نفوذ آثار خارجی در سروده‌های اخوان ثالث

اکبر شایان‌سرشت (شامیان سارو کلائی)*

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۲/۱۰؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۲/۰۴)

چکیده

در سدهٔ چهاردهم خورشیدی، ادبیات معاصر ایران تحولات شگرفی یافت و همسو با جریان‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی معاصر دستخوش تغییرات بسیار شد. بررسی نقش ترجمهٔ آثار ادبی غرب، همچون رمان‌ها و نمایشنامه‌ها و اشعار، به منزلهٔ یکی از جریان‌های فرهنگی عصر جدید، می‌تواند دگرگونی‌های ادبیات معاصر ایران را به‌درستی نشان دهد. در این میان، حتی شاعران معاصر ایران که رنگ ملی در سروده‌های آنان بارزتر است، گاه از آثار و اشعار غربی یا ترجمهٔ آن سود جسته‌اند. مهدی اخوان ثالث از جملهٔ این شاعران است که گرچه در آغاز به ترجمهٔ منظوم برخی اشعار غربی پرداخت، اما به‌تدریج از ترجمهٔ صرف فاصله گرفت و در رویارویی با آثار خارجی، به خلاقیت‌های ادبی قابل ستایشی دست یافت. شعرهای «سه قطره یا داستان دوستی‌ها»، «گل سرخ و گلچین»، «سگ‌ها و گرگ‌ها»، «گرگ و بره»، «آنگاه پس از تندر» و «مایا» نمونه‌های آشکار تأثیرپذیری اخوان از ترجمهٔ آثار و اشعار غربی است.

واژگان کلیدی: اخوان ثالث، ادبیات معاصر، تجددگرایی، ترجمه، شعر فارسی.

* E-mail: ashamiyan@birjand.ac.ir

مقدمه

بخش مهمی از ادبیات هر فرهنگ از آثار دیگر ملل شکل می‌گیرد که بی‌شک از راه ترجمه به ادبیات نفوذ می‌کند، چنانکه این ترجمه‌ها گاه دست‌مایهٔ خلق آثار مشابه در زبان‌ها و فرهنگ‌های دیگر می‌گردد؛ برای مثال، برخی از افسانه‌های لافونتن به تأثیر از داستان‌های بیدپای به وجود آمده‌است و بسیاری از حکایات در ادبیات کلاسیک فارسی مأخوذ از حکایات هندی و عربی است. با این حال، گاه اشتراک مضامین سبب تداعی افکار مشابه گردیده‌است و آثاری با مضمون‌های همانند را به وجود آورده‌است.

اگرچه نویسندگان و شعرای قدیم اغلب از ادبیات و آثار ادبی فرهنگ خودشان تأثیر می‌پذیرفتند؛ زیرا ارتباطات اندک ملل در گذشته، امکان اثرپذیری از فرهنگ‌های دیگر را محدود می‌کرد. پس از عهد رنسانس، به‌تدریج ارتباطات فرهنگی ملل افزایش یافت و کشورها دامنهٔ این ارتباطات را گسترش دادند. در ایران، از زمان صفویه و قاجاریه روابط فرهنگی ایران با کشورهای دیگر، به‌ویژه اروپاییان توسعه یافت. تأسیس دارالفنون در عهد قاجاریه که کار خود را رسماً از سال ۱۲۶۸ هجری قمری آغاز کرد (ر.ک؛ آرین‌پور، ۱۳۵۷، ج ۱: ۲۵۴)، اقدامی بسیار مهم در تعلیم دانش و فرهنگ مغرب‌زمین به شمار می‌رفت. از همان سال، آموزگاران اروپایی و مترجمان برای تعلیم و تربیت به این مدرسهٔ عالی فراخوانده شدند و بدین ترتیب، نهضت ترجمهٔ آثار غربی ـ اعم از ترجمهٔ کتب درسی و تاریخی، رمان‌ها، نمایشنامه‌ها و به‌ندرت، اشعار ـ آغاز شد. سفر برخی از بزرگان و سیاستمداران و اهل فضل به اروپا و نیز اعزام دانشجویان به خارج، به‌ویژه کشورهای غربی، سبب آشنایی بیشتر آنان با تمدن غرب شد و این امر، نهضت ترجمه را گسترش داد. رواج صنعت چاپ و پیدایش جراید و مطبوعات نیز از دیگر عواملی است که به توسعهٔ نهضت ترجمه یاری رساند. در عهد مشروطیت، گرچه تعداد مطبوعات فزونی یافت، ترجمهٔ آثار با سیری طبیعی انجام می‌گرفت، تا آنکه به سال ۱۳۲۸ هجری قمری (۱۲۸۹ هـ‌ش.) حادثهٔ فرهنگی مهمی رخ داد که سیر ترجمهٔ آثار خارجی، به‌ویژه اشعار اروپایی را در ایران فزونی بخشید و موجب رونق آن شد و آن، تأسیس مجلهٔ ادبی «بهار» بود. این اولین و نفیس‌ترین مجلهٔ ادبی فارسی در آن عهد بود که در آن، قطعات ادبی، شعر، شرح احوال مشاهیر، مقالات اجتماعی و تربیتی، مباحث تاریخی و علمی، خصوصاً ترجمهٔ اشعار اروپایی منتشر می‌شد. در واقع، بیشتر موضوعات این مجله که در دو دورهٔ متفاوت (دورهٔ

اول از ۱۲۸۹ تـا ۱۲۹۰ و دورهٔ دوم از ۱۳۰۰ تـا ۱۳۰۲ هجـری شمسـی) انتشـار یافـت، ترجمـه‌هـایی از آثـار و اشـعار ادبـای اروپـا، بـه‌خصـوص فرانسـه بـود (ر.ک؛ همـان، ج ۲: ۱۱۳ـ۱۱۵). پس از مجلهٔ بهار که اعتصام‌الملک، پدر پروین اعتصامی، آن را اداره می‌کرد و غالباً ترجمه‌های خود را در آن منتشر می‌ساخت، مجلات ادبی دیگری نیـز پـای بـه عرصـه نهادند که هر یک سهم بسزایی در توسعهٔ نهضـت ترجمـه ایفـا کردنـد. مجلـهٔ «دانشـکده»، «ایرانشهر»، «کاوه» (دورهٔ جدید)، «پارس»، «تقدم»، «رنگارنگ»، «سخن»، «فرهنـگ و ادب» و بسیاری دیگـر، از آن جملـه بـه شـمار مـی‌رفـت. در ایـن مجـلات، کـم‌وبـیش آثـاری از نویسندگان و شعرای فرانسوی، انگلیسـی، آلمـانی، روسـی، ترکـی و عربـی ترجمـه و طبـع می‌شد که البته این ترجمه‌ها در سیر تحول و تجدد ادبی مؤثر بود.

نکته‌ای که اینجا شایستهٔ ذکر است آنکه گرچه «در شعر معاصر ایـران عناصـر فرهنگـی جهان معاصر، بیش‌وکم، هم از طریق ترجمهٔ آثار اروپـایی و هـم از طریـق مطالعـهٔ مسـتقیم بعضی گویندگان در ادب اروپایی گسـترش یافتـه» (شـفیعی کـدکنی، ۱۳۸۰: ۱۴۴). ظـاهراً نقش ترجمه بسیار پررنگ بوده‌است و نوگرایی و تحـول در سـاختارها و نظـام شـعر مـدرن ایران پیش از هر چیز، ریشه در همین نهضت ترجمـه و نفـوذ آن در ادبیـات و شـعر معاصـر فارسی دارد.

۱ـ مبانی نظری و روش کار

در میان ترجمهٔ آثار ادبی، ترجمهٔ اشعار همـواره جایگـاه ویـژه‌ای داشـته‌اسـت. در شـعر معاصر فارسی، برخی از شاعران به ترجمـهٔ اشـعار خـارجی مـی‌پرداختنـد و از مضـمون آن اشعار تأثیر می‌پذیرفتند. برخی نیز برای ابراز تجددگرایی خود، ترجمهٔ فارسی آن آثار را به شعر فارسی برمی‌گرداندند. مجلاتی همچون دانشکده نیز با طرح مسابقات ادبی و دعوت به اقتراح، شاعران را به ترجمهٔ منظوم ـ نه از روی متن اصلی، بلکه با استفاده از ترجمهٔ فارسـی آن ـ برمی‌انگیختند؛ چنانکه مثلاً ملک‌الشعرای بهـار شـعرِ «رنـج و گـنج» را از روی ترجمـهٔ فارسی یکـی از فابـل‌هـای لافـونتن (La Fontaine) بـا نـام «دهقـان و فرزنـدانش» بـه نظـم درآورده‌اسـت (ر.ک؛ کریمـی حکـاک، ۱۳۸۳: ۸ـ۱۶). شـعرای سـنت‌گـرای فارسـی در قالب‌های سنتی و شعرای نوپرداز در قالب‌هـای آزاد بـه ترجمـهٔ منظـوم ایـن آثـار خـارجی می‌پرداختند.

