

دوگانه جاذبیت و مانعیت در شعر میراث از اخوان ثالث

نجم‌الدین جباری^۱

استادیار زبان و ادب فارسی در دانشگاه کردستان

تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۱۲/۷ تاریخ پذیرش مقاله ۹۷/۱/۱۵

چکیده

شعر میراث، در آخر شاهنامه، از زمان چاپش در ۱۳۳۸ تاکنون با اقبال فراوانی روبه‌رو بوده که بازنشر آن در کتاب‌ها و تارنماهای مختلف نشانه این اقبال تواند بود؛ اما تفسیرهای نوشته شده بر آن، اشارات بسیار اندک و اغلب اشتباهی است که درباره بندهای آشنا در نیمه نخست شعر نوشته شده و سایر بندها در نیمه دوم فرو گذاشته شده که نشان از دیریابی و ابهام بخش‌هایی از آن دارد؛ لذا در این شعر، دوگانه‌ای ناساز (جاذبیت هم‌زمان با مانعیت) گرد آمده که توجه برانگیز است. این جستار به شیوه تحلیلی-توصیفی، دیالکتیک خوانش‌ها و نگرش‌ها را با بهره‌گیری از رویکرد زیبایی‌شناسی دریافت می‌کاود و نشان می‌دهد که رویکرد خوانشی به شعر میراث در این شش دهه، اجتماعی بوده است. آنچه باعث دیریابی و بدفهمی شعر شده، رمزگانی سرکش و ناآشناست که تفسیر آنها، می‌تواند گره‌ها را بگشاید و خوانش تازه‌ای را فراروی خواننده بگذارد که این جستار بدان پرداخته است.

واژه‌های کلیدی: اخوان ثالث، شعر میراث، روایت، زیبایی‌شناسی دریافت، افق انتظار، شعر معاصر، تفسیر.

۱- مقدمه

آخر شاهنامه سومین دفتر شعری است که اخوان ثالث (م. امید) آن را پس از /رغنون و زمستان در ۱۳۳۸ به چاپ رساند. این دفتر فراهم آمده از بیست و هشت قطعه شعر است که نشر آن انتظارات از تکامل شعر اخوان را بسیار بالا برد (حقوقی، ۱۳۷۱: ۱۰۳). اخوان در این مجموعه با زبانی بشکوه، به عاطفه‌ای انسانی پرداخت که با وجود سکوت یکساله‌ای که پس از نشر این اثر، نقد و معرفی آن را در بر گرفته بود (فرخزاد، ۱۳۷۰)، به تدریج توانست به عنوان یک رویداد مهم در ادب نو فارسی به شمار آید، چنان که هر منتقدی مطلبی دربارهٔ اخوان نوشت، از این دفتر به عنوان شاهکار یاد کرد که دستغیب (۱۳۴۸: ۱۳۴)، شفیع‌ی کدکنی (۱۳۹۲: ۵۵۵)، زرین کوب (۱۳۵۸: ۱۷۱)، زرقانی (۱۳۸۳: ۴۲۵) و حقوقی (۱۳۷۱: ۱۰۳) از آن جمله‌اند. آل احمد پنج شعر (میراث، مرداب، آخر شاهنامه، پیغام و قصیده) را از دیگر اشعار دفتر جدا می‌کند و آنها را اجزای پراکندهٔ یک منظومه می‌داند که به تنهایی سنگینی بار کتاب را بر دوش می‌کشند (آل احمد، ۱۳۷۰).

«میراث» چهارمین شعر آخر شاهنامه است که از زمان نشرش تاکنون (نزدیک به شش دهه) در کتاب‌ها و تارنماهای مختلف بازنشر شده (کاخی، ۱۳۷۰: ۲۰) که حکایت از مقبولیت شعر و دریافت کلی محتوای آن در این بازهٔ زمانی دارد؛ اما این شعر، برخلاف دیگر اشعار روایی اخوان، ویژگی منحصر به فرد دیگری هم دارد و آن زبان پیچیده و تصویرهای بکر و پرابهامش است که مقبولیت را همزمان به مهجوریت بدل کرده و مانع نزدیک شدن شارحان بدان شده است. این در حالی است که میراث از نقطه عطفی سخن می‌گوید که در جهان‌بینی شاعر به دید می‌آید؛ بدین معنی که اخوان در یک مقطع زمانی، جهان‌بینی خود را بازتعریف و مسیرش را عوض کرد که این شعر از این تصمیم پرده برمی‌دارد که شارحان از این نکته هم غفلت کرده‌اند؛ بنابراین، شعر میراث جدا از جنبه‌های زیبایی‌شناختی، دارای ارزشی درون‌شناختی نیز هست و آن نشان دادن راه نوی است که شاعر در پیش گرفته بود.

آنچه به این شعر روایی، این دو قطب ناساز را بخشیده، نمی‌تواند بافت روایی آن باشد که ساختاری سنتی دارد، بلکه مجموعهٔ رمزگان ناآشنا و سرکشی است که اخوان برخلاف معمول به کار برده است. همین ویژگی باعث شده که خواننده نتواند بین اجزای شعر وحدتی ارگانیک برقرار کند و گسل‌ها و خلأهای شعر را پر کند.

این جستار بر آن است که به شیوه‌ای تحلیلی-توصیفی و با گردآوری داده‌ها به شیوه کتابخانه‌ای به نقد خوانش‌های شعر بپردازد و هم‌زمان خوانش خود را هم در جهت گسترش ابعاد معنایی شعر، ارائه کند. برای نقد خوانش‌ها از امکانات نظریه زیبایی‌شناسی دریافت استفاده شده که راه میانه را برای فهم دیالکتیکی که بین شرح‌های این شعر بوده، نشان می‌دهد. دو اصل بنیادین این مکتب، که در این جستار استفاده شده، در زیر معرفی می‌شود.

۲- مبانی نظری

در دهه ۱۹۴۰، گرایشی در آمریکا پدید آمد که رویکردش به سوی خواننده بود و به «نظریه خواننده‌محور» (Reader-response theory) نام برآورد که در آن نقش خواننده را در بازسازی معنای متن، برجسته می‌دید (تایسون، ۲۰۰۶: ۱۷۰). این رویکرد، تا سال ۱۹۷۰ توجه چندانی را برنیانگیخت؛ در این سال، رابرت یاوس (Robert Jauss) نظریه «زیبایی‌شناسی دریافت» (reception aesthetics) را با الهام از نظریه فلسفی پدیدارشناسی ارائه کرد که با ظهور آن، خواننده در کانون توجه قرار گرفت و معنا در فرایندی پیچیده و در مواجهه خواننده با متن شکل می‌گیرد (نامورمطلق، ۱۳۸۷)؛ پژوهشگر ادبیات هم باید به روند شکل‌گیری دریافت‌های خوانندگان بپردازد که ممکن است همسو یا ناساز باشند. یاوس برای درک چگونگی رابطه اثر و دریافت آن، بحث افق انتظار (horizon of expectations) را مطرح کرد که «نظام پیچیده‌ای از خواسته‌ها و نیازهای مخاطب است که وی را به سوی یک اثر سوق می‌دهند و انتظاراتی را ایجاد می‌کنند که توقع دارند اثر در هنگام خوانش به آن انتظارات پاسخ مناسب دهد» (نامورمطلق، ۱۳۸۷). افق انتظار توسط پیش‌متن‌ها و بافت شکل می‌گیرد و مخاطب با توجه به افق انتظاری که با خوانش متن‌های گذشته ایجاد شده و مرتبط با متن جدید است، به پرسش افق انتظار خود در این عرصه پاسخ می‌دهد (نامورمطلق، ۱۳۸۷). یاوس هم مانند گادامر باور داشت که افق معنایی اثر در روزگار پدید آمدنش در مکالمه با افق معنایی امروز قرار می‌گیرد (احمدی، ۲/۱۳۹۳: ۶۹۳)؛ از این رو می‌توان با بررسی افق‌های انتظار، به علل گرایش یا عدم گرایش خوانندگان به یک اثر خاص یا جریان ادبی پی برد. چون فرایند خواندن در گذر زمان دگردیسی می‌یابد، خوانش‌های گونه‌گون هم درباره متن ادبی ظهور می‌کنند و افق انتظارات را در معرض تغییری مداوم قرار می‌دهند (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۰۶). ایگلتون این

دگردیسی و بر هم خوردن درک نخستین از متن ادبی را یکی از معیارهای ارزشمندی اثر ادبی می‌داند (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۰۹).

