌ها چنانکه مطالعات اسطوره شناختی جدید نشان می‌دهد به مثابه «خاطرات دوران کودکی نوع بشر»، ، متعلّق به اعصار کهن و انسان‌های اوّلیه بوده‌اند.(ر. ک. دلاشو،۱۳۸۶: ۳۰) تکرار روایت‌ها در لباس و پوششی تازه، امری بدیهی است چنانکه آلن دو باتن می‌گوید: « تعداد داستان‌ها از تعداد مردم جهان کمتر است و پیرنگ‌ها بی وقفه تکرار می‌شوند، در حالی که اسامی و پس زمینه‌ها تغییر می‌کنند.»

(دو باتن، ۱۳۸۶: ۲۴۰) بنابرین، باید گفت این روایت‌ها، مانند ظرفی عالی، قابلیّت حمل و انتقال نیازها و آرزوهای انسان‌ها را با ساختارهای اجتماعی گوناگون و باورهای متعدّد، در دوره‌های مختلف داشته‌اند. در کنار روایت‌های اسطوره‌ای، قصّه‌ها و افسانه‌ها، سرگذشت شخصیّت‌های تاریخی ° دینی و نیز شخصیّت‌های منفور تاریخی که در حافظهٔ جمعی ملّت‌ها حضور همیشگی دارند، می‌توانند نقشی همانند سایر روایت‌ها داشته باشند و مورد بازخوانی و باآفرینی مجدد قرار گیرند؛ به گونه‌ای که در پرتو چهرهٔ قدسی یا اهریمنی آنان، می‌توان موقعیّت انسان امروز را تبیین نمود.

معیارها و شرایط اصالت ادبی بازآفرینی‌ها از یک سو به شاعر و نویسندهٔ بازآفرین بستگی دارد و از سوی دیگر به نوع رابطه‌ای که بین روایت‌های کهن با زمانهٔ خویش برقرار می‌کند. شاعر و نویسندهٔ بازآفرین به معنای دقیق کلمه بر زمانه خود اشراف کامل دارد. او به اموری از مناسبات انسان‌ها با یکدیگر و وضعیت دنیای پیرامون دست می‌یابد که از تیررس فهم دیگران به دور است. بنابراین، شاعر و نویسندهٔ باز آفرین باید بتواند بین جهان و وضعیتِ ترسیم شده در متن ادبی گذشته و جهان معاصر خود پیوند معنادار و ملموسی و از این طریق بین قهرمان متن کهن با انسان پیرامون خود، پیوند معنادار و ملموسی برقرار کند. فاصلهٔ دهشتناک ظاهری و باطنی گذشته و حال، در سایهٔ نبوغِ شاعر و نویسنده و کشف رابطه‌های مشابه باید پر شود. شاعر و نویسندهٔ آگاه، به مدد نبوغ خود از سطوح می‌گذرد و با کشف شباهت‌های نامرئی، گذشته را به حال می‌آورد و هیأتی تازه می‌آفریند تا مفسّر زندگی، جهان و انسان جدید باشد. در بازآفرینی‌ها همواره کفهٔ حال باید بر کفهٔ گذشته برتری داشته باشد. زیرا « شاعر راوی، قصّهٔ گذشته را بار دیگر در زمان و مکان عصر خویش می‌آفریند، در این واقعه دوباره همه چیز دگرگون می‌شود و آن طور که شاعر می‌خواهد رخ می‌دهد. بنابراین، قصّهٔ ارائه شده نخست به تمثیل تبدیل می‌شود تا بارهای عاطفی شاعر را تأیید کند و آنگاه در منزل بعدی و آخرین منزل، به رمز بدل می‌گردد و در فضای بیکران و بی زمان، هویت شعری می‌یابد.»(فرزاد، ۱۳۸۶: ۱۹۰) شاعران و نویسندگان خلاّقی که روایت‌های کهن را باز می‌آفرینند، به مدد نبوغ خود پی برده‌اند که آثار اصیل گذشته دارای اصالت‌هایی فرا زمانی و فرا مکانی هستند. این اصالت‌ها در شکل و محتوا به یک اندازه وجود دارند و در هر زمان و مکانی به رنگی در می‌آیند تا مفسّر وضعیت آدمی در جهان‌ها و وضعیت‌های متفاوت باشند. قهرمانان روایت‌ها نیز به مقام «سرنمون» (Prototype) رسیده اند؛ الگوهایی که انسان‌ها می‌توانند خود را در آینهٔ وجود آنها تماشا کنند.

در شعر معاصر ایران نیز، پاره‌ای از شاعران به مدد نبوغ، ظرافت فکر و اندیشه برای خلق آثاری تازه، ارزش و ظرفیّت روایت‌های کلاسیک را برای بر دوش کشیدن مسائل انسان امروز ایرانی شناخته و ضمن ورود به عالم گفتگو با گذشتگان، به بازآفرینی روایت‌های کهن اقدام کرده‌اند. در این بحث، به معیار «ارتباط اثر خلق شده با موقعیّت اکنونی انسان» تأکید بسیاری خواهیم کرد. زیرا، آثار ارزشمند و آفرینندگان نابغهٔ آنها به این امر اشراف کامل داشته‌اند. بنابراین، آثار ارزشمندِ خلاّق، نه تنها به زبان مردم زمانه خود آفریده می‌شوند؛ بلکه تفسیرکننده و معنابخش زندگی آنان نیز هستند. در ادامهٔ بحث، دو شعر روایی معاصر را برگزیده ایم تا به مدد تحلیل آنها، ارزش و اعتبار اشعار روایی جدیدی که با تأسّی از روایت‌های ادبی دوران کلاسیک سروده شده اند، نسبت فاصلهٔ آنها از یکدیگر(دوری یا نزدیکی آنها)، قدرت تفسیرکنندگی‌شان از شرایط انسان و جهان کنونی نشان دهیم؛ تا به صورت ضمنی، فاصلهٔ آثار خلاّقانه‌ای از این دست با تقلیدهای ناشیانه که در تاریخ ادبیات ایران تعدادشان کم نیست، نشان داده شود.

اسطورهٔ ققنوس

نیما در ایجاد گام به گام انقلاب ادبی خود، در شکل و محتوا رابطه‌ای معنادار با شعر کلاسیک ایران داشت و برای برقراری «پیوند حدّاکثری و گسست حدّاقلی» با سنّت‌های فرهنگی، خود را از ذخایر ادبی، بی نیاز نمی‌دید. بهره‌گیری وی از روایت‌های اسطوره‌ای، چیزی نیست که از دید منتقدان ادبی پنهان مانده باشد. (ر. ک. اسماعیل پور، ۱۳۸۱: ۴۹) در میان اشعار نیما، شعرهای «ققنوس»، «مرغ آمین»، «مرغ مجسّمه»، «پریان» و «مهتاب» صراحتاً از روایت‌های کلاسیک اقتباس و بازآفرینی شده اند. در این مجال اندک، تنها به منطق بازآفرینی روایت ققنوس و انطباق آن با مناسبات انسان و جهان ایرانی معاصر، می‌پردازیم.