در این ترجمه‌ها که اغلب مربوط به آثار و اشعار اروپایی بودند، گاهی فرم و ساختار آثار بر ترجمه‌های منظوم تأثیر گذاشته‌است و گاه ترجمهٔ فارسی آن‌ها سبب خلق اشعاری مشابه به زبان فارسی شده‌است. گاه نیز مضمون آن‌ها الهام‌بخش شاعران فارسی‌گو شده، آثار تازه‌ای را به وجود آورده‌است. ایرج میرزا در سرودن شعر «هدیهٔ عاشق» به ترجمهٔ فارسی قطعه‌شعری از شیللر (Schiller) آلمانی نظر داشت، اما افسانه‌ها و حکایات تمثیلی «شیر و موش»، «کلاغ و روباه» و «دو صیاد» را احتمالاً از روی متن اصلی فابل‌های لافونتن به نظم کشیده‌است (ر.ک؛ آرین‌پور، ۱۳۵۷، ج ۲: ۴۱۴). برخی از قطعات پروین اعتصامی، همچون «ارزش گوهر»، «بلبل و مور»، «جولای خدا»، «دریای نور»، «رفوی وقت» و «یاد یاران» به ترتیب شبیه آثار زیر یا متأثر از آن‌هاست: «خروس و گوهر» ازوپ (Aesop) یا «خروس و مروارید» لافونتن، «زنجره و مورچهٔ» ازوپ و لافونتن، «عزم و نشاط عنکبوت» نوشتهٔ آرتور بریزبان (Brisbane)، «نغمهٔ پیراهن» از توماس هود (Thomas Hood) و «به یک مومیایی...» اثر هوراشیو اسمیث (Horatio Smith) (ر.ک؛ یوسفی، ۱۳۸۳: ۴۱۷ـ۴۱۸). مثنوی «عقاب» اثر خانلری نیز ترجمه یا اقتباسی است منظوم از قطعهٔ «دختر سروان» پوشکین (Pushkin) (ر.ک؛ زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۲۳۹). شهریار در سرودن قطعهٔ «کودک و خزان» از داستان «آخرین برگ»، نوشتهٔ اُ. هنری (O. Henry)، نویسندهٔ مشهور آمریکایی، الهام یافته‌است (ر.ک؛ درودیان، ۱۳۶۹: ۴۷ــ۵۰). منظومهٔ «مانلی» نیما شباهت زیادی با قصه‌ای ژاپنی با نام «اوراشیما» دارد که صادق هدایت آن را ترجمه کرده‌است و در دی ماه ۱۳۲۳ شمسی در مجلهٔ سخن به چاپ رسانده‌است (ر.ک؛ فلکی، ۱۳۷۳: ۳۱ــ۳۲). البته برخی هم معتقدند که این اثر نیما اقتباسی از داستان «پیرمرد و دریا» اثر ارنست همینگوی (Ernest Hemingway) است (ر.ک؛ حمیدیان، ۱۳۸۱: ۲۳۸ـ۲۳۹). شعر «نشانی» سهراب سپهری نیز بی‌شباهت به قطعهٔ «ارتباطات» بودلر (Baudelaire) نیست (ر.ک؛ براهنی، ۱۳۸۰، ج ۱: ۲۸۵ـ۲۸۶).

به هنگام بررسی نفوذ آثار شاعران و نویسندگان غرب در شعر معاصر فارسی، معلوم می‌شود که برخی آثار نظیر منظومهٔ «سرزمین بی حاصل» سرودهٔ تی. اس. الیوت (T. S. Eliot)، تأثیر بیشتری بر شعر نو (به‌ویژه شعر دههٔ سی و چهل) داشته‌است. شفیعی کدکنی در این باب می‌نویسد: «الیوت با این اثر نشان داد که می‌توان ضمن عمیق شدن در مفاهیم اجتماعی و گریز از احساسات سطحی، از نوعی اسطوره در شعر استفاده کرد و از صراحت

پرهیز داشت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۶۸ـ۶۹). انتشار ترجمه‌هایی از اشعار بودلر، رمبو (Rimbaud)، الوار (Eluard) و آراگون (Aragon) که از پیروان سمبولیسم بودند نیز بر ساختار شعر نو تأثیر گذاشته‌است. حتی انتشار نمایشنامه‌ها و فیلمنامه‌ها که ریشه در ادبیات اروپایی دارد، بر نوگرایی در شعر معاصر فارسی مؤثر افتاده است؛ چنانکه عشقی در«سه تابلوی مریم» و یا نیما در «افسانه» و بعدها در «مرغ آمین» از مضمون و طرح نمایشی استفاده کرده‌اند. البته در توسعهٔ ساختارهای نمایشی و روایی شعر امروز ایران، تأثیر برخی شیوه‌های نمایشی چون تعزیه‌ها را که ریشه در ادبیات کهن ایران دارد، نباید فراموش کرد.

محققان و تحلیل‌گران شعر معاصر، نقش ترجمه را در شکل‌گیری جریان‌های مختلف شعر نو و ساختار ادبی آن به صورت دقیق ارزیابی نکرده‌اند. واقعیت این است که اهمیت و تأثیر فعالیت‌های ادبی مبتنی بر ترجمه را نباید ناچیز شمرد. الگوبرداری، اقتباس و وام‌گیری ادبی در شعر امروز همواره می‌تواند مسئلهٔ تحول ادبی و سازوکار تغییر را به‌خوبی نشان دهد. نگارنده در برخی پژوهش‌ها و از جمله مقالهٔ پیش رو کوشیده است تا تأثیر ترجمه را بر شعر معاصر فارسی بررسی کند و نقش آن را در تحول نظام رمزگان و شیوه‌های بیان شعر مدرن ایران نشان دهد. البته آشکار است که مقصود از بررسی نفوذ ادبیات خارجی در شعر معاصر ایران، همانا شناخت نقش آثار غربی بر شکل‌گیری سروده‌های معاصر و تحول در ساختارهای نو زبانی، بلاغی و محتوایی این اشعار است، نه آنکه بکوشیم ذکر نام یا اشارهٔ مختصر به فلان شاعر و نویسنده و هنرمند غربی را در خلال سروده‌ها نشان دهیم.

مسئلهٔ پژوهش حاضر آن است که از میان شاعران نوپرداز، اخوان ثالث که سنت‌گراترین شاعر است، چگونه در سروده‌ها و شاهکارهای ادبی خود از آثار و اشعار غربی تأثیر یافته‌است و این تأثیرپذیری چه ابعادی از ساختارهای شعرش را متحول کرده‌است؟ ممکن است این تصور به وجود آید که کوشش‌های خلاقانه و اصیل اخوان در شعر با وام‌گیری ادبی و شاعرانه‌اش از آثار و اشعار فرنگی در تقابل است، اما حقیقت آن است که این وام‌گیری‌ها بیانگر کمبود و ضعف فرهنگی شاعر تلقی نمی‌شود؛ به عبارتی دیگر، می‌توان گفت:

> «هرگاه تاریخ‌نگارانِ تجدّد در شعر فارسی به تأثیر ترجمهٔ ادبی اشاره می‌کنند، این فعالیت را منبع غنی‌سازی سنت ادبی بومی و تسهیل‌کنندهٔ فعالیت‌های بعدی در زمینهٔ آفرینش متن‌های تازه می‌دانند. به این اعتبار، ترجمه را می‌توان به عنوان

> یکی از عوامل تحولی نظام‌مند مورد بحث قرار داد که الگوهای تازه‌ای در اختیار شاعران و نویسندگان می‌گذارد که پیش از آن در سنت بومی حضور نداشته است» (کریمی حکاک، ۱۳۸۴: ۲۶۲ـ۲۶۳).

توجه به همین ساختارهای ترجمه و نشر آثار خارجی سبب شده‌است که نگارنده در مقالهٔ پیش رو بر آن شود تا نفوذ این عوامل و ساختارها را در فرم، اندیشه و خلاقیت‌های ادبی شعر اخوان بکاود و سهم ترجمهٔ اشعار و آثار غربی را در سروده‌های او نشان دهد. گفتنی است در ارجاع به دفترهای شعر اخوان ثالث، غیر از شیوهٔ معمول ارجاع‌نویسی، نام دفترهای شعر نیز برای سهولت دستیابی به آن‌ها ذکر شده‌است.

