مقایسهٔ تطبیقی شعر روایی نیما یوشیج و خلیل مَطران با تأمّلی در میزان خلّاقیّت هنری دو شاعر

علی سلیمی[1]
استاد زبان و ادبیّات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه
بدری یاری نظام‌آبادی
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات عربی دانشگاه رازی
(از ص ۱۱۳ تا ۱۳۱)
تاریخ دریافت: ۹۲/۰۵/۰۱، تاریخ پذیرش: ۹۳/۰۹/۱۰

چکیده

به‌کارگیری شعر روایی با هدف بیان دغدغه‌های انسانی و اجتماعی، یکی از وجوه مشترک میان نیما یوشیج و خلیل مطران در شعر معاصر فارسی و عربی است. مقدار زیادی از اشعار نیما، جنبهٔ روایی دارد. خلیل مطران نیز جزو شاعرانی است که شعر روایی را وارد شعر معاصر عربی کرده است. این پژوهش با روش تحلیلی ـ توصیفی و با تکیه بر روش ادبیّات تطبیقی، میزان خلّاقیّت و هنرآفرینی دو شاعر را در شعر روایی بررسی و مقایسه کرده است. نتیجهٔ به‌دست‌آمده از پژوهش نشان می‌دهد که نیما با خلّاقیّتی شاعرانه، نمادهای افسانه‌ای را به گونه‌ای در تاروپود شعر روایی خود تنیده که جنبهٔ هنری بدان بخشیده است، امّا مطران با استفاده از موادّ تاریخی، شعری روایی را در قالبی سنّتی پدید آورده است. نوآوری نیما در خلق یک معنای تخیّلی تازه و پیوند دادن آن با زندگی امروز است، امّا خلّاقیّت مطران، محدود به ایجاد ارتباط میان یک روایت تاریخی با دنیای امروز است. در مجموع می‌توان گفت، میزان ابتکارات نیما در خلق مضمون‌های نو، به کمک شعر روایی، با توجّه به گستردگی دامنهٔ تخیّل در آن، بسیار بیشتر از مطران است.

واژه‌های کلیدی: ادبیّات تطبیقی، نیما یوشیج، خلیل مطران، شعر روایی، نماد.

---

[1]. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: salimi1390@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

۱. مقدّمه

حرکت نوگرایی در دو ادبیّات فارسی و عربی، زمینه‌ها و وجوه مشترک بسیاری دارند؛ اوضاع نابسامان اجتماعی، سیاسی، فرهنگی جامعهٔ ایران و جوامع عربی، و آشنایی نوگرایان با ادبیّات غرب، از مهم‌ترین آنهاست. نیما یوشیج[۱] و خلیل مطران[۲]، از پیشگامان شعر نو در ادب فارسی و عربی‌اند. این دو شاعر نامدار معاصر، ویژگی‌های مشترک فراوانی با هم دارند؛ از جمله:

۱. آشنایی آن دو با ادبیّات اروپا، به‌ویژه زبان و ادب فرانسه، و تأثیرپذیری از مکتب‌های ادبی جدید؛

۲. پیشگامی در سرودن شعر نو و ایجاد دگرگونی در زبان و مضمون و ساختار شعر

۳. زندگی در سایهٔ حکومت خودکامه و نابه‌سامانی‌های سیاسی و اجتماعی.

نیما بیشتر گرایش به مکتب واقع‌گرایی داشت و مطران پیرو مکتب رمانتیک بود، امّا وجود دغدغه‌های انسانی و اجتماعی یکسان و تلاش برای یافتن قالب مناسبی برای بیان اندیشه‌های آزادی‌خواهانه، این دو را به سمت شعر روایی و استفاده از نماد سوق داد.

دربارهٔ این دو شاعر، جداگانه کتاب‌ها و مقالات فراوانی در مجلّات فارسی و عربی نوشته شده است، ولی دربارهٔ مقایسهٔ شعر روایی این دو، تا جایی که نگارندگان جست‌وجو کردند، کاری انجام نشده است. مقالهٔ حاضر، این موضوع را کاویده و شعر روایی این دو شاعر برجسته را با هم مقایسه کرده است.