اغلب منتقدان معاصر شعر «ققنوس» (۱۳۱۶) را سرآغاز شعر نو واقعی ایران دانسته‌اند (ر. ک. براهنی) که به زبان نمادین، حکایت حال «خودِ نیما» را به عنوان شاعر سنّت شکن و نحوهٔ تعامل او با شاعران کهن گرا و روند دگردیسی هنری اش را به نمایش می‌گذارد. (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۱۱۸ و حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۷۴) می‌دانیم حکایت ققنوس(Phoenix)، یکی از کهن‌ترین روایت‌های اساطیری است و قدیم‌ترین منبعی که از آن سخن به میان آمده، تاریخ هرودوت است. گفته شده است «پرنده‌ای است به اندازهٔ عقاب با پر و بال رنگی و درخشان، ارغوانی با طوق زرّین، یا آمیزه‌ای از رنگ‌های سرخ، طلایی و آبی. ققنوس در نوع خود منحصر

به فرد است و در عربستان می‌زید؛ در پایان یک دوره، وقتی احساس می‌کند که زمان مرگ فـرا رسیده، توده‌ای هیزم از بوته‌های ادویهٔ شیرین گرد می‌آورد و بر آن می‌نشیند و آوازی بـس زیبـا سر می‌دهد. اشعهٔ خورشید لانه اش را به آتش می‌کشد و ققنوس بـا لانـه اش مـی‌سـوزد و بـه خاکستر بدل می‌شود. از دل خاکستر، کرمی بر می‌آید که در نهایـت بـه جوجـه ققنـوس تبـدیل می‌گردد. اوّلین وظیفهٔ جوجه ققنوس آن است که بازماندهٔ والدین را گرد آورد و همراه دسته‌ای از پرندگان دیگر به هلیوپولیس(شهر خورشید) واقع در کنار رود نیل، پـرواز کنـد. در آنجـا کاهنـان معبد خورشید برای ققنوس جدید، جشن بزرگی راه می‌اندازند. او بازماندهٔ والدینش را در معبد، به خاک می‌سپارد و به عربستان برمی‌گردد و در اینجا مأموریتش بـه پایـان مـی‌رسـد.» (دانشـنامهٔ اساطیر جهان، ذیل ققنوس)

بدیهی است نیما اصل این حکایت را نه از منابع لاتین، بلکه باید از سـنّت شـفاهی ادبیـات ایران یا از حکایت نقل شده در منطق الطّیر عطّار گرفته باشد. در روایت عطّار ققنوس، پرنـده‌ای یکّه و تنها در هندوستان است و منقاری دراز دارد و نزدیک صد سوراخ در منقار او تعبیه شده اسـت که چون ناله سر دهد، مرغ و ماهی را بی قرار می‌کند و از صدای منقار اوست که علم موسـیقی بـه وام گرفته شده است. چون عمر درازش به قرب هزار سال برآید، بر مرگ خویش واقف مـی‌شـود و هیزمی گران بر آشیانه جمع می‌کند و نوحه‌ای جانسوز سر می‌کند و از نالهٔ او وحوش از گـرد عـالم جمع می‌شوند تا نظاره‌گرِ مرگ او باشند. سرانجام بـال بـر هـم مـی‌زنـد و آتـش در هیـزم آشـیان می‌افکند و خود به خاکستری مبدّل می‌شود و از دل خاکستر، ققنوس تازه روی می‌نماید.

عطّار بر اساس نظریهٔ عرفانی خویش، این روایت را برای بازنمایی فلسفهٔ «مرگ اختیـاری و تولّد دوباره» به خدمت گرفته است. زیرا دریافـت رویکـرد وی از خـلال جمـع بنـدی‌ای کـه از حکایت ارائه می‌کند، چندان دشوار نیست.

هـیچ کـس را در جهـان ایـن اوفتـاد — کـو پـس از مـردن برایـد نـابزاد
گـر چـو ققـنس عمـر بسـیارت دهنـد — هـم بمیـری هـم بسـی کـارت دهنـد...
آخرالامـــرش اجـــل چـــون داد داد — آمـــد و خاکســـترش بـــر بـــاد داد
تـا بـدانی تـو کـه از چنـگ اجـل — کـس نخواهـد بـرد جـان چنـد از حیـل؟
در همه آفـاق کـس بـی مـرگ نیسـت — وین عجایب بین که کـس را بـرگ نیسـت
مرگ اگر چـه بـس درشـت و ظالمسـت — گردنـــان را نـــرم کـــردن لازمســـت

(منطق الطّیر: ۲۳۵۸-۲۳۶۶)

حال آنکه معنی نمادین روایت در اصل اساطیری آن، ارتباط چندانی با مرگ اختیاری و بازتولّد آدمی ندارد. زیرا «در مصر باستان فونیکس با عقاید مربوط به پرستش خورشید آمیخته شده و نمادی است از مرگ و زندگی و تقابل آنها. خورشید در مغرب می‌میرد و در مشرق زاده می‌شود. پس به تعبیری خورشید همان فونیکس است.» (منطق الطّیر، ۱۳۸۸: ۶۴۹ تعلیقات) چنانکه ملاحظه می‌شود، عطّار در نخستین گام، روایت را بنا به مشرب عرفانی و نیز مسألهٔ بنیادین انسانِ زمانهٔ خویش که «فهم متافیزیک» بوده، از معنای اصیل خود تهی می‌کند تا معنایی دیگر به آن ببخشد.

در دورهٔ معاصر، بنا بر نیاز بنیادینِ انسانِ مدرن، نیما با بازآفرینی خلاّق، این بار حکایت را از اصل اسطوره‌ای و عرفانی آن جدا می‌کند و سرنوشت ساختاری- معنایی‌اش را با زندگی انسانِ ایرانی معاصر گره می‌زند. به عبارت دیگر، روایت ققنوس پیش از این، دو تغییر ساختاری- معنایی داشته و با شعر نیما، به سومین مرحلهٔ تغییر خود وارد می‌شود. اگر چه هنوز هم سطح اسطوره ای- عرفانی‌اش را حفظ کرده است. ققنوسِ شعر نیما چنانکه از قول تقی پورنامداریان و سعید حمیدیان ذکر کردیم، در یک خوانش می‌تواند خودِ نیما در تعامل وی با شاعران معاصر سنّت گرا باشد، امّا در سطح معنایی دیگری می‌توان ققنوس نیما را «شعر فارسی» و در سطحی کلان‌تر «فرهنگ ایرانی» دانست که به دلیل فرسودگی، به زندگی تازه از طریق مرگی چندباره نیاز داشت. نیما در سرآغاز شعر، وضعیت تنهایی ققنوس را علی‌رغم «خوش خوان»ی و «آوازه جهان» بودنش اینگونه ترسیم می‌کند:

