فصلنامهٔ دُرّ دَری (ادبیات غنایی، عرفانی)
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال دوم، شماره دوم، بهار ۱۳۹۱، ص.۹۴-۷۷

نگاهی به تغنّیات مهدی اخوان ثالث (م. امید)

مهدی فاموری*
راضیه بازیار**

چکیده

مهدی اخوان ثالث شاعر بزرگ معاصر، یکی از ستون‌های شعر نوین فارسی است. بخشی مهم از میراث شعری اخوان ثالث را تغنیات، غزل‌ها و غزل‌واره‌های او برمی‌سازد. دغدغه‌های نظری م. امید دربارهٔ شعر و شاعری نیز پیوندی استوار با تلقی او از تغنّی و غزل و جوهر غزل و غنا دارد. آنچه در این گفتار صورت گرفته، نگاهی اجمالی به محتوا و صورت تغنیّات اوست. عشق در شعر و اندیشهٔ مهدی اخوان ثالث، برخلاف بسیاری از معاصران، واجد همان صفاتی است که از روح یک انسان عارف‌مآب سنتی سراغ داریم. زبان اخوان ثالث در غزل‌واره‌ها به مانند سایر اشعار موفق او از ترکیب دو وجه "آرکائیسم" و "زبان امروز" و پیوند این دو در بستر "گرایش به منطق نثر" سامان یافته است. تفاوت اصلی زبان شعر اخوان در این آثار با سایر اشعار او در این است که در اینجا آرکائیسم رنگ کمتری دارد و گرایش به منطق نثر، خاصه در افتتاحیهٔ اشعار نمود کمابیش بیشتری دارد. زبان اخوان ثالث در غزل‌واره‌ها، در لحظه‌های اوج، به سوی آرکائیسم حرکت می‌کند. تصویر نیز در شعر مهدی اخوان‌ثالث و خاصه در غزل‌واره‌های وی نقشی بسیار مهم دارد؛ اما موفقیتِ او تقریباً آنگاه به دست می‌آید که شعر وی به "شعر نحو" نزدیک می‌شود. نگاهی به برخی صنایع و شگردهای پر کاربرد در تغنیات م. امید، بخش دیگر این گفتار است.

کلمات کلیدی

اخوان ثالث، تغنی، غزل‌واره، عشق.

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد یاسوج m.famoori@hotmail.com
** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد یاسوج

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۱۲/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۱/۲۲

مقدمه

مهدی اخوان ثالث "م. امید" شاعر بزرگ معاصر، یکی از ستون‌های شعر نوین فارسی است. اهمیت او در شعر معاصر ایران، نه تنها در برساختن پیوندی استوار میان سنت کلاسیک ادب فارسی و جنبش نوین نیمایی است، که نیز وی به عنوان یکی از معدود شاعرانی به شمار است که توانستند صورت و شکل جدید شعر را استواری و اوجی درخور داده، جایگاه آن را در ادبیات این سرزمین تثبیت کنند.

معمولاً موفقیت چشمگیر اخوان ثالث را در اشعار اجتماعی وی می‌دانند. وی در این اشعار با زبان و لحنی حماسی که به اندازه‌ای کافی از آرکائیسم بهره می‌گیرد, به روایت شکست می‌پردازد. بهره‌گیری از زبان خراسانی، نمادگرایی، گرایش به روایت، لحن و زبان حماسی و یأس‌آلودگی اجتماعی- فلسفی از عمده‌ترین مختصات شعر مهدی اخوان ثالث است؛ مختصاتی که به بهترین شکلی خود را در اشعاری نام‌برآورده چون "زمستان"، "آخر شاهنامه"، "شهریار شهر سنگستان"، "مرد و مرکب" و برخی دیگر از آثار او می‌نمایند.

در کنار اشعار موفق اجتماعی و شبه حماسی باید از غزلیات و غزل‌واره‌های او نیز یاد کرد و به چشم داشت که بخشی مهم از میراث شعری اخوان ثالث را این قبیل اشعار او برمی‌سازند. این اشعار هم از نظر شماره و هم از نظر کیفیت هنری، بخشی قابل توجه از دیوان مهدی اخوان ثالث را در بر می‌گیرد؛ تا آنجا که به طور کلی می‌توان گفت در دیوان وی غلبه با مضامین عاشقانه و تغنیات است. در تعریف، آثار غنایی به آن دسته از آثار ادبی اطلاق می‌گردد که در آنها فرد از "احساسات و عواطف شخصی" خویش سخن می‌گوید (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۲۷) و از این نظر این گونهٔ ادبی, در برابر ادب تعلیمی (که بنای آن بر آموختن چیزی به دیگران است) و ادب حماسی (که بنیاد آن بر احساسات و ادراک‌ها و تجربه‌های قومی و ملی است) قرار دارد.

در این تعریف، ادب غنایی شامل موضوع‌ها و مسائلی چون عشق، عرفان، طنز، هجو، هزل، حبسیه و بسیاری دیگر از مسائل فردی می‌شود. اما تغنیات را می‌توان به آن گروه از اشعار غنایی اطلاق کرد که در آنها غنا در معنی خاص کلمه "یعنی عشق و ترانه‌خوانی برآمده از سرخوشی و طرب" شعر را شکل و صورت داده است. مهم آن‌که اخوان ثالث به این تغنیات نظر خاص دارد و از بُن بر آن است که "شعر به معنی خاص"، "همان تغنّی مألوف و مأنوس باشد، همان سرّ و سرود شناخته، ... همان جاری مترنم ارواح و قرایح موزون" (اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۲). از همین روست که در نخستین دفتر شعر وی، ارغنون، غزلیات بیش از نیمی از دیوان را در بر می‌گیرد: ۸۵ غزلِ اغلب عاشقانه، در برابر ۷۵ قطعه از قوالب دیگر. در زمستان، ۵ قطعه تغنّی از مجموع ٤٠ شعر "که دو شعر قابل توجه "لحظه" و "لحظهٔ دیدار" از جملهٔ آنهاست"؛ در "آخر شاهنامه"، ۷ قطعه از مجموع ۳٤ شعر؛ در "از این اوستا"، چهار قطعهٔ مهم "غزل ٤"، "سبز"، "نماز" و "و ندانستن" از مجموع ۲٦ شعر؛ در "دوزخ اما سرد"، شعر مهم و برجستهٔ "از برخوردها"؛ و در "پاییز در زندان"، سه غزل‌وارهٔ زیبای ۵، ٦، ۷ و ۸. دربارهٔ دفترهای بعدی بدین اشاره بسنده می‌کنیم که تغنیات در "ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم"، شماری قابل توجه و در "سواحلی" عمدهٔ دفتر را از آنِ خود دارند.

دغدغه‌های نظری م. امید دربارهٔ شعر و شاعری نیز پیوندی استوار با تلقی او از غزل و جوهر عاشقانهٔ غزل و غنا دارد. همانگونه که اشاره شد، اخوان شعر را در معنای خاص خود برابر غنا و تغنی می‌داند (همان). بنابراین او نقش عشق را در سرودن شعر، بنیادی می‌انگارد و می‌گوید: "تمامت نقش به عهدهٔ عشق است، تا عشق نباشد هیچ کار هنری، هیچ شعری به-

وجود نمی‌آید. اما عشق به چی و کی حرف دیگری است. من از عشق مفهوم دیگری برای خود دارم. همین الان هم عشق مرا وادار به نوشتن کرده است، عشق به همین لحظه. و البته در هنگام تغنّی و سرایش، این عشق به مرحلهٔ "بی‌تابی" می‌رسد" (اخوان ثالث, ۱۳۸۷: ۱۳۸) و این بی‌تابی همان است که وی در تعریف شعر، آن را از عوامل و انگیزه‌های بنیادی می‌شمرد و می‌گوید: "شعر محصول "بی‌تابی" آدم است در لحظاتی که شعور نبوّت بر او پرتو انداخته. حاصل بی‌تابی در لحظاتی که آدم در هاله‌ای از شعور نبوّت قرار گرفته" (همان). پس شعر برای م. امید حاصل بی‌تابی و این بی‌تابی خود برآمده از عشق است. عشقی که همزاد و یا والد "تغنّی" است و عشقی که بی آن، "زندگی مفهوم ندارد، اصلاً ممکن نیست، یا اگر باشد پوچ است و هیچ و سرد و یخ‌زده، مثل هستهٔ زردآلو که از لای یخ درآوردی، بشکنی ببینی پوک است. عشق در طبیعت زندگی است؛ هستهٔ پر و پیمان زندگی است؛ یا حتی باید گفت عشق خود زندگی است. تعبیر و لفظ دیگری است برای مفهوم و معنی زندگی" (همان: ١٦٤).

