

گذشته‌گرایی رمانتیک در شعر مهدی اخوان ثالث

بهارک ولی‌نیا (دانش‌آموخته‌ی دکتری زبان و ادبیات فارسی، نویسنده‌ی مسئول)

(B.valinia1396@gmail.com)

محمد بهنام‌فر (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند)

(m_behnamfar@yahoo.com)

ابراهیم محمدی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند)

(emohammadi2014@yahoo.com)

چکیده

یکی از مؤلفه‌های اصلی رمانتیسم در ادبیات، بویژه شعر، رویکرد همدلانه به گذشته یا به تعبیر روشن‌تر گذشته‌گرایی است. این مؤلفه به آشکاری در شعر مهدی اخوان ثالث دیده می‌شود. شعر او تجلی‌گاه پرشکوه سنت، میراث‌دار فرهنگ، زبان و ادبیات گذشته و سرشار از اشاره‌های آشکار و پنهان به اسطوره، حماسه و تاریخ است. حال پرسش این است: آیا رویکرد همدلانه اخوان به گذشته، با نوگرایی آشکارش در سطح شعر و اندیشه و بویژه روحیه انقلابی وی در عرصه اجتماع و سیاست، در تناقض نیست؟ اگر چنین تناقضی هست، چگونه می‌توان آن را توجیه و تحلیل کرد؟ این پژوهش با تبیین زمینه رمانتیک شعر و اندیشه اخوان، تناقض یاد شده را تبیین می‌کند و خاستگاه و مبنای آن را گرایش رمانتیک اخوان به تاریخ و گذشته می‌داند؛ به تعبیر روشن‌تر، این مقاله نشان می‌دهد که «گذشته‌گرایی رمانتیک» اخوان، خود توجیه‌کننده رویکرد جدی او به سنت، در عین تجددطلبی و نوگرایی در ادبیات، اجتماع و سیاست است.

واژه‌های کلیدی: گذشته‌گرایی رمانتیک، شعر معاصر فارسی، شعر نو اخوان، اسطوره، حماسه، تاریخ.

مقدمه

مهدی اخوان ثالث، در ساخت و معنا، فرم و اندیشه و اساساً در هنر شاعری از تشخص ویژه‌ای برخوردار است؛ شعر او از یک سو نمودار راستین نوگرایی در زبان و سبک بیان اندیشه است و از سوی دیگر تجلی‌گاه پرشکوه رویکرد همدلانه و از سر اعتقاد به میراث ارزشمند فرهنگ، زبان و ادبیات نیاکان. در دیدگاه او که به پیوستگی شعر امروز با سنت‌های فرهنگی، زبانی و ادبی گذشته باور داشت، «وقتی که شعر ریشه در اعماق داشته باشد می‌تواند به جاودانگی‌اش نیز با اطمینان بنگرد... ریشه‌داشتن در شعر کهن از منابع تغذیه یک درخت است و درخت تا منبع تغذیه نداشته باشد نمی‌تواند بر سر پا بماند» (کاخ، ۱۳۷۱: ۴۳۹). این باور اخوان، خود بر این اصل مهم در نقد ادبی (نقد نفوذ / اضطراب تأثیر^۱) استوار است که: «اصلاً ادیب ناگهانی و به خودی خود ظهور نمی‌کند بلکه او همچون "شجره طیبه‌ای" است که ریشه‌هایش را به اعماق زمینی پاک فرو برده است و شروع به بالیدن کرده است. این خاک پاک که ریشه‌های ادیب در آن فرو رفته است، همان آثار ناب ادبی پیشین - الگوها - و اصول و قواعد "الگو"های ادبی است البته نه برای اینکه آنها را در اثر خود به‌عاریه بگیرد بلکه تا افق‌های گسترده‌ای مقابل دیدگانش گشوده شود» (ضیف، ۱۹۶۲: ۱۷۶). اخوان که می‌کوشد اعصاب و رگ‌های سالم و درست زبانی پاکیزه را - که اغلب تار و پود زنده و استخوان‌بندی استوارش از روزگاران گذشته است - به خون و احساس و تپش امروز پیوند بزند (اخوان، ۱۳۸۶: ۱۳)، با تأکید بر پیوند ناگسستنی شعر امروز با گذشته می‌گوید: «من فرهنگ را یک چیز گسسته نمی‌دانم. امروز ما با گذشته ما ارتباط دارد. مثل آب که برود زیر زمین و یک جایی پنهان شود و باز چند فرسخ آن طرف‌تر از یک روزنی، چشمه‌ای بیاید بالا» (کاخ، ۱۳۷۱: ۳۳۵). این شیفتگی به گذشته، بویژه گذشته‌هایی که اخوان را در خود

پناه داده‌اند تا در سرمای زمستان بزرگ، از پا در نیاید (ابراهیمی، ۱۳۷۹: ۷۸)، از سویی محصول ناامیدی‌ها و سرخوردگی‌های سیاسی، اجتماعی اوست و از دیگر سو، ریشه در دو مشخصه ذاتی و فردی - هنری اش دارد:

۱. شک و بدبینی ذاتی اخوان نسبت به همه چیز (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۸)؛
۲. تناقض درونی او؛ هر هنرمند برجسته‌ای در مرکز وجودی خود تناقضی ناگزیر دارد و اخوان که نمودار تامی است از یک هنرمند بزرگ، «در ارتباط با اکنون و گذشته ایران، که برای او تجزیه‌ناپذیر بودند، همواره گرفتار نوعی تناقض بود. عشق و نفرت، یا حب و بغض توأمان او نسبت به "باغ بی‌برگی"، که رمزی است از ایران معاصر، انگیزه زیباترین خلاقیت‌های شعری اوست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: الف: ۵۵۱)، این جدال درونی جان متناقض اخوان را که هم در حکم مسأله خویش دچار تناقض است و هم در راه حل آن، می‌توان اینگونه توصیف و تبیین کرد: «معلق بودن میان دو ذهنیت تاریخی ناهم‌زمان و نامنتطب، گیج‌خوردن میان گذشته و اکنونی که ورطه‌ای عمیق آن‌ها را از هم جدا کرده است» (مختاری، ۱۳۷۸: ۴۳۶).

نگارندگان ضمن تأیید دلایل یاد شده، معتقدند این خصلت شعر و اندیشه اخوان یعنی بازگشت به گذشته همراه با رو سوی آینده داشتن، توجیه دیگری نیز دارد و آن برخوردار بودن برخی سروده‌های اوست از رگه‌های رمانتیسمی کاملاً انقلابی (مختاری، ۱۳۷۸: ۴۳۸) که اگرچه گذشته را عصر طلایی از دست‌رفته‌ای می‌داند که دوره قهرمانان حماسی، اسطوره‌ای، افسانه‌ای و ملی بوده است و اکنون شایسته یادکرد همراه با غم و اندوه و افسوس، اما در عین حال، در بعد دومش که «عبارت است از واکنشی فعال و کوششی برای کشف یا خلق فردوس گمشده» (سه‌یر و لووی، ۱۳۸۶: ۱۳۲)، آدمی را به ایجاد عصر طلایی و تلاش برای کشف و خلق آن، متعهد می‌داند. لوکاچ به تأکید می‌گوید: «عصر طلایی» رمانتیک‌ها نه فقط به گذشته متعلق است بلکه "هدف نیز هست و وظیفه هر فرد رسیدن به آن است" (سه‌یر و لووی، ۱۳۸۶: ۱۳۳)؛ عصر طلایی گذشته است اما انسان باید بکوشد که بسازدش تا بودن آرمانی‌اش، از نو بنیاد شود و آنگاه، همانند اخوان از آیندگان نیز بخواهد که همچنان‌ش پاک و دور از رقعۀ آلودگان دارند (اخوان، ۱۳۷۵: الف: ۳۷)؛ و این، یعنی تعارض و تناقض ذاتی نهفته در دل رمانتیسم انقلابی و تحول‌خواه. سنت‌گرایی، بیان‌روایی و توجه به فرهنگ و بازگشت به گذشته، در عین حرکت به سوی آرمان‌هایی که باید در آینده محقق شوند، هم به گذشته‌گرایی رمانتیک‌های انگلیسی-بویژه جریانی موسوم به گروه اسکات که «توجه خود را به فرهنگ و ادب قرون وسطی و فرهنگ عامه نواحی مرزی و دورافتاده‌تر کشور و خصوصاً اسکاتلند معطوف کرده بودند، بسیار پایبند به سنت بودند و عمده‌ترین شیوه بیانی خود را در شعر روایی جستجو می‌کردند» (فورست، ۱۳۸۰: ۷۲) - بسیار نزدیک است و هم با سرشت سرشار از تناقض خود رمانتیسم سازگاری دارد؛ «رومانتیک‌ها اغلب میان خوش بینی عرفانی افراطی و بدبینی مفرط در نوسان هستند و این خود سبب نوعی کیفیت ناموزون در آثار ایشان شده است» (برلین، ۱۳۸۵: ۱۷۸).