> ققنوس، مرغ خوش خوان، آوازه جهان/ آواره مانده از وزش بادهای سرد/ بر شاخ خیزران/ بنشسته است فرد/ بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان/ او ناله‌های گمشده ترکیب می‌کند/ از رشته‌های پارهٔ صدها صدای دور/ در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه/ دیوار یک بنای خیالی/ می‌سازد. (مجموعه شعرهای نیما یوشیج: ۶۱)

می‌دانیم در اواسط قرن نوزدهم، فرهنگ ایرانی و عالی‌ترین نمود آن یعنی شعر فارسی که رقبای فرهنگی زیادی در بلاد اروپایی پیدا کرده بود، دیگر فروغی نداشت و گرفتار تکراری ملال آور شده بود. این فرهنگ، تازه از تعطیلات تاریخی به در آمده بود و می‌خواست «تقدیر تاریخی» خود را که در تقابل با غرب و بی حضور او رقم زده شده بود، تغییر دهد(ر. ک. شایگان، ۱۳۸۶: ۴۴) این فرهنگِ نوپا بر آن بود با ترکیب ناله‌های گنگ و گم شده از صداهای دور دستِ

جهان سنّتی خود و عناصری که از جهان کنونی اش می‌گرفت، بنایی خیالی بسازد؛ بنایی که خود او نیز از ماهیت آن چندان خبر نداشت. این بنا، قرار بود در فضایی «بینابین» ساخته شود؛ فضایی که هم شاخصه‌های فرهنگ سنّتی را در خود جمع کرده باشد و هم به مشخّصه‌های مدرن غربی که امکان امتزاج با سنّت ایرانی را داشت، مجال عرض اندام می‌داد. داریوش شایگان، در اثر دیگر خود، «افسون زدگی جدید؛ هویت چهل تکّه و تفکّر سیار» امکاناتی را که این فضای بینابین در خلق آثار ادبی شایسته در اختیار هنرمندان غیر اروپایی قرار داده، تشریح کرده است. به نظر او فضای بینابین «عرصه‌ای است که در آن «تورهای پارهٔ » واقعیت سبب ایجاد ترکیب‌هایی بس جسورانه می‌شوند و امور جزئی، پراکنده، درهم شکسته و متضاد در حیطه‌های متعدّد دیدگاه‌هایی درخشان به بار می‌آورند. زیرا در این عرصه سطوح معنایی از لحاظ تاریخی دور از هم، روی هم جای می‌گیرند تا دنیایی بیافرینند که انسجام آن، هم مدیون قدرت تخیل است و هم حاصل گسست‌های آزاردهندهٔ واقعیت.» (شایگان، ۱۳۸۱: ۱۸۳)

بنابراین، فرهنگ ایرانی، یک حقیقت را به تجربه دریافته بود و آن «استحاله یافتن» و «تولّد دوباره» از طریق «مرگ اختیاری» بود؛ حقیقتی که ریشه در تفکّر عرفان شرقی از جمله عرفان اسلامی داشت. این بار می‌خواست از «سنّت عرفانی » بمیرد و در زندگی «اجتماعی چند لایه و مدرن» متولّد شود. از این رو ققنوسِ نیما، خود را مسیح وار و با به جان خریدن درد و رنج، به شعله‌های سوزان آتشِ جهان جدید می‌افکند تا این بار نه یک جوجه بلکه جوجه‌های متکثّری از او متولّد شوند. در اینجا نیما آشکارا ساختار اصلی حکایت را بر هم می‌زند تا حقیقتی شگفت را بیان کند. نکته‌ای که تا کنون مورد توجّه منتقدان و شارحان شعر نیما قرار نگرفته است. اگر در استحاله‌های فرهنگی گذشته، یک فرهنگ جایگزین فرهنگی دیگر می‌شد (یک ققنوس جوان از خاکستر ققنوس پیر برمی‌خاست) و این خود نمودی از تک بعدی و تک صدایی بودن تحوّلات فرهنگی قدیمی بود، این بار از دل یک فرهنگ، «گفتمان»های متعدّد معاصر سر بر می‌آورند. ققنوس‌هایی که از وجود ققنوس واحد از میان خاک و خاکستر سر بر می‌آورند، هر یک تبلوری از انسانِ «عرصه‌های بینابینی» هستند؛ انسان‌هایی با هویت‌های چندگانه و رنگارنگ. می‌توان تنوّع هویتی انسان بینابین را تحت تأثیر چندلایگی فرهنگی دانست که او در آن نفس می‌کشد. او در معرض آگاهی‌های متنوّع قرار می‌گیرد و از هر فرهنگی، آن چیزی را بر می‌گیرد که وی را کامل تر کند. بنابراین، «عرصهٔ بینابین برای او {انسان مدرن} زمینه‌ای پربار برای تجربه است، زیرا او هستی خود را بر حیطه‌های متمایز و گوناگون گشوده است و از این رو هرگز به دام هیچ

یک از آنها گرفتار نمی‌شود. او که به دلیل حفظ فاصله با این جهان ها، افسون زدوده است... قادر است حیطهٔ بینابین را به عرصهٔ بازی بدل کند. می‌داند که آراء و مفاهیم، تنها هنگامی ارزش دارند که در شیوه‌های هستی تجلّی می‌یابند و چون شیوه‌های هستی او متعدّد است، بنابراین آرای پنهان در آنها نیز ضرورتاً متنوّع است. او همچون بندبازی، به راحتی از حالتی به حالت دیگر گذر می‌کند.» (شایگان، ۱۳۸۱: ۲۱۷) جوجه ققنوس‌های نوظهور، علاوه بر بازنمایی انسانِ مدرن چند هویتی، می‌توانند در یک خوانش دیگر، بازنمایی از «جریان»های ادبی شعر معاصر نیز باشند و باز اگر ققنوس کهنسال را نمادی از خود شاعر بدانیم، ققنوس‌های جدید را باید با شاعران شاخص نوگرای معاصر یکی دانست.