---

[۱]. نیما یوشیج (ف ۱۳۳۸ ش) به سال ۱۲۷۶ خورشیدی در روستای یوش مازندران چشم به جهان گشود. نیما به سال ۱۲۹۶ در بیست سالگی موفّق به گرفتن تصدیق‌نامه از مدرسهٔ سن‌لویی شد، و اینْ پایان تحصیلات رسمی وی بود. پس از آن، مدّتی به اتّفاق لادبن (برادرش) در مدرسهٔ خان‌مروی نزد مرحوم آقا شیخ هادی یوشی، زبان عربی آموخت. نخستین اثر منظوم نیما «قصّهٔ رنگ پریده» است. این قصّه را نیما در سال ۱۲۹۹ سرود و یک سال بعد انتشار داد. این منظومه نزدیک پانصد بیت به وزن *مثنوی* مولوی است. در این منظومه، مفاسد اجتماعی مستقیم تصویر نشده، بلکه شاعر در آن، داستان دردناک خود را بازگفته است. وی در دی سال ۱۳۰۱ مشهورترین شعر خود، «افسانه»، را سرود که آغازی در تحوّل شعر اوست (طاهباز، ۱۳۷۶: ۱۹).

[۲]. خلیل مطران در سال ۱۸۷۲ میلادی، در بعلبک لبنان به دنیا آمد. تحصیلات مقدّماتی را در دانشکدهٔ «الشرقیة» شهر «زحلة» خواند. آنگاه پدرش برای ادامهٔ تحصیل او را روانهٔ بیروت کرد. در آنجا از محضر استادان بزرگی چون «خلیل الیازجی» و برادرش «ابراهیم الیازجی» درس‌های مربوط به ادب و زبان را آموخت و از محضر آنان بهرهٔ فراوان برد. او در میان معاصران، نخستین کسی بود که ادبیّات داستانی و حماسی را به شکل باشکوهی وارد شعر و ادب عربی کرد. زندگی او سه مرحلهٔ اساسی را طیّ کرده است؛ مرحلهٔ نخست: از آغاز حیات تا استقرار در مصر (۱۸۷۲–۱۸۹۱). مرحلهٔ دوم: دورهٔ پختگی که تا پایان جنگ جهانی اوّل ادامه داشت (۱۸۹۱–۱۹۱۸). مرحلهٔ سوم: دورهٔ کمال که تا مرگش به سال ۱۹۴۹ دوام یافت.

Archive of SID

www.SID.ir

۲. شعر روایی و کاربرد نماد در آن

انسان به آثار هنری یا اشعاری بیشتر علاقه‌مندی نشان می‌دهد که جهاتی از آن مبهم و تاریک و قابل شرح و تأویل متعدّد باشد (یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۶۷). ابهام ویژه و قابلیّت منحصربه‌فرد معناپذیری در آن، موجب می‌شود چنین نمادی همیشه زنده و پویا و معناپذیر بماند. از آنجا که «شاعران نمادگرا اصراری به تصریح احساس‌ها و دریافت‌های خود ندارند و معتقدند که حالت‌ها و احساس‌های شاعرانه، مبهم و خاصّ و حاصل لحظه‌های جذبه و مکاشفهٔ شاعرند» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۸۴)، درک اشعار این شاعران نیز در بیشتر موارد، مشکل و نیازمند رمزگشایی و تأویل است و چه‌بسا افراد مختلف، قرائت‌ها و برداشت‌های مختلفی از یک شعر داشته باشند.

نزدیک کردن شعر به روایت، از ابتکارات شاعران نوگرای دنیای معاصر است. در نتیجهٔ این تحوّل خلّاق، گونه‌ای از شعر پدید آمد که زیرساختی قصّه‌ای در آن نهفته است و «روایت‌ها، در ساده‌ترین مفهوم، داستان‌هایی هستند که در زمان رخ می‌دهند... و راوی کسی است که داستانی را نقل می‌کند» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۲۰-۲۱) و چنان که گفته‌اند: «روایت، یکی از جهانی‌های بشری است و تقریباً در تمام جلوه‌های فرهنگ بشری دیده می‌شود. در داستان، قصّه، نمایش، اسطوره، تاریخ و در رقصهای آیینی، روایتگری دارای جایگاه ویژه‌ای است. شعر روایی «قصّه شعری» جلوه‌ای است از آمیختگی دو هنر سخنوری: شعر و قصّه پردازی. در این فن، شاعر با تکیه بر قدرت الهام و اشارهٔ شعری، قصّه را تا سطح شعر بدیع، فرا می‌برد و دو هنر را در تصویری کامل امّا واحد که ویژگی‌های هر دو را منعکس می‌سازد، متجلّی می‌کند. برای شکوفایی این هنر در اوج زیبایی و پختگی، اساسی‌ترین عامل، قدرت الهام شعری و استعداد روحی شاعر در تصویرگری و اشاره سازی است» (رجایی، ۱۳۸۳: ۱۷۶).