می‌توان جوهرهٔ غنایی بینش اخوان ثالث را در اغلب اشعار او و حتی در اشعار اجتماعی- شبه‌حماسی وی نیز مشاهده کرد. به دیگرسخن، می‌توان ادعا کرد که ذهنیت اخوان ثالث در بنیاد بیش از آن که حماسی باشد، تغزلی است. این سخن شاید در بدو امر عجیب بنماید اما گذشته از شمار بالای اشعار عاشقانه و غنایی و نیز دیدگاه‌های شاعرانهٔ او که پیش از این دربارهٔ آن سخن گفتیم، این موضوع از دقت در برخی مهم‌ترین و هنری‌ترین ساخت‌های شعری وی در همان آثار اجتماعی – حماسی اخوان نیز قابل اثبات است. تصاویری از این دست نشانگر آن است که وی حتی در بحبوبهٔ درگیری درونی با تاریخ، حماسه، اسطوره و اجتماع و در هنگام سرایش از آنها ذهنیتی غنایی دارد. اخوان ثالث حتی آنگاه که در ابتدای "آخر شاهنامه"، از خواب‌ها و رویاهای شیرین اما تعبیرناشدنی "این شکسته چنگ بی‌قانون" سخن می‌گوید، تصویر عالی آن "ایام شکوه و فخر و عصمت" را نه فقط در آیینهٔ "بارگاه پرفروغ مهر" و "طرفه چشم‌انداز شاد و شاهد زرتشت" می‌بیند، که نیز یکی از تصاویر آن جهان عالی و مثالی برای وی در دیدار "پریزادی چمان سرمست/ در چمنزاران پاک و روشن مهتاب" رخ می‌نماید (اخوان ثالث, ۱۳۷۸: ۷۹)؛ تصاویری از این‌سان که در برخی از اشعار نامدار وی نمود دارند:

– ما کاروان ساغر و چنگیم/ لولیانِ چنگمان افسانه‌گوی زندگیمان، زندگیمان شعر و افسانه/ ساقیان مستِ مستانه/.... (شعر آخر شاهنامه) (همان: ٨٤).

– "من بسان برّه گرگی شیرمست آزاده و آزاد/ می‌سپردم راه و در هر گام/ گرم می‌خواندم سرودی تر/ می‌فرستادم درودی شاد/ این نثار شاهوارآسمانی را/ که به هر سو بود و بر هر سر/..." (شعر برف)(همان: ۱۱۱).

۲- مختصات عشق در بینش مهدی اخوان ثالث

۱.۲. نگرشی تاریخی؛ نگاهی به عشق در افسانهٔ نیما یوشیج

ادبیات نیز همچون هر پدیدهٔ دیگر انسانی، پدیده‌ای تاریخی است و از این رو, برای شناخت جوانب مختلف آن در روند نقد ادبی، ناگزیر از پرداختی تاریخی هستیم. به دیگر سخن لازم است برای بررسی یک مفهوم ادبی به سویه‌های تاریخی آن مفهوم در ظرف تاریخی شکل‌گیری آن نظر کنیم. از همین روی لازم است تا برای شناخت کم و کیف انگاره‌های عاشقانه و غنایی م. امید، نیم‌نظری به جایگاه این مفهوم در عصر جدید شعر فارسی بیفکنیم؛ عصری که به عصر مدرن مشهور است و مدرنیسم، هویت تاریخی آن را رقم زده و در خود نموده است.

اجمالاً آن که مدرنیسم، در بنیادی‌ترین لایه‌های خود و به عنوان یک پدیدهٔ تاریخی – و نه آنگونه که برخی از اذهان ساده می‌انگارند، به عنوان مفهومی مجرّد- برابر با نیهیلیسم است و این خود هم‌چنانی که "ماکس وبر" در تعریف آورده است، "فرآیند تعمیم‌یافته و همگانیِ [۱.] حصول عقلانیت و [۲.] افسون‌زدایی و رهایی از "توهمات" است" (آزبورن، ۱۳۸۰: ٦٧). پیداست که گفتار حاضر مجال و محل بحث در این باره نیست؛ لیکن باجمال باید گفت که این عقلانی شدن و افسون‌زدایی دو روی مختلف یک مقوله را می‌سازند و بواقع با حصول این عقلانیت [که در ابتدایی‌ترین حالات خود عقلانیتی پوزیتیویستی و رئالیستی و علم‌زده است]، یعنی با تحقق این ساحت از عقل بشری است که فرآیند افسون‌زدایی از اشیا و مفاهیم اتفاق می‌افتد.

یکی از اصلی‌ترین نمودهای فرایند افسون‌زدایی در جهان مدرن همان افسون‌زدایی از عشق و یا به تعبیر هربرت مارکوزه، "لطف زدایی از عشق" است: "میان گشت و گذار عاشقانه در پناه دیوارهای شهری کهن‌سال و خاموش, با گردش عشاق نیویورک در کوچه‌های مانهاتان، تفاوت از زمین تا آسمان است. در اولی، محیط پیرامون کشش غریزی را به خود می‌خواند و بدان رنگ دیگری می‌بخشد؛ غریزه راه تعالی می‌سپارد و عامل بازدارندگی آن از میان می‌رود. بالعکس در دومی، محیط پیرامون با جنجال و هیاهوی خود که خاصیت جامعهٔ صنعتی است، آرامش آدمی را می‌گیرد و غریزه از تعالی باز می‌ماند" (مارکوز، ۱۳۸۸: ۱۰۳) به طریق اولی، می‌توان دید که در جهان جدید، از لطف، تری و تازگی عشق‌های عرفانی قدیم، چندان خبری نیست.

تا آنجا که به ادبیات معاصر فارسی مربوط می‌شود، قطعا یکی از نخستین و کامل‌ترین نمودهای این افسون‌زدایی و لطف‌زدایی از عشق در نزد "نیما یوشیج" دیده می‌شود. در شعر مهم "افسانه" که آن را به درستی نقطهٔ آغاز تحول شعر نوین فارسی دانسته‌اند، تصویری جدید از عشق و معشوق می‌بینیم. یکی از اصلی‌ترین قسمت‌های این منظومهٔ بلند، پاره‌ای است که در آن نیما با مخاطب قرار دادن "حافظ" به عنوان صوفیی مثالین، به انکار "عشق" او می‌پردازد :

– عاشق: آنکه پشمینه پوشید دیری
نغمه‌ها زد همه جاودانه
عاشق زندگانی خود بود
بی خبر در لباس فسانه/ خویشتن را فریبی همی‌داد. (نیما یوشیج, ۱۳۷۳: ۳۹)

در اینجا،"عشق" در معنای سنتی – عرفانی و محبوب ازلی آن مورد انکار قرار گرفته است. نیما در اینجا هم‌سخن با برخی فلاسفه ماده‌انگار غرب مانند فویرباخ[۱]، این محبوب ازلی را "وهم و تجلی بیرونی تمنیات نفسانی انسان"، یعنی نوعی "فریب طبیعت" برمی‌شمرد.

– خنده زد عقل زیرک بر این حرف
کز پی این جهان هم جهانی است
آدمی، زادهٔ خاک ناچیز
بستهٔ عشق‌های نهانی است/ عشوهٔ زندگانی است این حرف. (همان)

نیما آن عشق و این باورداشت‌ها را از فریبکاری‌های طبیعت انسانی "عشوهٔ زندگانی" و "بستگی‌های روانی پنهان او" "عشق‌های نهانی" می‌داند. این عشق‌های نهانی همان بندهای نامرئی هیومی است[۲]. او بر آن بود که "عقل بندهٔ هوس‌هاست." و این همان است که نیما در بند پیشین به زبان آورده بود:

آدمی، زادهٔ خاک ناچیز بندهٔ عشق‌های نهانی است.

سخنی که در بند بعد هم – به عبارتی دیگر – به بیان آمده است:

در شگفتم من و تو که هستیم؟
وز کدامین خم کهنه مستیم؟
ای بسا قیدها که شکستیم
باز از قید وهمی نرستیم/ بی‌خبر، خنده‌زن، بیهده‌نال (نیما یوشیج، ۱۳۷۳: ٤٠).

یکی از مهم‌ترین پاره‌های این شعر، بند زیر است:

حافظا این چه کید و دروغی است
کز زبان می و جام ساقی است؟
نالی ار تا ابد باورم نیست
که بر آن عشق بازی که باقی است / من بر آن عاشقم که رونده است (همان: ۳۹)

این نفی باقی و عشق به رونده، در بردارنده همهٔ آن چیزی است که تصور و تلقی مدرن از عالم را شکل می‌دهد. به هر حال این عشق بیش از آنکه تسلی‌دهنده باشد، آزاردهنده است:

که تواند مرا دوست دارد
و اندر آن بهرهٔ خود نجوید؟
هر کس از بهر خود در تکاپوست
کس نچیند گلی که نبوید / عشق بی حظ و حاصل خیالی است (همان).

۲.۲ عشق در نگاه مهدی اخوان ثالث؛ نگاهی به تغنیات او

عشق در شعر و اندیشهٔ مهدی اخوان ثالث، برخلاف نیما یوشیج و دیگر اخلاف وی همچون احمد شاملو، نصرت رحمانی و فروغ فرخزاد، درست واجد همان صفاتی است که از روح یک انسان عارف‌مآب سنتی سراغ داریم و لذا درست دارای همان حوزهٔ گستردهٔ تأثیر و حضوری است که در نزد شعرای کلاسیک می‌بینیم. این بدان معنا نیست که م. امید دارای ذهنیتی عارفانه، در معنای خاص آن، است؛ بلکه بدین معنی است که وی نیز به عنوان فردی که متعلق به جهان و طرز تفکر سنتی ایرانی است؛ یعنی جهانی که جانمایهٔ خود را از عرفان می‌گیرد، خواه ناخواه اندیشه‌ای عرفان‌مآب دارد؛ گیرم که گاه خود در تقابل با مذهب‌های تاریخی و یا مکاتب رسمی عرفانی قرار بگیرد. از همین روست که او خود می‌گوید "باور به امر مقدس" از لوازم جدایی ناپذیر شخصیت و منش اوست: "من از آن کسانم که نمی‌توانم آزاد و یله و بی‌ایمان و آماج باشم. سرشت من چنین است که ... باید به "امری مقدس و بزرگ" و "خیال می‌کنم" شاید "عالی و بشری" ایمان داشته

باشم. این ایمان به منزلهٔ جان من است. به مثابهٔ آب دریا و رود و چشمه‌ساری است که من ماهی بی‌آرام آن آبم. برایم قابل تصوّر نیست که یک لحظه از این آب بزرگ دور باشم..." (اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۱٦۷).