پیشینه‌ی تحقیق

شفیعی کدکنی در *حالات و مقامات م‌امید* (۱۳۹۰) و *با چراغ و آینه* (۱۳۹۰) و *نادر ابراهیمی در «آن شعوبی دیگر»* (۱۳۷۹)، به برخی دلایل گذشته‌گرایی اخوان اشاره کرده‌اند و مهدی شریفیان در «بررسی فرایند نوستالژی در اشعار اخوان ثالث» (۱۳۸۷)، پس از تبیین ارتباط نوستالژی و خاطره، «به دلتنگی شاعران برای اسطوره‌های ایران» پرداخته است. بهزاد خواجهات در *رمانتیسیسم ایرانی* (۱۳۹۱)، چنانکه از عنوان اثر نیز بر می‌آید، به تبیین شاخصه‌های اصلی رمانتیسیسم ایرانی پرداخته و در تبیین مؤلفه «توصیه به گریز از همه چیز و همه کس»، بخشی از شعر چاووشی اخوان ثالث را نقل کرده است (۱۱۹). زرقانی در *چشم‌انداز شعر معاصر ایران* (۱۳۸۷)، به برخی از ویژگی‌های رمانتیسم ایرانی، جلوه‌های آن در شعر معاصر فارسی و مشخصاً تناقض محوری شعر اخوان اشاره کرده است (۴۲۶). با این حال و اگرچه، همواره توجه اخوان به بن‌مایه‌های اسطوره‌ای و حماسی و نیز سرشاری زبان، سبک

و ساخت شعرش از سنت‌های ادبی و زبانی فارسی، مورد تأیید همه بوده است، تاکنون در پژوهش مستقلی به تبیین و تحلیل روشمند چستی و چرایی گذشته‌گرایی اخوان، در عین رو به فردا داشتن، پرداخته نشده است. در این نوشتار، پس از تبیین چستی گذشته‌گرایی، چند شعر نیمایی اخوان، با تمرکز بر مؤلفه مورد نظر یعنی گذشته‌گرایی رمانتیک، مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

۱. رمانتیسم و گذشته‌گرایی

«رمانتیسم» و «رمانتیک» برگرفته از واژه «رمانس» اند، واژه‌ای که ابتدا به داستان‌های بسیار خیال‌انگیز و عجیبی اطلاق می‌شد که به زبان‌های محلی نوشته می‌شدند. به تدریج واژه رمانتیک، معنای ظریف، رؤیایی و احساساتی پیدا کرد (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۳۴ و ۱۳۵). رمانتیسم اما در معنای عام، به آن دوره‌هایی اطلاق می‌شود که کیفیت‌های عاطفی و تخیلی در هنر و زندگی مورد تأکید قرار می‌گیرند. در همین معنا همچون یک روش هنری، متضاد با کلاسیسم و رئالیسم دانسته می‌شود. در معنای محدودتر، جنبشی است همزمان با نخستین انقلاب‌های اجتماعی و سیاسی عصر جدید، که دگرگونی ژرفی در ذهن انسان اروپایی پدید آورد. مضمون‌های شاخص هنر رمانتیک این دوره عبارت بودند از: عشق به منظره‌های بکر طبیعی و جلوه‌های قاهر طبیعت و امور رمزآمیز و غریب در هر هیئت و ظاهری؛ غم غربت درباره دوران گذشته؛ اشتیاق پرشور به نیروهای لگام گسیخته؛ تمایل شدید به آزادی (پاکباز، ۱۳۸۹: ۲۵۷). در مجموع، مهم‌ترین ویژگی‌های رمانتیسم عبارتند از: «طغیان در برابر همه سنت‌ها و قالب‌های ادبی؛ ایمان به انسانیت، اصالت انسان، و آزادی شخصی؛ عشق به طبیعت؛ علاقه به گذشته‌های دور و آنچه خارق‌العاده و فوق طبیعی است؛ آزادی مطلق احساسات و تخیل؛ افسردگی؛ اعتقاد به جهان وطنی؛ خودستایی؛ نوع دوستی؛ و فرار از واقعیات» (تراویک، ۱۳۸۳: ۴۵۴). البته در رویکرد برخی از پیشگامان این جنبش که خود تنها محدود به ادبیات نمی‌شود و سیاست، هنر، علوم اجتماعی و فلسفه را نیز در بر می‌گیرد، توجه به گذشته‌های دور برجستگی بیشتری دارد (فورست، ۱۳۸۰: ۶۶-۷۸).

در رمانتیسم، تاریخ برای آنان که با عصر خود تعارض پیدا می‌کنند و حیات مادی و معنوی‌شان را در معرض تهدید می‌بینند، بویژه برای طبقه روشنفکر که احساس می‌کند امیدهایش سرابی بیش نبوده و با نیرنگ از حقوقش محروم شده است، به پناهگاهی بدل می‌شود (هاوزر، ۱۳۷۷: ۸۲۳). گذشته و سرگذشت وطن، بویژه ایام باشکوهش، مأمن آرامش‌بخشی است که هنرمند رمانتیک مدام بدان می‌اندیشد و اندوه دوری از آن را همیشه با خود دارد؛ شیلر رمانتیک‌ها را تبعیدیانی می‌خواند که در آرزوی وطن می‌سوزند (هاوزر، ۱۳۷۷: ۸۲۵) و برای بازگشت به آن، اسطوره‌ها و افسانه‌های ملی را اساس کار قرار می‌دهند (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۱۷۹ و ۱۸۵). همین باعث می‌شود که رمانتیک‌ها، دلبسته ایده «روح ملی» و نمودهای این روح، مانند زبان باشند (کاپلستون، ۱۳۸۷: ۲۹)، مدام در آثارشان، به گذشته، بویژه گذشته قومی - ملی خود، بازگشت کنند و اصلاً گذشته را به صورت «چیزی چون زندگی سابق» به خاطر آورند و «همیشه زنده» بدانند (هاوزر، ۱۳۷۷: ۸۱۶).

این ویژگی ذاتی رمانتیسم، بدان سرشتی اساساً انقلابی و تحول‌خواه در همه زمینه‌ها و اصول بخشیده است. احسان عباس در شعر و آینه (۱۳۸۸)، رمانتیسم را «انقلابی علیه افکار علمی و مکانیکی‌ای که کشفیات علمی زمانه به همراه داشت» می‌داند؛ «انقلابی بر ضد انقیاد شعر در برابر روح یکنواخت منطقی»، «انقلاب دل علیه عقل به منظور بالابردن شأن احساس و عاطفه و اراده شاعر» و «اثبات این نکته که خیال او برتر از دنیای ماشینی است» (۴۳). حمیدیان (۱۳۸۱)، درباره خاستگاه روحیه انقلابی نیما و تحول‌خواهی او می‌نویسد: «تمامی اغراق‌های شعر، طغیان‌های شاعر... تمایل همیشگی شاعر به تغییر دادن یک‌تنه جهان و محیط، گریزهای پیوسته از محیط اینجا و اکنون و از تمامی پلشتی‌ها یا مودی‌گری‌های واقعیات موجود به زیر سایبانی از هستی‌های پندارین و خودساخته ... و تن‌زدن از

کل یا دست‌کم جنبه‌هایی از زبان هنجارین عصر... اگر نگوئیم تماماً، دست‌کم غالباً خاستگاه‌هایی رمانتیک دارد» (۲۲). به باور نگارندگان، این اصل، درباره شعر اخوان نیز پذیرفتنی به نظر می‌رسد. پرسش مهم این است که رمانتیسم اساساً تحول‌خواه و تغییر‌گرایی که جز دگرگونی در همه چیز، آن‌هم به امید ساختن جهان و جامعه‌ای آرمانی نیست، چرا چنین شیفته گذشته و تاریخ می‌شود؟ این دوگانگی و تضاد در رفتار و آرزو، زاده چیست؟ برای درک این دوگانگی و تنش درونی بهتر است به این نکته توجه کنیم که در دوره رمانتیسم انسان، با نوعی دوگانگی و کشمکش که ماهیت بحران رمانتیک است مواجه می‌شود؛ در حالیکه از سویی بیزار از وضع موجود، به یاد گذشته‌های خوش می‌افتد، از دیگر سو امیدوار آینده‌ای بهتر است تا در آن، گذشته‌های طلایی از دست رفته را بازیابد (جعفری، ۱۳۷۸: ۲). این گونه است که رمانتیسم، برای اصلاح امور حال و ساختن آینده، دلباخته گذشته‌های بسیار دور می‌شود و مدام می‌کوشد که بدان بازگردد. پیش از رمانتیسم، هیچ مکتبی و انسان هیچ نسلی، «با این قاطعیت آرزو نکرده بود که عصری گذشته و فرهنگی محو شده را تکرار و تجدید کند» (هاوزر، ۱۳۷۷: ۸۱۶)، این رمانتیک‌ها بودند که مدام تاریخ را در جستجوی نشانه‌ها و قرینه‌ها کاویدند و بزرگترین الهامات خویش را از آرمان‌هایی جستند که به باورشان، در گذشته واقعیت داشته است. در عین حال، دیگر مشخصه جنبش رمانتیسم، تحول‌خواه بودن و رو به آینده داشتن است: رابطه رمانتیک‌ها با گذشته همانند رابطه کلاسیک‌ها با آن نیست؛ کلاسیک‌ها گذشته را سرمشق قرار می‌دادند در حالیکه رمانتیک‌ها الگوهای سنتی را به دور می‌افکندند (هاوزر، ۱۳۷۷: ۸۱۵) و از آن عبور می‌کردند تا با ایجاد دگرگونی‌های اساسی، اکنون و فردا را بهتر بسازند. این گونه نگرستن به گذشته را می‌توان اصلی‌ترین شالوده فکری اخوان در بسیاری از سروده‌هایش (بویژه "میراث" و "برف")، دانست.