۲ـ پیشینهٔ تحقیق و نقد منابع

دربارهٔ نقش ترجمه در شعر معاصر ایران، اشارات پراکندهٔ بسیاری در مجلات ادبی می‌توان یافت که در اغلب آن‌ها به ذکر سندی اکتفا شده‌است. در میان این مقالات، پژوهش خانم مریم حسینی با نام «تأثیر شعر غربی بر شعر نو ایران»، منقول در مجموعه‌مقالات *سفر در آینه*، نقش آثار غربی را در شکل‌گیری جریان‌های شعر نو در ایران نشان داده‌است. نویسندهٔ این سطور نیز در مقالهٔ «حکایت‌های لافونتن در شعر معاصر ایران» به تأثیرپذیری برخی شاعران معاصر از اشعار لافونتن پرداخته‌است و هنر بومی‌سازی شاعران فارسی‌زبان را تبیین کرده‌است. ولی‌الله درودیان در برخی آثار، از جمله *سرچشمه‌های مضامین شعر امروز ایران*، به مأخذ اروپایی و عربی پاره‌ای از سروده‌های شاعران معاصر ـ به‌ویژه شاعران عصر مشروطه ـ اشاره کرده‌است. احمد کریمی حکاک در کتاب *طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی*، ذیل فصل چهارم با عنوان «از ترجمه تا تصرف» به بررسی شیوه‌های وام‌گیری برخی شاعران معاصر از اشعار و آثار خارجی اشاره کرده‌است و سه نمونه شعر از بهار، ایرج میرزا و پروین اعتصامی را از منظر نظریهٔ لوتمان نقد و ارزیابی کرده‌است و چگونگی جذب و ادغام برخی متن‌های ادبی اروپایی را در نظام ادبی متعلق به فرهنگ ایران در اوایل قرن بیستم نشان داده‌است. اما مهم‌ترین و تازه‌ترین پژوهشی که دربارهٔ تأثیر نهضت ترجمه در تحول شعر معاصر ایران به نگارش درآمده، کتاب ارزشمند محمدرضا شفیعی کدکنی با عنوان *با چراغ و آینه* است. در این کتاب، نویسنده حاصل پژوهش‌ها و مقالات چندین سالهٔ خویش را در بیش از ۷۰۰ صفحه عرضه

کرده‌است که بررسی آن، خود به پژوهشی دیگر نیاز دارد. اما شفیعی در این اثر سترگ، چندان به صبغهٔ شعر فرنگی و نقش آن در سروده‌های اخوان اشاره نمی‌کند و تنها از برخی اشعار مانند «سگ‌ها و گرگ‌ها»، «چاووشی» و «مایا» نام می‌برد. البته نکتهٔ مهمی که ایشان یادآور می‌شوند آن است که اخوان از راه ترجمه و نه مطالعهٔ مستقیم متن با ادبیات فرنگی آشنا می‌شده‌است و در سرودن شعرش، گاه از آن‌ها سود می‌جسته‌است؛ یعنی تأثیرپذیری اخوان «از مقولهٔ تأثیر شعر نبوده، بلکه حاصل آشنایی با ادبیات فرنگی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۲۱ـ۲۲۲). وی در قسمتی دیگر از کتاب خود، نوآوری‌های شعر اخوان را توضیح می‌دهد که غالباً به نقش فرهنگ ملی در اشعار این شاعر توجه دارد، نه بحث ترجمه (ر.ک؛ همان: ۵۵۰ـ۵۶۳). غیر از این‌ها، نگارندهٔ مقالهٔ حاضر نیز در کتاب *آینهٔ معنی* (۱۳۹۲) به نقش ترجمه در ساختار شعر تمثیلی دورهٔ معاصر پرداخته‌است.

۳ـ بحث و بررسی

اخوان ثالث (م. امید) از شاعران معاصری است که به شیوهٔ سنتی و نو شعر سروده است. با توجه به شکل و محتوای اشعارش و نیز نقش ترجمه، می‌توان کار شاعری‌اش را ـ چنانکه برخی اشاره کرده‌اند (ر.ک؛ دست‌غیب، ۱۳۷۳: ۱۱۱ـ۱۱۴)ـ به سه دوره تقسیم کرد:

۳ـ۱) دورهٔ اول: از حدود ۱۳۲۳ تا ۱۳۳۱

در این دوره، اخوان شیفتهٔ شعر کهن و دست پروردهٔ انجمن ادبی خراسان است و به همین سبب، مضامین و قوالب شعرش غالباً از محدودهٔ سنت فراتر نمی‌رود. بیشتر سروده‌های «ارغنون»، تعدادی از سروده‌های نیمه‌سنتی (چهارپاره‌های آغازینِ) «زمستان» و برخی از سروده های «ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم»، حاصل این ایام است. همچنین، وی در این دوره برخی اشعار و قطعات را از زبان عربی و آلمانی ترجمه کرده که همگی ترجمه‌های منظوم صرف است و در قوالب سنتی عرضه شده‌است. نکتهٔ دیگر آنکه اخوان در اواخر این دوره، متأثر از اندیشه‌های حزب توده و ادبیات کارگری بوده‌است و اشعاری در این زمینه‌ها سروده‌است.

۳ـ۲) دورهٔ دوم: از سال‌های ۱۳۳۱ و ۱۳۳۲ تا حدود ۱۳٤۸

در آغاز این دوره، وی از یک سو با نیما و اسلوب تازهٔ او آشنا می‌شود که پس از تتبّع و کوشش‌های مستمر، یکی از موفّق‌ترین پیروان نیما و از مدافعان علمی و عملی شعر نو محسوب می‌گردد. از سوی دیگر، پس از کودتای ۲۸ مرداد، افکار و ذهنیات او به کلی متحوّل می‌شود. این دو موضوع شکل و محتوای اشعارش را دگرگون می‌کند. کمال شاعری اخوان را به منزلهٔ شاعری اجتماع‌گرا، نوپرداز، تمثیل‌سرا و روایت‌گو باید در همین دوره جستجو کرد. بیشتر اشعار «زمستان»، و مجموعه‌های «آخر شاهنامه»، «از این اوستا»، «در حیاط کوچک پاییز، در زندان» و «زندگی می‌گوید: امّا باز باید زیست» در این دوره سروده شده‌است. آشنایی با هنر سینما و تأثیرپذیری از برخی فیلم‌ها در این هنگام رخ داده‌است.

۳ـ۲) دورهٔ سوم: از حدود سال ۱۳٤۸ (اواخر دههٔ پنجاه) تا پایان عمر

این دوره را باید عصر بازگشت ادبی اخوان نام نهاد. در این سال‌ها، وی بیشتر به قالب‌های سنتی می‌گراید و ندرتاً اشعار نو می‌سراید. به نظر می‌رسد اخوان پس از حضور در زندان (به سال ۱۳۴۴) به‌تدریج به مرامنامهٔ تازه‌ای دست یافته‌است و از تب‌وتاب شعرش کاسته شده‌است. همچنین، فعالیت‌های فرهنگی مانند نشر مقالات و کتاب‌ها و نیز تدریس در دانشگاه که خود از مهم‌ترین مشغله‌های ذهنی او از سال ۱۳۴۸ به بعد بوده، احتمالاً در شکل‌گیری این رکود مؤثر افتاده‌است.

٤ـ سه قطره یا داستان دوستی‌ها

اخوان، به نقل صریح از خودش، در ایام جوانی و دوران تحصیل دبیرستان (هنرستان) گاه و بی‌گاه به ترجمهٔ منظوم اشعار و قطعاتی از زبان فرنگی، به‌ویژه آلمانی، می‌پرداخت (ر.ک؛ اخوان ثالث، ۱۳۸۲، ب: ۲۸۶ـ۲۸۷). از میان این ترجمه‌ها، دو شعر «سه قطره» و «گل سرخ و گلچین» ترجمه‌هایی است منظوم از دو قطعه به زبان آلمانی که اخوان آن‌ها را از روی متن اصلی (یا به احتمال فراوان ترجمهٔ فارسی) به نظم درآورده‌است.

مثنوی کوتاه سه قطره (ر.ک؛ اخوان ثالث، ۱۳۷۶: ۴۷۰ـ۴۷۲)، آنچنان که اخوان در مقدمهٔ آن اشاره کرده، تمثیلی است آلمانی ـ بدون اشاره به نام گوینده ـ که مضمونی تربیتی و حکمت‌آمیز دارد و شاعر ترجمهٔ منظوم آن را در ۱۶ سالگی سروده‌است. اگرچه اخوان به منبع دقیقی اشاره ندارد، اما از آنجا که وی با *دیوان غربی شرقی* (*West Osticher Divan*) اثر گوته (Goethe) از راه ترجمه ـ چنان‌که خودش گفته ـ آشنا بوده‌است، به نظر می‌رسد در سرودن این شعر و نیز شعر *گل سرخ و گلچین* بدان نظر داشته‌است. گوته از پی رجوع گسترده و خلاقانه به ادبیات فارسی و اسلامی و نیز آشنایی با غزل‌های حافظ، دورهٔ ده‌سالهٔ سرایندگی در حال و هوای شعر شرقی دارد که حاصل آن همین دیوان غربی‌ـ شرقی است که در سال ۱۸۱۹ انتشار می‌یابد. نسخه‌ای از چاپ اول دیوان گوته را یک سال بعد، یعنی در سال ۱۸۲۰ در وین به دیپلمات ایرانی، فرستادهٔ دربار ایران، میرزا ابوالحسن‌خان شیرازی می‌دهند تا به رسم هدیه برای فتحعلی شاه قاجار بیاورد. از سرنوشت این نسخهٔ تاریخی در ایران خبری در دست نیست، ولی در بیش از شصت سال پیش، احتمالاً به مناسبت دویست‌اُمین سال تولد گوته است که این دیوان در بخش‌هایی مختصر، آن هم از محمل زبان فرانسه به فارسی درمی‌آید. از میان دفتر دوازده‌گانهٔ اشعار شرقی گوته، دفتر دهم دیوان وی «مثل‌نامه» نام دارد که شاعر در آن به بیان تمثیلات برگرفته از آثار عرفانی و مذهبی ادبیات فارسی روی می‌آورد و در آن قناعت و شکیبایی بر ضربات سرنوشت را از بزرگترین فضایل اخلاقی مشرق‌زمین برمی‌شمرد. در همین گفتار دهم (مثل‌نامه)، حکایت کوتاهی آمده که با شعر اخوان مشابهت دارد.