در اغلب دیوان‌های شعرای کلاسیک فارسی از حدود سدهٔ ٦ هجری به بعد، غلبهٔ مضامین عاشقانه، غلبه‌ای همواره بوده است. همانگونه که گفتیم، در دیوان مهدی اخوان ثالث نیز غلبه با مضامین عاشقانه است.

دربارهٔ غزلیات م. امید گفته‌اند: "غزل‌های اخوان از جهات مختلف غزل‌های بهار را به یاد می‌آورد. هرچند کلام غزل‌های او سخته و نسبتاً شیواست؛ اما در مجموع از حس و حال و رقّت و نازکانگی خاص غزل کم بهره می‌نماید" (روزبه، ۱۳۷۹: ۱۲۸). محمدرضا روزبه، اخوان را در غزلیات جزو شاعران بازگشتی به شمار آورده. این تقسیم‌بندی شاید درست باشد اما نمی‌توان از دو نکته غفلت کرد. نخست آن که غزلیات اخوان در این دفتر نه به سیاقی تقلیدی، که اغلب تحقیقی است و از تجربهٔ واقعی شاعر برآمده است و اگر اغلبِ اصلی‌ترین صورت‌های خیالی این اشعار، چونان شاعران بازگشتی، همان صورت‌های خیالیِ توصیف شده در طول تاریخ ادبیات فارسی است، این به علت نزدیکی و مانندگی فکری وی با شعرای کلاسیک و شباهت "زیرساخت‌های ذهنی" آنهاست و نه به علت تقلیدی بودن این اشعار. به بیان دیگر، اگر به تسامح، "تقلیدی بودن" را خصوصیت اصلی شعر بازگشت بدانیم، به زعم نگارندگان, غزلیات م. امید در زیرساخت، یعنی ذهنیت، کمابیش غیربازگشتی و در روساخت، یعنی صور و زبان، کمابیش بازگشتی است[۳]. به‌واسطهٔ همین لایه‌های محققانه و نابازگشتی است که معشوق در اغلب غزلیات او، حضوری ملموس و زنده و امروزی دارد:

- ناگهان در کوچه دیدم بی‌وفای خویش را — باز گم کردم ز شادی دست و پای خویش را
با شتاب ابرهای نیمه‌شب می‌رفت و بود — پاک چون مه شسته روی دلربای خویش را
... گرم صحبت بود با آن خواهر کوچکترش — تا بپوشد خنده‌های نابه جای خویش را
می‌درخشید از میان تیرگی‌ها گردنش — چون تکان می‌داد زلف مشک‌سای خویش را
گفته بودم بعد از این باید فراموشش کنم — دیدمش وز یاد بردم گفته‌های خویش را
تا به من نزدیک شد گفتم سلام ای آشنا — گفتم اما هیچ نشنیدم صدای خویش را....

(اخوان ثالث، ۱۳۸۳: ۱۷)

و این نیز نمونه‌ای کوتاه:

شبی با او سحر کردن به عمر جاودان ارزد — که لعلش راحت روح است و لبخندش به جان ارزد
گرم با بوسه‌ای شیرین کند کام آن گل گیلان — به کوه و جنگل و دریا، به صـــــد مازندران ارزد

(همان: ۲۹)

به عنوان نکتهٔ دوم می‌توان گفت که با وجود صبغهٔ بازگشتی، غزلیات وی از برخی رگه‌های غزل میانه نیز خالی نیست. به عبارت دیگر، تا حدودی می‌توان تأثیر جنبش نو و نظریات شعری نوین را در غزل‌سرایی اخوان دید؛ اما این تأثیر، محدود است و احتمالاً در ارغنون، نه از طریق نیما که از طریق فریدون توللی و برخی دیگر از پیروان جریان او رخ داده است. این مطلب با عنایت به توجه اخوان به چهارپاره نیز –که قالب اصلی نوقدمایی‌هایی مانند توللی بود– قابل تأیید است.

باری وقتی هوشنگ ابتهاج را از شاعران غزل میانه می‌دانند، با تسامح می‌توان اخوان را هم از این زمره دانست. تجربه-گرایی و شخصی‌گویی، صور خیال متنوع، اندیشهٔ مدرن عاشقانه، استفاده از ترکیب‌های تازه، بهره بردن از زبان محاوره و نمادگرایی از رگه‌های تأثیر شعر نوین بر غزل اخوان ثالث است؛ موضوعی که به دلیل تنگی مجال نمی‌توانیم بدان بپردازیم.

از نظر فکری، جهت حرکت اخوان در این اشعار حرکت به سوی کشف و شناخت طبیعت روح انسانی و عقل طبیعی و فطری و بر گذشتن از عوارض غیرواقعی این حضور به سوی یک حالت سلامت و تجرد انسانی است و به همین علت، این اشعار، اغلب اشعاری به غایت روشن، گرم، پرنور و روحانی است که این خود از نوعی تعالی روحی حکایت می‌کند و از این نظر دربرابر عاشقانه‌های سرد، تاریک و نیست‌انگارانهٔ برخی معاصران قرار می‌گیرد :

ای خوش آن عشق و محبت که به اظهار رسد — مرغ خوشبخت شود چون که به گلزار رسد
چشم بر روی جهان دگری بگشاید — شـــاخه در باغ اگر بر سر دیـــوار رسد
لب به لبخند گشاید ملک اندر ملکوت — چونکه پیغامی از این یـــار به آن یار رسد
جشن گیرند به شادی همه مرغان بهشت — بوی گـــلزار چو بر مرغ گرفتـــار رسد
... باد پر خون جگر شرم که عمری نگذاشت — که مرا عشق جگر سوز به اقـــرار رسد
دیگر این معجزه می‌خواهد و بسیار کم است — درد پنـهان به مداوای پرستـــار رسد
... بشنوید ای در و دیوار که جانان نشنید — آنـــچه امروز به گوش در و دیـــوار رسد
شاید امید نهان باشد از انظار جهان — این ورق سوخـــته روزی کـــه به انـظار رسد

(همان: ۳۱)

افسون عشق در دیدگان اخوان همواره حضوری بسیار پررنگ و قوی دارد و از همین روست که بسامد لغاتی مانند زیبایی، شادی و سرور، نور و صور خیال وابسته بدینها در عاشقانه‌های او بالاست. بسیاری از لغات پربسامد دایرهٔ واژگانی ذهن اخوان ثالث، لغات و واژگانی هستند که تنها در پیوستگی با اندیشه‌ای غنایی/ شبه‌اشراقی شکل گرفته و جذب ذهن می‌شوند: لحظه (دم، نفس)، مست (سرمست)، لول (لولی)، سکوت (خموشی، خاموشی)، پاکی (پاک، پاکیزه)، غم (غمناک، غمگین، اندوه)، ساز و سرود (آواز)، آتش (شعله، پرتو، نور)، خون، گرما، صبح (بامداد، پگاه)، خورشید، باده (می)، ساغر (خم، پیاله)، رقص، گل، باغ (دشت، راغ، صحرا)، بکر (دوشیزه)، عصمت، فخر (فاخر) و بسیاری کلمات دیگر از جملهٔ این لغات و واژگانند.

از این منظر در دفترهای نیمایی وی نیز، تغنیاتی دیده می‌شود که بعضی از آنها در عین حال از عمیق‌ترین نمونه‌ها در ادبیات معاصر و ای بسا در تاریخ ادبیات فارسی است: "غزل ۳ " در "آخر شاهنامه"، "سبز" در "از این اوستا"، "نوخسروانی‌ها" در "دوزخ اما سرد" و "غزلهای۵ و ٦ و ۷ و ۸" در "پاییز در زندان" و برخی از غزلیات دیگر در "ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم":

"ای تکیه‌گاه و پناه / زیباترین لحظه‌های / پرعصمت وپرشکوه/ تنهایی و خلوت من!/ ای شط شیرین پرشوکت من!/ ای با تو من گشته بسیار / در کوچه‌های بزرگ نجابت / در کوچه‌های فروبستهٔ استجابت/ در کوچه‌های سرور و غم راستینی که مان بود/ در کوچه باغ گل ساکت نازهایت/ در کوچه باغ گل سرخ شرمم/ در کوچه‌های نوازش/ در کوچه‌های چه شبهای

بسیار/ تا ساحل سیمگون سحرگاه رفتن در کوچه‌های مه آلود بس گفتگوها/ بی‌هیچ از لذت خواب گفتن./ در کوچه‌های نجیب غزلها که چشم تو می‌خواند/ گهگاه اگر از سخن باز می‌ماند/ افسون پاک منش پیش می‌راند./ ای شط پرشوکت هرچه زیبایی پاک!/ ای شط زیبای پرشوکت من!/ ای رفته تا دور دستان !/ آنجا بگو تا کدامین ستاره است/ روشن‌ترین همنشین شب غربت تو؟/ ای همنشین قدیم شب غربت من!/ ... " (غزل ۳) (اخوان ثالث, ۱۳۷۸: ۷۳).