آنچه شعر روایی را زیباتر می‌نماید و بدان ظرفیّتی نو می‌بخشد، استفاده از نمادهاست. در واقع، نماد یا سمبل چیزی است که با توجّه به ظرفیّت ذهن و استعداد مخاطب، توان ایجاد معنی داشته باشد؛ به عبارت دیگر، خواننده یا شنونده با توجّه به ظرفیّت ذهنی و توانی خود، بتواند به صورت دائم، معنی و مفهوم تازه‌ای از آن کشف و درک کند؛ زیرا نماد به یک معنی واحد منتهی نمی‌شود، حتّی معانی متناقض را هم در بر دارد. فون هومبولت

Archive of SID

www.SID.ir

می‌گوید: «اندیشه در نماد دست‌نایافتنی می‌شود» و این را باید امتیاز سخن نمادین دانست و نه کاستی‌اش (احمدی، ۱۳۷۸: ۲۹۳). نمادگراها معتقد بودند: «شعرْ نقّاشی نیست، بلکه تظاهری از حالات روحی است. عرصهٔ شعر از آنجا شروع می‌شود که با حقیقت واقعْ قطع رابطه شود و این عرصه تا بی‌نهایت ادامه پیدا می‌کند. نمی‌توان گفت که معنی فلان تعبیر در شعر، درست‌تر از فلان تعبیر دیگر است. هدف شعر سمبلیک این است که عظمت احساسات و تخیّلات را با تشریحات واضح و صریح از میان نبریم و برای این کار باید محیطی را که برای شعر لازم است بوجود آوریم؛ یعنی خطوط زنده و صریح و بسیار روشن را محو کنیم. این سایه روشن را با تغییر دادن قواعد واحدهای کلاسیک و دور انداختن معانی معتاد، با بر هم زدن تداعی‌هایی که بر اثر دستور زبان و سابقه به وجود آمده است؛ می‌توان به دست آورد» (سیدحسینی، ۱۳۸۴: ۵۴۵-۵۴۶).

۳. دغدغه‌های انسانی و اجتماعی دو شاعر

بی‌شکّ نیما با شعرهای اجتماعی و انسانی‌اش یکی از مردمی‌ترین شاعران معاصر است. این رسالت اجتماعی همراه با تکوین شخصیّت شعری نیما، عمق بیشتری پیدا کرده است. نیما شاعری آگاه از درد زمان و جامعه‌اش است و رسالت و تعهّدی درخور برای شعر قائل است و بیشتر اشعارش دربارهٔ جامعه استبدادزده و درد و رنج مردم ستم‌دیده زمان خود است. به طور کلّی، شعرهای نیما پر است از تصویرهایی نظیر درد و فقر و رنج و بی‌عدالتی اجتماعی (شریفیان و جعفری، ۱۳۸۷: ۱۲). جریان سمبولیسم اجتماعی، «نوعی شعر نیمایی است با محتوای اجتماعی و فلسفی و روشن‌بینانه؛ شعری که هدف آن بالا بردن ادراک و بینش هنری و اجتماعی است و غالباً پیامی اجتماعی و انسانی در آن بازگو می‌شود... شعری که هم با احساس خواننده سروکار دارد و هم با ادراک و اندیشهٔ او در تماس است و می‌خواهد خوانندهْ چشم و گوش خود را باز کند و همه‌چیز را ببیند و حسّ کند؛ از این رو مسئلهٔ فرد از میان می‌رود و هر چه هست، اجتماعی است. در این شعر حتّی عشق که نوعی گرایش فردی است، جنبه و روح اجتماع پیدا می‌کند» (زرّین‌کوب، ۱۳۵۸: ۱۲۳-۱۲۴). شعر نیما بازآفرینی دقیق و کامل و صادقانهٔ محیط اجتماعی جهان معاصر است. این بازآفرینی، بسیار ساده و همه‌فهم است و به تعبیری نوعی واقع‌گرایی ابتدایی است.