اما شعر گوته چنین است: «از آسمان قطره‌بارانی در دریای پرموج فروافتاد. امواج دریا به گوشش سیلی زدند و آزارش دادند، ولی خدا صبر و امید قطرهٔ خرد را با لطف بی‌پایان خویش پاداش داد و او را در میان صدف نهاد. از آن پس، مروارید غلتان بر تاج امپراتور ما جای دارد و درخشندگی و جلوه‌گری می‌کند» (گوته، ۱۳۸۱: ۱۷۲). این قطعهٔ آلمانی بسیار شبیه است به شعری در باب تواضع از *بوستان* سعدی، با مطلع «یکی قطره باران زِ ابری چکید// خجل شد چو پهنای دریا بدید» که در پایان، قطره به مروارید بدل می‌شود و تواضع آن موجب قدر و منزلت وی می‌گردد.

با این حال، شعر اخوان داستان سرگذشت سه قطره باران است که از میان آن‌ها، قطره‌ای بر آهن تفته می‌افتد و بخار می‌گردد. قطره‌ای دیگر نیز در دهان غنچه‌ای خندان منزل می‌کند و پس از تابش خورشید او نیز تبخیر می‌شود. اما قطرهٔ سوم صدفی را می‌بیند و

به درون آن می‌رود تا آنکه صدف آن قطره را به جان می‌پرورد و به مرواریدی رخشان بدل می‌کند. بدین ترتیب، شاعر نتیجه می‌گیرد که «همنشین بد خرابت می‌کند»، اما «همنشین خوب بنوازد ترا». پیداست که اخوان در بیان این تعابیر شعری خویش، به مصراع مشهور *گلستان* سعدی «کمال همنشین در من اثر کرد» یا این بیت حافظ «بیاموزمت کیمیای سعادت؟!/ زِ هم‌صحبت بد جدایی جدایی» و نظایر آن نظر داشته‌است و با آنکه خودش در مقدمهٔ شعر سه قطره گفته، مضمون را از ادبیات آلمانی به وام گرفته، در پرداخت آن از ساختار زبان شاعرانه و مضامین رایج در ادبیات ایران سود جسته‌است.

۵ـ گل سرخ و گلچین

این شعر نیز ترجمهٔ منظوم دیگری از ادبیات آلمانی است و شاعر در مقدمهٔ آن گفته است: «این قطعه که گویا از گوته باشد، نزد آلمانی‌زبان‌ها همان قدر مشهور است که *گویند مرا چو زاد مادر* نزد فارسی زبان‌ها» (همان: ۲۰۰ـ۲۰۱). گرچه اصل این شعر در آثار گوته یافت نشد، اما مضمون آن احتمالاً با آنچه در دفتر دهم از دیوان *غربی‌ـشرقی* آمده تناسب دارد؛ زیرا گوته در این قسمت به تمثیل‌ها و حکایات عرفانی و مذهبی ادبیات فارسی رو می‌آورد و در آن، شکیبایی بر تلخی‌های سرنوشت را از بزرگترین فضایل اخلاقی مشرق‌زمین برمی‌شمرد.

شعر اخوان حکایت کودکی است که میان باغ، گلی را می‌بیند و می‌کوشد با وجود خارهای بسیار آن را بچیند. گل، کودک را از این کار برحذر می‌دارد و می‌گوید: «اگر مبادرت به چنین کاری کنی، خار بر دستانت خواهم زد». اما کودک، بی‌اعتنا به گزند خار، عاقبت گل را از شاخه برمی‌شکند. اخوان در پایان، ابیاتی را به منزلهٔ نتیجهٔ حکایت سروده و گفته است:

«هر کسی با گل نازآیینی — ناز شستش که شود گلچینی
گل که با بلبل سر سنگین است — لایق دست همان گلچین است
باید افکند حیا را به زمین — چید گل را و چنان چون گلچین
گفت بَه‌بَه گل خوب ای گل من — گل رخشنده به دامان چمن
تو عروس چمنی بَه‌بَه‌بَه
لایق دست منی بَه‌بَه‌بَه»
(همان).

از این ابیات چنین برمی‌آید که شاعر می‌خواسته به سبک وقوع‌گویان، بی‌وفایی معشوقگان خوبرو را نسبت به عاشقان دلداده با کیفری سخت پاسخ دهد و شاید خود را نیز به انجام چنان کاری جرأت دهد! این مضمون با ایام جوانی اخوان (تاریخ پای شعر، بیانگر سال ۱۳۲۷ است) و افکار او در این دوره از زندگی هماهنگی دارد و نوعی تصرف آگاهانهٔ شاعر را نشان می‌دهد.

٦ـ سگ‌ها و گرگ‌ها

در این شعر، اخوان سربلندی آزادگی را در برابر خواری وابستگی و اسارت می‌گذارد و آزادی را با همهٔ رنج‌ها و مشکلاتش بر آسایش ذلّت‌آور ترجیح می‌دهد. وی، چنانکه در مقدمهٔ شعر یادآور شده، فکر و مایهٔ اصلی سرایش این شعر را از شاندور پتوفی ۱۶، شاعر انقلابی مجار، گرفته‌است (ر.ک؛ اخوان ثالث، ۱۳۸۳: ۷۳ـ۷۷). با این حال، وی در این ایام (۱۳۳۰ که سال سرودن این شعر است)، به بلوغ فکری و سبکی نزدیک شده‌است و دیگر همچون روزگار جوانی و دوران تحصیل دبیرستان به ترجمهٔ منظوم صِرف بسنده نکرده‌است. عنوان اصلی شعر پتوفی «سگ‌ها و گرگ‌ها» (*Dogs and Wolves*) نام دارد که در ترجمهٔ فارسی شامل دو قسمت با نام «آواز سگ‌ها» و «آواز گرگ‌ها» است. شعر این‌گونه آغاز می‌شود: «در زیر آسمان ابرآلود/ طوفان خشمگین می‌خروشد/ باران و برف فرزندان همزاد زمستان/ بی‌درنگ فرود می‌آیند.../ هیچ غمی برای زندگی نداریم/ وقتی که ارباب سیر شود،/ همیشه چیزهایی باقی می‌ماند/ که آن را پیش ما خواهد افکند...» (تفضلی و بارانی، ۱۳۵۷: ۴۳). در شعر پتوفی، مضمون سخن سگان تملق، خدمت به صاحبان قدرت و وابستگی به آنان است. اما در بند دوم شعر، سخن از گرگ‌هاست که در برابر سرما و اسلحهٔ شکارچیان ایستادگی می‌کنند و آزادی را به جان می‌خرند: «از بیرون سرماست/ از درون گرسنگی/ دو دشمن سرسخت/ که بی‌امان بر ما می‌تازند/ و اینک دشمنِ سومین: سلاح آتشین.../ روی برف سپید/ خون ما می‌چکد/ سردمان است و گرسنه‌ایم/ و پهلوهامان با گلوله‌ها سوراخ شده‌است/ سهم ما بینوایی‌هاست/ اما آزاد هستیم» (همان: ۴۴).

در شعر اخوان نیز داستان با تصویری از شب برفی آغاز می‌شود. در چنین شبِ سردی، سگ‌ها که مظهر وابستگان و متملقان به‌ظاهر نیکبخت هستند، شادمانند که می‌توانند بر

خاک‌ارّه‌های کنار مطبخ ارباب بیاسایند و از ته‌ماندهٔ سفرهٔ او نصیبی ببرند. این جانوران شلاّق ارباب را نیز تحمل می‌کنند، به امید آنکه بالأخره ارباب خشمش فروکش می‌کند و دلش می‌سوزد و دست محبتی بر آن‌ها فرود می‌آورد. اخوان کوشیده است تا گفتگوی میان سگ‌ها را پررنگ کند و با استفاده از تکنیک زاویهٔ دید نمایشی در طرح داستان، جذابیت بیشتری به شعرش بدهد. پس از بیان روایت سگ‌ها، تصویری از آواز گرگ‌ها که رمز آزادگی‌اَند، نشان داده می‌شود. از سویی، گرگ‌ها از شب و سرمای کُشنده که گرفتار آن شده‌اند واز سوی دیگر، از رنج گرسنگی که بی‌تاب و توانشان کرده‌است، سخن می‌گویند. در آن اثنا، ناگاه سومین دشمن (صیّاد) به سلاح آتشین از کمین بیرون می‌جهد و خون گرگ‌ها را بر زمین می‌ریزد. شاعر با تصویرسازی از حرکت صیاد و تلاشش در شکار گرگ‌ها، ساختار روایی شعر را تقویت کرده‌است. سرانجام، شعر با ستایش گرگ‌ها وتبلیغ شعار آزادی به پایان می‌رسد:

«در این سرما، گرسنه، زخم‌خورده — رویم آسیمه‌سر بر برف، چون باد
ولیکن عزّتِ آزادگی را — نگهبانیم، آزادیم آزاد»
(اخوان ثالث، ۱۳۸۳: ۷۷).