آن مرغ نغز خوان/ در آن مکان ز آتش تجلیل یافته/ اکنون، به یک جهنّم تبدیل یافته/ بسته ست دم به دم نظر و می‌دهد تکان/ چشمان تیزبین/ وز روی تپه/ ناگاه، چون به جای پر و بال می‌زند/ بانگی برآرد از ته دل سوزناک و تلخ/ که معنیش نداند هر مرغ رهگذر/ آنگه ز رنج‌های درونیش مست/ خود را به روی هیبت آتش می‌افکند/ باد شدید می‌دمد و سوخته‌ست مرغ؟/ خاکستر تنش را اندوخته ست مرغ!/ پس جوجه هاش از دل خاکسترش به در. (مجموعه شعرهای نیما یوشیج:۶۲)

روایت کتیبه

اخوان ثالث شاید به دلیل رویکردهای کهن گرایانه‌اش بیش از همهٔ شاعران معاصر به عناصر اسطوره‌ای توجّه کرده است و در کشف تصاویر و معناپردازی، از شخصیت‌ها و کنش‌های اسطوره‌ای، بهره‌ای وافر برده است. این بهره‌گیری از ساده‌ترین صورت آن یعنی اشارات و تلمیحات ادبی تا باز آفرینی کلّ یک روایت اسطوره‌ای و تاریخی را شامل می‌شود. اخوان گاه یک نام تاریخی، تعبیر و ضرب المثل را پشتوانهٔ بازسرایی حکایتِ حال انسان معاصر قرار می‌دهد. به عنوان مثال، چنانکه در شعرهای «نادر یا اسکندر» و «آخر شاهنامه» می‌بینیم، تجربهٔ تلخ سیاسی آغاز و شکست نهضت ملّی شدن صنعت نفت و تاب و تب سیاسی پیش و پس از آن، با الهام از سرگذشت و سرنوشت شخصیت‌های تاریخی و یا یک ضرب المثل به زبان رمزی گزارش می‌شود. در این مقام، در پی تحلیل اینگونه از اشعار نیستیم؛ بلکه تنها اشعاری را مدّ نظر داریم که بازسرایی و باز آفرینی شدهٔ یک روایت منسجم کلاسیک هستند. از میان روایت‌های بازآفرینی شدهٔ اخوان، «قصّهٔ شهر سنگستان»، «خان هشتم» و «کتیبه» از اعتبار ادبی زیادی برخوردار هستند که شعر کتیبه را به دلیل کوتاهی و البتّه ارزش ادبی آن، تحلیل می‌کنیم تا

ببینیم اخوان چگونه بر اساس برقراری رابطهٔ «بینامتنی» با سنّت ادبی کهن و وارد شدن به «مکالمه» پنهان با منابع گذشته، سرنوشت تراژیک انسان معاصرِ ایرانی در درجهٔ اوّل و انسانِ مدرنِ نوعی در درجهٔ دوم را به نمایش می‌گذارد.

اخوان اصل مَثَل (قالب الصّخره) را ظاهراً بدون اینکه از روایت‌های مشابه آن در منابع فارسی اطّلاع داشته باشد، از مجمع الأمثال میدانی گرفته و آن را در سرآغاز شعر آورده است. اصل ضرب المثل در اغلب کتب امثال عربی مانند مجمع الأمثال (ر. ک. النیسابوری، ۱۳۶۶، جزء الاوّل: ۴۵۴) اثر میدانی، جمهره الأمثال ابو هلال عسگری، ثمارالقلوب فی المضاف و المنسوبِ ابو منصور ثعالبی، الدُّر الفاخر فی الأمثال السائره (ر. ک. اصفهانی، ۲۰۰۳: ۱۶۴) اثر ابو حمزه اصفهانی و غیره آمده است. به عنوان نمونه، تنها به اصل حکایت از قول ابو منصور ثعالبی اشاره می‌کنیم: «یضرِب بِهِ المَثَل فَیقَال: اَطمَعُ مِن قَالِبِ الصَّخرَة و کانَ رَجُلٌ مِن مِعَدّ رَأی صَخرة عَظیمَة بِبِلادِ الیمَن مَکتُوباً عَلَیها بِالمُسنَد. أقلِبنِی أنفَعکَ فَاحتالَ فی قَلبِها و لَقَی الامرَّین مِن ذلکَ فَاذا عَلَی الجانبِ الآخَر «رُبَّ طَمَعٍ أدّی الی طَبَعٍ» فَماذالَ یضرِبُ بِرَأسِهِ الحَجَر تَلَهُّفَاً حتّی أنتَثَرَ لَحمُهُ و مَاتَ.» (ثعالبی، ۲۰۰۳: ۴۴۶) به نظر می‌رسد عوفی حکایت خود را در جوامع الحکایات و لوامع الرّوایات از یکی از منابع عربی و به احتمال فراوان «مجمع الأمثال» میدانی گرفته است و یک تغییر جزئی (زبان حمیری نوشته) نیز در آن داده است. اصل روایت عوفی بدین گونه است: « مردی بود از بنی معد که او را مُقلّبُ الصَّخرِة خواندندنی و عرب به طمع مَثَل به وی زدندی چنانکه گفتندی اَطمَعُ مِن مُقلِّب الصّخرة گویند روزی در بلاد یمن می‌رفت. سنگی را دید در راه نهاده و به زبان حمیری بر آنجا نوشته که مرا برگردان تا ترا فایده باشد. پس مسکین به طمع فاسد، کوشش بسیار کرد تا آنرا درگردانید و بر آن طرف دیگر نوشته‌ای دید که رُبَّ طَمَعٍ یهدِی اِلی طَبَعٍ {طمع در متن} ای بسا طمع که زنگ یأس بر آیینهٔ ضمیر نشاند چون آنرا بدید و از درگردانیدن آن رنج بسیار دیده بود، از غایت غصّه سنگ بر سر زد تا دماغش پریشان شده و روح او از قالب جدا شد و بدین سبب در عرب مَثَل شد.» (عوفی، ج اوّل از قسم سوم، ۱۳۵۲: ۹۴– ۹۵) پیداست عوفی از فضای معنایی اصل حکایت؛ یعنی «اخلاق عملی» و مذمّت طمع ورزی خارج نشده و جز اینکه ترجمه‌ای فارسی از اصل عربی آن به دست داده باشد، کار دیگری نکرده است. بنابراین، عمل او در سطح نازلی از فرایند «بینامتنی» قرار می‌گیرد.

نظیر همین حکایت در کشف المحجوب هجویری از زبان ابراهیم ادهم نقل می‌شود.

معلوم نیست که آیا هجویری حکایت را از روی همان نسخهٔ عربی ساخته و به ابراهیم ادهم نسبت داده است یا اینکه در متون عرفانی قبل از وی، همین روایت از ابراهیم نقل شده بوده است. اگرچه محتوای نوشته بر روی سنگ در دو روایت کاملاً متفاوت است، ولی طرح کلّی آنها یکسان است و تأثیر پذیری آنها از یکدیگر بعید نیست. هجویری می‌گوید: «از ابراهیم ادهم (رح) می‌آید که گفت سنگی دیدم بر راه افکنده و بران سنگ نبشته که مرا بگردان و بخوان گفتا بگردانیدمش و دیدم بران نبشته بود که انتَ لاتَعمَلُ فَکیفَ تَطلُبُ ما لا تَعلَم. تو به علم خود عمل می‌نیاری محال باشد که نادانسته را طلب کنی؛ یعنی کاربندِ آن باش که دانی تا به برکات آن، نادانسته نیز بدانی.» (هجویری، ۱۳۷۵: ۱۲-۱۳) چنانکه از نتیجه‌گیری خودِ هجویری بر می‌آید، وی اخلاقِ معرفت شناسی از این حکایت استنباط کرده‌است. اینکه آدمی وقتی به دانسته‌هایش تعهّد عملّی ندارد، کنجکاوی برای دست یافتن بر «ناشناخته‌ها» امری مذموم خواهد بود. اگر به فرض، هجویری حکایت را از روی اصل عربی یا فارسی شدهٔ آن بازآفرینی کرده باشد، کار او در سطح عالی تری از فرایند بینامتنی قرار می‌گیرد زیرا با توجّه به اینکه حوزهٔ معناشناختی آن را تغییر داده و از حوزهٔ اخلاق عملی به معرفت شناسی سوق داده است.