اگر افسون زدایی از هستی و لطف زدایی از عشق – آن‌طور که آمد - یکی از صفات ذاتی بینش مدرن است، این حضور عاشقانه را می‌توان چونان مانعی در برابر برآمدن عقل مدرن در نزد اخوان ثالث در نظر آورد. دریافت‌های عاشقانه برای اخوان ثالث، همواره محمل نوعی تأمل و اندیشه و برقراری ارتباط با کنه هستی بوده است و این چیزی است که عقل رئالیستی مدرن از آن بیگانه است و ساحت عقل بشر مدرن و روشنفکر معاصر ایرانی نیز نمی‌تواند در نسبتی کلی با آن قرار بگیرد؛ از همین جاست که در ادبیات معاصر فارسی حالات و ادراکات اصیل عاشقانه، گستردگی و ژرفای سابق را ندارد.

"با تو دیشب تا کجا رفتم/ تا خدا وانسوی صحرای خدا رفتم/ من نمی‌گویم ملائک بال در بالم شنا کردند/ من نمی‌گویم که باران طلا آمد/ با تو لیک ای عطر سبز سایه پرورده/ ای پری که باد می‌بردت/ از چمنزار حریر پر گل پرده/ تا بهار سبزه‌های عطر/ تا دیاری که غریبی‌هاش می‌آمد به چشمم آشنا رفتم/ .../ غرفه‌های خاطرم پر چشمک نور و نوازش‌ها/ موجساران زیر پایم رامتر پل بود/ شکرها بود و شکایت‌ها/ رازها بود و تأمل بود/ با همه سنگینی بودن/ و سبکبالی بخشودن/ تا ترازویی که یکسان بود در آفاق عدل او/ عزت و عزل و عزا رفتم/ چند و چون‌ها در دلم مردند/ که به سوی بی چرا رفتم./..." (شعر سبز) (اخوان ثالث, ۱۳۸۷: ۷٦).

گسترش همین نگرش عاشقانه و اشراقی است که او را در تصاحب لحظه‌ها و آنات پرتأمل و عمیق‌تر دیگر یاری می‌دهد؛ لحظاتی از این دست که در شعر "دریغ ودرد ۲" بر او چهره نموده‌اند؛ لحظاتی توامان با نوعی تأمل مرگ‌اندیشانه: "... سلام ای شب! شب مهتابی پاییز/ سلام ای لحظه‌های خوب، سرشار از جمیل جاری هستی/ عیار خوش‌ترین آمیزهٔ هشیاری و مستی/ سلام ای خلوت پاک نجیب، ای ژرفناهای زلال حس و اندیشه/ سلام ای باغ، ای بیشه!/ .../ ببار ای روشنای پاک، فروریز ای نخستین نم‌نم باران پاییزی/ زلالت را براین افتاده‌تر از خاک/ خوشا این لحظهٔ پر نور و از سیالهٔ جان جهان لبریز/ خوشا این لحظهٔ بشکوه برخورداری از بودن/ خوشا من/ این من ناچیز/ خوشا ما: باغ، من، مهتاب/ و روح کائنات و این شب بارانی پاییز..." (شعر "دریغ و درد۲") (اخوان ثالث، ۱۳۸۷ (۲): ۲۵).

و این آن چیزی است که تمایز سرشت رابطهٔ عاشقانهٔ او را از نمونه‌های مشابه در نزد برخی دیگر از معاصران باز می‌نماید. تفاوت موقعیت عاشقانه‌ای که مهدی اخوان‌ثالث به درک آن نائل آمده است با وضعیتی که برخی دیگر از شعرای معاصر - کسانی چون احمد شاملو و نصرت رحمانی - به تجربه نشسته‌اند، نشانگر تفاوت جایگاه یک فرد سنتی با جایگاه یک فرد مدرن در نظام هستی است.

در نزد شاملو و رحمانی، تا به آخر، نوعی سیاه‌انگاری و ملال افزایی بر ذهن و زبان فرد مسلط می‌ماند. برای شاملو، گسترش ادراک عاشقانه و آنات نورانی حاصل از آن - که در ضمن برخی از عاشقانه‌های درخشان او دیده می‌شود- هیچ گاه تا بدانجا امتداد نمی‌یابد که سیاهی عالم را در چشم او زایل کند و از این رو جهان تا آخر برای وی دوزخی و ظلمانی باقی ماند. همانطور که برای نصرت رحمانی نیز، کیفیت رابطهٔ عاشقانه تا بدان مایه روحانی نبود که بتواند او را از چنگ

اروتیسم و تنش تنانی رهایی دهد؛ اما برای مهدی اخوان ثالث – هرچند که او اغلب دچار نوعی سرخوردگی اجتماعی و سیاسی بود– در حد توان و وسع و ظرفیت جان وی، پناهگاه روشن و خرم عیشی در دسترس و فراهم بود.

۳.۲. تأملی در شعر "ماجرا کوتاه" (منظری بر شناخت عالم روحی م. امید)

یکی از مهم‌ترین اشعار دفتر "پاییز در زندان"، شعر "ماجرا کوتاه" است که در اینجا به اجمال از آن صحبت خواهیم کرد: "آری آری شکر می‌گویم/ گاه گرمم می‌کنی ای آتش هستی/ شکرگویان دوست می‌دارم تو را ای دوستی ای مهر/ دوست می‌دارم تو را ای باده ای مستی/ شکر می‌گویم تو را ای زندگی ای اوج/ ای گرامی‌تر، گران‌تر موج/ .../ بشنو و بندیش/ من، چه پنهان از تو، در پنهان/ گاهی اندیشیده‌ام با خویش/ کاندرین تاریکژرف نیستی، واقصای نادانی،/ چیست هستی؟ یا بگو هستن؟/ چون ندانستن، نبودن را شناسم لیک/ چیست بودن؟ چیست دانستن؟/ .../ می‌توان دانست آیا چیست دانستن؟/ می‌توان دانست بودن چیست؟/ ***/ آه! آه! اما/ چی بگویم، چون نمی‌دانم؟/ من نمی‌دانم که هستی چیست، یا هستن؟/ مستی است و راستی، بشنو/ من نمی‌دانم که دانستن؟/ لیک می‌دانم که چون از باده‌ای مستم،/ جانم از سیاله‌ای حساس و جادویی/ می‌شود سرشار، وآنگه ناگهان گویی،/ با فسون در پرده‌های هورقلیایی/ کائنات آواز می‌خواند که "آنک مست! آنک مست!"/ و اوج گیرد موج‌های سحر و زیبایی/ و آید از جوی اثیری پاسخ و پژواک: "اینک هست! اینک هست!"/ مستی است و راستی، آری/ راست می‌گویم./ باده هر باده است گو باشد/ – مهر و کین، یا طیفی و انگور، یا هر شعلهٔ دیگر/ همچنان کز هر خم و ساغر–/ من یقین دارم که در مستی/ می‌تواند بود، اگر باشد/ هستن و هستی./ شعله هر شعله است، گو باشد/ من سخن از آتش آدم "شدن" در خویشتن گویم./ گفت: "بودن یا نبودن؟ پرس و جو این است"/ پیش از آن پرسید بایستی که "بودن" چیست؟/ من در این معنی سخن گویم/ "و اوج مستی کسوت هستی است" من گویم./ پرس و جو این است، اگر باشد./ گفت او از بودن، اما من/ از "شدن" گویم./ باده هر باده است.../ .../ گفت و گو بس، ماجرا کوتاه/ ما اگر مستیم/ بی‌گمان هستیم." (شعر "ماجرا کوتاه" از دفتر ") (همان: ۱۳۲).

همان‌گونه که می‌دانیم، سخن معروف دکارت، فیلسوف فرانسوی سدهٔ هفدهم هجری، یعنی جملهٔ "من می‌اندیشم پس هستم" را که وی آن را چونان نقطهٔ عزیمت و بنیان استوار فلسفهٔ خویش می‌دانست (کاپلستون، ج٤، ۱۳۸۰: ۱۰۲)، گزارهٔ محوری فلسفهٔ مدرن به شمار می‌آورند. در تفسیری انتقادی از این جمله، گفته‌اند که در اینجا، دکارت با ارجاع هستی به "منِ" سوژه، منِ اندیشه‌گر، با غفلت از این نکته که این "من" خود در کجا ریشه دارد، هستی را در تعین تنگ انسانی، چونان عاملی خودبسنده برای زایاندن اندیشه، خلاصه کرده است و این، به قول منتقدان او، معنای دقیق سوبژکتیویسم و خودبنیادی است.

دکارت می‌گوید: "من می‌اندیشم، پس هستم". حال آنکه به زعم منتقدان وی، درست‌تر آن بود که پیش از این می‌گفت: "من می‌اندیشم، پس اندیشه یا هستی هست" یا آنطور که سنت آگوستین گفته بود "من هستم، چون خداوند هست" [یعنی "انسان حقیقتا خود را نمی‌شناسد... مگر آنکه آن را به اعتبار یک طرف نسبت میان ارتباط کلی خود–خداوند بشناسد" (همان: ١٤٨). دقت کنیم که دکارت، به اعتباری، جملهٔ خود را در برابر این جملهٔ آگوستین قدیس به زبان رانده بود.] بدین ترتیب برخی منتقدان سوبژکتیویسم مانند هیدگر برآنند که "باور به سوژهٔ دکارتی و ایمان به "من می‌اندیشم پس هستم"، انسان‌گرایانه و نیهیلیستی است" (احمدی, ۱۳۸۹: ۲۵۷).

اگر گزارهٔ رقیب سخن دکارت، "من می‌اندیشم، پس هستی هست" باشد؛ مهدی اخوان ثالث نیز در این شعر، به طرزی شاعرانه واگوکنندهٔ این گزارهٔ رقیب و نافی خود بنیاد انگاری است.