Archive of SID

www.SID.ir

واقع‌گرایی و ژرف‌نگری نیما، از توجّه عمیق او و دلبستگی خاصّش به فرهنگ مـردم مایه برمی‌دارد. در جریان جنـبش‌هـای انقلابـی و تحـوّلات بنیـادین جامعـه، چنـین رویکردی به زبان و اندیشه و فرهنگ مردم و بهره‌گیری از آن ضرورت می‌یابد؛ زیـرا پیکار درنگ‌ناپذیر مردم و زندگی عملی آنان در فرهنگ پویـای آنـان انعکـاس دارد» (قزاوانچـاهی، ۱۳۷۹: ۵۲). او هرگز از وقایع خارجی روی‌گردان نیست و هرگـز نیـروی خلّاقهٔ خود را تنها از دست خیال پرواز نمی‌دهد و به تخیّلِ تنها اکتفا نمـی‌کنـد و بـه این طریق از صحنهٔ حقایق دور نمی‌شود و شعر را در آسمان نمـی‌جویـد؛ شـعر نیمـا پیچیدگی‌های روی زمین است. بیان امیدهای سرشار، بیان ترس‌هـای گمنـام، ولـی پایدار است. شعر نیما نمونهٔ زنده و تکامل‌یافتهٔ هنر معاصر است (آل‌احمد، ۱۳۷۶: ۲۶).

شاعر، فردی است از درونِ جمع با مطالباتِ جمعی. درد شاعر واقعـی، دردی نـوعی و تیپیک است، نه فردی و خصوصی. نیما یوشیج می‌گوید: «ما درست به دوره‌ای رسیده‌ایـم که شعرْ مرده است؛ مسیرِ نظرِ تنگ و محدودی که قدما داشتند، به پایـان رسـیده اسـت؛ انتهای دیوار است؛ راه، کور شده است» (یوشـیج، ۱۳۶۳: ۲۳). برای نمونه، در آخر شعر «فریاد می‌زنم» می‌گوید: «فریاد من اگر شکسته در گلو، وگر / فریاد من رسا / من از برای راه خـلاص خود و شما / فریاد می‌زنم / فریاد می‌زنم» (همان، ۱۳۷۶: ۳۴۶).

اصولاً نیما بر جنبهٔ اجتماعی تفکّر بسیار تأکید دارد و در این زمینه می‌گوید: «قطعاً اگر افکار و احساسات امروز من به این شدّتْ جنبهٔ اجتماعی نداشت، سـقوط مـی‌کـردم و بـه عوالم صوفیانه و درویشی تقرّب حاصل می‌کردم» (همان: ۴۰۴). او معتقد است: «شعر خوب، مثل طفل زنده، بالفعل است. با فکر، ملّت رشد می‌کند؛ اگر چه در زمان تولّد خود، مـردود واقع شده باشد. این اقتضای وقت است، باید به آن بی‌اعتنا بود» (همان: ۲۳۱) و جای دیگـر می‌نویسد: «شعر باید تصویرات مختلفهٔ زندگی عصری و تألّمات عمومی باشد» (همان).

مطران نیز یکی از آزادی‌خواهان و مبارزانی بود کـه بـا بنـدگی و اسـتبداد و غفلـت و عقب‌ماندگی مبارزه کرد. او نقش بسزایی در بیداری سیاسی مـردم ایفـا کـرد. مطـران بـا حوادثی که در عصر او رخ داد، بی‌ارتباط نبود. وی در اواخر قرن نـوزدهم و نیمـهٔ نخسـت قرن بیستم زندگی می‌کرد؛ زمانی که در کشورهای عربی، حوادث مهمّی روی داد. مطران در لبنان به دورهٔ اسـتبداد عبدالحمیـد و مبـارزه بـا آزادی‌خـواهی و ایجـاد اخـتلاف بـین فرقه‌های دینی زندگی می‌کرد. این در حالی بود که مصر هم با اشغال انگلـیس و مبـارزهٔ