۲. اخوان و گذشته‌گرایی رمانتیک

رمانتیسم در ایران^۲، سه دوره تحول را از سر گذرانده است: الف- عصر مشروطه (از آغاز تا ۱۳۰۰)، ب- عصر رضاشاه (از ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰)، ج- دهه‌های بیست و سی (جعفری، ۱۳۸۶: ۲۵). در این میان، دوره اول چون نتیجه تحولات فکری (روشنفکری و گریز از سنت) و اجتماعی (انقلاب مشروطه) عصر است، به این مکتب ادبی نزدیک‌تر است. مهم‌تر از تحولات فکری، خود انقلاب مشروطه سرشتی رمانتیک دارد چراکه «اصولاً هر انقلابی از نوعی ویژگی رمانتیک برخوردار است» (جعفری، ۱۳۸۶: ۳۴). اصلی‌ترین نمودهای رمانتیسم این دوره، یعنی رویکرد به گذشته (توجه به ایران باستان) و وطن‌گرایی، در شعر عشقی - موفق‌ترین شاعر رمانتیک عصر خود (شفیعی - کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۱۰) - نمایان است. در دوره سوم یعنی دهه‌های بیست و سی، رمانتیسم عصر رضاشاهی رقیق‌تر و خالص شده ادامه می‌یابد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۵۵) و در دوره بعد که البته دوره تکامل رمانتیسم است، اخوان، شاملو، فروغ و البته نیما از چهره‌های مطرح هستند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۵۹).

پس از شکست انقلاب مشروطه و در پی آن، تسلط استبداد مطلقه‌ای که هیچ‌گونه انتقادی را بر نمی‌تابید، روشنفکران ایرانی، در گریز از بن‌بستی بیدادگرانه، یا خودکشی کردند و یا به دنیای گذشته پناه بردند (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۹۷ و ۹۸). این روند در سال‌های بعد هرگز متوقف نشد و پس از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲، شعر فارسی، «به‌تدریج حرکت حقیقی و دینامیسم اجتماعی و مردمی خود را از دست داد؛ یا به نوعی رمانتیسم فردی و خصوصی گرایید و یا به سوگواری و بیان شکست‌هایی پرداخت که نتیجه مستقیم ضعف‌های ریش‌سفیدان قوم بود» (حلاجیان، ۱۳۷۸: ۱۸۰). اخوان نیز که «در واقع شاعر ۲۸ مرداد است» (موحد، ۱۳۸۹: ۱۶۶)، از این قاعده بیرون نماند؛ او آنگاه که در تنگنای زمانه و یأس گرفتار می‌شد، بویژه بعد از سیاهی و تباهی پس از کودتا و نقش بر آب شدن تمامی امیدها و نیز افزونی احساس شکست در میان روشنفکران، برای رهایی مردم و وطنش، به گذشته‌ها چنگ می‌زد و برای گریز از

درافتادن به ورطه «پوچ‌گرایی»، ایام بشکوه باستان و آیین زردشت و مانی و مزدک را می‌دید و به آن روزها و آیین-های پاک دل می‌بست (دستغیب، ۱۳۷۳: ۵۹).

الف) گذشته‌ای که اخوان بدان گرایش دارد

هر اندیشه‌ورز و هر هنرمندی، با توجه به علاقه‌ها و دغدغه‌هایش و نیز شناختی که از گذشته سیاسی، تاریخی و فرهنگی ادبی خود و مردمانش دارد، به بخش یا بخش‌های خاصی از میراث گذشتگان گرایش دارد و هر از گاهی بدان باز می‌گردد تا از لحظه اکنون لذت ببرد اگر نیک است و یا رها شود اگر نابسامان است و دردناک. اخوان نیز با توجه به شرایط زمانه‌اش و نیز شناخت و علاقه‌اش نسبت به جنبه‌ها و بخش‌های ویژه‌ای از گذشته، به گذشته با تعریف ویژه و مخصوص خودش گرایش دارد. از این رو بایسته است ابتدا مراد از گذشته در اندیشه اخوان و میزان اشاره به آن در شعرش تبیین شود؛

۱. اسطوره (و آیین)

اسطوره اصطلاحی است کلی و در برگیرنده‌ی باورهای مقدس انسان در مرحله خاصی از تطورات اجتماعی که در عصر جوامع به اصطلاح ابتدائی شکل می‌گیرد (بهار، ۱۳۸۹: ۳۷۱). اسطوره با این تعریف، یکی از پل‌هایی است که اخوان را به گذشته پیوند می‌زند و بازسازی دوباره و بازروایی‌اش در شعر وی سبب می‌شود که یاد روزگاران غبارآلود گذشته، همچنان زنده بماند و چندان با شکوه جلوه کند که انسان اکنون بتواند، در گره‌گاه‌ها بدان پناه ببرد. اشارات اسطوره‌ای پربسامد شعر اخوان را این‌گونه می‌توان برشمرد:

آب و آتش مقدس: (زمستان: ۱۳۱ و ۱۳۲؛ از این اوستا: ۲۴؛ در حیاط کوچک...: ۵۵؛ سواحلی: ۱۰۶). آیین بهی: (سواحلی: ۱۰۷)، امشاسپندان: (از این اوستا: ۲۲؛ سواحلی: ۹۷). اهورا و اهریمن: (از این اوستا: ۶۰، ۷۴، ۷۵ و ۸۱؛ در حیاط کوچک...: ۷۶؛ زندگی می‌گوید: اما...: ۳۰؛ دوزخ اما سرد: ۵۴؛ سواحلی: ۳۲). بهرام: (زمستان: ۱۵۵). بهرام ورجاوند: (از این اوستا: ۱۷). دیو: (آخر شاهنامه: ۸۲، ۱۱۹ و ۱۲۲؛ زندگی می‌گوید...: ۳۶ و ۴۹؛ دوزخ اما سرد: ۳۰؛ سواحلی: ۱۲۱). زرتشت: (از این اوستا: ۸۱؛ در حیاط کوچک...: ۱۰۷). زروان: (زندگی می‌گوید...: ۲۶؛ سواحلی: ۱۸، ۲۴، ۴۶، ۴۷ و ۵۸). زهره (ناهید): (زمستان: ۱۴۴؛ از این اوستا: ۸۳). سیمرغ: (از این اوستا: ۲۰؛ سواحلی: ۲۳). فر: (آخر شاهنامه: ۱۰۷ و ۱۳۵؛ از این اوستا: ۶۴؛ در حیاط کوچک...: ۴۸؛ سواحلی: ۱۰۷). مزدشت: (زندگی می‌گوید...: ۳۱). مزدک: (از این اوستا: ۸۰ و ۸۱). مزدیسنا: (سواحلی: ۱۰۶). مشی و مشیانه: (دوزخ اما سرد: ۹۵). میترا: (از این اوستا: ۲۵). هفت انوشه، هفت تن جاوید ورجاوند: (از این اوستا: ۲۰ و ۲۴). مریم و مسیح: (در حیاط کوچک پاییز...: ۴۴). همگان غار: (آخر شاهنامه: ۸۶). یعقوب: (زمستان: ۱۱۷). لات و هبل و عزی: (زندگی می‌گوید...: ۱۵).

مطالعه آماری دقیق نگارندگان نشان می‌دهد که بیشترین شمار این اشارات در *از این اوستا* و در *حیاط کوچک پاییز* در *زنداد* و کمترین آن در *دوزخ اما سرد آمده* است. نکته مهم این است که اخوان اساساً به اسطوره‌های ایرانی و بویژه روایت‌های مربوط به اساطیر زردشتی توجه داشته است. او که دل‌باخته اسطوره‌های ایرانی است، در *موخره از این اوستا* و در انتقاد از ارجاع فراوان شعر کهن فارسی به قصه‌ها و اسطوره‌های غیر ایرانی^۳ و نیز در تبیین ضرورت زنده کردن و یادآوری اساطیر فراموش شده ایرانی می‌گوید: آثار شعری این هزار ساله ایران و زبان ملی ما از لحاظ اساطیر و افسانه‌های پس پشت شعر، زیر تسلط قصص سامی و عربی بوده است (اخوان، ۱۳۷۵: ۲۱۲)^۴ و بایسته آن است که امروز به جبران بی‌خبری گذشته ما به فریاد آن دنیای عظیم پر از لطف و زیبایی، به فریاد یک مظلومیت تاریخی برسیم، یک دنیای فراموش شده بزرگ و عجیب و زیبا از میراث افسانگی نیاکان ما. این تعصب نیست، فریادرسی است... ما می‌خواهیم احیا و رستاخیزی درین خصوص صورت گیرد (اخوان، ۱۳۷۵: ۲۲۲، ۲۲۱).