منتقد دیگری که این نظریه را با دیدگاه‌های خود کامل‌تر کرد، ولفگانگ آیزر (Wolfgang Iser) بود که باورمند به فضاهایی تهی یا عناصری ناشناخته در متن بود که باید خواننده آنها را با شرکت خلاقانه خود پر کند (آبرامز، ۲۰۱۲: ۳۳۰). از دید او خواندن یک تجربه است که در یک فرایند تکاملی به بار می‌نشیند و شامل پیش‌بینی، نوسازی، بازنگری، بازسازی و خرسندی است (آبرامز، ۲۰۱۲: ۳۳۰). «استراتژی خواندن» از اصولی است که آیزر ارائه کرد و آن را از رومن اینگاردن (Roman Ingarden) گرفت. او بر این باور بود که «خواندن متن استوار به سلسله‌ای از عادت‌ها شکل می‌گیرد، فرضیه‌ها هم بر پایه این عادت‌ها ساخته می‌شود و استراتژی خواندن یعنی آشنایی با شگردها، رمزگان و قراردادهای ادبی که در اثری خاص از آنها استفاده شده است» (احمدی، ۱۳۹۳: ۲/۶۸۳-۶۸۴).

۳- پیشینه‌های بحث

نخستین مطالب درباره شعر میراث - که به سختی می‌توان نام شرح را بدان‌ها داد- مقالاتی هستند که بسیار گذرا و توصیفی، محتوای *آخر شاهنامه* و شعر میراث را معرفی کردند. فرخزاد نخستین کسی بود که دریافت خود از این شعر را ارائه کرد و در آن اندیشه کانونی شعر را در عبارت «پوستین کهنه» دید. جالب این است که دیگر خوانش‌ها نیز، شاید به پیروی از همین خوانش نخست، همین عبارت را کانونی می‌کند.

فرخزاد در معرفی خود - که یک سال پس از چاپ نخست اثر، یعنی ۱۳۳۹ منتشر شد- پوستین کهنه را نماد «معنویتی فقرزده و پوسیده» دانست که نیازمند نو شدن است و نباید آن را با جبه‌های زربفت و رنگین دیگران عوض کرد (فرخزاد، ۱۳۷۰). ذهن او از واژه «پدر» در این شعر به نسبت‌های فامیلی رفته و از آن، مفهوم خانواده و سنگینی بار مسؤولیت را برداشت کرده است (فرخزاد، ۱۳۷۰). حسن‌لی نیز همین گفته را تکرار کرده که می‌توان تأیید ضمنی این برداشت را از آن به دست داد، چون در پی هم هیچ درنگ و نکته‌ای را باز نمی‌گوید (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۳۴۵).

آل احمد در معرفی *آخر شاهنامه*، گذرا به زبان اثر پرداخته که با وجود کهنگی واژگانی چند، دارای زبانی اصیل است (آل احمد، ۱۳۷۰)؛ حمید زرین‌کوب هم پدر را در معنای نسبی گرفته و با نگرشی که برآمده از عواقب کودتای بیست و هشتم مرداد است، سال‌های ۳۵ تا ۳۸ را سال‌های خشم و خروش اخوان می‌داند و پوستین کهنه هم این خشم و خروش

را تمثیل می‌کند که شاعر به فرزندش می‌سپارد تا در نو کردن آن بکوشد (زرین کوب، ۱۳۵۸: ۱۸۸). پارسا پوستین کهنه را معنویت و سنت پاک و دیرینه‌سالی می‌داند که به جای تاریخ، داستان‌ها را از روزگاران گذشته بازمی‌گوید (پارسا، ۱۳۷۰). حسینی کازرونی و کیانی شاهوندی هم پوستین کهنه را مجموعه فرهنگ و ادب گذشته ایران می‌دانند که شاعر بدان افتخار می‌ورزد (حسینی کازرونی و کیانی شاهوندی، ۱۳۹۴).

از نویسندگانی هم که به نقد کلی اشعار و اندیشه‌های اخوان نشستند و یادی از این شعر کرده‌اند، می‌توان پورنامداریان را نام برد که در جستار خود سه عنصر اطناب، موسیقی و زبان شعر را در سروده‌های اخوان بازیافته که شاعر در آنها متأثر از بزرگان ادب فارسی است. او هرچند بر شعر میراث درنگ می‌کند و حتی چند مصراع آن را هم بازمی‌آورد، اما سرانجام سخنش دری بر معنای شعر نمی‌گشاید (پورنامداریان، ۱۳۸۷)؛ همین گونه است مقاله آشوری که بنا به سرشت مقاله‌اش — که به تغییر جهان‌بینی اخوان هم پرداخته — از محتوای بسیاری از شعرها پرده برمی‌دارد و موشکافانه به جهان‌بینی اخوان راه می‌برد، اما در باره محتوای این شعر ترجیح را بر سکوت نهاده است (آشوری، ۱۳۸۷). در حوزه مقایسه هم شفیع کدکنی از مشابهت عنوان شعر و نیز دو مصراع آن با شعر میلان راکیج، شاعر یوگسلاویایی (۱۸۷۶-۱۹۳۸) اظهار شگفتی کرده، بدون اینکه سر نخ از محتوای آن را به دست دهد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۷۱). در جهان مجازی نیز، مسرت، میراث را بیان شیدایی اخوان به پدرش دانسته و او هم واژه پدر را در معنای نسبی گرفته (مسرت، ۱۳۹۳) و نوشمند تفسیری سخیف را بر مبنای جهان‌بینی مارکسیسم بر شعر نوشته و در آن پوستین کهنه را آدمیت دانسته است (نوشمند، ۱۳۹۶).

این همه دریافت‌هایی بوده که از زمان چاپ اثر تاکنون درباره شعر میراث و عبارت «پوستین کهنه» نوشته شده است. چنان که دیدیم، همه این اشارت‌ها تنها بر چند بند آغازین شعر در نیمه نخست متمرکز شده‌اند و هیچ سخنی از بندهای نیمه دوم به میان نیاورده‌اند که بار اصلی ابهام شعر را بر دوش می‌کشند. دیگر کارها بسیار گذراتر از این اشارت‌ها، از شعر یادی کرده‌اند و نکته‌ای که بتوان از آن به درون شعر راه یافت، به دست ندادند؛ مانند براهنی که در جایی، از روایت در شعر اخوان یاد می‌کند و در یک جمله کوتاه نوشته: «میراث نمونه بسیار زیبایی یک روایت تمثیل شده است» (براهنی، ۱/۱۳۷۱: ۲۷۰)؛ یا حسین پور چافی آن را شعری نمادین می‌داند که نماد در آن ما را به جهان‌بینی

نهفته شاعر می‌برد (حسین‌پور چافی، ۱۳۹۰: ۲۴۷)؛ یا حقوقی که نوشته شاعر در فضای ایرانی شعر میراث غرق شده و هیچ کس در حد او این فضا را نشناخته است (حقوقی، ۱۳۶۸: ۱۵۷).