Archive of SID

www.SID.ir

انگلیسی‌ها با حرکت‌های ملّی و ایجاد اختلاف میان احزاب سیاسی روبه‌رو بود. مردم این سرزمین‌ها تا مدّت‌ها در رنج و گرفتاری بودند (حسین منصور، ۱۹۷۷: ۲۷). قصد اصلی مطران از اشعار حماسی، برانگیختن حسّ آزادی و آزادگی و قیام برضدّ ظالمان بود (عشقونی، ۱۹۹۱: ۵۷). وی در شعرِ مناسباتِ خویش، بیشترْ مردم و مشکلات آنها را به تصویر می‌کشد تا اینکه خود و احوالش را به تصویر بکشد (ادهم، ۱۹۳۹: ۱۱). ما نمی‌توانیم این گونهٔ شعر او را شعر شخصی به حساب آوریم؛ زیرا او زندگی روزمرّه‌اش را به تصویر نکشیده است. وی همچون شاعران فرانسه است که نمی‌توان از شعرشان به تاریخ زندگی‌شان رسید؛ زیرا گرایش موضوعی بر گرایش فردی آنها غلبه دارد، به گونه‌ای که فردگرایی را در آنان از بین برده و شعرشان را از آن خالی ساخته است (همان: ۵۶). مطران در این گونه از اشعار خود، شاعری اجتماعی به معنی واقعی کلمه است. خلیل مطران با ظلم و ستم استعمارگران به مبارزه برخاست. او می‌گوید:

أَنَا لَا أَخَافُ و لا أرجِی فَرَسِی مُؤَهَّبَةٌ وَ سَرْجِی
فَإذا نَبَا بِی مَتْنُ بَرٍّ فَالْمَطِیَّةُ بَطْنُ لُجٍّ
لا قَوْلَ غَیْرَ الْحَقِّ لِی قَوْلٌ وَ هَذَا النَّهْجُ نَهْجِی
أَلْوَعْدُ وَالإیعَادُ مَا کانَا لَدَیَّ طَرِیقَ فُلْجِ

(مطران، ۱۹۷۷: ۲۸۱)

(من نمی‌ترسم و سکوت اختیار نمی‌کنم؛ مرکب و زینم آماده است.
اگر مرکب خشکی مرا نرساند، پس آن‌گاه مرکبم دل دریا خواهد بود و از دریا خواهم رفت.
غیر از حقیقت سخنی ندارم و این شیوهٔ من است.
وعده دادن و تهدید کردن نمی‌تواند مانع من شود و مرا زمینگیر کند).

این، نمونه‌ای از اشعار ملّی خلیل مطران است که در آن با حالتی تعریض‌گونه مردم را به مبارزه با استبداد فرامی‌خواند و خود نیز تأکید می‌کند که هیچ واهمه‌ای از استبداد و مزدوران آن ندارد.

۴. شعر روایی دو شاعر

نیما در شعر روایت می‌کند و روایتش از نوع روایت داستانی است. خود او معمولاً داستان و شاعری را در کنار هم می‌آورد و کلمهٔ داستان را توسّعاً در معنی منظومه‌های داستانی به کار می‌برد.

Archive of SID

www.SID.ir

> نقل داستان، بهتر از تئاتر، فرمی است که شاعر می‌تواند همه‌گونه ذوق و هوش خود را آفتابی کند... در داستان، شاعرْ بنّایی می‌کند، می‌جنگد، به قضاوت می‌پردازد و کاری را می‌کند که در صحنهٔ تئاتر می‌کنند. به همهٔ جزئیّات زندگی دست می‌اندازد. در واقع داستان راهی است که او در آن همه‌گونه مهارت و زبردستی و هوش و ذوق خود را می‌آزماید (یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۵).