یادکرد این نکته نیز بایسته است که اخوان مانند همه رمانتیک‌ها که «علاوه بر استفاده از اسطوره‌های کهن، خود نیز دست به خلق اسطوره می‌زنند و اسطوره‌های کهن را نیز به گونه‌ای خلاقانه و فردی به کار می‌برند» (جعفری، ۱۳۸۷: ۲۹۴)، در مواردی، به اسطوره‌سازی و اسطوره‌شکنی رمانتیک^۴ دست زده است که البته باید در مجال دیگری تبیین شود.

۲. حماسه

در زبان فارسی، حماسه عملاً در معنای *Epos*^۵ غربی به کار می‌رود و بیشتر بر داستان «فهرمانی» چند شاخه‌ای که با اسطوره‌ها، افسانه‌ها و قصه‌های قومی سر و کار دارد و نیز اثری که غالباً دلالت‌های ملی دارد و تاریخ و آرزوهای یک ملت را با بیانی شکوهمند تجسم می‌بخشد، دلالت می‌کند (کادن، ۱۳۸۰: ۱۳۸).^۶ در ادبیات ایران، مشهورترین متنی که با این تعریف، حماسه دانسته می‌شود، *شاهنامه* فردوسی است. اخوان به *شاهنامه* در موارد متعددی بازگشت و اشاره کرده است؛ بینامتنیت *شاهنامه* و شعر اخوان، جنبه‌ها و جلوه‌های متعددی دارد:

هفت‌خوان: (در حیات کوچک...: ۶۶ و ۸۰). فرامرز: (در حیات کوچک...: ۷۷). کاوه: (زندگی می‌گوید...: ۶۰). کیانی: (سواحلی: ۹۷). گردآفرید: (زندگی می‌گوید...: ۹۲). گرشاسب: (از این اوستا: ۱۷). گیو، گودرز: (از این اوستا: ۱۷). پشوتن: (از این اوستا: ۲۵۰). توس، نوذر: (از این اوستا: ۱۷). درفش کاویان: (از این اوستا: ۱۸). دماوند: (از این اوستا: ۴۴). دیو سپید: (در حیات کوچک...: ۷۱). رخش: (از این اوستا: ۲۸)؛ در حیات کوچک...: ۶۹، ۷۱ و ۷۳). رستم: (آخر *شاهنامه*: ۸۴ و ۱۳۹)؛ در حیات کوچک...: ۶۶، ۶۹، ۷۰ و ۷۸)؛ زندگی می‌گوید...: ۹۶). رودابه: (در حیات کوچک...: ۷۲). زال: (از این اوستا: ۲۰)؛ دوزخ اما سرد: ۴۵ و ۷۲)؛ زندگی می‌گوید...: ۹۶). سام: (در حیات کوچک...: ۷۷)؛ از این اوستا: ۲۵). سهراب: (زندگی می‌گوید: اما...: ۹۴)؛ در حیات کوچک...: ۶۷ و ۷۷). سیاوش: (در حیات کوچک...: ۶۷). شغاد: (در حیات کوچک...: ۷۲ و ۷۳). ضحاک: (از این اوستا: ۲۴).

اخوان گاه واژگان و ترکیبات فردوسی را عیناً مورد استفاده قرار داده (کمند شصت خم، خداوند رخش و ...) و گاه وزنی حماسی را همراه با کلماتی که رنگ حماسی‌تری دارند، به کار برده است؛ او با استفاده از طیف وسیعی از واژگان حماسی، نفوذ *شاهنامه* را در دنیای ذهنی خویش بارها عینیت بخشیده است (رستگارفسایی، ۱۳۷۹: ۲۶۳). بررسی انجام شده نشان می‌دهد که گفتگوی شعر اخوان با *شاهنامه* در *از این اوستا* چشمگیر است.

یادکرد این نکته مهم بسیار بایسته به نظر می‌رسد که اشارات اسطوره‌ای و نیز اشاره‌های اخوان به نشانه‌های حماسی *شاهنامه*، لزوماً در همه موارد، بیانگر بینش عمیق اسطوره‌ای و حماسی اخوان و توجه کامل او به همه جوانب نمادها و داستان‌های اسطوره‌ای و حماسی نیستند، بلکه در بسیار جای‌ها، تنها نشان‌های واژگانی و لفظی کم‌رنگی هستند به یادگار مانده از روزگاران کهن اسطوره و حماسه که البته در مجموع نشانگر رویکرد اخوان بدان روزگارانند و این خود مؤید ادعای نگارندگان مبنی بر گذشته‌گرایی اخوان است.

۳. تاریخ و شخصیت‌های تاریخی و ادبی کهن

تاریخ‌گرایی مفرط رمانتیک‌ها در عین اینکه ویژگی بسیار پر ثمری است که دیگر جنبه‌های تئوریک رمانتیسم را سامان داده است، خود نشان نوعی ترس روانی از زمان حال نیز هست، ترسی که صاحبش، برای گریز از آن، مدام به گذشته پناه می‌برد. حساسیت جدی رمانتیسم نسبت به تاریخ، بسیار به این بیماری (ترس روانی) مدیون است (هاوزر، ۱۳۷۷: ۴۱۶-۴۱۷). همان‌گونه که رمانتیک‌های اروپا، در گریز از "اکنون"، «به سراغ قرون پر از احساس و جلال و جبروت رنسانس» (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۱۸۱) می‌رفتند و بدان بهشت‌های گذشته پناه می‌بردند، اخوان نیز گاه، به یادآوری تاریخ و نیز ذکر نام برخی شخصیت‌های تاریخی و ادبی کهن می‌پردازد:

اسکندر، پور فرخزاد: (آخر شاهنامه: ۸۴ و ۸۵). علی (ع)، زردشت، بودا، عمر، خشایارشا، مسیح، نیما، حافظ، خیام: (زمستان: ۱۵۵-۱۵۹). فرهاد، عیسی، مریم، زرتشت، سنایی، ناصر خسرو: (در حیاط کوچک...: ۸۰). قصر شیرین، سعدی: (زندگی می‌گوید: اما...: ۹۶). لیلی و مجنون: (زمستان: ۱۱۷). افلاطون، موسی، عیسی، مریم، زردشت، مانی، منصور، فرخی، نیما، شهریار، نرون، کسرا، یزرگمهر، مزدک، عمروعاص، علی (ع)، معاویه، لافوتن، نمرود، شداد، حافظ، سعدی، فردوسی، خیام، شمس، نظامی، مسعود سعد، ابوسفیان، عباس، نیچه، معزی، قانلی، انوری، عنصری، فردوسی، مولانا، سنجر، محمود: (تو را ای کهن بوم...).

درنگ در نمودهای گذشته در شعر اخوان، نشان می‌دهد که او به دورترین بخش گذشته (روزگاران غبارآلود اسطوره و حماسه)، بیشتر بازگشت کرده است و به رویدادها و شخصیت‌های تاریخی، نیز شخصیت‌های ادبی کهن، کمتر؛ گذشته‌ای که اخوان بدان گرایش دارد، همانا گذشته اساطیری و حماسی اوست.