خوانش‌های یاد شده، دارای دو ویژگی است: نخست همه خوانش‌ها اجتماعی است و محتوای شعر در پیوند با سرخوردگی‌های جامعه دانسته شده که اخوان به عنوان شاعر نومییدی، سرود آن را سر می‌دهد؛ دوم اینکه شارحان، دریافتی انتزاعی را بر اساس نیمه نخست شعر بر متن تحمیل کرده‌اند بدون اینکه قابلیت سازواری را با خود متن بیابد و با دیگر بندها هماهنگ شود. در این شش دهه، اصرار خوانندگان بر انعکاس وضعیت جامعه سرخورده پس از کودتا در شعر میراث بوده که چاپ کتاب چشم‌انداز شعر نو فارسی در ۱۳۵۸ شاهدهی است بر دوام این نگرش که استمرار آن، مانع شکل‌گیری نگرش‌های دیگر هم شده است. می‌توان آن را «نگرش کودتامحور» نامید که هنوز هم در خوانش آثار این دوره (اعم از شعر و داستان) همچنان حاکم است. البته پوشیده نماند که دفترهای قبلی شاعر در پیدایی این افق انتظار تأثیر فراوان گذاشته است. اگر بپذیریم که سرخوردگی اجتماعی، بن‌مایه تکرار شونده شعرهای اخوان از چاپ زمستان به بعد است (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۳۸۶)، پس نباید پنهان کرد که زمستان - که در آن، جامعه گرفتار و فرورمده ایران را به تصویر کشیده - بر پدید آمدن چنین افق انتظاری از شعر میراث تأثیرگذار بوده است.

خود شاعر در مصاحبه‌ای، نگاه‌های کلی شارحان به شعرش را سطحی پنداشته (محمدعلی، ۱۳۷۲: ۱۹۸) که معنی ضمنی آن، نپسندیدن آن نگاه‌ها تواند بود. در مصاحبه‌ای دیگر با ذکر نام فرخزاد و آل احمد اعتراف می‌کند که آن دو نتوانسته بودند به درون او و اشعارش راه جویند (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۱: ۴۳۱-۴۳۲) که همین را در جایی دیگر هم تکرار کرد (حریری، ۱۳۶۸: ۴۳). از این گفته‌ها هم می‌توان دو نکته را دریافت: نخست اینکه تصور شاعر از خواننده آرمانی شعرش که مخاطب ذهنی اوست و نقشی اساسی در تعیین سطح شعر دارد و آگاه بر همه رمزگان و نشانه‌های به کار رفته است (احمدی، ۱۳۹۳: ۲/۶۸۶)، بسیار فراتر از چیزی بوده که در این خوانش‌ها می‌بینیم؛ او در جایی می‌گوید که خواننده شعرش باید توانا بر همه قراردادهای ادبی باشد تا بتواند شعرم را درک کند (اخوان‌ثالث، ۱۳۵۵: ۳۱).

چنین خواننده‌ای در فرایند خواندن، فعال است و خلأها را پر می‌کند؛ اما فرایند خواندن در اینجا در مرحله پیش‌فرض مانده و متوقف شده و همان پیش‌فرض بر بخش‌های مفهوم شعر در نیمه نخست، تطبیق داده شده است.

دوم اینکه او با توجه به سطح خواننده آرمانی، شعرش را از دال‌هایی مبهم و دور از ذهن انباشته تا خواننده با شعری سیال و رام نشدنی روبه‌رو شود. جالب این است که خود شاعر، حتی در مصاحبه‌هایش، هیچ معیاری را به دست نداده تا به خوانش‌ها جهت دهد؛ برای نمونه در مصاحبه‌ای طولانی، در پاسخ به شفیی کدکنی که از تصویرسازی به معنای ارائه غیرمستقیم بیان در شعرهایش پرسیده بود، اینگونه پاسخ طنزآمیزش را می‌دهد: «عجب! شما می‌خواهید من فوت و فن‌ها و شگردهای خودم را به شما بگویم؟ به نظر من بهتر است که شعرها را بخوانید، اگر خوشتان آمد، فیها، مفت شما؛ وگرنه، بگذاریدش برای خودم، برای مردم» (طاهباز، ۱۳۷۰: ۶۸-۶۹).

در همان مصاحبه، اسماعیل خوبی از جهان‌بینی نهفته «در پشت زبان و تصویرهای شگفت» اشعارش می‌پرسد که از پاسخی آشکار به او هم شانه خالی می‌کند (همان: ۴۸). به این ترتیب، در این مصاحبه بلند و یا دیگر مصاحبه‌ها، نکته‌ای که بتوان با آن خلأی را پر کرد و به جهان درون شعر راه یافت، به دست نمی‌آید. فراموش نکنیم که مصاحبه‌های اخوان، از منابع اصلی راهیابی به جهان‌بینی و موضعگیری‌های شاعر هستند؛ اما او در هیچ مصاحبه‌ای تمایلی نشان نداده که کلید دریافت شعرهایش، و از جمله این شعر مبهم را به دست دهد؛ تو گویی که این شعر را برای آیندگان گفته و به اهل زمانه سپرده تا از محتوای آن پرده بردارند. از این رو، نباید انتظار داشت که دریافت‌های خوانندگان از این شعر در این شش دهه مطابق با چیزی بوده باشد که شاعر در ذهن داشته است.

۴- ساختار شعر میراث

شعر میراث فراهم آمده از ده بند است که چون امکان نقل همه آن در اینجا نیست، مصراع نخست هر بند با ساختار کلی شعر نوشته می‌شود با این توضیح که شماره و نام‌گذاری بندها برای راه بردن به درون شعر بوده و از نگارنده است.

بند نخست (مقدمه برون‌روایی): پوستینی کهنه دارم من...

بند دوم (اعلام موضع سیاسی): جز پدرم آیا کسی را می‌شناسم...

بند سوم (مقدمه درون‌روایی): این دبیر گیج و گول و کوردل: تاریخ...

بند چهارم (تکمیل مقدمه درون‌روایی): لیک هیچت غم مباد از این...

بند پنجم (اعلام موضع اجتماعی و بیان تلویحی تغییر موضع خود از یک توده‌ای به یک

میهن‌پرست): من یقین دارم که در رگ‌های من خون رسولی یا امامی نیست...

بند ششم (داستان فرعی: ماجرای فردوسی و شاهنامه): سال‌ها زین پیشتر در ساحل

پرحاصل جیحون...

بند هفتم (بیان ارزش‌های بی‌پایان شاهنامه): باز او ماند و سپستان و گل زوفا...
 بند هشتم (یاد کردن حماسه‌سرایان ملی): روز رحلت پوستینش را به ما بخشید...
 بند نهم (استفاده از حماسه ملی): سال‌ها زین پیشتر من نیز...
 بند دهم (مؤخره درون‌روایی: توصیه به نسل آینده): پوستینی کهنه دارم من...
 (اخوان ثالث، ۱۳۷۰ الف: ۳۳-۳۹).