در شعر "ماجرا کوتاه"، مهدی اخوان ثالث پس از پرسش از مفهوم "هستی" با گذر از آنچه که منتقدان سوبژکتیویسم، "توهم خودبسندگی انسان در هستی" نامیده‌اند، وجود حقیقی خود را به رفع تعینات خویشتن ارجاع می‌دهد و کنه هستی را در "مستی" - یعنی در حالت رفع تعینات انسانی می‌بیند: "...من نمی‌دانم که هستی چیست، یا هستن؟/ مستی است و راستی، بشنو/ من نمی‌دانم که دانستن؟/ لیک می‌دانم که چون از باده‌ای مستم،/ جانم از سیاله‌ای حساس و جادویی/ می‌شود سرشار، وآنگه ناگهان گویی/ با فسون در پرده‌های هورقلیایی/ کائنات آواز می‌خواند که "آنک مست! آنک مست!"/ و اوج گیرد موج‌های سحر و زیبایی/ و آید از جوی اثیری پاسخ و پژواک: "اینک هست! اینک هست!..."

وقتی م. امید می‌گوید: "ما اگر مستیم/ پس هستیم" به واقع به این معنا نظر دارد که هستی انسان، چونان مجلای بروز کیفیتی است که ریشهٔ او و تمام عالم هستی است. این گزاره برابر است با این جمله که: "من می‌اندیشم، پس اندیشه هست."

اخوان ثالث بدین ترتیب، بر خلاف قول ژان پل سارتر یا متأثران ایرانی او مانند احمد شاملو که به تأثیر از نگاه خودبنیاد و اگزیستاسیالیستی خویش، موجودیت انسانی را در قبال موجودیت دیگران معنا شده می‌بیند و نیز برخلاف نگاه موجود انگار فلسفهٔ مدرن و بینش جدید که مسألهٔ انسان را در قالب پرسش "بودن یا نبودن" مطرح می‌کند، این پرسش را به پرسشی عمیق‌تر حواله می‌کند و می‌گوید: "گفت:" بودن؟ یا نبودن؟ پرس و جو این است." /پیش از آن پرسید بایستی که بودن چیست؟/ من در این معنی سخن گویم/ و "اوج مستی کسوت هستی است" من گویم./ "

از همین جاست که برای او مسألهٔ انسان، پیش از آنکه در قالب تلقی از "بودن" امکان طرح بیابد، با پرسش از "شدن" مطرح می‌شود: "گفت او از بودن، اما من/ از "شدن" گویم."

در اینجا همان‌طور که در نگاه عرفا می‌دیدیم، این چنین نیست که انسان موجودیتی باشد که صفات و مختصاتی اخلاقی و رفتاری به وی منضم شده باشد؛ بل انسان ابتدا چیزی نیست و بعد، "چیزی می‌شود".

۲-٤. نگاهی به غزل‌واره‌های مهدی اخوان ثالث

تأثیر اصلی جریان نیمایی بر غزل اخوان در شکل‌دهی به غزل‌واره‌های اوست. م. امید از پیشگامان غزل‌واره سرایی است. عمد، خصوصیاتی که می‌توان به عنوان مختصات سبکی غزل‌واره‌های اخوان ثالث نشان داد، در بن همان مختصات عمومی شعر وی است؛ یعنی خصوصیاتی است که در سایر اشعار او نیز وجود دارند جز آنکه برخی از این‌ها در غزل‌واره‌ها برجستگی بیشتری و برخی نمود کمتری دارند. از همین روست که نگارندگان نیازی به اشاره به این خصوصیات شناخته-شدهٔ شعر وی و تفصیل آن ندیدند؛ مگر آنجا که لازم باشد.

۱-٤-۲. زبان اخوان ثالث در غزل‌واره‌ها به مانند سایر اشعار موفق او از ترکیب دو وجه "آرکائیسم" و "زبان امروز" و پیوند این دو در بستر "گرایش به منطق نثر" سامان یافته است. تفاوت اصلی زبان شعر اخوان در این آثار با سایر اشعار او شاید در این باشد که در اینجا آرکائیسم رنگ کمتری دارد و گرایش به منطق نثر, خاصه در افتتاحیهٔ اشعار نمود کمابیش بیشتری دارد. (گرایش به منطق نثر، موجب تبدیل واحد شعر از بیت در شعر قدیم به بند در شعر نو شده است. نیما در باب واحد موسیقی شعر می‌گوید: "به نظر من شعر در یک مصراع یا یک بیت ناقص است از حیث وزن زیرا یک مصراع یا یک

بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام را تولید کند" (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۲۱). به زعم نگارندگان، بندگرایی امری است که هم‌زمان حسن و عیب یا امکان و نقص شعر نو است. حسن و امکان است تا آنجا که کلام نیاز به تفصیل دارد و این خاصه در شکل‌دهی به اشعار درونی نقش مهمی بازی می‌کند. عیب و نقص است آنگاه که موجب دوری از ایجاز و اجمال شعر کلاسیک شده است.) اینک چند افتتاحیه که در آنها مختصات مذکور هویداست:

– در این شب‌های مهتابی / که می‌گردم میان بیشه‌های سبز گیلان با دل بی‌تاب/ خیالم می‌برد شاید/ و شاید خواب/ و می‌بینم چه شاد و زنده و زیباست/ الا دریاب– می‌گویم به دل– بی‌تاب من دریاب/ در این مهتاب‌شب‌های خیال‌انگیز/ مرا با خویش/ تماشایی و گلگشتی است بی‌تشویش./ (غزل ۵) (اخوان ثالث، ۱۳۸۷ (۲): ۲۵).

– امشب دلم آرزوی تو دارد/ نجواکنان و بی‌آرام, خوش با خدایش/ می‌نالد و گفتگوی تو دارد/ ... (غزل ٦) (همان: ٤٦)

– بگو ای زن بگو دیشب چرا خواب تو را دیدم؟/ کجا بودیم؟ با هم از کجا می‌آمدیم آن وقت شب تنها؟/ ... (غزل ۷) (همان: ٤١).

همانگونه که پیداست گرایش بیش از حالت معمول در شعر اخوان [یعنی بیش از نُرم اشعار اخوان] به منطق نثر، یکی نیز برآمده از حالات لطیف عاشقانه‌ای است که شاعر از آنها به "زمزمه" سخن می‌گوید.

۲–٤–۲. به نظر می‌رسد که زبان اخوان ثالث در غزل‌واره‌ها، در لحظه‌های جوش و خروش و اوج، به سوی آرکائیسم حرکت می‌کند. در این موارد، زبان هم در گزینش کلمات و هم در نحو رو به آرکائیسم می‌گریزد. بدین ترتیب و از آنجا که آرکائیسم، خود می‌تواند یکی از گونه‌های هنجارگریزی زبانی باشد، زبان وی به گریز از منطق نثر نیز متمایل می‌شود. در همین سه غزل اخیر، می‌توان به این بندها اشاره کرد:

– خیالم می‌برد شاید/ و شاید خواب با تصویرهایش گیج/ و سیل سایه‌اش آسیمه‌سر، گردان، چنانچون طعمهٔ گرداب/ دلم گویی چو موج از خود گریزان است/ و از لبخنده‌اش ناباوری می‌بارد و هیهات/... (غزل ۵) (همان: ٢٦).

– تو نوش آسایشی، ناز لذت/ تو راز "آن"، آنِ جان و جمالی/ ای خوب ای خوبی ای خواب/ تو ژرفی و صفوت برکه‌های زلالی/ یک لحظهٔ سادهٔ بی‌ملالی/ ای آبی روشن ای آب/... (غزل ٦) (همان: ٤٩).

– و گاهی نیز چون دو برگ پاییزی/ بهاران کرده با هم زندگی آغاز/ و با هم بوده تا انجام/ و اینک نیز دور از دیگران با هم به روی برکه‌ای آرام/ سپرده تن به خردک موج، کز نرمک نسیمی خیزد آهسته/ و سوی دوردست برکهٔ خلوت/ روان بی‌اعتنا با هرچه آغاز است یا فرجام/ ... (غزل ۷) (همان: ٤٢).

یادآور می‌شود که نگارندگان بخشی مهم از زبان فاخر و پرشکوه اخوان ثالث را در تناسب با حالات عمیق و پرعشوه و دیر تسلیم شونده‌ای می‌دانند که وجه ممیزهٔ برخی از غزلیات وی است. به آسانی می‌توان مشاهده کرد که این حالات عمیق و ظریف و پر از زیر و بالا بوده است که لزوم تحقق زبانی فاخر و پر انرژی با دایرهٔ وسیع واژگانی و ایضاً توانایی‌هایی فراوان نحوی را بر ذهن و روان او مسلم کرده بوده است؛ زبانی که گویا آرکائیسم یکی از ضروریات آن است. مسلم آن است که توسّع حوزهٔ واژگانی و نحوی به حوزهٔ بسیار وسیع‌تر لغاتی که در طول هزار سال در تاریخ ادبیات ایران سکه خورده‌اند و نحوی که در طول همهٔ این قرون در بافتی شاعرانه برای بیان حالات مختلف روان انسانی – خاصه در حوزهٔ بینش عرفانی انسان سنتی – شکل گرفته است، امری است کاملاً طبیعی و اصیل برای فردی که در خود حالاتی فراتر از گنجایی زبان معمول مردمان احساس می‌کند. متصنعانه خواندن این زبان از سوی برخی منتقدان – دستکم تا آنجا که به

غزل‌واره‌های او مربوط می‌شود- حاصل عدم درک از ساحت اندیشگانی ایشان و به‌ناگزیر، عدم درک از تراوش‌های خیالی این ساحات فکری و در نتیجه انتزاعی دیدن آن جهان صور خیالی و زبان وابسته به آن است .