ب) تبیین رویکرد اخوان با مرور چند سروده نیمایی او

۱. چاووشی؛ دعوت به رفتن و دورشدن از اینجا و اکنون؛ تلاش برای دگرگونی

«چاووشی» با توصیف راه و تبیین ناگزیری رفتن، از زبان «من»ی که از لحظه اکنون و از اینجا گریزان است، آغاز می‌شود: من اینجا بس دلم تنگ است. / و هر سازی که می‌بینم بد آهنگست (اخوان، ۱۳۸۶: ۱۵۵) و با دعوت «تو» به رفتن، گریزناپذیری تغییرطلبی و تحول‌خواهی را آشکار می‌کند؛ این دعوت، با کوشش برای انتخاب راه، رنگ و بوی جدی‌تری به خود می‌گیرد: بیا ره‌توشه برداریم، / قدم در راه بی‌برگشت بگذاریم (اخوان، ۱۳۸۶: ۱۵۵)؛ اکنون از آسان‌ترین تا دشوارترین راه پیش روی «ما» گشوده است و این ماییم که برمی‌گزینیم؛ این انسان است که انتخاب می‌کند؛ اصلاً آدمی باید خود، راه، آن‌هم راهی تازه، راهی دیگر را برگزیند، جایز نیست او از همان راهی برود که دیگران یا همگان رفته‌اند و می‌روند، او با همه فرق دارد و از راهی می‌رود که بقیه بویژه اکثریت عافیت‌طلب نرفته‌اند و نمی‌روند. این انتخاب آگاهانه چیزی جز تجلی تعهد اجتماعی، در عین فردیت خودآگاه هنرمند رمانتیک و باور او به مرجعیت اراده، نیست. هنرمند رمانتیک به «ارده معطوف به آزادی» سخت باور دارد و باور به اصالت اراده آزاد یعنی باور به «اینکه چیزها ساختاری ندارند و انسان می‌تواند چیزها را بدانگونه که می‌خواهد شکل بخشد» (برلین، ۱۳۸۵: ۲۰۴). گذشته از این، انتخاب راه بی‌برگشت، میل راوی رمانتیک به کندن از گذشته و اکنون و رفتن به فضاهای دوردست ناگشوده و نیامده را بسیار آشکار و البته توجیه می‌کند، چرا که رمانتیسیم «نوستالوژی است و آویختن به دامان خیال و پرسه‌زدن در جاهایی پرت‌افتاده، خاصه در اعصاری دور (برلین، ۱۳۸۵: ۴۳). هنرمند رمانتیک عافیت‌طلب و در پی گوشه امن و راحت نیست، می‌خواهد فضاهای تازه را کشف کند و البته حاضر است هزینه‌های آن را نیز بپردازد. او دشواری راه و دور و دیرپای بودن مقصد را نیک می‌داند، از همین‌رو دعوتش همراه است با بسیار بیم و امید و یأس و بدبینی حتی به همان اسطوره و حماسه و گذشته‌ای که خود بدان بسیار گرایش دارد: تو دانی کاین سفر هرگز به سوی آسمانها نیست. / سوی بهرام، این جاوید خون آشام، / سوی ناهید، این بدبیه گرگ قحبه‌ی بی‌غم، / ... / سوی اینها و آنها نیست (اخوان، ۱۳۸۶: ۱۵۵). این یأس و بدبینی تا آنجا ادامه می‌یابد که راوی حتی از آسمان و آن بخش از گذشته و اسطوره و تاریخی که با آسمان پیوند دارد نیز روی برمی‌گرداند و آن را از آن کسانی جز خود می‌داند؛ بهل کاین آسمان پاک، / چراگاه کسانی چون مسیح و دیگران باشد: / که زستانی چو من هرگز ندانند و ندانستند کآن خوبان / پدرشان کیست؟ / یا سود و ثمرشان چیست؟ (اخوان، ۱۳۸۶: ۱۵۶) راوی دگرگون‌خواه که سرزنده و هوشیار و بیدار در پی فضاهای تازه است، ما را به راهی دیگر فرا می‌خواند: به سوی سرزمین‌هایی که دیدارش، / به سان شعله‌ی آتش، / دواند در رگم خون نشیط زنده‌ی بیدار (اخوان، ۱۳۸۶: ۱۵۶). این سفر که به سمت آگاهی، بیداری و البته تغییر است، «من» را دگرگون خواهد کرد و در رگهای من خونی دیگر خواهد دواند؛ نه این خونی که دارم؛ پیر و سرد و مرده و بیمار (اخوان، ۱۳۸۶: ۱۵۶)، بلکه خونی زنده و تازه. گرایش و رویکرد رمانتیک

شاعر/ راوی باعث می‌شود که با وجود بدبینی شدید و مفرط، از آینده مطلقاً ناامید نباشد و حتی در مواردی به آینده- ای روشن نوید دهد (خواجات، ۱۳۹۱: ۲۲۱)، البته مشروط به پای در راه داشتن و اهل رفتن و رفتن بودن؛ در سفر بودن.

در این سفر، رفتن از رسیدن مهم‌تر است و تنها باید رفت؛ کجا؟ هر جا که پیش آید (اخوان، ۱۳۸۶: ۱۵۸)، کجا؟ هر جا که اینجا نیست (اخوان، ۱۳۸۶: ۱۵۹). در این مسیر، ایستادن یعنی گنبدی، پوسیدگی و رخوت، پس باید همواره رفت به جستجوی آب و نور و روشنی؛ به آنجایی که می‌گویند/ چو گل روئیده شهری روشن از دریای تر دامان./ و در آن چشمه‌هایی هست، (اخوان، ۱۳۸۶: ۱۵۸)؛ جستجوی آب و چشمه یعنی تلاش برای دوباره زاده شدن، دوباره زادن و حیات دوباره بخشیدن، جستجویی که سرانجام اخوان اسطوره‌باور مدرنیست را به کشفی شگفت می‌رساند: سفر ما را می‌برد، به آنجایی که می‌گویند روزی دختری بوده‌ست/ که مرگش نیز (چون مرگ تاراس بولبا / نه چون مرگ من و تو) مرگ پاک دیگری بوده‌ست (اخوان، ۱۳۸۶: ۱۵۹)؛ کشفی که بسیار معنادار خواهد بود اگر بدانیم که برای رمانتیک‌ها عنصر زنانه شخصیت انسان دارای اهمیت فراوان است و «بسیاری از منتقدان جدید، به ویژه ناقدان فمینیست، اصولاً رمانتیسم را دارای نوعی ماهیت مؤنث شمرده‌اند» (جعفری، ۱۳۸۷: ۲۰۸) و اصلاً «در گرایش نوافلاطونی رمانتیک‌ها، دو جنسی بودن نشانه‌ی نوعی کمال و مطلقیت است» (جعفری، ۱۳۸۷: ۲۰۸). اهمیت عنصر تأنیث و پدیده دوجنسی بودن در دیدگاه رمانتیک‌ها که «در پی آند تا با در هم آمیختن خرد مذکر و شهود مؤنث، اسطوره دوبعدی بودن و آرمان اتوپیایی کلیت و انسجام را بیافرینند» (جعفری، ۱۳۸۷: ۲۰۹)، خود نشانه دیگری از اشتیاق پرشور آنان به کلیت و ارگانیک است (جعفری، ۱۳۸۷: ۲۰۸). اندکی سپس‌تر خواهیم دید که در پایان "میراث" نیز راوی پوستینش را نهایتاً به دختر جانش می‌سپارد تا او نگهدارندش.

سرانجام، «اکنون» چنان ترس‌آلود می‌شود که راوی از همه چیز حتی گذشته باشکوهش گریزان می‌گردد؛ زشت و زیبای گذشته این روح سرگردان درمانده چنان به هم آمیخته می‌شود که نیک و بدش از هم باز شناختنی نیست و نوازش همچون آزار ترسناک است و عمر همچون خشایرشا ستمگر: من اینجا از نوازش نیز چون آزار ترسانم./ ز سیلی زن، ز سیلی خور/ و زین تصویر بر دیوار ترسانم./ درین تصویر،/ عمر با سوط بی‌رحم خشایرشا،/ زند دیوانه- وار اما نه بر دریا؛/ به گرده‌ی من؛/ به رگهای فسرده‌ی من،/ به زنده‌ی تو، به مرده‌ی من (اخوان، ۱۳۸۶: ۱۵۹). اکنون «ما» با درک ضرورت دگرگونی، دریافته‌ایم که تنها باید برویم و در لحظه‌ای دیگر، بسازیم آنچه را که تنها ما می- توانیم بسازیم. حال ناگزیری «قدم در راه بی‌فرجام» گذاشتن و رفتن به سمت فضاها و سرزمین‌های تازه و نیازموده و تجربه نکرده، بیش از همیشه آشکار است: و ما بر بیکران سبز و مخمل گونه‌ی دریا،/ می‌اندازیم زورق های خود را چون کل بادام./ و مرغان سپید بادبانها را می‌آموزیم،/ که باد شرطه را آغوش بکشایند،/ و می‌رانیم گاهی تند، گاه آرام (اخوان، ۱۳۸۶: ۱۶۰).

۲. **خوان هشتم و آدمک ۲**: دلچرکینی مفرط رمانتیک‌ها از تمدن جدید و هر آنچه انسان را از بدویش دور و اسطوره‌ها و قصه‌ها و قهرمانان کهنش را بی‌ارزش می‌سازد.

رمانتیک‌ها «در زندگی اجتماعی دوستدار زندگی روستایی و طبیعت وحشی بودند... به یادگارها و سنی که جنبه ملی داشت علاقه نشان می‌دادند» (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۱۷۱) و همواره گریزان بودند از تمدن نوینی که داشته‌های روزگاران انسان را بی‌اعتبار کرده است. برخی از سروده‌های اخوان، از جمله «آخر شاهنامه» و «خوان هشتم و آدمک ۲» سرشارند از تاختن به این قرن خون‌آشام، قرن بمب اتم، قرن شکلک‌چهر برگزیده از مدار ماه، قرن طعن و تمسخر میراث گرانبهای گذشته و قرن ناروایی همه سکه‌هایی که آدمی با غرور از گذشته با خود آورده است (اخوان، ۱۳۷۵ الف: ۷۱-۷۷). این ستیز با مظاهر سرشار از ناراستی تمدن نو، در «خوان هشتم و آدمک ۲»، بسیار آشکار بازتاب یافته است.

شعر در گونه‌ای بی‌زمانی آغاز می‌شود؛ سال دیگر، یا نمی‌دانم کدامین سال/ از کدامین قرن، باز یک شب یک شب سرد زمستانی ست./ یک شب کولاک،/ بادبرف و سوز وحشتناک/ لیک/ سرپناه قهوه‌خانه هم بدان سان گرم (اخوان، ۱۳۷۲: ۸۸). این بی‌تعینی زمان، خود به نزدیک شدن شعر به فضای روایت اسطوره‌ای که در آن بی-اعتباری قیده‌های زمان، بی‌زمانی و البته از جهتی نیز همه‌زمانی ویژگی محوری است، انجامیده است.^۷

راوی با مردمانی روبروست که غرق در تماشای نمایشی غریبند، درحالی که خود به‌درستی می‌دانند کآنکه اکنون نقل می‌گوید/ از درون جعبه‌ی جادوی فرنگ آورد،/ گرگ-روبه طرفه طراری ست افسون‌کار/ که قرابت با دوسو دارد،/ مثل استر، مثل روبه‌گرگ، خوکفتار،/ از فرنگی نطفه، از ینگی فرنگی مام (اخوان، ۱۳۷۲: ۸۹)، باز چنان شیفته روایت فریبنده آن راوی محتالند که می‌پندارند او آن گرامی‌نازنین، پارینه‌نقال است (اخوان، ۱۳۷۲: ۸۹). حقیقت اما چیز دیگری است؛ در حالی که راوی بیگانه، همه تماشاگران را غرق در شعبده خود کرده است، در سکنجی، در کنار پنجره، نقال پارینه،/ سوت و کور و سرد و افسرده،/ منتشایش چون ستونی متکای دست، دستش زیر پیشانی،/ خشمگین و خاطر آزرده،/ روی تخت قهوه‌خانه دور از آن جنجال،/ قوز کرده سر به جیب پوستین خود فرو برده،/ ز آن دروغین جلوه‌ها و آن وقاحت‌ها/ خاطرش غمگین؛/ در دلش طوفانی از نفرین و نفرت‌ها (اخوان، ۱۳۷۲: ۹۰).