۵- روایت‌شناسی شعر

پیرنگ شعر میراث، از شیوه‌ای سنتی در روایت، یعنی شیوه داستان در داستان پیروی می‌کند؛ هرچند این پیرنگ بسیار کهن است و ریشه در داستانگویی هند و ایرانی دارد و بارها در متونی همچون *کلیله و دمنه* به کار رفته و درک آن دشوار به نظر نمی‌رسد، اما شارحان از آن یادی نکرده‌اند؛ این بدان معنا است که افق انتظارات در این شش دهه، به برداشت‌های صرفاً سیاسی و بعضاً اجتماعی از شعر فروکاسته و این فروگاهی به بهای نادیده انگاشتن جنبه‌های تکنیکی تمام شده است. این پیرنگ، دو لایه روایت را با دو موضوع کاملاً متفاوت در کنار هم نشانده، از این رو شناخت آن، بخشی از بار درک شعر را بر دوش می‌کشد که الگوی آن چنین است:

[مقدمه برون‌روایی + (مقدمه درون‌روایی) + <اصل روایت + «روایت فرعی»> + مؤخره درون

(روایی)]

از روی این نمودار، می‌توان پی برد که ساختار روایی شعر، باعث دریافت ناقص آن نشده است، چون این ساختار در دیرینه‌های ادب فارسی بوده و کسی با آن بیگانه نیست؛ دریافت‌های ناقص برآمده از ابهام‌های زیر است که باید با درنگ بر آنها با شعر برخورد کرد:

ابهام نخست: راوی در این شعر، روایت اصلی خود را از زاویه دید اول شخص مفرد و با بازگویی رویدادهای زمانه آغاز می‌کند. زاویه دید راوی در داستان فرعی هم، اول شخص مفرد است. حضور دو راوی در شعر و هر دو با زاویه دید اول شخص، ابهامی لطیف و هنری را پدید آورده، اما هم‌زمان شعر را تو در تو و کلام را با تعقید درآمیخته که البته شارحان، به این مسایل که مربوط به ساختار روایت است، نپرداخته‌اند.

ابهام دوم: محتوای داستان فرعی با ظرافت تمام از دیباچه شاهنامه فردوسی برگرفته شده و شاعر در آن، جریان تقدیم شاهنامه را به محمود غزنوی و طرد فردوسی از دربارش بازگو کرده است. یک هزاره از این رویداد می‌گذرد، اما راوی آن را در دل روایت اصلی

بازمی‌گوید که موضوعی است مربوط به زمانه خود و بدین گونه دو موضوع را با فاصله زمانی یک هزار سال در کنار هم نشانده و این ابهام دوم را شکل داده که مانعیت شعر را موجب شده است. اگر نیک به خوانش‌ها درنگ‌ریم، پی می‌بریم که همه آنها به توضیح گذرای بندهای یک تا پنج محدود مانده که می‌توان عجز شارحان را از درک بندهای ششم و هفتم – که داستان فردوسی و شاهنامه در آنها آمده – دریافت.

ابهام سوم: بیان نسبتی است که میان راوی اصلی شعر با راوی داستان فرعی وجود دارد و اذهان را برآشفته است. راوی اصلی (اول)، راوی داستان فرعی (دوم) را با عنوان «پدر» خطاب می‌کند. شارحانی که بر این واژه درنگی کرده‌اند، از این خطاب، پیوندی نسبی را دریافته‌اند و با این کار سنگ بنایی را نهاده‌اند که ذهن‌ها را از فردوسی – که راوی اول، او را پدر معنوی خود می‌داند – منحرف کرده است. نتیجه چنین دریافتی مانع متوجه شدن ذهن‌ها به رویداد فردوسی و محمود غزنوی شده و سرانجام گره نزدن داستان اصلی و فرعی و نبود ارتباطی استوار بین آنها را موجب شده است.

ابهام چهارم: درونمایه‌ای (theme) از اضطراب سراسر شعر را فراگرفته که خوانش شعر بدون درک این درونمایه، دریافت ناقصی را در پی دارد. شاعر مضطربانه اعتراف می‌کند که از همسویی و همدلی با خیزش‌های چپی پشیمان است؛ او می‌گوید که راه خود را باز یافته و دیگر هیچ وابستگی‌ای به آن خیزش‌ها ندارد؛ پس مضطربانه به خواننده‌اش می‌گوید که تغییر مسیر داده و به ریشه‌هایش بازگشته است. این اضطراب باعث شده که راوی در دو جا (بندهای دوم و پنجم) به راوی مداخله‌گر (intrusive narrator) تبدیل شود و در میانه روایت از مسیر نو یافته‌ای سخن گوید که بدان باورمند شده است. وجود این دو بند آنها در دل روایت، ممکن است خواننده را به دام اندازد تا نتواند روایت را دوباره دنبال کند و یا این بندها را به روایت گره بزند. البته اخوان به صداقت خود و بی‌ریایی گفته‌هایش اعتراف می‌کند (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۳۰۵ و ۲۹۴) و کسانی هم که به جهان او نزدیک شده‌اند، از این صداقت سخن رانده‌اند؛ اما از ترس اینکه مبدا خواننده چنین دریافتی نداشته باشد، اینگونه مضطربانه حقیقت‌ها را درباره خود اعتراف می‌کند.

ابهام پنجم: خلاف آمد شاعر در استفاده از آرایه‌های بلاغی است. پژوهشگران، صنعت پایه را در شعر اخوان تشبیه می‌دانند که دلیل زودفهمی شعرش نیز همین است (زرقانی، ۱۳۸۳: ۴۳۸)؛ اما او در این شعر از ۴۱ استعاره و ۷ تشبیه بهره برده است؛ از این رو صنعت پایه در اینجا استعاره است نه تشبیه، آن هم استعاره‌هایی بکر و تصویرهایی تازه چنان که

هر تعبیر و تصویری به تنهایی بتواند معنای گوناگون را بازتاباند. این ایجاز هم برخلاف معمول است، چراکه میل اخوان بیشتر به سوی اطناب است نه ایجاز (پورنامداریان، ۱۳۸۷). این پنج ابهام، استراتژی خواننده، یعنی نظریه‌ها و پیشنهادها را در هم می‌شکنند که به گمان یوس و آیزر نشان‌دهنده خوبی متن است (احمدی، ۲/۱۳۹۳: ۶۸۴). شرح‌های گسیخته و ناتمام بندها و توضیحات گریزگونه شارحان نشانه‌هایی هستند که شعر در این شش دهه اجازه پی‌ریزی و بازسازی استراتژی را به خواننده نداده تا بر اساس آن پیشنهادها را به جایی برساند. پر کردن خلأها، طبق گفته اینگاردن، باید از یک سو با درون‌بینی انجام شود؛ یعنی شارح با توجه به ذهن شاعر، یگانگی را از درون متن بیرون بکشد (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۸۴)؛ از سوی دیگر، باید از انسجامی درونی برخوردار باشد؛ تعبیری گشتالتی که خواهان یکپارچه کردن دریافت‌های منفصل است (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۱۲) که در شروع این شعر لحاظ نشده و می‌توان سرکشی شعر را از آن برداشت نمود.

۶- رمزگان شعر

اخوان در شعر میراث از رمزگانی بهره برده که دریافت معنی هر یک به تنهایی دشوار نیست، اما فهم کلی آنها با هم مانند یک معمای پیچیده، خواننده را به چالش فرا می‌خواند. در اینجا برای پی بردن به درون حوزه اندیشگی شاعر، رمزگان شعر به شرح زیر رمزکاوی می‌شود:

۶-۱- پوستین کهنه: پوستین کهنه عبارتی تأمل برانگیز است که راوی در بند اول شعر آورده و حکایت از آغازی جالب می‌کند که انگیزه‌ها را برای خواندن شعر تا پایان برمی‌انگیزد. این عبارت بر زبان هر دو راوی، با دو رده از توصیف‌های متفاوت بیان شده است:

توصیف‌های رده نخست (بر زبان راوی اصلی): یادگاری ژنده پیر، ندیم ژنده پیر، سالخوردی جاودن‌مانند، مردی‌ریگی داستانگوی، مرقع پوستین کهنه و رقعۀ پاکان و آزادگان. توصیف‌های رده دوم (بر زبان راوی دوم): شبکلاه و جبّه، کشتگاه، زورق، پوستین کهنه دیرینه.