۳-٤-۲. آرکائیسم یکی از اصلی‌ترین خصوصیات زبان شعر اخوان ثالث است. این آرکائیسم یکی از معایب و محاسن زبان وی است. دربارهٔ پیوند این باستان‌گرایی زبانی با الزامات حالات غنایی وی سخن گفتیم اما برای تکمله‌ای بر آن سخنان, اجمالاً بدین مطلب هم اشاره می‌کنیم که حسن این باستان‌نمایی در "زنده بودن" آن است. بدین معنا که در باستان-گرایی زبانی اخوان ثالث اولاً از لغات یکسره مهجور میراث فارسی کمتر استفاده می‌شود و آن دسته از لغاتی که در بن هویت خود را از گذشتهٔ این زبان داشته، امروزه در عرف فارسی زبانان کاربرد ندارند (یعنی در گویش معیار کاربرد ندارند) و اخوان آنها را به کار گرفته، در بافت زبان وی اندک‌شمارند. این مشخصه در اغلب اشعار موفق م. امید مشهود است؛ از آخر شاهنامه، قصهٔ شهر سنگستان، مرد و مرکب، آنگاه پس از تندر و دیگر اشعار وی:

– دو تا کفتر نشسته‌اند روی شاخهٔ سدر کهنسالی/ که روییده غریب از همگنان در دامن کوه قوی‌پیکر/ دو دلجو مهربان با هم/ دو غمگین قصه‌گوی غصه‌های هردوان با هم... (شعر "قصهٔ شهر سنگستان") (اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ١٦).

– با آنکه شب شهر را دیرگاهی است/ با ابرها و نفسدودهایش/ تاریک و سرد و مه‌آلود کرده است/ و سایه‌ها را ربوده است و نابود کرده است/ من با فسونی که جادوگر ذاتم آموخت/ پوشاندم از چشم او سایه‌ام را/... (شعر "ناگه غروب کدامین ستاره") (همان: ۱۰۳).

در این دو قطعه، شاید بتوان به کلمات همگنان، هردوان و فسون اشاره کرد که رنگ مشخص باستانی دارند، از آنگونه که در عرف فارسی‌زبانان امروز کاربرد کمی دارند؛ اما سایر کلمات در این عرف زنده‌اند و کلماتی نیز مثل "دیرگاه" و "ربوده" که کمابیش صبغهٔ باستانی دارند، هرگز یکسره از کاربرد اهل زمان به‌در نشده‌اند و در برخی گویش‌ها و لایه‌های زبانی معاصر به قوّت حاضرند. از این نظر شاید بتوان گفت که آرکائیسم زبان م. امید بیش از آنکه در گزینش کلمات باشد، در شکل صرف کلمات و بیش از این‌دو در نحو رخ می‌نماید. به عنوان نکتهٔ دوم باید گفت که آرکائیسم نحوی اخوان‌ثالث مانع استفادهٔ او از منطق زبان محاورهٔ امروزین – که یکی از ارکان اصلی زبان اوست – نمی‌شود. همین‌جا اشاره کنیم که در یک کلام و به عنوان خلاصه‌ای از سخنان گفته‌شده در تعبیری دیگر، در کل می‌توان از دو گونه آرکائیسم مرده و زنده یاد کرد. مراد نگارندگان از آرکائیسم مرده، آن گونه از باستان‌گرایی مخرب است که گونه یا گونه‌هایی تاریخی از یک زبان را به عنوان تنها گونه‌های معتبر آن زبان به کار می‌گیرد و در این راه از حذف زبان امروز و گونه‌های آن پروایی ندارد. مشخصهٔ اصلی این باستان‌گرایی – بدین ترتیب- نوعی از استبداد و خودکامگی زبانی در تحمیل یک گونهٔ زبانی بر سایر گونه‌های زبانی یک ملت است. در برابر این آرکائیسم، باستان‌گرایی زنده را قرار می‌دهیم که در آن، به حذف، یعنی حذف هیچ گونهٔ زبانی به سود دیگری نمی‌اندیشند و خرسند نیستند.

آرکائیسم اخوان‌ثالث، به گمان نگارندگان، اغلب و اگرنه همیشه، از این دست است. شاهد مثال را می‌توان به همان نمونه‌های یادشده و فراتر از این, به غزلیات وی، به دفترهای "در حیاط کوچک پاییز" و "زندگی می‌گوید اما باز باید زیست" و هم‌چنین غزل‌واره‌های او – که موضوع گفتار حاضرند- ارجاع داد. زبان وی از این منظر اگرچه خالی از گونه‌ای تصلّب و سنگوارگی نیست، اما در کل وجهی باز دارد.

– در آن لحظه، درِ آن خانه‌ی سنگی/ که از چوبی بلوطی رنگ بود و کوبه‌هایش آبنوسی‌فام / به بی‌تابی تو گویی انتظار ضربه‌هایی داشت پر لذت/ و مثل من دلش از شوق یا از هیچ می‌لرزید/ تو بر در ضربه‌هایی چند کوبیدی/ که در دهلیز پشت در صدا پیچید/ ... (غزل ۷) (اخوان ثالث، ۱۳۸۷ (۲): ٤٤).

٤-٤-۲. تصویر در شعر مهدی اخوان‌ثالث و خاصه در غزل‌واره‌های وی نقشی بسیار مهم دارد. این یکی از امتیازات شعر اوست اما موفقیتِ به کمال او تقریبا همواره آنگاه بدست می‌آید که شعر وی به "شعر نحو" نزدیک می‌شود. مراد نگارندگان از "شعر نحو"، آن گونه شعری است که خویش را و فضاهای دیگرگون خویش را از طریق ظرفیت‌های نحوی ابراز می‌دارد. یعنی شاعر بیش از آنکه زبانش را در خدمت تصویرسازی قرار دهد، بلاغت را از راه فضاسازی‌های چند سویهٔ زبانی به نمایش در می‌آورد. اگرچه در شعر، از بن, همه چیز از طریق زبان رخ می‌نماید و اگرچه شعر بی‌تصویر، بس کمیاب است، اما در شعر برخی از جمله م. امید، زبان مهم‌تر از تصویر است.

(بدون شک بزرگ‌ترین شاعر نحو در زبان فارسی, سعدی شیرازی است. سعدی شاعری است که شاید در سراسر دیوان وی، "یک تشبیه یا استعارهٔ تازه وجود نداشته باشد"، اما بی‌تردید، وی در استفادهٔ بلاغی از ساختارهای نحوی زبان فارسی، "استاد بی‌همتا و بلامنازع" است و هنر او در همین ساختارهای نحوی نهفته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۳۱)).

از این منظر، اگرچه غزل‌واره‌های م. امید، برخلاف برخی اشعار نامدار وی چون آخر شاهنامه و شهریار شهر سنگستان، اغلب شعر تصویر است؛ اما برخی از برجسته‌ترین موفقیت‌های او در این غزل‌واره‌ها آنگاه حاصل می‌شود که وی به شعر نحو نزدیک می‌شود. به این سطور و پاره‌ها از شعر غزل سه توجه کند:

– ای تکیه‌گاه و پناه/ زیباترین لحظه‌های/ پر عصمت و پر شکوه/ تنهایی و خلوت من/....

پیداست که "تکیه‌گاه لحظه‌ها" بودن در زبان عادی کاربرد و معنایی ندارد. در این زبان، شکل معمول و درستِ جمله این‌گونه است: "ای تکیه‌گاه و پناه من/ در زیباترین لحظه‌های پرعصمت و پرشکوه تنهایی و خلوتم/ ...." اما شاعر با انتقال اضافهٔ "من"، از انتهای نیم‌سطر اول به انتهای نیم‌سطر آخر بند، یعنی با دستکاری نحوی جمله، چنان نمونه‌ای از فصاحت و بلاغت به نمایش گذاشته که تقلید ناپذیر است.

– ای با تو من گشته بسیار/ در کوچه‌های بزرگ نجابت/ ظاهر نه بن‌بست عابرفریبندهٔ استجابت./

اگر از گشودن گره‌های بیانی شعر (که اکنون محل بحث نیست) صرف‌نظر کنیم، شکل عادی سطر سوم این است: در کوچه‌های ظاهرِ استجابتِ نا "بن‌بستِ عابرفریبنده". در تأویلی دیگر می‌توان "نه بن بست عابر فریبنده" را جمله‌ای معترضه در میان مضاف و مضاف‌الیه تلقی کرد. در این صورت ارزش دستکاری نحوی شاعر بهتر آشکار می‌شود؛ خاصه آنگاه که به کسرهٔ اضافه شده به انتهای این اعتراض دقت کنیم.

– در کوچه‌های چه شب‌های بسیار/ تا ساحل سیمگون سحرگاه رفتن/ در کوچه‌های مه‌آلود بس گفتگوها/ بی هیچ از لذت خواب گفتن./

اگرچه ساخت نحوی سطر اول، به همین شکل هم در زبان معمول کاربرد دارد، اما شکل معمول‌تر آن (ایضا بدون حذف صنایع بیانی) این‌گونه است: در کوچه‌های بسیار شب‌ها. بنابراین شاعر با استفادهٔ هنرمندانه از دو کلمهٔ "چه" و "بسیار" و با به کار گیری غیر معمول آنها در جایگاه اضافه، نوعی از هنر نحوی عالی را به اجرا گذاشته است.