با وجود مشابهت ساختاری و کنش شخصیت‌ها در شعر اخوان و شعر پتوفی، خلاقیت‌های شاعر ایرانی در ترجمهٔ منظوم شایستهٔ توجه است. اخوان به استفاده از سبک نمایشی در قالب تمثیل و بیان فکر انتقادی روی آورده‌است که نشان از نوآوری شاعر فارسی‌زبان در ساختار شعر دارد. برخلاف ساختار توصیفی در اصلِ شعر پتوفی، اخوان در ترجمهٔ خویش لحن شعر را از توصیف خارج می‌کند و نوعی حالت گفتگویی به شعر می‌دهد. بند آخر شعر اخوان نیز می‌تواند بیانگر افکار انقلابی شاعر فارسی‌زبان در سال‌های پیش از کودتا باشد. ضمناً شعر پتوفی دو بخش کوتاه دارد و این در حالی است که اخوان شعر را به چهار بخش تقسیم کرده‌است و غیر از دو بخش اصلی و میانی که با اصل شعر شاعر مجار نزدیک است، مقدمه و مؤخّره‌ای نیز به ساختار شعر افزوده است.

جالب است که مضمون این شعر را در حکایات لافونتن (افسانهٔ پنجم از کتاب اول: گرگ و سگ) هم می‌توان مشاهده کرد. در این حکایت، گرگ و سگی با هم به گفتگو می‌پردازند و ضمن آن، گرسنگی گرگ سبب می‌شود تا او از سگ کمک بخواهد، غافل از آنکه سگِ فربه از آسیب قلادهٔ صاحبش رنجور است. گرگ پس از دانستن این امر و

اسارت دایمی سگ، حاضر به همراهی با سگ نمی‌شود و آزادش را بر خوردن خورش‌ها و در اسارت ماندن ترجیح می‌دهد (ر.ک؛ لافونتن، ۱۳۸۰: ۲۸ـ۳۱). حقیقت آن است که در شعر اخوان، آنچه اهمیت دارد، وام‌گیری مضمونی است تا ترجمهٔ صرفِ شعر پتوفی یا دیگر شاعر غربی. شاعر فارسی‌زبان با استفاده از عنصر «باد» که می‌تواند نمادی از آزادی و آزادگی باشد، به‌خوبی توانسته طبع آزادی‌خواه گرگ‌ها را ترسیم کند.

۷ـ آنگاه پس از تندر

شعر «آنگاه پس از تندر» (ر.ک؛ اخوان ثالث، ۱۳۸۲، الف: ۴۲ـ۵۰)، شعری سیاسی است که بی‌شک جوهر ادبی نیز در آن حفظ شده‌است. اخوان برای روایت این شعر از زمینهٔ رؤیا سود جسته، امّا نمی‌توان آن را «تمثیل رؤیا»ـ مسافرت خیالی برای دست یافتن به سلوک معنوی یا مشابه آن ـ دانست. این شعر در واقع، کابوس هراس‌انگیزی است که به شعر درآمده‌است و جنبهٔ سیاسی نیرومندی دارد و وحشت روزها و شب‌های پس از فروپاشی جنبش ملی را بیان می‌کند. در اینجا، شاعر می‌کوشد تا نبرد مردم با حکومت ستم‌شاهی و دخالت بیگانگان در ادارهٔ امور مملکت را در سطح شطرنجی جادویی به روی صحنه بیاورد.

شاعر، چنانکه به طور ضمنی اشاره کرده، در سرودن این شعر از فیلم فلسفی «مهر هفتم» (The Seventh Seal)، ساختهٔ اینگمار برگمن (Ingmar Bergman) تأثیر یافته‌است. اخوان در کتاب *صدای حیرت بیدار*، پس از گفتگو دربارهٔ نشر فرهنگ غرب در ادبیات و شعر معاصر، نخست گزارشی از ساختار فیلم *مهر هفتم* به دست می‌دهد و آن را شاهکار عصر جدید می‌خواند و آنگاه به الهام خود ـ احتمالاً در قسمت دوم شعرـ از ساختار و محتوای این فیلم اشاره می‌کند. به عقیدهٔ وی، نگاه فلسفی و خیام‌وار برگمن توانسته‌است ذهن شاعر را بارور کند:

> «من مهر هفتم اینگمار برگمن را یکی از بهترین و برجسته‌ترین آثار می‌شناسم که در عمرم چه در شعر و ادب، چه در فیلم و سینما دیده‌ام. مهر هفتم داستان شوالیه‌ای است که همراه نوکرش به جنگ‌های صلیبی رفته‌است و حالا دارد به شهر و خانهٔ خودش برمی‌گردد... ناگهان مرگ در شِنِل و بالاپوش سیاهی با چهره‌ای مهتابی به سراغش می‌آید و می‌گوید که بنشینیم و شطرنج بازی کنیم.

> می‌نشینند به شطرنج و بازی می‌کنند و نزدیک است که شوالیه مرگ را مغلوب و مات کند و عمر جاودانه بیابد... که مرگ می‌گوید حالا باشد نوبت بعد بازی را تمام می‌کنیم... . اینگمار برگمن با این فیلم درخشان و بعضی فیلم‌های دیگر نشان داد که خیام زمانهٔ ماست، یک خیام فرنگی امروزی... . گیرم من از آن ملهم شده باشم، هیچ مانعی برای این کار نمی‌بینم. پس خاصیت و فایدهٔ نشر فرهنگ چیست؟ همین دادوستدها و بهره و برداشت‌هاست» (اخوان ثالث، ۱۳۸۲، ب: ۳۱۸ـ۳۱۶).

خلاصهٔ اجمالی این فیلم آن است که در قرون وُسطی، شوالیه‌ای به نام «آنتونینوس بلوک» از جنگ‌های صلیبی بازمی‌گردد و از میان سرزمینی طاعون‌زده که در آن جادوگران را زنده می‌سوزانند، می‌گذرد تا به خانه برسد. شوالیه در میان آشفتگی‌های مذهبی و اخلاقش با مرگ روبه‌رو می‌شود که شِنلی ساده بر تن دارد و می‌خواهد او را با خود به دنیای مردگان ببرد. شوالیه برای فرار از مردن، مرگ را به مسابقهٔ شطرنج دعوت می‌کند و از او قول می‌گیرد که تا پایان مبارزه، مردنش به تعویق بیفتد و اگر در بازی پیروز شد، زندگی دوباره بیابد و البته مرگ هم می‌پذیرد. در همین اثنا، شوالیه با کسانی روبه‌رو می‌شود که یا به خدا اعتقاد ندارند؛ مثل ملازمش «یونز» و یا آنانی که ایمان دارند؛ مثل گروه بازیگران سیّار سرگردان. فکر محوری فیلم *مهر هفتم* بازی شطرنج است و بیشتر صنایع بدیعی و تمثیل‌های ضمنی فیلم ـ از جمله قلعه (رُخ) شوالیه و یا هشت مرد شجاع (پیاده) که دخترک جادوگر را می‌سوزانند ـ با استفاده از همین طرح روایی به نمایش درمی‌آید. همچنین، بازی شطرنج با نمایش گروه بازیگران دوره گرد نیز همراه می‌شود، چنانکه هر دو ساختار روایی تصویری سنتی از گذرا و آنی بودن زندگی به دست می‌دهند. تندیس مرگ مهره‌های شطرنج را جمع می‌کند و داخل جعبه می‌ریزد. کارکترهای فیلم و نقطه‌نظرهایی که ابراز می‌دارند؛ درست مثل مهره‌های بازی در تقابل و تضاد علیه همدیگر به‌کار گرفته می‌شوند. در صحنهٔ پایانی فیلم، شوالیه که گویا از دست مرگ نجات یافته، به خانه (قصر) می‌رسد و تنها کسی که آنجا مانده همسر اوست که منتظر شوالیه است:

> «در قصر، بخشی از مکاشفهٔ یوحنای عهد جدید خوانده می‌شود که در واقع، نام فیلم اشاره‌ای به همین مکاشفهٔ یوحنا دارد. در این مکاشفه، کتابی هست که آن کتاب را مسیح باید بازکند. هفت مُهر بر این کتاب خورده است و با بازکردن هر مهر، اتفاق وحشتناکی می‌افتد [مرگ با همان ردای سیاه و هیبتی دهشتناک‌تر از

قبل، دوباره پدیدار می‌شود]. این‌ها ادبیات آخرالزّمانی است» (موحد، ۱۳۸۴: ۱۶۹).