به نظر می‌رسد ارزش ادبی بازآفرینی اخوان، از هر دو نویسندهٔ دوره کلاسیک بیشتر است. زیرا وی علاوه بر آنکه زمینهٔ معنایی روایت را عوض کرده، ساختار آن را به گونه‌ای تغییر داده است که نه فقط یک معنا، بلکه معانی متعدّدی را می‌توان از آن استنباط کرد. بنابراین، مهمترین مشخّصهٔ هنر مدرن یعنی چند لایگی در آن مشاهده می‌شود که متناسب با ذهنیت انسان مدرن است. دو قرائت از روایت کتیبه از میان قرائت‌های ممکنِ آن ارائه می‌شود. قرائت نخست، با توجّه به فضای سیاسی- فرهنگی انجام می‌شود که شعر در آن سروده شده است. در این رویکرد، کلّ روایت، تفسیری شاعرانه، امّا با لحنی تراژیک و گزنده، از جنبش سیاسی ایرانیان در اواخر دههٔ بیست و اوایل دههٔ سی و نتایج مترتّب بر آن است. اگر نخستین حرکت ایرانیان را برای تغییر سرنوشت سیاسی شان، جنبشِ نه چندان موفّقیت آمیز «انقلاب مشروطه» بدانیم، دومین حرکت، تحت پوشش «ملّی کردن صنعت نفت» در این دوره به راه افتاد. نقطهٔ مشترک هر دو جنبش، علی‌رغم اختلافات فاحش آنها، «استقلال طلبی» ایرانیان و تلاش برای رهایی از سلطهٔ نیروهای محدود کنندهٔ داخلی(استبداد قاجاری و پهلوی) و خارجی(استعمار بیگانگان) بود.

اخوان ابتدا، وجودِ وضعیت ناگواری را ترسیم می‌کند که پای مردم، با زنجیر به هم بسته شده است و اگر جنبشی دارند تا جایی است که زنجیر به آنها اجازهٔ تحرّک می‌دهد. این زنجیر،

نمادی از حضور جدّی و ملموس استبداد است که هر گونه تحرّک و آزادی را از مردم مـی‌گیـرد. میزان و نوعِ حرکتِ محدود، با طنزی گزنده یادآوری مـی‌شـود. در جامعـهٔ اسـتبدادی، راه رفـتنِ انسان وار(سوی القامه) ممکن نیست. باید مانند جـانوران پسـت از نـوع خزنـدگان و دوزیسـتان، شکم بر زمین مالد و به عبارت دقیق تر به «مسخ شدگی» و فـرو افتـادن از مقـام انسـانیت بـه جایگاه حیوانیت تن درمی‌دهد. نهایت حرکت از سر زنجیر تا انتهای آن است. تخته سـنگی هـم که بر گوشه‌ای افتاده، نمادی از «سرنوشت قومی» همین مردمان در بند است:

فتاده تخته سنگ آنسوی تر انگار کوهی بود / و ما این‌سـو نشسـته خسـته انبـوهی / زن و مـرد و جوان و پیر / همه با یکدیگر پیوسته لیک از پای/ و با زنجیر / اگر دل می‌کشیدت سوی دلخـواهی/ به سویش می‌توانستی خزیدن، لیک تا آنجا که رخصت بود/ تا زنجیر (از این اوستا: ۹)

اخوان در یکی از اشعار دیگرش با استعارهٔ «پوستین کهنه» همـین سرنوشـتِ نکبـت بـار و تغییرناپذیری آن را به مخاطبان خود گوشزد می‌کند.

پوستینی کهنه دارم من/ یادگاری ژنده پیر از روزگارانی غبارآلود/ سالخوردی جاودان ماننـد / مانده میراث از نیاکانم مرا، این روزگار آلود. (آخر شاهنامه،۳۳)

تلاش برای تغییر دادن این پوستین کهنه، نه در گذشته‌هـای دور (بعـد از اسـلام) و نـه در گذشته‌ای نزدیک(انقلاب مشروطه) مقرون موفّقیت نبوده است.

سال‌ها زین پیشتر من نیز/ خواستم کاین پوستین را نو کنم بنیاد/ با هزاران آسـتین چـرکین دیگر برکشیدم از جگر فریـاد :/ «ایـن مبـاد! آن بـاد!» / ناگهـان توفـان بـی رحمـی سـیه برخاست.... (آخر شاهنامه: ۳۸)

با این نتایج تلخ، آیا اخوان حق ندارد به «جبر سیاسی» گزنده‌ای بـاور داشـته باشـد؟ و ایـن شعر را چنانکه رضا براهنی اشاره کرده است، به مثابه «دشنامی» به تـاریخ دانـد «کـه جماعـت انسانی را به دنبال نخود سیاه فرستاده است»؟ (براهنی،۱۳۸۰ ، ج اوّل: ۲۷۲) حقیقـت آن اسـت که در تاریخ معاصر، به ویژه از نخستین رویارویی ایران و غـرب تـا سـال ۱۳۵۷ کـه مهمتـرین مقطع تاریخی کسب استقلال سیاسی ایرانیان است، سرنوشـت کلّـی مـردم ایـران، در خـارج از مرزهای سیاسی آن؛ یعنی توسّط بیگانگان رقم زده شده اسـت. بـه عبـارت دیگـر، نـه انقـلاب مشروطه نهضتی تمام ایرانی بود و نه خودِ ایرانیان در از بین رفـتن آن، نقـش تعیـین کننـده‌ای

داشتند. همچنان‌که برآمدن و زوال دولت مدرن رضا شاه، نهضت ملّی، حزب توده، اصلاحات ارضی و دیگر رخدادهای مهمّ سیاسی، هیچ کدام در داخل ایران برنامه ریزی و اجرا نشدند. بنابراین، جریان‌های سیاسی که از این تحرّکات فریب خورده و گاه تا حدّ جان سپاری، در خدمت آنها قرار گرفته بودند، آن گاه که پرده از واقعیت‌ها برداشته شد، چه عکس العملی روشن تر از این می‌توانستند از خود بروز دهند. در ادامه شعر، اخوان وضعیت دوم؛ یعنی وضعیت رخوتناک مردمانی را گزارش می‌کند که بی حرکت به صدایی که حتّی نمی‌دانند از کدام سمت و یا از اعماق خواب‌ها و خستگی‌ها به گوش شان می‌رسد، گوش می‌سپارند. مضمون صدا این است: تخته سنگی به سویی افتاده و پیری از پیشینیان، رازی بر آن نوشته است. اینکه ماهیت راز چیست فعلاً برای این مردمانِ آرام و بی تحرّک مسأله نیست.