چنین شگرد هنرمندانه‌ای در پیوند سطور سه و چهار این پاره هم دیده می‌شود. شکل عادی کلام در این دو سطر، چیزی شبیه به این است: "در کوچه‌های مه‌آلود بس گفتگوها که در آنها از لذت خواب سخن نبود". یا مثلا این چنین: "در کوچه‌های مه‌آلود بس گفتگوها، بی آنکه از لذت خواب سخن بگوییم." در حالت اول، شاعر با حذف یک بخش، یعنی حذف "اتصالِ" "گفتگوها" و "بی هیچ..."، نحوی بس شگرف و موجز و رسا آفریده. در حالت دوم، سطر چهارم، جملهٔ معترضه شمرده می‌شود. به علاوه شاعر وجه اخباری را به وجه مصدری تبدیل کرده و هنر اصلی شاعر در همین است

– ای تکیه‌گاه و پناهِ/ غمگین‌ترین لحظه‌های کنون بی نگاهت تهی مانده از نور/ (اخوان ثالث, ۱۳۷۸: ۷۳).

پیداست که درج اعتراضِ "کنون بی نگاهت" در میان موصوف [یعنی لحظه‌ها] و صفت [یعنی تهی مانده]، خود گونه‌ای بس شیوا از بهره‌برداری نحوی است.

از این دست دستکاری‌های نحوی در غزل‌واره‌های موفق اخوان کم نیست. شعر وی در همین پاره‌هاست که تقلیدناپذیر است.

به عنوان نکتهٔ آخر بد نیست اشاره کنیم که آرکائیسم اخوان ثالث, خود عام‌ترین شگرد نحوی وی برای تصویرسازی است.

۵-٤-۲. همانگونه که گفته‌اند، "صنعت پایه در دستگاه تصویرگری اخوان، تشبیه است" (زرقانی، ۱۳۸۷: ٤۳۸). بسامد تشبیه در دیوان وی به مراتب بیش از مجاز و استعاره است و این فراوانی در غزل‌واره‌ها تنها با تشخیص و کنایه قابل سنجش است. بجز تشخیص (که خود گونه‌ای استعارهٔ مکنیهٔ تخییلیه است (شمیسا، ۱۳۹۰: ٦۰)، انواع دیگر استعاره در زبان م. امید کمیاب است. برای نمونه در شعر "سبز"، ٦ مورد تشبیه مشاهده می‌شود: تو: عطر سبز سایه‌پرورده / تو: پر باد برده / هودج سرّ و سرود و هوش و حیرانی [اضافهٔ تشبیهی]/ تو: قصیل/ تو: چتر طاووس نر/ تو: زمردین زنجیر/ موجساران: پل (همین جا تذکر دهیم که تحلیل برخی از ساخت‌های هنری و بلاغی شعر امید, آسان نیست و می‌توان آنها را به چند شکل توجیه کرد. مثلا همین "هودج سرّ و سرود و هوش و حیرانی" را می‌توان اضافهٔ استعاری هم گرفت. یا شاید تعبیر "موجساران زیر پایم رامتر پل بود" را هم بتوان از طریق کنایه توضیح داد.)

در برابر این موارد، ٤ مورد کنایه قابل مشاهده است: بال در بال شنا کردن: همراهی و نزدیکی/ در رکاب کسی بودن: همراه و قرین بودن/ هم‌عنان بودن: همراهی و هم‌پایی/ آباد بودن خانه: پر رونق بودن زندگی.

٤ مورد قطعی تشخیص هم قابل ذکر است. در تعابیرِ "حریم سایه‌های سبز"، سایه‌ها به انسان‌ها یا موجوداتی صاحب حریم تشبیه شده‌اند. در "هم‌عنان با نور"، نور به انسانی یا موجودی زنده، در "بازیچهٔ هر باد"، باد مثلا به طفلی و در "چند و چون‌ها در دلم مردند"، چند و چون‌ها به موجوداتی زنده تشبیه و به‌واقع، متشخص شده‌اند.

در غزل‌واره‌های دیگر هم وضع از همین قرار است. مثلا در "غزل سه"، بنا بر شمارش نگارندگان، ۷ مورد تشبیه، یک مورد کنایه و یک مورد تشخیص دیده می‌شود. در "غزل چهار"، ۵ تشبیه در برابر ۳ استعاره و ۲ تشخیص؛ و در "نماز"، ۳ تشبیه در برابر ۲ تشخیص و دو مجاز آمده است.

به زعم نگارندگان، بنیادی‌ترین علت گرایش ذهن اخوان ثالث به تشبیه در میل ذاتی او به زندگانی طبیعی و طبیعت اصلی و فطری بشری است که خود را در میل وی به کلام طبیعی نیز نمودار کرده است. وی می‌گوید: "به نظر من هیچ امری ثابت و مقدّس نیست مگر آنکه برای زندگی عالی روحی، سودمند و لازم باشد؛ برای یک "شرف طبیعی" لازم باشد. مسلماً بسیاری و شاید تمام "قیود" و سنت‌هایی که ما داریم و به تحمیل بر جامعهٔ ما جاری و حاکم است، غیر لازم و عبث و

نابهنجار است ... [فهم این مطلب آنگاه میسر است که] جامعهٔ ما به‌سوی "شرف طبیعی" ... و به‌سوی "خانهٔ پدری" بازگردد." (اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ١٦٦). و در همین مورد مدافع "آزادی شعر امروز از قیودِ" به زعم او دست و پا گیر شعر قدیم است؛ قیودی که مهم‌ترین آنها، "دستگاه صنایع بدیعی" است (همان: ٢٤٠). اخوان ثالث بر آن است که: "زهر و سم این بیماری [یعنی "سیستم التذاذ بدیعی"] از همه خطرناک‌تر و مهلک‌تر است؛ بدین معنی که از چند تایی صنایع جهانی همزاد با شعر، مثل تشبیه، استعاره، کنایه، تناسب و غیره که بگذریم، بقیهٔ دستگاه بدیعی عرب و متاسفانه مکمّلات عجم، اصلاً به طور کلی شمّ و ذائقه‌ای در طول هزار سال به وجود آورده است مسموم و ممسوخ و غیر طبیعی و فاسد" (همان: ٢٤١).

از دیگرسو، همانگونه که می‌دانیم، تشبیه قدیمی‌ترین، اصیل‌ترین و بنیادی‌ترین صنعت ادبی است و انسان در ابتدای تاریخ هنری و ادبی خویش و نیز در حالات طبیعی سخن، بیش از هر شگردی از تشبیه استفاده می‌کند. بدین ترتیب می‌توان گفت که مجاز و خاصه استعاره از زمرهٔ شگردهای متأخر ذهن بشری و مربوط به اذهانی است که به عللی، مانند پیچیدگی حقیقی یا دروغین فلسفی و یا پیچیدگی زیست‌های بشری، از زندگی طبیعی به سوی تمدن و از شهود روحی به سوی تأملات اصیل یا دروغین شبه‌فلسفی در حرکتند. به یاد داشته باشیم که اخوان ثالث همواره خود را یک "دهاتی" می‌خواند (اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۱۸). روستا در اینجا برای او گرایش به نوعی تفکر طبیعی و برکنار از آلایش‌های تاریخی ذهن بشر است؛ آلایش‌هایی که به گمان وی، از منابع متعددی چون برخی گونه‌های دین، فلسفه، فرهنگ‌های بدوی و سرمایه‌داری بر انسان تحمیل شده‌بود. البته روستای اخوان‌ثالث, نماد بدویت نیست بلکه نماد زندگانی طبیعی است؛ برخلاف روستای ذهن نیمایوشیج که وی ستایشگر آن بود و خواه ناخواه نماد بدویت بود؛ مطلبی که مجال پرداختن بدان نیست. در برابر می‌توان به ذهن شاملو اشاره کرد که ذهنی شهری و بل متمایل به نوع برتر تاریخ‌ها و جوامع شهری یعنی تمدن جدید غرب است و ارزش‌های خود را عمدتا از این جهان اخذ می‌کند. ذهن شاملو ذهن یک انسان نیست‌انگار مدرن بود و از این روی فاصلهٔ بسیاری تا طبیعت ذهن اخوان‌ثالث داشت که به قول خودش – همانگونه که گفته شد– هرگز نمی‌توانست برکنار از تقدّس بزید. قطعا یکی از علل چیرگی استعاره و مجاز بر تشبیه و تشخیص در ذهن شاملو همین تعلق او به مدنیت پیچیدهٔ نیست-انگار مدرن بود.

گفتنی است که به گمان ما توجه سودمند اخوان به تشبیه از زیبایی‌های کم‌نظیر شعر وی و کم‌توجهی وی به استعاره از نقص‌های شعر اوست. استعاره ایجاز می‌آورد و این برای شعر تفصیلی م. امید می‌توانست به عنوان ابزار و امکانی جدی باشد.