راستی، «جعبه جادوی طرار فرنگان»، این زاده تمدن نو، به جنگ با کدام بخش از میراث گرانبهای پارینه‌نقال برخاسته که این گونه به خشمش آورده است؟ بسیار شگفت اما راست این است که این تازه از گرد راه رسیده، به نبرد با تمام داشته‌های راوی یعنی قصه‌ها، اسطوره‌ها، قهرمانان و در یک سخن گذشته او برخاسته است و گستاخانه می‌گوید: قصه را بگذار، قهرمان قصه‌ها با قصه‌ها مرده‌ست./ دیگر اکنون دوری و دیریت/ کآتش افسانه افسرده-ست/ بچه‌جان! ای بچه‌های خوب! پهلوان زنده را عشق است./ بشنوید از ما، گذشته مرد (اخوان، ۱۳۷۲: ۹۰)؛ او همه این‌ها را «مردگانی‌ها» می‌داند و خود و قهرمانان برساخته خود را زنده؛ دیگر اکنون زندگی ما، زنده مایانیم/ ما، که می‌بینید و می‌دانید/ ما که می‌گویید و می‌خوانید/ و ای شمایان دوستدار پهلوانی‌ها،/ سام نیرم، زال زر ماییم،/ رستم دستان و سهراب دلاور نیز،/ ما فرامرزم ما برزو/ شهریار نام گستر نیز» (اخوان، ۱۳۷۲: ۹۱). در پایان، چه نیکو آن نقال قصه‌های کهن، با نقش زدن آدمکی لغزان و لرزان بر شیشه عرق کرده در قهوه‌خانه، هویت و هستی ناپایدار این حراف طرار مدعی ارائه قصه‌ها و قهرمانان نوین را به سخره می‌گیرد و راوی، سرمست از این پیروزی، طنزانه می‌گوید: هوله حاضر کن نچاید، های/ آدمک کلی عرق کرده‌ست (اخوان، ۱۳۷۲: ۹۲).

۳. میراث؛ تقابل پارادوکسیکال گذشته و آینده و پایایی میراث/ فرهنگ کهن، بر کامه خودکامگان برلین به این اعتراض و انتقاد لاجوی که رمانتیسیم در آن واحد نماینده دو چیز است؛ «از یکسو وحشی‌های نجیب، گرایش به زندگی بدوی،... فرار از پیچیدگی‌های هولناک شهرها؛ و از سوی دیگر، کلاه‌گیس آبی، موی سبز، و...» (برلین، ۱۳۸۵: ۲۱۵)، اینگونه پاسخ می‌دهد که «این هر دو می‌کوشند ماهیت مشخص چیزها را در هم بشکنند... هر یک از این دو که برگزینید، روشی برای درهم شکستن و خرد کردن آن چیزی است که مشخص و معین است» (برلین، ۱۳۸۵: ۲۱۶) و این یعنی کنش ذاتی رمانتیک؛ در هم شکستن هر آنچه مشخص است و معین، سخت است و استوار، البته در عبور از جدالی دشوار، جدالی برآمده از تردید و دودلی میان دلبستگی به گذشته و رفتن به سوی آینده؛ شعر «میراث» به‌درستی بازتاب‌دهنده این تقابل پارادوکسیکال است.

میراث روایتی است که در آن، همسفر با زمان، همانطور که از گذشته به اکنون می‌آییم و سوی آینده می‌رویم، از «آن»‌های دور قصه‌های کهن به «ما» و سپس «من» می‌رسیم و با عبور از این مرحله به «تو»؛ از روزگاران غبارآلود، راوی از نیاکانش میراثی به یادگار دارد که به آن می‌نازد، اما بنابر همان تناقض ذاتی رمانتیسیم، بر سر چند چیز دودل است و با خود در جدال؛ نخست اینکه برآستی او که چنین شیفته گذشته گرانبهایش است، خود از نیاکانش چه می‌داند؟ هیچ؛ جز پدرم آری/ من نیای دیگری نشناختم هرگز (اخوان، ۱۳۷۵ الف: ۳۳). چرا؟ به چند دلیل عمده: نخست

اینکه در گفتمان حاکم بر جامعه، اینک بسیاری از معیارها و ارزش‌ها ویران شده است؛ شرف، آدمیت، نیاکان، گذشته و... و از این رو سخن گفتن از گذشته و نیاکان، نزد آن قومی که ذرات شرف در خانه‌ی خونشان/ کرده جا را بهر هر چیز دگر حتی برای آدمیت تنگ (اخوان، ۱۳۷۵ الف: ۳۳)، بسیار خنده‌دار است. دلیل دوم، خود دومین تعارض معناداری است که در شعر شکل می‌گیرد: آنچه به‌عنوان تاریخ به ما رسیده است، راست است یا دروغ؟ برآستی آیا در ساختار اجتماعی-فرهنگی‌ای که حاکمیت همیشه کوشیده است تاریخ چنان در اوراق رقم بخورد که او می‌خواهد، وقایع چنان ثبت شوند که او خوش می‌دارد، حقیقت قربانی خودکامگی خودکامگان نمی‌گردد و وارونه ثبت نمی‌شود؟ چرا، این دبیر گیج و گول و کوردل، تاریخ،/ تا مذهب دفترش را گاهگه می‌خواست با پریشان‌سرگذشتی از نیاکانم بیالاید،/ رعشه می‌افتادش اندر دست،/ در بنان درفشانش کلک شیرین سلک می‌لرزید،/ حبرش اندر محبر پر ليقه چون سنگ سیه می‌بست،/ زانکه فریاد امیر عادل‌ی چون رعد بر می‌خاست: / - «هان کجایی ای عموی مهربان! بنویس،/ ماه نو را دوش ما، با چاکران در نیمه‌شب دیدیم،/ مادیان سرخیال ما سه کرت تا سحر زایید،/ در کدامین عهد بوده‌ست اینچنین یا آنچنان، بنویس (اخوان، ۱۳۷۵ الف: ۳۳ و ۳۴)؛ در این شرایط سیاسی-اجتماعی، همیشه روایت‌های نادرست تاریخی، جای واقعیت‌های اغلب دردناک را می‌گیرند و اوراق کتاب تاریخ پرمی‌شود از ترهات حاکم خودکامه‌ای که بیشتر خوش می‌دارد توهمات و خیالات پوچ و عبث او ثبت شود. درنگ در تعبیر «مذهب دفترش» و گزاره «با پریشان‌سرگذشتی از نیاکانم بیالاید»، که یکی، ماهیت اشرافی و درباری تاریخ را برملا می‌کند و دیگری نخوت معنادارش را که نوشتن از دردهای توده مردم را دون شأن خود می‌داند، طنز تلخ اخوان را در نقد تاریخ بیشتر آشکار می‌کند. نیک روشن است که دلباختگی بدین تاریخ، هرگز پسندیده نیست و این گذشته بی‌تردید شایسته از یاد بردن است.

جدال گذشته، اکنون و آینده و نیز تقابل پارادوکسیکال سنت و تجدد آنگاه به تمامی رخ می‌نماید که پوستین در سیر تاریخی خود به "ما" می‌رسد؛ روز رحلت پوستینش را به ما بخشید (اخوان، ۱۳۷۵ الف: ۳۵)، مایی رها شده از سیطره سنت و متمایل به مدرنیته. تفاوت اساسی این "ما" با گذشتگان در این است که میل به تجربه کردن، لمس کردن، مشاهده کردن و سپس برگزیدن دارد؛ مایی که تحول اساسی در شناخت را به برکت ظهور فیلسوفان خردگرا (دکارت که او را مؤسس فلسفه جدید می‌دانند، اسپینوزا، لایب‌نیتس و...) و فلاسفه تجربه‌گرا (لاک، بارکلی، هیوم و...) و نیز علم‌باورانی همچون بیکن و هابز، با تمام وجود لمس و درک کرده است و اساسا پرسشگر، جستجوگر، تجربه‌گرا و اهل آزمون و خطا، تجربه، مشاهده و باورمند به خلاقیت و دانش و معرفت فردی شده است.^۱ پس بریده از معرفت‌های پیشینی به‌راه می‌افتد و دست به تجربه می‌زند و می‌کوشد خود به شناخت دست یابد؛ ما پس از او پنج تن بودیم،/ من بسان کاروانسالارشان بودم،/ - کاروانسالار ره‌شناس - / اوفتان خیزان،/ تا بدین غایت که بینی راه پیمودیم (اخوان، ۱۳۷۵ الف: ۳۵ و ۳۶). این "ما"، به‌درستی به اصالت دانش و تجربه فردی انسان اندیشه‌ور باور دارد و نیز باور دارد که در پیمودن این راه **ره‌شناس بودن**، بهتر از ماندن در پیچ و خم شناخت‌های پیشینی است، از این رو در همه آنها شک می‌کند و همراه با "کاروانسالار ره‌شناس" - که تناقضی ژرف در دل دارد - گام به گام فراز و فرود راه را تجربه می‌کند و می‌کوشد که خود به شناخت برسد.