نیما یوشیج با تأکید بر اینکه «ادبیّات ما باید از هر حیث عوض شود» (همان: ۹۵-۹۶)، موضوع تازه و بیان تازه و تغییر شکل را برای این تغییر کافی ندانست. به نظر او، «عمده این است که طرز کار عوض شود و آن مدل وصفی و روایی را که در دنیای باشعور آدم‌هاست، به شعر بدهیم... تا این کار نشود، هیچ اصلاحی صورت پیدا نمی‌کند» (همان: ۹۳ و ۱۵۷). نیما بر اهمّیّت داستان‌سرایی و نقّالی تأکید کرده و آن را کامل‌ترین فرم‌ها دانسته است. شاید حاصل همین اعتقاد نیما به نقل و روایت است که ساختار شعرهای بسیاری از جمله «افسانه»، «خانوادهٔ سرباز»، «محبس»، «قلعهٔ سقریم»، «مانلی»، «خانهٔ سریولی»، «کار شب‌پا»، «مرغ آمین» شکل روایت دارد. نیما بارها بر اهمّیّت وصف و گفت‌وگو در شعرهای روایی خود تأکید کرده است (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۷۷).

خلیل مطران نیز فقط به سرودن شعر وجدانی و عاطفی اکتفا نمی‌کرد، بلکه او به حقّ شاعر حماسه و تاریخ و اجتماع بود و در میان معاصران نخستین کسی بود که ادبیّات داستانی و حماسی را به شکل باشکوهی وارد شعر و ادب عربی کرد و در این راه بسیار موفّق بود. از آثار نوپردازی در نزد مطران، از نظر اسلوب و ساختار و شیوهٔ تعبیر و بیان، داستان‌های شعری اوست. «غلوّ نمی‌کنیم اگر بگوییم مطران به‌وجودآورندهٔ قصّه به معنای صحیح آن در دیوان عربی می‌باشد» (عطا، ۱۹۵۹: ۶۱). او در قالب شعر روایی، «موضوعات مختلفی مانند: زن، عشق، موضوعات اجتماعی، تاریخی، و سیاسی را بیان نموده است» (زرکوب، ۲۰۱۲: ۴۵). مطران در بیشتر قصّه‌هایش میان حوادث مادّی و معنوی پیوند برقرار کرد. با وجود اثر و نقش کلاسیک غالب بر اسلوب شاعر و ساختار عبارت و صورت‌های آن، شاعر موفّق شده است که اسلوب را بر اساس مقتضیّات قصّه وفق دهد و قصّه را در میان فضاها و حوادث مادّی و معنوی انتقال دهد، در حالی که میان سازگاری و انعطافی که لازمهٔ این انتقال است، توازن و تعادل خاصّی ایجاد کرده است (القط، ۱۹۸۱: ۹۹).

Archive of SID

www.SID.ir

از عوامل روی آوردن مطران به این هنر شعری، آشنایی با ادبیّات غرب و تأثیر پذیرفتن از آن، بهره‌مندی از طبیعت، توان و استعداد شعری شاعر و تمایل به سبک شعر قصصی و هماهنگی میان دو هنر قصّه و شعر، تأثیرپذیری بسیار شدید از مکتب رومانتیسم است. مطران بدون شکّ زمینه‌ای قوی را برای قصّهٔ شعری فراهم کرد و با این حال شعر عربی را از قالب قصیده به قالب محاوره خارج نکرد؛ زیرا او قصیده را بر اساس عناصر قصّه و درام وفق داد و اینْ مقدّمه‌ای برای پیدایش نامه‌های شعری احمد شوقی و احمد زکی ابوشادی و عزیز اباظه فراهم ساخت (مندور، ۱۹۵۷: ۱۲۱). در واقع، پژوهشگران معتقدند که مطران در قصاید داستانی‌اش به رویکرد موضوعی تمایل دارد؛ یعنی شاعر فقط از درون و عواطف خود سخن نمی‌گوید، بلکه عواطف دیگران را بیان می‌کند. به عبارت دیگر، او شعر عربی ـ به‌خصوص شعر قصصی ـ را از حالت ذاتی و فردی، به موضوعی تبدیل کرد (عشقونی، ۱۹۹۱: ۹۷).