توصیف‌های هر دو رده، دال‌هایی هستند که تنها یک مدلول دارند و البته راویان، این مدلول را آشکاره نمی‌کنند؛ اما فهم آن، کلید فهم شعر است. با درنگ بر توصیف‌ها می‌توان گفت که مدلول، شاهنامه می‌باشد که یادگاری از روزگارانی غبارآلود (=اسطوره‌ای) است که تاریخ از آن بی‌خبر مانده و همچون میراث ارزشمندی از نیاکان برای این روزگار

آلوده حفظ شده است. غفلت شارحان از یافتن این مدلول و همچنین پی نبردن به اینکه هر دو رده توصیف‌ها دال‌های یک مدلولند، دریافت شعر را به بیراهه کشانده است.

۶-۲- بیان تغییر مسیر: اخوان با اشاره به اصالت تباری خود -که سرانجام به نیاکانی می‌رسد که هزاره‌های غبارآلوده و پیشاتاریخی را در غارها به سر می‌بردند- موضعگیری سیاسی خود را درباره رهبران چپ اعلام می‌کند و با زبانی طنزگونه آنان را به باد انتقاد می‌گیرد. او با سخن گفتن از نیاکانش، خود را نژاده می‌شناساند و به پیشینه‌های تباریش می‌بالد و همزمان به انتقاد از رهبرانی می‌پردازد که گویا بیشتر خود را شریف و نژاده شناسانده بودند (بند دوم)، اما پس از مصائب کودتای بیست و هشتم مرداد، پشت ملت را خالی و کشور را ترک کردند که این وضعیت موجب تنفّری از آن جریان شد که بعدها در مصاحبه‌ای آشکارا بدان اعتراف کرد (اخوان ثالث، ۱۳۷۱: ۴۸۸). اخوان، اوصافی را که از این رهبران برمی‌شمارد، در اینجا کوتاهتر از شعر «نادر یا اسکندر» آورده است. در شعر یادشده -که در آن خشم عریانش را به نمایش گذاشته- رهبران چپی را فراری (گوید آخر... پیرهاتان نیز... هم...)، مسؤولیت شناس (آنکه در خونش طلا بود و شرف / شانه‌ای بالا تکاند و جام زد)، در امنیت کامل (چتر پولادین ناپیدا به دست) و ترسو (رو به ساحل‌های دیگر گام زد) می‌شناساند که همه اینها خشمی را در دل توده بر جای نهاده است (خشمگین ما ناشریفان! مانده‌ایم) (نک. اخوان ثالث، ۱۳۷۰ الف: ۲۲-۲۴). اشاره طنزآمیز او به این رهبران در هر دو شعر یکسان است: در شعر «نادر یا اسکندر» گوید: «آنکه در خونش طلا بود و شرف!» و در شعر میراث با طنزی زیبا گوید: «نزد آن قومی که ذرات شرف در خانه خونشان / کرده جا را بهر هر چیز دگر، حتی برای آدمیت تنگ!» و در برابر اینهاست که نژاده بودن خود را اعتراف می‌کند و از عناصر وارداتی جوامع دیگر بیزاری می‌جوید (نک. اخوان ثالث، ۱۳۵۵: ۹۸) و در مصاحبه‌ای دیگر خیزش چپی را یک فریب اعلام می‌کند (اخوان ثالث، ۱۳۷۱: ۴۴۲).

۶-۳. ناتوانی تاریخ و شکوه اسطوره: راوی در بندهای سوم و چهارم، گلایه‌گونه‌ای را از تاریخ آغاز می‌کند، زیرا به باور او همه رویدادها را ننوشته است. دو تن از شارحان در این باره نوشته‌اند که اخوان با لحنی طنزآمیز سخنان شاهان ایران را به ریشخند گرفته است (حقوقی، ۱۳۷۱: ۳۷)؛ اما چنین خوانشی با درونمایه چیره بر شعر -که ستایش گذشته‌های ایران است- نادرست به نظر می‌رسد. راوی در اینجا از شکوه شاهان پیشین سخن می‌گوید و آن را با بیان شگفتی‌هایی همچون «دیدن ماه نو در نیمه شب» و یا «زاییدن مادیان سرخ یال تا سه نوبت در یک شب» بر زبان می‌آورد که فراواقعی است، اما

تمثیلی از شکوه‌های دیرین است. راوی بر تاریخ می‌تازد که همچون «دبیری گیج و گول و کوردل» نتوانسته گفتنی‌ها را بنویسد؛ سپس با دلیلی شاعرانه (=حسن تعلیل) علت آن را شکوه شاهان می‌داند که رعشه بر دستان دبیر انداخته و توان نوشتن را از او بازگرفته است. او می‌گوید که شاهان ایران اسیر سرنوشت نبودند، بلکه دارای چنان شکوهی بودند که سرنوشت‌ها را خود می‌نوشتند؛ اگر تاریخ در گزارش خود این شکوه را فرو گذاشته، از هیبت نام این شاهان است که دستش می‌لرزد و جوهرش در دوات فرومی‌فسرد. این سخن در شعر آخر شاهنامه (اخوان ثالث، ۱۳۷۰ الف: ۷۹) و مؤخره/ز/این/اوستا (اخوان ثالث، ۱۳۶۰: ۱۱۰ و ۱۶۱ به بعد) با لحنی اندوهناک تکرار شده است. راوی با عبارت طنزگونه «عموی مهربان» - که از زبان عامیانه برگرفته - ساده‌لوحی و ناآگاهی تاریخ را از گذشته‌ها نشان می‌دهد؛ او روایات اسطوره‌ای و حماسی را که در میراث پدر گرد آمده، همچون بدیلی به خواننده می‌شناساند که رسالت بازگویی شکوه دیرین را بر عهده می‌گیرد. از دید او شاهنامه، تنها راوی داستان‌های باستان نیست، بلکه راوی صداقت‌ها هم هست که نداشتن نسب عالی را فخر نمی‌داند (بند پنجم)؛ پس شرف خود را از خونی نمی‌گیرد که نسبش را به امامی یا پادشاهی برساند، بلکه برآمده از حسبی است که از میراث خود بازمی‌یابد.

۴-۶- ماجرای فردوسی و سرودن شاهنامه: راوی اصلی، این ماجرا را از زبان فردوسی به عنوان یک داستان فرعی در بند ششم آورده است. شارحان از هر گونه اشاره‌ای به این بند و بند هفتم پرهیخته‌اند؛ این در حالی است که همین داستان فرعی، هسته اصلی شعر است؛ تو گویی که شاعر این شعر را سروده تا با این اپیزود، کوشش‌های سخت پدرش را برای نو کردن پوستین (بازسرایی شاهنامه به نظم دری) بازگوید. راوی در این بند، برای یاد کردن از دشواری‌های سرودن شاهنامه از خودِ دیباچه شاهنامه بهره برده که می‌توان با مراجعه بدان، اشاره تک‌تک این مصراع‌ها را در آنجا بازیافت. او در بند ششم از «کوشش پدر از جان و دل» برای سرودن شاهنامه می‌گوید که برگرفته از این گفته فردوسی است آنگاه که نگرانی‌اش را از کار شاهنامه‌سرایی بازمی‌گوید:

پیرسیدم از هر کسی بی‌شمار	بترسیدم از گشت روزگار؛
مگر خود درنگم نباشد بسی،	بباید سپردن به دیگر کسی؛
و دیگر که گنجم وفادار نیست؛	همین رنج را کس خریدار نیست.

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱/۱۳-۱۴)

در همان دیباچه فردوسی از دوستی مهربان یاد می‌کند و می‌گوید:

به چشمش همان خاک و هم سیم و زر کریمی بدو یافته زیب و فر
سراسر جهان پیش او خوار بود جوانمرد بود و وفادار بود.