٦-٤-٢. کتب بلاغت قدما علم بیان یا تصویر و ایماژ را در ذیل چهار مبحث مجاز، تشبیه، استعاره و بیان طرح می‌کرده‌اند. اما از صنایعی که معاصران بدان توجه کرده‌اند، جاندارانگاری است. تصاویر برآمده از جاندارانگاری، "با امکانات علم بیان سنتی به استعارهٔ مکنیهٔ تخییلیه تعبیر و تفسیر می‌شوند، حال آنکه در برخی از موارد، چنین راه‌حلی مقنع به نظر نمی‌رسد" (شمیسا، ۱۳۹۰: ٦١). به واقع حوزهٔ حضور این صنعت در شعر برخی شاعران دارای گسترشی بس بیشتر از آن چیزی است که با استعاره‌ی مکنیه قابل توضیحی خرسندکننده باشد. شاید یکی از عللی که قدما به این صنعت توجه نداشته‌اند و آن را برنشمرده‌اند، بدیهی انگاشتن زنده بودن موجودات در چشم ایشان بوده است؛ از این روی جاندارانگاری برای آنها یکسره طبیعی و چونان یک پیش‌فرض بوده، به چشمشان چندان غرابتی نداشته است. از بن می‌توان گفت که جاندارانگاری خود در اذهان عرفان‌مآب و تقدس‌طلب کارکردی بس جدی دارد و چونان زمینهٔ فعالیت زبانی و ادبی و هنری است.

بدین خاطر است که می‌بینیم در شعر اخوان ثالث هم، حضور و چیرگی جاندارانگاری حتی بر تشبیه نیز پیشی دارد و بلکه می‌توان گفت اغلب تشبیه‌های شعر او برآمده از جاندارانگاری است. این دو مدعا را از دو سو می‌توان اثبات کرد. نخست با توجه به آن دست از تشبیهاتی و استعاراتی که به عنوان مشبه‌به, موجودی زنده را در خود دارند و دوم، با نظر به بخش‌هایی از برخی درخشان‌ترین اشعار او که در آن‌ها، نه از تشبیه و نه هیچ صنعت بیانی دیگر، نشانی پررنگ نمی‌بینیم اما پایه و اساس این اشعار و بخش عمدهٔ درخشش آنها از همین جاندارانگاری است. نمونه را می‌توان به شعر "نماز" ارجاع داد. در بخش‌هایی این چنین، استعاره، کنایه، مجاز و حتی تشبیهی دیده نمی‌شود و با این حال هرگز نمی‌توان منکر زیبایی و درخشندگی شعر شد:

باغ بود و درّه – چشم‌انداز پر مهتاب/ ذات‌ها با سایه‌های خود هم‌اندازه/ خیره در آفاق و اسرار عزیز شب/ چشم من بیدار و چشم عالمی در خواب/ نه صدایی جز صدای رازهای شب/ و آب و نرمای نسیم و جیرجیرک‌ها/ پاسداران حریم خفتگان باغ/ و صدای حیرت بیدار من (من مست بودم، مست) (اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۸۲).

رمز زیبایی این شعر چیست؟ پاسخ این معما احتمالا در جاندارانگاری حاکم بر فضای شعر است: شبی که چون موجودی زنده، عزیز و صاحب اسرار است. چشمی که بیدار است و باغی که حریم حرمت دارد و ....

۷-٤-۲. قطعاً نقش موسیقی و واج‌آرایی کلمات در زیبایی شعر اخوان ثالث و مخصوصاً همین بخش‌هایی که در آنها هیچ صنعت بیانی برجسته‌ای وجود ندارد، چشم‌گیر و حساس است. مرور همهٔ اشعار وی نشانگر اهمیت بی‌چون موسیقی درونی و ایقاعاتی است که م. امید در رعایت آنها بس کوشاست. در برخی از این اشعار، پیش از آنکه ذهن متوجه نکات و ظرایف شعری و بیانی شود، گوش به‌سوی موسیقی و ضرباهنگ کلام م. امید مایل می‌شود.

۳- نتیجه‌گیری

عشق در شعر و اندیشهٔ مهدی اخوان ثالث، صبغه‌ای سنتی دارد و واجد همان مشخصاتی است که از روح یک انسان عارف‌مآب سنتی سراغ داریم. زبان اخوان ثالث در غزل‌واره‌ها به مانند سایر اشعار موفق او از ترکیب دو وجه "آرکائیسم" و "زبان امروز" و پیوند این دو در بستر "گرایش به منطق نثر" سامان یافته است. تفاوت اصلی زبان شعر اخوان در این آثار با سایر اشعار او در این است که در اینجا آرکائیسم رنگ کمتری دارد و گرایش به منطق نثر، خاصه در افتتاحیهٔ اشعار نمود کمابیش بیشتری دارد. زبان اخوان ثالث در غزل‌واره‌ها، در لحظه‌های اوج، به سوی آرکائیسم حرکت می‌کند. تصویر نیز در شعر مهدی اخوان‌ثالث و خاصه در غزل‌واره‌های وی نقشی بسیار مهم دارد؛ اما موفقیتِ او تقریبا همواره آنگاه به دست می‌آید که شعر وی به "شعر نحو" نزدیک می‌شود. تشبیه و جاندارانگاری خصائص اصلی بیانی تغنیات م. امید است. موسیقی در شکل‌دهی به فرم غزل‌واره‌های او نقشی بس مهم دارد. با عنایت به تمامی این خصائص می‌توان گفت که مهدی اخوان ثالث در اشعار غنایی و در تغنیات خویش نیز چهره‌ای موفق و کامیاب از خویش نموده، در این عرصه‌ها هم تجربیاتی جدید و نو عرضه کرده، بر غنای زبانی، تصویری و محتوایی عاشقانه‌های ادب نوین فارسی افزوده است.

یادداشت‌ها

۱- فویرباخ، "ایده خدا را فرا افکنشی از صورت (و گوهر) آرمانی انسان" بر سپهر برین می‌داند. بدین ترتیب او الوهیت را یکی از اعراض ذات انسان می‌شمرد. (ر.ک: کاپلستون: ۱۳۷۵، ج۷: ۲۸۹) در ادامه همین خط فکری است که مارکس، در پرسش از علت

وقوع این فرا افکنی و ساخته شدن جهان وهمی می‌گوید: "پاسخ آن است که دین، بازتاب یا فرانمودی از کژروی در جامعه انسانی است. هنگامی که زندگی سیاسی،اجتماعی و اقتصادی انسان از کمال بخشیدن به ذات راستین او ناتوان است، او جهان وهمی دین را می‌آفریند و شادکامی خود را در آن می‌جوید..." (همان: ۳۰۱) اشاره به این نکته از آن جهت است که نشان داده شود سیر طبیعی این اندیشه نیما در نهایت و در شکل تفصیل یافته می تواند به کجا کشیده شود؛ همچنانی که در نزد برخی از شاگردان وی کشیده شد.

۲- دیوید هیوم، فیلسوف تجربه‌گرای سده ۱۸ انگلیس، بر آن بود که وجود انسانی، خالی از هر گونه پیش‌زمینهٔ انسانی است: نه محبت، نه رحم، نه ترس و نه هیچ احساس انسانی دیگر، از نگاه او همه این امیال و اغراض و نیز هرگونه اعتقاد فراتجربی از قبیل باورداشت خداوند، برساخته‌ای است ذهنی از اشکال ساده و تغییر شکل یافتهٔ دریافت‌های تجربی که سراسر مداخل شناخت ما را به شکلی نامرئی اشغال کرده‌اند.

۳- اگر در نگاهی سختگیرانه، تشابه فکری با قدما را مناط بازگشتی بودن بگیریم، اخوان حتی در اشعار نو خود نیز بازگشتی است.

منابع

۱. آزبورن، پیتر **(۱۳۸۰)، مدرنیته، گذار از گذشته به حال** (مندرج در: **مدرنیته و مدرنیسم)**، به تدوین حسینعلی نوذری، تهران: انتشارات نقش جهان.

۲. احمدی، بابک **(۱۳۸۹)، هایدگر و تاریخ هستی**، تهران: نشر مرکز.

۳. اخوان ثالث، **مهدی (۱۳۷۸)، آخر شاهنامه**، تهران: انتشارت مروارید.

٤. _____ **(۱۳۸۳)، ارغنون**، تهران: انتشارات زمستان.

۵. _____ **(۱۳۸۷)، از این اوستا**، تهران: انتشارات زمستان.

٦. _____ **(۱۳۷۹)، دوزخ اما سرد**، تهران: انتشارات زمستان.

۷. _____ **(۱۳۷۹)، زمستان**، تهران: انتشارات مروارید.

۸. _____ **(۱۳۸۷)، سه کتاب (در حیاط کوچک پاییز در زندان، ...)**، تهران: انتشارات زمستان.

۹. روزبه، محمدرضا **(۱۳۷۹)، سیر تحول غزل فارسی از مشروطیت تا انقلاب**، تهران: انتشارات روزنه.

۱۰. زرقانی، مهدی **(۱۳۸۷)، چشم‌انداز شعر معاصر ایران**، تهران: نشر ثالث.

۱۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا **(۱۳۸۷)، ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا انقلاب**، تهران: انتشارات سخن.

۱۲. _____ **(۱۳۸۹)، موسیقی شعر**، تهران: نشر آگاه.

۱۳. شمیسا، سیروس **(۱۳۸۹)، انواع ادبی**، تهران: نشر میترا.

۱٤. _____ **(۱۳۹۰)، بیان و معانی**، تهران: نشر میترا.

۱۵. کاپلستون، فردریک **(۱۳۸۰)، تاریخ فلسفه، ج٤ (از دکارت تا لایب نیتس)**، تهران: انتشارات سروش.

۱٦. _____ **(۱۳۷۵)، تاریخ فلسفه، ج ۷ (از فیشته تا نیچه)**، ترجمه داریوش آشوری.

۱۷. مارکوز، هربرت **(۱۳۸۸)، انسان تک‌ساحتی**، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۱۸. نیما یوشیج **(۱۳۷۳)، برگزیده‌ی شعرها**، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: انتشارات دانشیار.