اما ساختار روایی در شعر *آنگاه پس از تندر*، با تصویر شب‌های بی‌آرامی آغاز می‌شود که در آن، شاعر لحظه‌ای به خواب خوش نرفته‌است و در نیم‌خواب و رؤیایش، همواره کابوس و پریشانی می‌دیده‌است. سپس، یکی از آن خواب‌های پریشان را تصویر می‌کند: در خواب، گرگی محتضر و زخمی می‌بیند و به کفتاری سیر از لاشهٔ مدفون برمی‌خورد. آنگاه دو دست را می‌بیند که از آرنج بریده شده‌اند و او را سیلی‌باران می‌کنند. می‌خواهد بگریزد، اما پنجه‌ای خونین که پیدا نیست، در را به رویش می‌بندد. زالی جغد و جادو از راه می‌رسد و در حالی که قاه‌قاه می‌خندد، درهای بسته را به او نشان می‌دهد و می‌گوید: «بنشین، شطرنج!». فوجی از مهره‌های شطرنج به سوی شاعر هجوم می‌آورند و در آن حال، او از خواب می‌پرد و از ترس چون برگی در باد می‌لرزد. خود را تسلّی می‌دهد که آنچه دید، خواب و خیالی بود، ولی می‌داند که اگر بخوابد، دلش از هول آن کابوس آرام نخواهد گرفت. سپس رؤیای گذشته‌ای را به یاد می‌آورد که در آن، یک بار بر پشت‌بام خانه‌اش با «پیردختی زردگون‌گیسو» که شباهت به زنش داشت، غرق عرصهٔ شطرنج بود. در آن حال، به خانهٔ همسایه می‌نگریست و روشنی‌های فراوانی در آن می‌دید، اما تردید داشت که روشنی خانهٔ همسایه اثرِ چراغان بود یا درخشش روز. بازی شطرنج به مراحل حساس خود رسیده بود و شاعر توانسته بود موفقیت‌هایی کسب کند و حریف را به تنگنا بیندازد و یا حتی شاهش را از صحنه بیرون کند که ناگاه حریف خنده‌ای تلخ کرد و گفت: «این برج‌ها را مات کن». وی در برابر حیرتِ شاعر ادامه داد: «ماتم نخواهی کرد، می‌دانم». حریف طوطی زردی را نشان شاعر داد که همان کلام مضحک «ماتم نخواهی کرد، می‌دانم» را تکرار می‌کرد. حریف که به نظر، زن شاعر می‌نمود، به لکهٔ ابری اشاره کرد که آمادهٔ باریدن بود. آنگاه بارانی سیل‌آسا به راه افتاد و شاعر خود را به همراه زنش تنها و بی‌کس بر پشت‌بام خانه دید. باران می‌بارید و سقف بلند آرزوها فرومی‌ریخت و درختان باغ، دار و صلیب می‌شدند تا شاعر و همفکرانش را بر دار بکشند. شاعر پس از شرح این رؤیای تلخ که در پی رؤیای دهشتناکِ نخستین تصویر می‌کند، دوباره از حال پریشان خود سخن می‌گوید و همان باران سیل‌آسا را می‌بیند. گویی ابر در وجودش می‌گرید که او چنین خیس و خواب‌آلود بغضش می‌ترکد و شاید هم ابر بر حال زار او می‌بارد.

چنانکه پیداست، مجموع شعر روایتِ خواب‌های آشفتهٔ اخوان است که می‌توان آن را به دو بخش تقسیم کرد: *بخش نخست*، روایت رؤیایی است که گویی در همان ایام سرودن شعر (بهمن ماه ۱۳۳۹) رخ داده‌است. در این رؤیا، شاعر از گرگی سخن می‌گوید که به نظر او زخم دیده‌است و این شاید همان گرگ (یا گرگ‌هایی) باشد که در شعر «سگ‌ها و گرگ‌ها» ـ که طرح کلی آن را چنان‌چه گفتیم، از شاندور پتوفی به وام گرفته‌است ـ رمز آزادی و آزادگی شمرده شده، همچنان‌که شاعر در این رؤیا نیز چهره‌ای مثبت از آن تصویر کرده‌است. امّا کفتار، مقابل گرگ قرار دارد؛ یعنی آنان که مردارخوارند و از این مردارخواری شادند. کفتار شاید رمز «متملقان» و «درباریان» فرصت‌طلبی باشد که به هنگام ضعف و انزوای آزادمنشان مستِ غرور شده‌اند. زال جغد و جادو که راه بر شاعر می‌بندد و او را به مبارزه‌ای نابرابر در عرصهٔ شطرنج فرامی‌خواند، می‌تواند رمز «استعمار و استبداد» حاکم بر جامعه باشد که خاموشی مرگ‌آوری را در میان مردم وحشت‌زده رواج داده‌است. سیروس شمیسا این پیرزن جادو را (که منظور همان زال است، اگرچه در فرهنگ ایران زال هم مرد است و هم زن و جادو بودن نیز به هر دو جنس مربوط می‌شود،) انگلستان و ملکهٔ انگلیس دانسته‌است، به مناسبت جریان مبارزهٔ مردم برای ملی کردن صنعت نفت و بیرون راندن انگلیسی‌ها از جنوب ایران. دیگر اینکه از نظر او، پیردخترِ زردگون‌گیسو مؤید معنای سمبلیک انگلستان است، به اعتبار اینکه هم ایران را در دست دارد و هم زن است و جالب آنکه شبیه زن شاعر ـ نام همسر اخوان «ایران» ـ است (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۳: ۵۲۱ـ۵۲۰).

در *بخش* دوم شعر که مشابهت و وام‌گیری اخوان از فیلم *مهر هفتم* را نشان می‌دهد، شاعر ضمن استفاده از ساختار یک رؤیا، گویی به وجهی نمادین و تمثیلی به وقایع سال‌های مقارن کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ اشاره دارد. عرصهٔ شطرنج، میدان مبارزات شاعر و هم‌فکرانش در آن روزهاست. آنجا که شاعر به موفقیّتی می‌رسد و می‌پندارد که چند مهرهٔ حریف را زده‌است، شاید این پیروزی موقتی شاعر، همان پیروزی در روز ۲۵ مرداد ۱۳۳۲ است که مبارزهٔ فشردهٔ مردم، توطئهٔ دربار ـ زاهدی ـ را شکست و مصدّق را بار دیگر بر دربار و انگلیس پیروز کرد. به همین دلیل، شاعر می‌بیند در بساط حریف «شاهی» نیست، اما اگر شاه نیست، عوامل استعمار هنوز حضور دارند. طوطی زرد نیز رمز «شاه است به اعتبار جامهٔ زرد ارتشی آن روزها» و تندر و باران سیل‌آسای پس از آن، همانا «سیل کودتای ۲۸

مرداد است که جاری شده‌است»، و خانهٔ همسایه «بی‌تردید شوروی است که در نزد مبارزان آن روزها، فردوس روی زمین و سرزمین روشنایی بود» (دست‌غیب، ۱۳۷۳: ۲۵۳ـ۲۴۷).

مقایسهٔ اجمالی فیلم *مهر هفتم* و شعر *آنگاه پس از تندر* بیانگر خلاقیت‌های شاعرانهٔ اخوان در ساختار هنری شعر اوست. در فیلم برگمان شوالیهٔ قهرمان در برابر مرگ به بازی شطرنج فراخوانده می‌شود و اثنای طرح داستان، دختر جادوگر نیز به دست هشت‌مردان که رمز پیاده‌های صفحهٔ شطرنج است، از پای درمی‌آید، در حالی که در شعر اخوان، شاعر در فضایی رؤیاگون در برابر زن جادو قرار می‌گیرد و به مبارزه‌ای نابرابر (بازی شطرنج) دعوت می‌شود. اگرچه اغلب منتقدان بر این باورند که فیلم‌های برگمن همواره پرسش‌هایی متافیزیکی و فلسفی دربارهٔ معنای هستی، نبودِ خدا، مشکلات زن و شوهر و تنهایی در برابر دنیای دیگر را مطرح می‌کنند (ر.ک؛ سِرف، ۱۳۹۴: ۱۱۶). در همین فیلم مهر هفتم نیز مسئلهٔ مرگ مدّ نظر است، اما پیداست که اخوان رنگ و بوی سیاسی را در ساختار شعرش به اوج رسانده‌است و با وجهی هنری، با استفاده از زمینهٔ رؤیا، آن را تصویر کرده‌است. شایان یادآوری است که ساختار دو یا سه‌گانهٔ روایت در شعر اخوان، زمینهٔ رؤیاگون شعر، به کار بردن شخصیت‌های انسانی در کنار شخصیت‌های جانوری (گرگ‌ها، طوطی و نظایر آن) و محور قرار دادن نبرد شاعر با زن جادو، همگی در زمرهٔ خلاقیت‌ها و فنون داستانی در فضای کلّی شعر اخوان به شمار می‌رود. همچنین، شاعر با هنرمندی هرچه تمام‌تر، ضمن تصویرسازی و تجسم اندیشهٔ مرگ که به قول خود او، از بینش فلسفی و خیام‌وار برگمن نشأت می‌گیرد، تفکر پسااستعماری را هم به‌خوبی تجسم می‌بخشد و به تعهد ادبی در ساختار شعرش پایبند می‌ماند.