آنگاه که نوبت به "من" می‌رسد، این تحول‌طلبی آشکارتر و البته با خشم و خروشی انقلابی همراه می‌شود: سالها زین پیشتر من نیز/ خواستم کین پوستین را نو کنم بنیاد،/ با هزاران آستین چرکین دیگر برکشیدم از جگر فریاد: / - «این مباد آن باد!» (اخوان، ۱۳۷۵ الف: ۳۶)، خشم و خروش انسانی که می‌کوشد همه چیز اجتماعش را دگرگون سازد. اکنون دگر چه باک اگر ناگاه طوفانی بیاید بی‌رحم و سیاه (اخوان، ۱۳۷۵ الف: ۳۶)؛ اصلا این "من" بدان نمی‌اندیشد و راوی نیز با به‌کارگیری نشانه نگارشی تعلیق هنری («...»)^۲، یک جهان معنا را ناگفته می‌گذارد و در می‌گذرد، دلخوش و امیدوار به پوستین روزگار آلود یادگار از روزگارانی غبارآلود (اخوان، ۱۳۷۵ الف: ۳۶)؛ و اینگونه دوباره

دودلیهای راوی میانه دل سپردن به گذشته و رو به آینده داشتن به عینه رخ می‌نماید، همان‌که در رمانتیسیم اتفاق می‌افتد: بازگشت به شکوه گذشته برای گریز از لحظه اکنون و البته ساختن فردا؛ تقابل پارادوکسیکال گذشته و آینده. اکنون که باید فردا را و آینده را ساخت، نوبت به "تو" می‌رسد: های، فرزندم! / بشنو و هشدار/ بعد من این سالخورد جاودان مانند/ با بر و دوش تو دارد کار(اخوان، ۱۳۷۵ الف: ۳۶). چه نیکو اخوان در تعیین و تعیین‌بخشی به "تو" درنگ می‌کند و آنگاه دست به انتخاب می‌زند، انتخابی معنادار؛ میراثی که دوام و بقای حیات فرهنگی ما بدان باز بسته است، بهتر است به کسی سپرده شود که در اسطوره، بویژه روایت‌های اسطوره‌ای ایرانی همواره در پیوند بوده است با حیات و زندگی و البته زندگی‌بخشی و دیرمرگی: زن. زن در اسطوره، بویژه اسطوره‌های ایرانی، همراه با زمین (مادر هستی) و آن‌اهیتا (الله باروری و زاینده‌گی)، همواره زندگی‌بخش و پاسبان حیات دانسته شده است.^۱ در سنت ادبی ایران نیز بر اساس همین ناخودآگاهی اسطوره‌ای قوم، بسیار به پاسبانی زن از هستی و جوهر حیات، اشاره شده که نامدارترین روایتش در هزارافسان (هزار و یک شب) خلق شده است. بر اساس همین پیشینه ریشه‌دار ملی، راوی این روایت نیز در نهایت پاسبانی میراث را به امید پاینده‌گی و باشندگی پاکیزه، بدو می‌سپارد: آی دختر جان! / همچنانش پاک و دور از رقععی آلودگان می‌دار(اخوان، ۱۳۷۵ الف: ۳۷).

۴. برف: راه فقط رو به آینده دارد؛ تنها باید رفت، مجال برگشتن نیست

راوی «برف»، با برگزیدن راهی نو و رفتن در مسیری دیگرگون، در پی اثبات خویشتن و البته تبیین تمایز خود با دیگران است؛ او که همچون هر «هنرمند رمانتیک خود را متفاوت با دیگران احساس می‌کند» (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۰۳) و نیک می‌داند که اگر از راه دیگران برود، بر بودن آنان صحه گذاشته است، نه بر بودن خویش، می‌کوشد تمام راه‌های آزموده، حتی راهی را که خود (همچون یک دیگری) پیشتر رفته است، از یاد ببرد و نشانش را در برف گم کند. او که تنها به پیمودن مسیر تازه می‌اندیشد، از گم کردن راه نمی‌هراسد و در کنار دیگران (اما نه عین آنها)، به راه می‌افتد؛ پاسی از شب رفته بود و برف می‌بارید(اخوان، ۱۳۷۵ الف: ۱۰۰)، که «ما» به راه افتادیم. می‌رفتیم اما، بسان کاروانسالار رهنشاس «میراث»، هیچ‌کس از ما... نمی‌دانست کاین راه خم‌اندرخم/ به کجامان می‌کشاند باز(اخوان، ۱۳۷۵ الف: ۱۰۱)؛ پایان بر همه ناپیدا بود. براستی نیز هیچ‌کس نمی‌داند، این همه راه/آیین که در طول حیات بشر، آمده‌اند و رفته‌اند و جای به دیگری سپرده‌اند، کی و کجا آغاز شده‌اند و نهایتاً پیمودن آن‌ها به کجا می‌انجامد؟ نکته شگفت اما این است که پیشتر نیز، بی‌شمار دیگرانی همچو ما خوشنود و ناخشنود(اخوان، ۱۳۷۵ الف: ۱۰۱)، بدین راه‌ها رفته‌اند و هیچ هم به جدا/تازه کردن راه خود نیاندیشیده‌اند.

در راه، دیگر روندگان، بنابر بی‌اعتمادی به خویشتن و خوگیری به پیروی از «دیگری»، جای پا جویان،/ زیر این غمبار، در همبار،/ سر به زیر افکنده و خاموش،(اخوان، ۱۳۷۵ الف: ۱۰۲) در پی نشان‌هایی‌اند که راه را آشکار و رفتن را آسان‌کند (گذشته‌گرایی کلاسیک)، اما راوی رمانتیک، شادمان از بارش این نثار شاهوار آسمانی(برف) که می‌تواند نشان‌ها را نهان‌کند، خستگی‌شناس و چشم و دل بیدار، به راه خود می‌رود و از رهگذر این تک‌گویی درونی لک‌لک اندوهگین «مانده دور از کاروان کوچ» که: «آسمان تنگ‌است و بی‌روزن،/ بر زمین هم برف پوشانده‌ست/ رد پای کاروان‌ها./ عرصه سردرگمی‌ها مانده و بی‌درکجایی‌ها... بی‌نشانی‌ها فرو برده نشان‌ها را»(اخوان، ۱۳۷۵ الف: ۱۰۵) و با تأکید بر بخشی که لک‌لک با یادکرد گذشته، پیروزمندانه از تازگی و یگانگی راه خود سخن می‌گوید: «یاد باد ایام سرشار برومندی،/ و نشاط یکه‌پروازی،/ که چه بشکوه و چه شیرین بود./ کس نه جایی جسته پیش از من؛/ من نه راهی رفته بعد از کس،/ بی‌نیاز از خفت آیین و ره‌جستن،/ آن که من می‌کردم، آیین بود»(اخوان، ۱۳۷۵ الف: ۱۰۵)، بسیار هنرمندانه حس و حال و اندیشه رمانتیک خود را پیش چشم مخاطب مجسم می‌کند؛ او از پی دیگران رفتن را نشانه دربند بودن می‌داند و راه را آن می‌شمارد که خود پی نهاده باشد. اینگونه نیک آشکار می‌شود که در نظر او تنها گریز از تقلید و جاپای دیگران، به فردیت (و آزادی) می‌انجامد. از این‌رو گریزان از رد پای دیگران و در جدال با خویشتن، بر خود نهیب می‌زند که: «کی جدا خواهی شد از این گله‌های پیشواشان بز؟/ کی دلیرت را درفش آسا

فرستی پیش؟/ تا گذارد جای پای از خویش؟» (اخوان، ۱۳۷۵ الف: ۱۰۶). او که دیگر اینک از بزبان و گوسپندان پرت، خویشتن هم گله... (اخوان، ۱۳۷۵ الف: ۱۰۶) است و هم شبان، جدا از راه‌های دیگران و از نشان‌های از پیش‌آزموده، بر بسیط برف‌پوش خلوت و هموار، تک و تنها با درفش خویش، خوش‌خوش (اخوان، ۱۳۷۵ الف: ۱۰۶) پیش‌می‌رود تا فردای خود را با سرانگشت اراده خویشتن بیافریند. او باور دارد که ره‌اشدن و رسیدن به آزادی اساسا باز بسته است به رسیدن به مقام آفرینندگی، انسان برای آن‌که به آرمان‌هایش برسد و اصلا برای آن‌که باشد، باید پیوسته در زایش و آفرینش باشد، انسانی که نمی‌آفریند، انسانی که به آنچه زندگی یا طبیعت به او عرضه می‌کند خرسند است، مرده است (برلین، ۱۳۸۵: ۱۵۲). از این‌رو دست به گزینش آگاهانه و آفرینش می‌زند و آنگاه، شادمان از هشتن نقش-های تازه در برف، دلش لبریز می‌شود از غروری خدایانه (اخوان، ۱۳۷۵ الف: ۱۰۷) و اینگونه در قامت هنرمندی تماما رمانتیک، خودسالار و برخوردار از اراده‌ای کاملا آزاد، می‌کوشد تحت تأثیر نیروهای «دگرسالار» (برلین، ۱۳۸۵: ۱۲۹) نباشد. می‌کوشد که قایم به دیگران نباشد، چراکه می‌داند «انسانی که وجودش قایم به دیگری است، دیگر به هیچ روی انسان نیست، اعتبار خود را از دست داده و چیزی نیست مگر مایملک آن دیگری» (برلین، ۱۳۸۵: ۱۲۳).