(فردوسی، ۱/۱۳۸۶: ۱۵/۱)

این دوست مهربان، منصور بن محمد، معروف به امیرک منصور بود (ریاحی، ۱۳۸۰: ۹۳) که از جان مایه گذاشت تا نیازهای فردوسی را برآورده کند. پدر راوی - که در اینجا خود داستانش را باز می‌گوید - می‌بیند که کشتگاهش در حال برگ و بر دادن و شبکلاه و جبه در حال نو شدن است و زحمت سال‌ها رنج برای سرودن شاهنامه به بار می‌نشیند که ورق برمی‌گردد و غزنویان سر برمی‌آورند و وابستگان دستگاه سامانی را به خشم و قهر می‌کشند؛ امیرک منصور هم در قیامی در سال ۳۷۷ در نیشابور اسیر و به بخارا برده شد و در ۳۸۷ در زندان گردیز به دستور سبکتگین کشته شد (ریاحی، ۱۳۸۰: ۹۳):

چو آن نامور کم شد از انجمن چن از باغ سرو سهی از چمن
نه زو زنده بینم نه مرده نشان به دست نهنگان مردم کشان

(فردوسی، ۱/۱۳۸۶: ۱۵)

این جوانمرد آزاده چون عزم فردوسی را برای سرودن شاهنامه جزم دیده بود، او را در حمایت خود گرفته بود:

همی داشتم چون یکی تازه سبب، که از باد نامد به من بر نهیب
به کیوان رسیدم ز خاک نژند از آن نیکدل نامدار ارجمند.

(فردوسی، ۱/۱۳۸۶: ۱۵/۱)

پدر راوی، در ادامه با اشاره به چیرگی قهرآمیز و خونین محمود بر خراسان، از برآمدن «توفان خشمی باشکوه و سرخگون» یاد می‌کند که همه جا را فراگرفت و افزون بر گفتار فردوسی، فرخی سیستانی هم از آن یاد کرده، از جمله گوید:

جهان را به شمشیر هندی گرفت؛ به شمشیر باید گرفتن جهان.
شهان دگر بازمانده بدو، بدادند چون سکزیان سیستان.
ندادند و بستد به جنگی که خاک ز خون شد در آن جنگ چون ارغوان.

(فرخی سیستانی، ۱۳۸۰: ۲۴۹)

باز او در مدح احمد حسن میمندی و وزارت یافتنش، چنین از ویرانی خراسان یاد می‌کند:
هرچند که ویران است امروز خراسان، هرچند نمانده است در او مردم بسیار،
سال دگر از دولت و از نعمت خواجه چون باغ پر از گل شود اندر مه آذار.
(فرخی سیستانی، ۱۳۸۰: ۱۵۷)

بیهقی هم ترس فراوان محمود را در دل امیران زمانه، از جمله منوچهر بن قابوس وشمگیر نوشته که تأییدی بر گفته‌های فرخی و اخوان است (نک. بیهقی، ۱۳۸۴: ۱۶۳-۱۶۵).
پدر راوی در ادامه (بند ششم) بازمی‌گوید که زورقش را به این توفان سپرده و شاهنامه را به محمود تقدیم کرده است؛ این هم مطابق نکته‌ای است که فردوسی در دیباجه آورده،
آنجا که توصیه دوستش را به یاد می‌آورد:

یکی پند آن شاه یاد آوریم، ز کژی روان سوی داد آوریم؛
مرا گفت کین نامه شهریار گرت گفته آید، به شاهان سپار.
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۵)

نظامی عروضی ماجرای تقدیم شاهنامه را به محمود مشروحاً نوشته و نیازی به بازگویی آن در اینجا نیست (نظامی‌عروضی، ۱۳۴۱: ۷۵-۸۳)؛ اما طبق گزارش او، بهره فردوسی از این کار، آوارگی بود و بس؛ او شباهنگام از غزنین گریخت و با شاهنامه‌اش به هرات رفت (نظامی‌عروضی، ۱۳۴۱: ۸۰) جایی که رودخانه کشف‌رود پس از طی مسیرش به رودخانه هریرود می‌پیوندد؛ سپس به توس بازگشت و شاهنامه‌اش را برداشت و روی سوی طبرستان کرد (نظامی‌عروضی، ۱۳۴۱: ۸۰). در شعر میراث با اشاره دقیق به همین رویداد از زبان فردوسی آمده: «تا گشودم چشم، دیدم تشنه‌لب بر ساحل خشک کشف‌رودم/ پوستین کهنه دیرینه‌ام با من».

۶-۵- بیان سودمندی شاهنامه با تعبیرهای پزشکی و دارویی: راوی در بند هفتم، سودمندی بی‌شمار شاهنامه را بازمی‌گوید و ناگزیر آن را با خواص گیاهان دارویی می‌سنجد. این ناگزیری، باعث شده که ترکیب‌ها و تصویرهایی دیرباب آفریده شوند. او نام چهار گیاه دارویی (سپستان، گل زوفا، سکنگور و سیه دانه) را آورده و مجازاً همه گیاهان دارویی را اراده کرده تا بگوید که میراث پدر، خواص همه گیاهان دارویی را در بر دارد. گفتنی است که اخوان با توجه به پیشه عطاری پدر، بیش از هر شاعر معاصر سودمندی گیاهان دارویی را فهم کرده بوده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۱-۲۲).

راوی در همین بند از کتاب *تحفه هندی* یاد می‌کند که در میان کتاب‌های پزشکی دیده نشد؛ اما مشابه آن، کتابی به نام *تحفه حکیم مؤمن* یا *تحفه المؤمنین* هست که محمد مؤمن تنکابنی به نام سلطان سلیمان صفوی در طب و خواص داروها نوشت و طبق گفته‌های پژوهشگران، ارزش آن از نظر داروسازی از *ذخیره خوارزمشاهی* هم بیشتر بوده است (الگود، ۱۳۵۷: ۳۹-۴۱). اخوان با علم به وجود این کتاب گوید: از رنج فردوسی، شاهنامه بر جای مانده که خواص مصراع‌های منظوم و چشم‌نوازش مانند گیاهان دارویی، دوی روح ما است؛ همه خواصی که در کتاب‌های پزشکی همچون *تحفه هندی* نوشته شده، در یک بیت شاهنامه نهان است. توصیف شاعر از مصراع‌های موزون شاهنامه هم تازه است که برای آن از استعاره مکنیه استفاده کرده است: «حجره‌زاران بآیین»؛ یعنی حجره‌هایی که بسامان و چشم‌نواز پی افکنده شده‌اند و می‌توان آنها را در جوار مکان‌های مقدس دید؛ چنین توصیف شگفت و تازه‌ای در جای دیگری دیده نشد. همین طور به جای «بیت»، ترجمه آن، یعنی «خانه» را آورده که ظاهراً به خاطر غنی کردن موسیقی کناری، باعث ابهام شده، اما تناسب آن با «حجره‌زاران» ابهام را به سطح ابهام‌های هنری فرابرده که البته این دلخواه طبع شاعر هم هست (اخوان ثالث، ۱۳۵۵: ۴۵). او می‌گوید که هر یک بیت شاهنامه، همه خواصی را دربردارد که در کتاب‌های پزشکی درباره گیاهان دارویی گفته شده است. چنین توصیفی هر چند دور از ذهن است، اما چون به اقتضای سخن بوده، از دید شاعر درست و بجا است (نک. اخوان ثالث، ۱۳۵۵: ۳۳). از سویی دیگر، این توصیف، ایجاز را هم در پی داشته؛ زیرا معانی فراوان در الفاظی اندک فراهم آمده که اگر غیر از این می‌بود، مصراع‌ها طولانی‌تر می‌شدند. این همان سبک ویژه اخوان است که توصیفات و ترکیبات ساخته او چنین اعجازی را می‌آفریند (نک. شفیع کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۶۸-۱۶۹) و برای نخستین بار دستغیب آن را سبک خراسانی نو نامید (دستغیب، ۱۳۴۸: ۱۳۲). راوی در بند دهم نیز با تعبیری دیگر از سودمندی این پوستین سخن گفته و آن را بارزتر از جبه زربفت دیگران می‌داند. هیچ یک از شارحان، توضیحی درباره این دو بند نداده‌اند.