۸ـ گرگ و برّه

اخوان ذیل عنوانِ این قطعه شعر یادداشت کرده‌است: «مثلی، برداشت هم از لافونتن هم از مأخذی شرقی؛ ر.ک؛ *مجلهٔ یادگار*، سال اول، شمارهٔ ۵» (اخوان ثالث، ۱۳۷۶: ۴۵۷ـ۴۵۹). اگرچه وی به‌صراحت مأخذ شعر خویش را یادآور شده، امّا ظاهراً بیش از هر مأخذی، از فابل‌های (Fables) لافونتن (افسانهٔ دهم از کتاب اول: گرگ و بره) تأثیر یافته‌است، چنانکه می‌توان شعرش را ترجمهٔ منظوم آن افسانه دانست. در پیشانی افسانهٔ

لافونتن آمده: «حق با اقویاست...». داستان لافونتن دربارهٔ برّه‌ای است که در بستر رودخانه آب می‌خورد و ناگهان گرفتار گرگی می‌شود. گرگ با بهانه‌های واهی درصدد برمی‌آید تا بره را محکوم کند و بخورد. از گل‌آلود کردن رودخانه تا فحاشی کردن برّه و اینکه برادر و بستگانش به گرگ توهین کرده‌اند، همه و همه را دلیل می‌آورد، اما برّه پاسخ همهٔ بهانه‌های گرگ را می‌دهد. سرانجام، گرگ بی‌دلیل به فکر انتقام از برّه می‌افتد و به حکم غالب و قوی بودن به برّه دست می‌یازد و آن بیچاره را در اعماق جنگل می‌درد (ر.ک؛ لافونتن، ۱۳۸۰: ۴۳ـ۴۴). البته شاعر فرانسوی خود در سرودن این افسانه وامدار ازوپ بوده‌است و گرچه پیش از ازوپ، مشابه این افسانه را هزیود (Hesiod) یونانی هم سروده بود که چنین است: «شاهینی بلبلی را گرفت. بلبل آه و فغان سر داد. شاهین گفت: آه و فغان از برای چیست؟ قدرت یعنی حق». این افسانه که ظاهراً قدیمی‌ترین افسانهٔ تمثیلی یونان باستان است، در کتاب «کارها و روزها» اثر هزیود آمده‌است (ر.ک؛ رز، ۱۳۷۸: ۹۱ـ۱۰۳). ناگفته پیداست که موضوع سلطهٔ اقویا و پایمال شدن حقوق ضعفا در ادبیات ملل شرق نیز از دیرباز سابقه داشته‌است، چنانکه مثلاً موضوع و مضمون همین افسانه در ادب فارسی و عربی به صورت مثل درآمده‌است و به گونه‌های مختلف در داستان‌ها و اشعار به کار رفته‌است: «زورت بیش است، حرفت پیش است»؛ «زور، حق را پایمال می‌کند»؛ «الحُکْمُ لِمَنْ غَلَبَ» و نظایر آن (ر.ک؛ دهخدا، ۱۳۸۳، ج ۱: ۲۴۳ و همان، ج ۲: ۹۲۹). اخوان همان روایت لافونتن را به شعر درآورده‌است: «گرگی برّه‌ای را به چنگ می‌آورد و می‌خواهد به هر بهانه‌ای او را بدرد، اما بره پاسخ همهٔ چون و چراهای او را می‌دهد. سرانجام، گرگ تاب نمی‌آورد و بره را می‌درد:

«تو به جرم ضعف محکومی و من حاکم به زور
می‌درم اینک تو را وین ساده‌تر قانون ماست»
(اخوان ثالث، ۱۳۷۶: ۴۵۹).

غیر از ساختار شعری این اثر، اخوان هم در بیان مقدمه‌ای که بر شعر نهاده‌است و هم در شخصیت‌پردازی‌ها و بیان چون و چراها و گفتمان‌های میان گرگ با برّه، دقیقاً به حکایت لافونتن نظر داشته‌است. اما بیان نتیجهٔ داستان که در دو بیت پایانی شعر اخوان آمده، محصول بازاندیشی شاعر در مضمون حکایت و بیان صریح معنی است که هرآینه تأثیر سنّت تمثیل‌پردازی در فرهنگ ایرانی و ادبیات کلاسیک فارسی را نشان می‌دهد؛ سنّتی که

در آن شاعران می‌کوشیدند تا فکر و مضمون کلّی تمثیل را در آغاز یـا پایـان داسـتان بیـان کنند و خیال مخاطب را از تفکر در شعر و درک معنی آسوده سازند!

۹ـ مایا

هرچند نمونه‌های آشکار دیگری از نقش ترجمهٔ آثار و اشعار خـارجی را نمـی‌تـوان در شکل‌گیری شعری مستقل از میان سروده‌های اخوان ثالث مشاهده کرد. به باور شـفیعی، ردّ پای آشنایی اخوان با اشعار مک نیس (Mac Niece)، الیوت، به‌ویژه آلن پـو (Allan Poe) را در برخی سروده‌های شاعر، مانند «چاووشی» و «مایـا» مـی‌تـوان بازیافـت (ر.ک؛ شـفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۲۲ـ۲۲۳). در اینجا، نگارنده شعر مایا را به دلیل تأثیر جالـب تـوجهی کـه ترجمهٔ شعر پو با نام «کلاغ» بر فرم ادبی و ساختار شعر اخوان داشته‌است، ارزیابی می‌کند.

شعر مایا (ر.ک؛ اخوان ثالث، ۱۳۸۱: ۹۳ـ۹۸) که در هشت بنـد سـروده شـده، حکایـت طوطی سخنگویی است که شاعر او را به سان همدرد و همدل ایام اسارت دوسـت مـی‌دارد و در روایت شعر و لحن خطابی شاعر با مادر، سخنی سرد می‌گوید. تنها چیزی کـه بـه ایـن طوطی آموخته‌اند، آن است که در پاسخ به هر سـخنی، بـه تصـویر خـود در آینـه بنگـرد و بگوید: «هرگز هیچ». این عبارت از زبان طوطی در حقیقـت، پاسـخی اسـت منفـی بـه همـهٔ امیدها و پذیرش سایهٔ استبداد:

«بیا مادر بیا مادر
منال از این سکوت سرد و یأس‌آلود من دیگر
برایت هم‌زبان تازه‌ای آورده‌ام: مایا
چو فرزندت غریب، اندوهگین، تنها...
من او را دوست می‌دارم
بسان همدلی هم‌درد
گرفتاری است همچون من قفس‌زاد و قفس‌پرورد
گرفتاری کزین تنگِ قفس چون من
گر از تزویر تقدیر است یا بیدادی صیاد
نبوده‌است و نباشد یک‌نفس آزاد
هرگز هیچ.

ولی باید به این طوطی بیاموزیم وِردش را
بیاموزیم
شباهنگی شگردش را
بگوییمش که او ـ چونان کلاغ پیرِ پـو ـ شـبخوانی تاریـک و
تلخش چیست...
و مایا گفت ناگه با صدایی خسته:... هرگز هیچ.
... بگو مایا! بگو آیا
در اوراق غبارآلود و ننگ‌اندود خود، تاریخ
از آن پنهان‌شهیدان هیچ هرگز یاد خواهد کرد؟
... و مایا خیره در آیینه با تصویر پاسخ داد: هرگز هیچ»
(اخوان ثالث، ۱۳۸۱: ۹۳ـ۹۸).

اما دربارهٔ شعر کلاغ (*Raven*)، سرودهٔ ادگار آلن پو و نفوذ آن در این شعر اخـوان، بـه نظر می‌رسد ترجمهٔ صادق چوبک به سال ۱۳۳۸ که اندکی پس از ترجمهٔ شجاع‌الدین شـفا به سال ۱۳۳۱ صورت گرفته‌است (ر.ک؛ شفا، ۱۳۴۴: ۱۴۴)، ذهن شـاعر فارسـی‌زبـان را در نقل سطر پایانی شعر «مایا» و تکرار عبارت «هرگز هیچ» متأثر ساخته‌است.

اصل انگلیسی شعر «کلاغ» دارای هجده بند است و از طولانی‌ترین اشعار ادگار آلن پـو و نیز شاهکار جهانی وی محسوب می‌شود. پو این اثر مشهور را به سال ۱۸۴۵ و احتمـالاً بـه تأثیر از شخصیت کلاغ مندرج در رمـان چـارلز دیکنـز بـا نـامBarnaby Rudge (۱۸۴۱م.) سروده‌است (Hayes, 2004:192). شعر کـلاغ از زمـان سـرایش تـاکنون بـر اشـعار و آثـار هنری بسیاری در ادبیات ملل تأثیر نهاده‌است، چنانکه غیر از شروح متعدد و بازسـرایی‌هـای مختلف، آثار سینمایی از روی این شعر ساخته شده‌است. طرح کلی این شعر بیـانگر غـم از دست دادن معشوق و تنهایی عذاب‌آور شاعر است، چنانکه پو «شعر را در غم مـرگ یکـی از معشوقه‌هایش به نام لنور Lenore سروده» (دهقانی، ۱۳۷۱: ۷۰۳) است. شاعر برای القـای بهتر مضمون، از ساختار مناظره‌وار و گفتگو با شخصیت کلاغ بهره بـرده‌اسـت. ضـمن ایـن گفتگـو و در قسـمت آخـر هـر بنـد شـعر، سـخن یـأس‌آلـود کـلاغ بارهـا بـه صـورت عبارت Nevermore (یکبار هم: Never-nevermore) تکرار می‌شود:

…Tell me what thy lordly name is on the Night’s Plutonian shore!”

Quoth the Raven "Nevermore".
…On the morrow *he* will leave me, as my Hopes have flown before".
Then the bird said "Nevermore" (Wikipedia: The Raven).

اگر به فضای کلی و مضمون مرکزی این شعر دقت کنیم، درمی‌یابیم که شاعر آمریکایی در سراسر شعرش، به‌ویژه در شکل دادن به این نوع ساختار پایان‌دهنده، به بثّ و شکوی پرداخته‌است و مضمونی تغزلی ـ غم تنهایی ناشی از فقدان معشوق ـ را با دیدگاه فلسفی درآمیخته‌است.