راوی سرخوش از این احساس که اکنون این اوست که می‌آفریند، غرق می‌شود در شور رفتن، او تنها به رفتن می‌اندیشد چراکه همانند هر هنرمند رمانتیک و مدرنیستی «بر آن است که اصل خود فرایند حرکت است نه نتیجه و انجام آن» (برمن، ۱۳۸۴: ۶۱). آنگاه، اخوان شگفت‌ترین و البته رمانتیک‌ترین تصویر شعر را خلق می‌کند؛ راوی غرق در حس رفتن، یک لحظه، به‌ناخودآگاه، شاید در پرتو الهامی، رو بازپس می‌کند و به مکاشفه‌ای شگفت دست می‌یابد؛ ...خوب یادم نیست/ این، که فریادی شنیدم، یا هوس کردم،/ که کنم رو باز پس، رو باز پس کردم./ پیش رویم خفته اینک راه پیموده./ پهن‌دشت برف‌پوشی راه من بوده./ گام‌های من بران نقش من افزوده./ چند گامی بازگشتم؛ برف می‌بارید./ باز می‌گشتم./ برف می‌بارید./ جای پاها تازه بود اما،/ برف می‌بارید./ باز می‌گشتم،/ برف می‌بارید./ جای پاها دیده می‌شد،/ لیک/ برف می‌بارید./ باز می‌بارید. باز می‌بارید. باز می‌بارید. می‌بارید. می‌بارید. ... / جای پاها مرا هم برف پوشانده- ست (اخوان، ۱۳۷۵ الف: ۱۰۷-۱۰۸)؛ راه نوآیین راوی نیز همچون همه راه‌ها و روش‌های پیشین، از میان رفته است، چنانکه انگار اصلا نبوده است، انگار هیچ‌گاه پیموده نشده است. آنگاه راوی که می‌بیند راه نو او هم از میان رفته و نشان‌هایش در بی‌نشانی‌ها گم شده است، بنابر سرشت کاملا رمانتیکش، از شادمانی‌ای وصف ناشدنی سرشار می‌شود. این شادمانی غریب، محصول دو خصلت ویژه رمانتیسم است: نخست، تعارض و تناقض ذاتی رمانتیسم و دوم، خصلت اوتوبیایی آن، خصلتی که خود، باعث شده «اوج خوش‌بینی و شور و حرارت اجتماعی و آرمانی رمانتیک‌ها عمدتا در فاصله کوتاه میان به‌وجود آمدن یک ایده نو و کار بست عملی آن، جلوه‌گر شود و هنگامی که این بینش به برنامه‌ای عملی تبدیل می‌شود، هنرمندان رمانتیک به تدریج شروع به طرد آن می‌کنند، زیرا دیگر عطش آن‌ها به امر مطلق را ارضا نمی‌کند» (جعفری، ۱۳۷۸: ۱۷۹).

نتیجه‌گیری

مطالعه دقیق برخی سروده‌های اخوان، به‌روشنی یکی از تناقض‌های محوری فکر و اندیشه او را آشکار می‌کند: اخوان از سویی بسیار آرمان‌خواهانه و آینده‌نگرانه در پی تغییر، دگرگونی و اصلاح ساختارهای مختلف فرهنگ و اجتماع خویشتن است و از دیگر سو بسیار شیفته و دل‌باخته گذشته ادبی، فرهنگی و اجتماعی ایرانی خویش. سنت-های زبانی، ادبی و فرهنگی ایران و نیز اسطوره و حماسه ایرانی در میان بنمایه‌ها و مضامین متعدد و متنوعی که اخوان از آن‌ها در آفرینش فرم و معنای شعرش بهره‌گرفته است، از جایگاه برجسته‌ای برخوردار است، به‌گونه‌ای که کمتر سروده‌ای از او را می‌توان نام برد که نشانه‌های آشکار "گذشته" و به تعبیر روشن‌تر و دقیق‌تر "گذشته‌گرایی" در آن نباشد. نکته مهم اینکه اخوان، به دورترین بخش گذشته، یعنی اسطوره و حماسه بیشترین تمایل و بازگشت را دارد و آن‌دو نسبت به تاریخ در شعرش بیشتر بازتاب یافته‌اند. این پژوهش که به قصد تبیین تناقض اساسی یادشده،

تناقض زیبایی‌آفرینی که هنر شاعری اخوان را والا و ماندگار ساخته، سامان یافته است، نشان می‌دهد که این تناقض، برآمده از آبخشور فرهنگی-ادبی مشخصی است: هر دو سوی آن، ریشه در رمانتیسم نهفته در منظومه فکری اخوان دارد. رمانتیسم از سویی یعنی انقلاب در همه آنچه به سنت و کلاسیسیسم مربوط است و نهایتاً ایجاد بنای نوین جامعه و از دیگرسو یعنی تاریخگرایی و رویکرد همدلانه و نوستالوژیک به گذشته. هنرمند رمانتیک به صورت طبیعی گرفتار این دو قطب است و در میانه آن دو گرفتار و دچار "گذشته‌گرایی رمانتیک". اخوان نیز چنین تردید و دودلی رمانتیک را تجربه کرده است و در شعرش، به درستی این تجربه را به نمایش گذاشته است. از این رو، می‌توان گفت، اگر نخستین نمودار گذشته‌گرایی رمانتیک در ادبیات معاصر فارسی، رمان تاریخی فارسی است، شعر اخوان، با توجه به آنکه از سویی سنگراست و از دیگرسو اساساً روایی است، برجسته‌ترین نمودار گذشته‌گرایی رمانتیک ایرانی است.

پی‌نوشت‌ها:

۱- *Anxiety of influence*

۲- به‌باور برخی «در ادبیات ایران، مطلقاً سبک رمانتیک به همان مصداقی که در اروپا داشته، دیده نشده» (دهقانی، ۱۳۸۰: ۶۰۶ و ۶۰۷) و اینجا «به‌کار بردن این کلمه از سر ناچاری است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۵۰). برخی نیز به وجود «رمانتیسم ایرانی» قایل‌اند (زرقانی، ۱۳۸۷: ۲۱۵).

۳- برخی، «نفوذ سیاسی نژاد ترک» و «گسترش یافتن دین» را دو عامل اصلی بی‌اعتنایی شاعران پس از دوره آغازین شعر فارسی به اسطوره‌های ایرانی می‌دانند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲، ۲۴۴-۲۴۳).

۴- برای کسب آگاهی بیشتر ر.ک: محمدی، ابراهیم و دیگران، (۱۳۹۲).

۵- *Epos* به معنی «داستان و منظومه رزمی» از انواع اصلی ادبیات روایی (*Epik*) است (خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۱).

۶- برخی نیز حماسه را روایتگر عینیات خارج از ذهن می‌دانند که راوی در آن به‌کناری می‌نشیند و جهان عینی اشخاص، چیزها و رویدادها را توصیف می‌کند (ستیس، ۱۳۸۷: ۶۶۷).

۷- برای کسب آگاهی بیشتر ر.ک: شایگان، ۱۳۸۰؛ کاسیر، ۱۳۸۷؛ محمدی و دیگران، ۱۳۹۰.

۷- برای درک بهتر این سخن، ر.ک: راسل، ۱۳۹۰: ۶۹۴-۸۷۳؛ هالینگ‌دیل، ۱۳۸۵: فصل دهم.

۹- سه‌نقطه یا نشانه نگارشی تعلیق هنری، قطعیت معنا را از میان می‌برد و خواننده را به اندازه پدیدآورنده شعر، خلاقانه در روند آفرینش شعری دخیل می‌کند (ایرانزاده و شریف‌نسب، ۱۳۸۷).

۱۰- بهرام بیضایی در ریشه‌یابی درخت کهن (۱۳۸۹) و هزارافسان کجاست؟ (۱۳۹۱)، این بن‌مایه اسطوره‌ای ایرانی را نیک تبیین کرده است. برای شناخت گونه‌های جهانی و غیر ایرانی آن نیز ر.ک: فریزر، ۱۳۸۴: ۴۳۷-۴۸۳؛ الیاده، ۱۳۸۹: ۲۳۷-۲۵۹.