نیما در بیشتر منظومه‌های روایی ـ چه آنهایی که به ساخت سنّتی نزدیک‌اند و چه آنها که از ساخت سنّتی شعر کاملاً عدول کرده‌اند و شکل تازه و حرف نو دارند و مقوله‌های اجتماعی و انسانی را مطرح می‌کنند ـ قصد القای عاطفه و تأثیرگذاری بیشتر بر خواننده و گریز از تنگناهای دستگاه سانسور را دارد. به همین دلیل زبان او استعاری می‌شود و بیان غیرمستقیم را برمی‌گزینند. استفاده از نمادها و زبان پررمزوراز، از ویژگی‌های این حکایت‌های روایی است. سالتیکف شجدرین، نویسندهٔ روس، برای توصیف زبان آثار نویسندگان ناراضی روس، از اصطلاح «زبان ازوپی» یا «زبان پنهان‌کار» استفاده می‌کند که آن را «از نام ازوپ، قصّه‌گوی یونانی قرن ششم قبل از میلاد، گرفته است» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۱۹۵). زبان روایتگری نیما هم بیشتر همین زبان پنهان‌کار ازوپی است؛ چرا که از نظر دورهٔ تاریخی و شرایط اقتصادی ـ اجتماعی، زمانهٔ نیما با روزگار نویسندگان ناراضی روسیهٔ تزاری همسان بوده است. نیما وضع جامعه را به خوبی درک می‌کند و در ادامهٔ همین درک صحیح است که به نمادگرایی روی می‌آورد. او اعتقاد دارد که صریح صحبت کردن باعث می‌شود به سادگی محو شوی و نتوانی پیام خود را به آیندگان و کسانی منتقل کنی که محتاج حمایت و هدایت یک رهبرند: «من فرشتهٔ مقدّس الهی هستم که در سرزمین جنایت‌آلود شیطان، پرواز و تماشا می‌کنم. همه را می‌بینم، می‌سنجم و آن نور

Archive of SID

www.SID.ir

مقدّس مرا حفظ خواهد کرد که پر و بالم آلوده نشود تا بتوانم فردا دسته‌های گل را به فرزندان باشهامت و بی‌گناه نثار کنم» (طاهباز، ۱۳۷۶: ۵۱) . منظور از «نور مقدّس» همان نمادگرایی و سمبولیسم در شعر اوست.

هر چند نمادگرایی در ادبیّات فارسی، به ویژه ادبیّات عرفانی، سابقهٔ دیرینه دارد، امّا با زمینهٔ اجتماعی، کاملاً جدید است. با وجود این، نیما یوشیج همراه با دیگر نوآوری‌ها و تغییر و تحوّلات، آن را هم وارد حوزهٔ شعر کرد (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۱۴۶). شیوهٔ استبدادی حکومت و نظارت دستگاه سانسور بر شعر از طرفی، و تمایل شاعران متعهّدی چون نیما به بیان دردها و محرومیّت‌های مردم از سوی دیگر، باعث به‌کارگیری نمادها در شعر نیما و رواج سبک سمبولیسم اجتماعی در ایران می‌شود. چنین شعری این امکان را دارد که چندین معنا را برتابد (زرقانی، ۱۳۸۷: ۳۵۴). خیلی از شعرهای نیما، سمبلیک یا نمادی‌اند. نیما یوشیج که در مدرسهٔ اروپایی تهران قدیم تحصیل کرده، با سمبلیسم فرانسوی و اشعار «مالارمه» آشنا شده بود و برای نماد در شعر، ارزش ویژه قائل بود. نیما از این صور خیال، برای عرضهٔ اندیشه‌های نو خود در شعر سود جست (فلکی، ۱۳۷۳: ۱۱۸). نیما اعتقاد داشت

> سمبل‌ها شعر را عمیق می‌کنند، دامنه می‌دهند، اعتبار می‌دهند، وقار می‌دهند، و خواننده خود را در برابر عظمتی می‌یابد... آنچه وسعت دارد، پوشیده است و برای نظرهای عادّیْ پیچیده، مبهم و گنگ به نظر می‌آید. سمبل‌ها را خوب مواظبت کنید. هر قدر آنها طبیعی‌تر و مناسب‌تر بوده، عمق شعر شما طبیعی‌تر و مناسب‌تر خواهد بود. ولی فقط سمبلْ کاری نمی‌کند؛ باید آن را پرداخته ساخت. باید فرم و طرح احساسات شما به آن کمک کند» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۳۳-۱۳۴).