ندانستیم / ندایی بود در رویای خوف و خستگیهامان / و یا آوایی از جایی، کجا؟ هرگز نپرسیدیم / چنین می‌گفت:/ فتاده تخته سنگ آنسوی، وز پیشینیان پیری / بر او رازی نوشته است، هرکس طاق هر کس جفت/ چنین می‌گفت چندین بار/ صدا و آنگاه چون موجی که بگریزد ز خود در خامشی می‌خفت / و ما چیزی نمی‌گفتیم/ و ما تا مدّتی چیزی نمی‌گفتیم / پس از آن نیز تنها در نگه مان بود اگر گاهی/ گروهی شک و پرسش ایستاده بود / و دیگر سیل و خیل خستگی بود و فراموشی/ و حتّی در نگه مان نیز خاموشی/ و تخته سنگ آن سو اوفتاده بود. (از این اوستا: ۱۰)

سر انجام درد به استخوان می‌رسد و شبی لعنت بار، همگی با تأسّی از یکی از دربندان، خود را به پای تخته سنگ سرنوشت محتوم می‌رسانند. یکی بالا می‌رود و راز را می‌خواند. نوشته شده است: «کسی راز مرا داند که از این رو به آن رویم بگرداند.» همگی این راز را همچون دعایی مقدّس زمزمه می‌کنند. انگار گوشه‌ای از امید در شب تار، به دل‌های رنجورشان تابیده است. نتیجهٔ امید، تلاش است برای برگرداندن سنگ سر سخت سرنوشت در شبی که مانند شطّی جلیل و پرمهتاب بر این امیدواران گول خورده، تجلّی کرده است:

هلا ، یک ... دو ... سه .... دیگر بار / هلا ، یک ... دو ... سه .... دیگر بار/ عرقریزان، عزا، دشنام، گاهی گریه هم کردیم / هلا، یک، دو، سه، زینسان بارها بسیار / چه سنگین بود امّا سخت شیرین بود پیروزی/ و ما با آشناتر لذتی، هم خسته هم خوشحال / ز شوق و شور مالامال/ یکی از ما که زنجیرش سبکتر بود / به جهد ما درودی گفت و بالا رفت / خط پوشیده را از خاک و گل بسترد و با خود خواند / و ما بی تاب / لبش را با زبان تر کرد ما نیز آنچنان کردیم. (از این اوستا: ۱۱)

لحظاتِ تلاش برای پیروزی، برای اسیران فرح زا است. امّا کسی که از بیرون ماجرا به این صحنه نگاه می‌کند، نسبت به این خیل خیال زده، احساس ترحّم می‌کند. سرانجام، تخته سنگ با تلاشِ جماعت انبوه به آن سوی می‌غلتد. این بار هم یکی بالا می‌رود تا آن راز سرنوشت ساز را بخواند. هیجان به اوج خود رسیده است و همگی منتظر شنیدن؛ او می‌خواند. آثار یأس از رنگِ رخسارش پیداست؛ چیزی نیست. «همان. کسی راز مرا داند که از این رو به آن رویم بگرداند.» بنابراین، باز هم اتّفاقی نمی‌افتد و «پوستین کهنه» دگرگون نمی‌شود. این بار هم سرنوشتِ لعنت بار، همانی هست که بود. همین جملهٔ رازگونه که اخوان ساخته و پرداخته و بر سینهٔ سنگِ سرنوشتِ ما ایرانیان نشانده، کافی است تا او را بزرگترین بازگوکننده و بازنمایندهٔ تاریخ حقیقی ایرانِ عصر نوین بدانیم. به نظر می‌رسد همین یک جمله برای «نشانه شناسان» قرن‌های آینده، بیش از خیل عظیم کتاب‌ها و اسناد تاریخی معاصر، معتبر خواهد بود. اگر در نوشتهٔ تحقیقی و علمی، به کاربرد تمثیلی مُجاز باشیم، شعر کتیبهٔ اخوان را باید سنگ نوشتِ جاویدان بر گور ملّتی دانست که به دستِ خائن بیگانگان و هموطنانِ از غیر بیگانه تر، به مغاک تباهی و فراموشی فرو رفته است؛ این جمله بر میانهٔ این سنگ، مظلومیت ساکنان این مرز و بومِ بلاخیز را برای آیندگان فریاد خواهد کرد. اوج خلاّقیت اخوان زمانی نمایان می‌شود که به دو روایتِ مأخذ وی یعنی روایت میدانی در مجمع الأمثال یا جوامع الحکایات و کشف المحجوب بیشتر دقّت کنیم. در هر دو روایت، رازی مهم بر تخته سنگ‌ها حک شده است که یکی اخلاقی و دیگری معرفت شناسی است. این نشان دهندهٔ این حقیقت است که عصر کلاسیک، عصر بی معنایی نیست. انسان را به «بازی خنک و مشمئز کننده» مشغول نمی‌دارد. عمل به علمِ موجود، به عنوان رازی که در روایت هجویری بیان شده، کافی است سرنوشت اعتقادی و معرفتی انسان یا حتّی تمدّنی را دگرگون کند؛ همچنان که ترکِ طمع در جوامع الحکایت، ضامن اصلاح اخلاق فردی و اجتماعی است. امّا در این روایت، «چیزی» گفته نمی‌شود. فقط یک بازی است؛ آن هم بازی خُنکی که نمی‌دانیم چه کسی ما را به بازی گرفته است؟

با تأکید بر همین «بازی» است که شعر را در سطحی کلان تر، می‌توان قرائت کرد و سرنوشت تراژیک آدمی و «بحران بی معنایی و پوچی» را در دوران مدرن از لابه‌لای آن بیرون کشید. این جاست که شعر کتیبه، رنگ و بویی «فلسفی» به خود می‌گیرد و با آثار ادبیات پوچگرایانهٔ غربی (Literature of Absurd) که به خصوص بعد از جنگ جهانی اوّل و دوم نوشته شده اند، پیوند ادبی برقرار می‌کند و بر اساس «منطق گفتگویی» وارد عرصهٔ «بینامتنی»