با این حال، صبغهٔ فلسفی در شعر اخوان بسیار پررنگ به نظر می‌رسد. اخوان مضمون معناباختگی را از بیان عبارت «هرگز هیچ» در پایان هر بند شعرش مدّ نظر داشته‌است و آن را در سراسر کلامش طنین‌انداز کرده‌است. «به‌وضوح می‌توان دریافت که اخوان در این شعر ـ سرودهٔ ۱۳۴۷ـ مرامنامهٔ یأس و شکست را تکرار می‌کند و همه چیز برایش هیچ و پوچ شده و از یاد رفته‌است» (شامیان ساروکلائی، ۱۳۹۲: ۳۳۰). از نوآوری‌های اخوان در این شعر، یکی آن است که شاعر پیام «هرگز هیچ» را در سطر پایانی شعر به زبان «باد» می‌گذارد تا به همه جا و به گوش همه کس برسد و دیگر، آنکه در یک بند از شعرش روایت «شام آخر» مسیح(ع) را با طوطی به گفتگو می‌نشیند. همچنین، انتخاب شخصیت طوطی سخنگو در برابر کلاغِ پُو و دقت در هنر آموزش طوطیان که به تکرار نابخردانهٔ عبارات و سخنان اکتفا می‌کنند، بر مخاطبان فارسی‌زبان و آشنایان به فرهنگ ایرانی و سنت‌های شعر فارسی پوشیده نیست. با این همه، انتقاد پنهان اخوان از اوضاع خفقان‌آور آن ایام و نگاه فلسفی وی که در اغلب بندهای شعر گسترش یافته‌است، اندکی از جذابیت‌های شعری این اثر کاسته و بر عواطف و ذهن مخاطبان کمتر تأثیر نهاده‌است. این در حالی است که رنگ تغزلی و عاشقانهٔ شعر پو و بازتاب درد و رنج شاعر در از دست دادن معشوق، شعر کلاغ را نزد خوانندگان خواستنی و ماندگار کرده‌است. در واقع، «ساختار نمادین اثر پو با استفاده از روایتی فولکلوریک و کاربرد رمز کلاغ که هم به درازنایی عمر و هم شومی شهرت دارد، بهتر توانسته خبر مرگ معشوق و حسرت عدم بازگشت وی را به شاعر القا کند» (Fisher, 2008: 43).

به هر حال، بررسی دقیق ساختار شعر اخوان و در مجموع، شعر امروز در ترازوی اقتباس‌ها و نوآوری‌ها مبتنی بر ترجمه و نشر اشعار و آثار خارجی، به‌ویژه دقت در فرم اشعار، موسیقی، ساخت کلمات، آرایه‌های بلاغی و مضامین برگرفته از اشعار و آثار

خارجی، بحثی درازدامن است و مسلماً پژوهشی گسترده را با استفاده از نظریه‌های ترجمه‌پژوهی طلب می‌کند.

نتیجه‌گیری

مهدی اخوان ثالث اگرچه از شناخته‌شده‌ترین سنت‌گرایان در جریان شعر معاصر ایران به شمار می‌رود، نقش ترجمهٔ اشعار و آثار فرنگی را در سروده‌هایش نمی‌توان انکار کرد. گذشته از تأثیرپذیری شاعر از فرهنگ ایران باستان و ادبیات کلاسیک فارسی و منابع کهن، زبان و ساختار و مضمون سروده‌های وی گاه از منابع خارجی و نشر و ترجمهٔ آن متأثر شده‌است. اخوان در آغاز شاعری صرفاً به ترجمهٔ منظوم برخی آثار غربی پرداخت، اما به‌تدریج با دقت در ساختار و سبک اشعار غربی خلاقیت‌های شعری خویش را در برخورد با منابع بیگانه نشان داد. بررسی‌ها نشان می‌دهد که اخوان نه با متن اصلی آثار خارجی، بلکه با ترجمهٔ آن‌ها آشنا می‌شده‌است و هنر خویش را در ساختار این نوع اشعار به کار می‌گرفته است. وام‌گیری‌های آگاهانه و برداشت‌های آزاد از مضمون روایات و اشعار کسانی چون لافونتن، الیوت، پتوفی، برگمن، پو و دیگران، در سروده‌های اخوان چنان هنرمندانه رخ داده‌است و بومی‌سازی شده که گویی این اشعار اساساً از ذهن خود شاعر برآمده‌است. با این حال، اگرچه امروزه این نوع سروده‌ها را به منزلهٔ آثاری اصیل و ابداعی در گسترهٔ ادبیات معاصر می‌توان به شمار آورد، نباید از یاد ببریم که تعاملات ادبی و فرهنگی نقش بسزایی در رشد و تعالی شعر معاصر ایران و از جمله همین سروده‌های اخوان ایفا کرده‌است. بی‌تردید ادبیات برای ماندگاری هرچه بیشتر باید جهانی بشود و به دادوستدهای فرهنگی و هنری خود ادامه بدهد.

منابع و مآخذ

آرین‌پور، یحیی. (۱۳۵۷). ***از صبا تا نیما***. ۲ ج. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

اخوان‌ثالث، مهدی. (۱۳۷۶). ***تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم***. تهران: انتشارات مروارید.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۱). ***سه کتاب***. تهران: انتشارات زمستان.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۲). الف. ***از این اوستا***. تهران: انتشارات زمستان و مروارید.

ـــــــــــــــــ . (۱۳۸۲). ب. ***صدای حیرت بیدار (گفت‌وگوها)***. تهران: انتشارات زمستان و مروارید.

ـــــــــــــــــ . (۱۳۸۳). ***زمستان***. تهران: انتشارات زمستان و مروارید.

براهنی، رضا. (۱۳۸۰). ***طلا در مس***. تهران: انتشارات زریاب.

تفضلی، محمود و آنگلا بارانی. (۱۳۵۷). ***زندگی و اشعار شاندور پتوفی***. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

حسینی، مریم. (۱۳۸۷). «تأثیر شعر غربی بر شعر نو ایران». ***سفر در آینه: مجموعه مقالات نقد و بررسی ادبیات معاصر***. به اهتمام عباسعلی وفایی. تهران: سخن. صص ۱۸۰ـ۲۰۲.

حمیدیان، سعید. (۱۳۸۱). ***داستان دگردیسی: روند دگرگونی‌های شعر نیمایوشیج***. تهران: انتشارات نیلوفر.

درودیان، ولی‌الله. (۱۳۶۹). ***در جستجوی سرچشمه‌های الهام شاعران***. تهران: نشر چشمه.

ـــــــــــــــــ . (۱۳۸۵). ***سرچشمه‌های مضامین شعر امروز ایران***. تهران: نشر نی.

دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۷۳). ***نگاهی به مهدی اخوان ثالث***. تهران: انتشارات مروارید.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۸۳). ***امثال و حکم***. ۴ ج. تهران: امیر کبیر.

دهقانی، محمد. (۱۳۷۱). «ادگار آلن‌پو و شعر کلاغ». ***چیستا***. ش ۹۶ و ۹۷. صص ۷۰۱ـ۷۱۰.

رز، اچ. جی. (۱۳۷۸). ***تاریخ ادبیات یونان***. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: امیر کبیر.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۱). ***شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب***. تهران: انتشارات علمی.

سِرف، ژولت. (۱۳۹۴). ***سینما و فلسفه***. ترجمهٔ عظیم جابری. تهران: انتشارات افراز.

شامیان ساروکلائی[شایان‌سرشت]، اکبر. (۱۳۸۸). «حکایت‌های لافونتن در شعر معاصر ایران». ***فصلنامهٔ تاریخ ادبیات***. ش ۶۳/۳. صص ۱۹۳ـ۲۰۸.

ـــــــــــــــــ . (۱۳۹۲). ***آینهٔ معنی***. تهران: علمی و فرهنگی.

شفا، شجاع‌الدین. (۱۳۴۴). ***منتخبی از زیباترین شاهکارهای شعر جهان***. تهران: ابن‌سینا.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). ***ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت***. تهران: سخن.

ـــــــــــــــــ . (۱۳۹۰). ***با چراغ و آینه: در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران***. تهران: سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). ***راهنمای ادبیات معاصر***. تهران: نشر میترا.

کریمی حکاک، احمد. (۱۳۸۳). «*اقتراح خلاق*: نگاهی دیگر به شعر رنج و گنج ملک الشعرای بهار». ترجمهٔ مسعود جعفری. ***فصلنامهٔ هنر***. ش ۶۰. صص ۸ـ۱۶.

ـــــــــــــــــ . (۱۳۸۴). ***طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی***. ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: انتشارات مروارید.

گوته، یوهان ولفگانگ فون. (۱۳۸۱). ***دیوان شرقی: قطعات برگزیده***.با مقدمه و شرح و حواشی و تطبیق متن با اشعار شعرای ایرانی و سایر منابع شرقی به اهتمام شجاع‌الدین شفا. چ ۲. تهران: نشر نخستین.

لافونتن، ژان دو. (۱۳۸۰). ***افسانه‌های لافونتن***. ترجمهٔ عبدالله توکل. تهران: نشر مرکز.

موحد، ضیاء. (۱۳۸۴). «دغدغه‌های فلسفی در مُهر هفتم». ***کتاب ماه ادبیات و فلسفه***. ش ۹۲. صص ۱۶۲ـ۱۶۹.

یوسفی، غلامحسین. (۱۳۸۳). ***چشمهٔ روشن***. تهران: انتشارات علمی.

Fisher, Benjamin. F. (2008). ***The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe***. Cambridge University Press, New York.

Hayes. Kevin J. (2004). ***The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe***. Second Edition, Cambridge University Press.

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Raven