۶-۶- حماسه‌سرایان ملی: راوی در بند هشتم، اشاره به پنج حماسه‌سرای ملی پس از فردوسی می‌کند، اما نشانه‌ای به دست نمی‌دهد تا منظورش را از این پنج تن بازگوید. می‌توان از روی گفته خود شاعر در یک مصاحبه به نام این پنج تن پی برد. او در این مصاحبه، حماسه ملی را دارای ارج و ارز می‌داند و آن را در برابر حماسه‌های تاریخی یا مذهبی می‌نهد و با احترام از چند حماسه‌سرای ملی نام می‌برد (محمدعلی، ۱۳۷۲: ۲۵۶). از

روی این مصاحبه و با توجه به آنکه در شعری دیگر آشکارا به حماسه‌سرایانی چون سروش اصفهانی می‌تازد (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۰: ۱۵۷-۱۶۷)، می‌توان به منظور او در شعر میراث نزدیک شد و نام‌ها را اینگونه باز یافت: اسدی توسی، عثمان مختاری غزنوی، خواجه‌جوی کرمانی، بهار و خود شاعر. نام سه تن نخست را شاعر در همان مصاحبه، بدون هیچ اشاره‌ای به این شعر، گفته؛ نام بهار از روی قصیده‌ای در /رغنون به دست آمد که اخوان در آن از سپردن مسند شاعری از سوی بهار به خودش سخن می‌گوید (اخوان‌ثالث، ۱۳۶۹: ۱۲۷-۱۲۸). راوی در بند نهم، از کوشش خود برای نو کردن پوستین و مشکلاتش می‌گوید. او خود را حماسه‌سرای «از شهر فردوسی» می‌داند؛ سخنی که در واپسین دفتر شعرش تکرار کرد (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۰: ۱۳۵-۱۳۷). هرچند اخوان برای بازسرودن داستانی حماسی اقدامی نکرد، اما داستان‌های حماسه‌ملی در همه دفترهای شعری او بازتابی ژرف یافته و وزن و واژگان و محتوای اشعارش را متأثر کرده‌اند. راوی در همین بند، توفان زمانه‌اش را «بی‌رحم و سیه» می‌نامد که هستی این پوستین را به خطر انداخته است. به کار بردن این تعبیر، از دو جنبه قابل بحث است: نخست دگردیدی اخلاقیات در روزگار ما است که بسیاری از سنت‌های اصیل جامعه را به نابودی می‌کشاند چنان که در همین بند هم با کنایه‌ای تلخ از آن به جبهه زربفت تعبیر شده؛ دوم، فریب‌های سیاسی فرنگیان است که هستی ملت‌های شرقی و جغرافیای تاریخی ایران را از هم پاشیده که در مؤخره /از /اوستا از این توفان به درد سخن رانده است (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۰: ۱۵۸ به بعد). او در بند پایانی، نسل نو را ترغیب می‌کند که به مقابله این توفان برود تا فضایل اخلاقی و کیان ملی بیش از این به قربانگاه نابودی درنلغزند. پیشنهاد او بازگشت به اصالت‌های فرهنگی است که در «مزدشت» جلوه یافته است (اخوان‌ثالث، ۱۳۵۵: ۹۹-۱۰۳).

۷- مخاطب‌شناسی شعر

هر روایتی برای مخاطبی گفته می‌شود که به او روایت‌شنو گویند. دیدگاه شارحان درباره مخاطب این روایت - که در بند آخر با خطاب «دخترم» یاد شده - یکسان است. شارحان، او را نه دختر شاعر، بلکه نسل نو امروزی دانسته‌اند، شاید به این دلیل که خطاب عام او را در نظر گیرند و خوانش اجتماعی خود را با آن کامل کرده باشند. مشخصاً نام این دختر «لاله» است که برای پدر بسیار عزیز بود و بلوغ معنوی زود هنگامش پدر را شگفت‌زده کرده بود، ولی مرگ نابهنگامش او را چنان در آزرده‌گی و بهتی فروبرد که تا واپسین دم با او ماند (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۲: ۱۶-۱۷)؛ اما باید دانست که دخت او نمادی از نسل نوی است که

میراثدار این پوستین کهنه است؛ بنابراین «آفاق شمول سخنش» - آنگونه که خود گفته - چنان است که مخاطبان خاص را درنور دیده و همگان را دربر گرفته است (اخوان ثالث، ۱۳۶۰: ۱۱۴). روایت‌شنو در اینجا منفعل است و نقشی در سیر پیشرفت روایت ندارد؛ روایت‌شنو با بیان پرسش‌ها و طرح دیدگاه‌ها می‌تواند پیرنگ را گسترش دهد و داستان را به پیش ببرد که در اینجا، راوی چنین نقشی را بر عهده او نمی‌گذارد و او را صرفاً در مقام شنونده روایتش نگاه داشته است؛ اما کارکرد او برای واقع‌نمایی و جدیت موضوع لازم بوده که شاعر به کار گرفته است. انفعال و سکوت روایت‌شنو تأییدی است بر اهمیت موضوعی که راوی در صدد بیان آن است. مخاطب در این شعر آشنا به قراردادهای ادبی پنداشته شده که می‌تواند با متن تعامل کند و به آسانی خالها را پر کند. اخوان به دشواری زبان شعرش آگاه است (اخوان ثالث، ۱۳۵۵: ۲۹-۳۰)، زیرا مخاطب را نه توده مردم، بلکه چنین خواننده‌ای دانسته که به ژرفای متن دسترسی خواهد یافت (اخوان ثالث، ۱۳۵۵: ۳۱)؛ در این شعر، او در بند این نیست که «عامه بی‌سواد و باسواد» موافق واژگان شعرش هستند یا نه (اخوان ثالث، ۱۳۵۵: ۳۲)، تنها می‌کوشد که واژگان، رسالتشان را انجام دهند و بس. اما چنان که دیدیم، خواننده واقعی - که تحت تأثیر اوضاع اجتماعی و سیاسی قرار می‌گیرد و تأویل‌هایش را با آن تنظیم می‌کند - نتوانست خالهای شعر را پر کند؛ داستان فرعی هم به گسلی تبدیل شد که شکاف بنیادینی را بین دو نیمه شعر پدید آورد که مسکوت گذاشتن آن در شرح‌ها گویای این حالت است.