با ادبیات جهانی می‌شود. ادبیات پوچگرای غربی، محصول ناپایداری زندگی و اعلام حضور جدّی «مرگ» و نیز احساس شکست مدرنیته در تأمین سعادت بشر بود که «بی معنایی و یأس سیاه» را بر ذهن و زبان متفکّران و نویسندگان غربی تحمیل می‌کرد. تعبیر ادبیات پوچی، برای توصیف جهان خرد ستیز و تاریک، در بین منتقدان اروپایی رواج یافت (ر. ک. ولک، ج هشتم، ۱۳۸۹: ۱۹۱) و آثاری مانند طاعون، بیگانه، سقوط، سیزیف از البر کامو، کرگدن اثر اوژن یونسکو، در انتظار گودو اثر ساموئل بکت، مسخ، قصر و محاکمه اثر فرانتس کافکا، طبل حلبی اثر گونترگراس و چند رمان و نمایشنامهٔ‌کمتر معتبر، با این نام مشهور شدند. (Godden, 1984: 83)

اگر بتوانیم تنها یک نشانهٔ برون متنی در باب آشنایی اخوان با معنا و فضای ذهنی حاکم بر این گونه آثار ادبی اروپایی پیدا کنیم، دشوار نخواهد بود که بتوانیم برقراری رابطهٔ بینامتنی و ورود به عرصهٔ منطق مکالمه را در سرایش شعر کتیبه اثبات کنیم. به نظر می‌رسد اخوان مانند اغلب روشنفکران زمانهٔ خود، با آثار نویسندگانی مانند کامو، کافکا، بکت و یونسکو آشنایی داشته است. به عنوان نمونه، تنها به یک سند تاریخی اشاره می‌کنیم. فرانتس کافکا، بدون تردید یکی از سر حلقه‌های اصلی «ادبیات سیاه» اروپایی است و آشنایی نویسندگان و شاعران ایرانی با این نویسنده، به حدّاقل چند سال پیش از سرایش «کتیبه» بر می‌گردد. اگر ملاک آشنایی را به نخستین «ترجمه» آثار و «مقالات ادبی» درباب این نویسنده محدود کنیم، صادق هدایت در سال ۱۳۲۲ برای نخستین بار رمان «مسخ» کافکا را از زبان فرانسه ترجمه و در همین سال مقالهٔ «پیام کافکا» را در نشریهٔ سخن منتشر کرد. سال ۱۳۲۷ نیز حسن قائمیان «در کنیسهٔ ما» و حسنقلی جواهرچی رمان بزرگ کافکا؛ یعنی «محاکمه» را ترجمه کردند. (ر. ک. فیروزآبادی، ۱۳۸۳: ۳۱) به ویژه بعد از انتشار مقالهٔ «پیام کافکا» که هنوز هم تازگی خود را از دست نداده است، بحث بر سر کافکا و ادبیات کافکایی در این سال ها، باید یکی از دغدغه‌های مشترک نویسندگان و منتقدان ایرانی بوده باشد. همچنین، در این سال ها، شباهت‌های ساختاری ° محتوایی بوف کور به مسخ کافکا و مقایسهٔ آن دو نیز، بر دامنهٔ این مباحثات می‌افزود. حال آنکه هدایت، بوف کور را به سال ۱۳۱۵ یعنی هفت سال پیش منتشر کرده بود. از سال ۱۳۲۲ تا ۱۳۳۹ که تاریخ چاپ مجموعهٔ «از این اوستا» است، هفده سال فاصله است. در اینکه پاره‌ای از اشعار این مجموعه از جمله «کتیبه» تحت تأثیر این جریانات فکری سروده شده باشند، دور از انتظار نیست. اگرچه، چنانکه گفتیم شکست‌های پیاپی سیاسی ایرانیان، فضای فکری مشترکی با اروپای بعد از دو جنگ جهانی به وجود آورده بود و همین عامل کافی بود که اخوان و سایر

شاعران و نویسندگان را به سوی احساس «پوچی و بی معنایی» و نیز «تکرارهای مـلال انگیـز زندگی» سوق دهد. چنانکه شفیعی کدکنی با «بازخوانی خلاّق» اسطورهٔ سیزیف و با تأسّی از اثر کامو، شعر موجز و تکان دهندهٔ «چرخ چاه» را سرود و آن را سیزیف ایرانی نامیـد. (ر.ک. هـزارهٔ دوم آهوی کوهی: ۳۷)

اخوان، راوی بیرونی روایت کتیبه و سرنوشت حقارت بار و تکراری آدم‌هایی است که معنای زندگی خود را باخته‌اند و به یأسی تلخ دچار آمده اند. همچنانکه کامو پلشتی زندگی آدم‌هـا را بـا گسترش دیوانه وار «طاعون»، کافکا بی معنایی و «شئ وارگی» انسان را با تصویر سوسک هول انگیز، یونسکو با تبدیل آدمها به جانوری غول آسا به نام کرگدن، و بکت با به تصویر کشیدن دو آدم «علاّف» که نمی‌دانند در انتظار چه چیزی و چه کسی هستند، و در این اواخر ژوزه ساراماگو با تکثیر بی منطق «کـوری» در میـان سـاکنان شـهری بـی نـام و نشـان، معنـایی واحـد را در صورت‌های متفاوت بیـان داشـته انـد. (ر. ک. طـاهری و هوشـنگی، ۱۳۸۷: ۱۳۸– ۱۴۵) وجـه مشترک همهٔ این آثار که خود را به طرز شگفت انگیزی در کتیبهٔ اخوان نیز نشان داده‌اند، طنزی گزنده است که به خوانندگان خود این حس را القا می‌کند کـه در برابـر نیروهـای مسـخ کننـدهٔ نامرئی، کاری نمی‌توان کرد ؛پس باید ایستاد و دردمندانه بر این سرنوشت شوم و مشترک بشری خندید. کتیبهٔ اخوان، علاوه بر این معنای فلسفی، یادآور یک قاعدهٔ فلسفی دیگـری نیـز هسـت. اینکه «تسلسل دور» باطل است و زندگی افرادی که به چنین دور تسلسلی دچار آمده باشند نیـز باطل و بیهوده خواهد بود. حرکت از نقطه‌ای و در نهایت برگشت به همان نقطهٔ اوّل. چیزی کـه در ادبیات عرفانی ما با چرخش «گاو و استر»به دور چرخ آسیاب نمایانده شده است. کتیبه، همـهٔ این معانی را در خود دارد و باز هم خود را در قید و بند این تأویلات قرار نمی‌دهد.