۸- نتیجه

شعر میراث، یک شعر روایی شگفت‌انگیز است که اخوان ثالث در آن از یک شگرد قصه‌گویی سنتی (شگرد داستان در داستان) بهره جسته تا با خلق روایتی تو در تو و با استفاده از تصویرهایی تازه و بشکوه، به بیان تغییر موضعی بپردازد که در زندگی روی داده بود و آن پرهیختن از چپی‌ها و روی آوردن به ریشه‌های میهنی خود است. او همه سرمایه خود را پوستین کهنه‌ای (شاهنامه) می‌داند که پدرش (فردوسی) هزار سال پیش آن را نو کرده (بازسروده) و همچون میراثی گرانبها برای روزگار آلوده او واگذاشته و شاعر هم می‌کوشد آن را به دخترش (به عنوان نمادی از نسل نو) بسپارد. شاعر با بهره‌گیری از زاویه دید اول شخص مفرد، موضع‌گیری سیاسی و اجتماعی خود را در روایت اصلی بازمی‌گوید؛ سپس با وارد کردن یک داستان فرعی، گریزی به گذشته‌های دور می‌زند و هوشمندانه به جریان فردوسی و تقدیم شاهنامه به محمود غزنوی می‌پردازد. ایجاز سخن و استعاره‌های

تازه و دور از ذهن در کنار زاویه دید اول شخص مفرد، از میراث، شعری مبهم ساخته که هرچند خنثی آن، شعر را مقبول طبع خواننده کرده، اما هم‌زمان مانعیتی را ساخته که باعث شده از زمان نشرش تاکنون کسی به شرح کامل آن ننشیند؛ آنچه هم نوشته شده، اشاره‌هایی است گذرا که زیر تأثیر فضای سیاسی ایران پس از کودتای بیست و هشتم مرداد نوشته شده و نشان می‌دهد افق انتظارات خوانندگان، از آن فضا متأثر گشته و هنوز هم پس از شش دهه، همین افق انتظار حاکم است. پافشاری بر خوانش شعر به این شیوه، نتوانست خوانشی خردپذیر و بسامان را از شعر به دست دهد و بندهای گسسته‌نمای آن را به هم بپیوندد. این جستار بر پایه بن‌بست‌هایی که در خوانش‌های پیشین بود، کوشید که خوانشی را پیش بکشد که با جهان‌بینی شاعر و موضع‌گیری‌های سیاسی و اجتماعی او سازگارتر باشد.

منابع

- آشوری، داریوش (۱۳۸۷)، «سیری در سلوک معنوی مهدی اخوان ثالث»، *شهریار شهر سنگستان*، (مجموعه مقالات به کوشش شهریار شاهین‌دژی). تهران: سخن، ۲۶۵-۲۷۸.
- آل احمد، جلال (۱۳۷۰)، «کتابی در سیاست و دفتر شعری در ذم»، *ناگه غروب کدآمین ستاره (یادنامه م/امید)*، تهران: بزرگمهر، صص. ۸۵-۹۳.
- احمدی، بابک (۱۳۹۳)، *ساختار و تأویل متن*، چاپ شانزدهم، تهران: مرکز.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۰ الف)، *آخر شاهنامه*، چاپ دهم، تهران: انتشارات مروارید.
- _____ (۱۳۷۰ ب)، *تراوی کهن بوم و بر دوست دارم*، چاپ سوم، تهران: مروارید.
- _____ (۱۳۶۹)، *ارغنون*، چاپ هشتم، تهران: مروارید.
- _____ (۱۳۶۰)، *از این اوستا*، چاپ پنجم، تهران: مروارید.
- _____ (۱۳۵۵)، *بهترین امید (گفتگو و گزیده شعر و نثر)*، چاپ دوم، تهران: آگاه.
- _____ (۱۳۷۲)، *در حیاط کوچک پاییز در زندان*، چاپ چهارم، تهران: بزرگمهر.
- _____ (۱۳۷۱)، *صدای حیرت بیدار*، زیر نظر مرتضی کاخی، چاپ اول، تهران: زمستان.
- _____ (۱۳۷۶)، *عطا و لقای نیمایوشیج*، چاپ سوم، تهران: زمستان.
- الگود، سیریل (۱۳۵۷)، *طب در دوره صفویه*، ترجمه محسن جاویدان، تهران: دانشگاه تهران.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰)، *پیشدرآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، ویراست دوم، تهران: مرکز.
- براهنی، رضا (۱۳۷۱)، *طلا در مس*، چاپ اول: مؤلف.
- بیهقی، ابوالفضل (۱۳۸۴)، *تاریخ بیهقی*، تصحیح علی‌اکبر فیاض، تهران: علم.
- پارسا، ه (۱۳۷۰)، «آخر شاهنامه»، *ناگه غروب کدآمین ستاره*، تهران: بزرگمهر، صص. ۲۹۱-۳۰۴.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۷)، «در برزخ شعر گذشته و امروز»، *شهریار شهر سنگستان* (مجموعه مقالات به کوشش شهریار شاهین‌دژی) تهران: سخن، ۲۹۴-۳۳۲.

- حریری، ناصر (۱۳۶۸)، *درباره هنر و ادبیات (گفت و شنودی با مهدی اخوان ثالث)*، بابل: کتابسرای بابل.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۳)، *گونه‌های نوآوری در شعر امروز ایران*، تهران: ثالث.
- حسین‌پور چافی، علی (۱۳۹۰)، *جریان‌های شعری معاصر فارسی*، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
- حسینی‌کازرونی، سیداحمد و کیانی‌شاهوندی، یعقوب (۱۳۹۴)، «بررسی سروده‌های تمثیلی اخوان ثالث در زمستان و آخر شاهنامه»، *تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی*، ش. ۳۴: صص. ۲۹-۴۷.
- حقوقی، محمد (۱۳۷۱)، *شعر زمان ما ۲*، چاپ دوم، تهران: نگاه.
- _____ (۱۳۶۸)، *شعر و شاعران*، تهران: نگاه.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۴۸)، *سایه‌روشن شعر نو پارسی*، تهران: فرهنگ.
- ریاحی، محمدامین (۱۳۸۰)، *فردوسی*، چاپ سوم، تهران: طرح نو.
- زرقانی، سیدمهدی (۱۳۸۳)، *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، تهران: ثالث.
- زرین‌کوب، حمید (۱۳۵۸)، *چشم‌انداز شعر نو فارسی*، تهران: توس.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، *حالات و مقامات م.امید*، چاپ دوم، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۹۲)، *با چراغ و آینه*، چاپ چهارم، تهران: سخن.
- طاهباز، سیروس (۱۳۷۰)، *دفترهای زمانه (بدرودی با مهدی اخوان ثالث)* تهران: مؤلف.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۷۰)، «از یک نوشته»، *ناگه غروب کدامین ستاره*، تهران: بزرگمهر، صص. ۷۵-۸۱.
- فرخی سیستان (۱۳۸۰)، *دیوان فرخی*، به کوشش دکتر محمد دبیر سیاقی، چاپ ششم، تهران: زوآر.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، *شاهنامه*، به کوشش جلال خالقی مطلق، دفتر یکم، تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.
- کاخی، مرتضی (۱۳۷۰)، *باغ بی برگی (یادنامه مهدی اخوان ثالث)*، چاپ اول، تهران: ناشران.
- محمدعلی، محمد (۱۳۷۲)، *گفتگو با احمد شاملو، دولت‌آبادی*، مهدی اخوان ثالث، تهران: قطره.
- مسرت، حسین (۱۳۹۳)، «میراث نیاکان اخوان ثالث و پیوندش با یزد»
<http://yazdfarda.com/news/print/101070.html>
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۷)، «یائوس و ایزر: نظریه دریافت» *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، ش. ۱۱، صص. ۹۳-۱۱۰.
- نظامی عروضی سمرقندی (۱۳۴۱)، *چهارمقاله*، تصحیح علامه محمد قزوینی، به اهتمام دکتر محمد معین، چاپ ششم، تهران: ابن‌سینا.
- نوشمند، محمدرضا (۱۳۹۶)، «میراث با تحلیلی از زاویه دید منتقدین مارکسیست و منتقدینی با بینش تاریخ‌گرایی نوین»
<http://rezanooshmand.blogfa.com/post-509.aspx>
- Abrams, M. H. & Geoffrey G. Harpham (2012), *A Glossary of Literary Terms*, 10th ed. Boston: Wadsworth.
- Tyson, Lois (2006), *Critical Theory Today*, 2nd ed. New York: Routledge.