نتیجه‌گیری:

شعر معاصر ایران، بر خلاف بسیاری از تحلیل‌های یکجانبه که مدام بر «گسست» آن از ادبیـات کلاسیک پافشاری می‌کند، رابطه‌ای پویا و خلاّق با سنّت‌های ادبی گذشـته‌هـای دور و نزدیـک ایران برقرار کرده و از ذخایر عظیم فرهنگی آن برای «بازنمایی» واقعیت و حقیقت حالِ زنـدگی و انسانِ معاصرِ ایرانی بهره‌مند شده است. همچنین، بـا توجّـه بـه اقتضـائات دوران مـدرن، کـه فرهنگ‌ها را به یکدیگر نزدیک و «انسان»ها و فضاهای «بینابینی» ایجاد کرده اسـت، از سـنّت ادبی گذشته و حالِ سایر فرهنگ‌ها نیز، خود را محروم نگردانیده اسـت. مجمـوع ایـن عوامـل و

قدرت «تفسیر کنندگی» شعر معاصر، اصالت آن را تضمین کرده و خود نمادی از نـوزایی مجـدّد فرهنگ ایرانی است که طی چندین قرن از اوایل قرن نهم تا اواخر قـرن سـیزدهم هجـری بـه تعطیلات تاریخی فرهنگ فرو رفته بود و در دوران معاصر، بار دیگر بیدار شده و زندگی سرشـار از خلاّقیت مجدّد را از سر گرفته و شعر فارسی رابطه‌ای عینی و ملموس با واقعیت‌های اجتماعی دنیای جدید برقرار کرده است.

یادداشت

* – این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی «بازآفرینی روایت های کلاسیک در شعر معاصـر» اسـت کـه در دانشـگاه پیام نور قزوین انجام گرفته است.

منابع

آلن، گراهام،۱۳۸۵، بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو، چ دوم، تهران: نشر مرکز.
احمدی، بابک،۱۳۸۰، ساختار و تأویل متن، چ پنجم، تهران: نشر مرکز.
اخوان ثالث، مهدی،۱۳۷۳، آخر شاهنامه، چ دوازدهم، تهران: انتشارات مروارید.
اخوان ثالث، مهدی،۱۳۴۹، از این اوستا، چ دوم، تهران: انتشارات مروارید.
اسماعیل پور، ابوالقاسم،۱۳۸۱، چشم انداز اسـطوره در شـعر نیمـا، مجموعـه مقـالات همـایش نیماشناسـی، ج۱، دانشگاه بابلسر، بابلسر: نشر شلفین.
الاصفهانی، حمزه بن الحسن،۲۰۰۳ ،الدُّر الفاخر فی الأمثال السـائره، تحقیـق و شـرح و فهرسـه الـدکتور قصـی حسین، بیروت: منشورات دار و مکتبه الهلال،
النیسابوری، ابوالفضل احمد بن محمّد،۱۳۶۶ ،مجمع الأمثال، مؤسّسـه الطبـع و النشـر التابعـه الآسـتانه الرّضـویه المقدسّه.
باستید، روژه،۱۳۷۴ ،هنر و جامعه، ترجمه غفّار حسینی، چاپ اوّل، تهران: انتشارات توس.
براهنی، رضا،۱۳۸۰ ،طلا در مس، چ اوّل، تهران: زریاب.
بلانشو و همکاران،۱۳۸۸، ادبیات و مرگ، ترجمه لیلا کوچک منش، چ اوّل، تهران، گام نو،
پورنامداریان، تقی،۱۳۷۷، خانه ام ابری است؛ شعر نیما از سنّت تا تجدّد، چ اوّل، تهران: سروش.
ثعالبی، ابو منصور عبدالملک،۲۰۰۳، ثمار القلوب فی المضاف و المنسوب، تحقیق و شرح و فهرسه الدکتور قصـی حسین، بیروت: منشورات دار و مکتبه الهلال.
جیمز، ویلیام،۱۳۷۵، پراگماتیسم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چ اوّل، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
حمیدیان، سعید،۱۳۸۱، داستان دگردیسی؛ روند دگرگونیهای شعر نیما یوشیج، چ اوّل، تهران: انتشارات نیلوفر.
دانشنامه اساطیر جهان، ۱۳۸۷، زیر نظر رکس وارنر، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور، چ دوم، نشر اسطوره، تهران.

دلاشو. م. لوفر،۱۳۸۶، زبان رمزی قصّه‌های پریان، ترجمه جلال ستّاری، چ دوم، تهران: انتشارات توس.
دو باتن، آلن،۱۳۸۶، تسلّی بخشی‌های فلسفه، ترجمه عرفان ثابتی، چ چهارم، تهران: ققنوس.
شایگان، داریوش،۱۳۸۶، آسیا در برابر غرب، چ پنجم، تهران: مؤسسه انتشارات امیر کبیر.
شایگان، داریوش،۱۳۸۱، افسون زدگی جدید؛ هویت چهل تکّه و تفکّر سیار، چ سوم، تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.
شفیعی کدکنی، محمّدرضا،۱۳۸۰، ادوار شعر فارسی؛ از مشروطیّت تا سقوط سلطنت، چ اوّل (ویرایش دوم)، تهران: انتشارات سخن.
شفیعی کدکنی، محمّدرضا،۱۳۷۸، هزاره دوم آهوی کوهی، چ دوم، تهران: انتشارات سخن.
طاهری، قدرت الله و مجید هوشنگی،۱۳۸۷، نقد بینامتنی سه اثر ادبی مسخ، کوری و کرگدن، فصلنامه نقد ادبی، سال اوّل، شماره چهارم، صص۱۲۷- ۱۵۱
عطّار نیشابوری، فریدالدین محمّد،۱۳۸۸، منطق الطیر، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمّد رضا شفیعی کدکنی، چ ششم، ویرایش سوم، تهران: انتشارات سخن.
عوفی، سدید الدّین محمّد،۱۳۵۲، جوامع الحکایات و لوامع الّروایات، با مقابله و تصحیح و مقدمه بانو مصفا (کریمی)، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
فرزاد، عبدالحسین، حرف آخر در شعر، رودکی، شماره ۱۸، مرداد و شهریور .۱۳۸۶ .
فیروزآبادی، سید سعید،۱۳۸۳، بازتاب ادبیات آلمانی در ایران، چ اوّل، تهران: نشر پیام خاور.
کی یر کگور، سورن،۱۳۸۵، ترس و لرز، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چ پنجم، تهران: نشر نی.
وِلک، رنه،۱۳۸۹، تاریخ نقد جدید، ترجمه سعید ارباب شیرانی، چ اوّل، تهران: انتشارات نیلوفر.
هوی، دیوید کوزنز،۱۳۷۸، حلقه انتقادی، ترجمه مراد فرهادپور، چ دوم، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
یوشیج، نیما(علی اسفندیاری)،۱۳۷۶، مجموعه شعرهای نیما یوشیج، با نظارت شراگیم یوشیج، چ اوّل، تهران: نشر اشاره.
- Bloom, Harold(1973) The anxiety of Influence, New York, Oxford University Press
- Godden, J.A(1984) A Dictionary of literary Terms, Reprinted by Penguin books, New York
- Steiner, George(2002)Grammars of Creation, By Faber and Faber Limited 3 Queen Square London,WC1N 32 AU