در واقع، سمبولیست‌ها نخستین هنرمندانی بودند که آگاهانه به محتوا پیش از شکل اهمّیّت بخشیدند. سمبولیسم، کوششی است برای رخنه کردن در ورای واقعیّت به سوی دنیای معنی‌ها؛ خواه این معنی در درون شاعر، خواه به معنای افلاطونی [آن باشد] (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۸۲). نماد در شعر نیما عمدتاً در پیوند با واقعیّات پیرامون و زندگی ملموس و محسوسات شکل می‌گیرد. وی از نمادهایی بهره می‌گیرد که توان و ظرفیّت کامل برای طرح زمینه اجتماعی دارند. مثلاً «مرغ آمین» نیما، نماد رستگاری است که با تنگناهای همین زندگی موجود «دست دارد»: «او نشان از روز بیدار ظفرمندی‌ست / به نهانِ تنگنایِ زندگانی دست دارد» (یوشیج، ۱۳۸۶: ۷۴۳).

Archive of SID

www.SID.ir

سمبل یا نماد عمدتاً در شعر نیما در کلّیّت شعر نهفته است، نه در واژگان معیّن؛ بـرای نمونه، «مرغ آمین»، «مانلی»، و یا «پادشاه فتح»، در درازا و پهنا و ژرفـایش یـا در کلّیّـتش نمادین‌اند. البتّه خصلت روایی شعر نیما در این حالت مؤثّر است. بنـابراین بخـش نمـادی شعر نیما را می‌توان نمادگرایی درونی دانست (فلکی، ۱۳۷۳: ۱۹۹ و ۱۲۰). «پادشاه فتح» یکی از شعرهای نمادین نیماست که در سال ۱۳۲۷، یعنی در کوران جنبش ملّـی شـدن نفـت، سروده شده است؛ سال‌هایی که امید در آمیزه‌ای از نگرانی‌ها چهرهٔ خود را نشان می‌دهـد (همان: ۷۴). «سایه‌های قبرهای مردگان و خانه‌های زندگان در هم آمیزد / و آن جهان‌افسا، نهفته در فسون خود / از پی خواب درون تو / می‌دهد تحویل از گوش تـو خـواب تـو بـه چشم تو / پادشاه فتح بر تختش لمیده است» (یوشیج، ۱۳۸۶: ۶۳۱).

در واقع، پادشاه فتح، نماد امید «روزهای دیگرگون» است در برابر نومیدی فزاینده‌ای کـه از سوی «جهانخوران»، همچون پذیرش سرنوشتی مقدّر نمایانده می‌شود. امیـدی کـه ماننـد نیرویی (نیروی بیداری)، ذات سکون را می‌شکند. نیما در این شعر، امید به پیروزی بر ستم را، در شرایطی که یأس‌ها و نگرانی‌ها و تردیدها می‌توانست همان اندک نسیم بهارانـه را پـس براند، متعهّدانه تبلیغ می‌کند. «اوست زنده، زندگی با اوست / ز اوسـت، گـر آغـاز مـی‌گـردد جهان را رستگاری / هم از او، پایان بیابد گر زمان‌های اسارت / او بهـار دلگشـای روزهـایی هست دیگرگون... / می‌شکافد او بهار خندهٔ امید را ز امید / و اندر او گل می‌دواند» (همان).

ولی مطران با اینکه گرایش رمانتیک دارد، در اشعار روایی‌اش از اسطوره و تاریخ سایر ملّت‌ها کمک گرفته و از چشمهٔ زلال عاطفه و احساس عمیق نوشیده و از اجتماعی که در آن رشد کرده، عمیقاً تأثیر پذیرفته و آن را با قضایای ملّی و وطنی درآمیخته و قصّه‌هـای حماسی موفّقی پدید آورده است، در حالی که این چنین عملکردی با گرایش رمانتیکی نیما سازگار نیست؛ زیرا از خیال به دور است و بیشتر مبتنی بر واقع‌گرایی است.

مطران در قصاید تـاریخی و سیاسـی، رمزگراسـت و در آن بـه رفتـار حـاکم و محکـوم و گسترش روح حقیقت و آزادی و مساوات، غیرمستقیم و به زبـان رمـز اشـاره کـرده و از تـاریخ حاکمان سرزمین‌های دیگر بهره جسته است. البتّه از شعارهای انقلاب فرانسه هم متـأثّر شـده است. محمد مندور (۱۹۵۴: ۶۱) می‌گوید، با وجود تمرّد مطران برضدّ استبداد عثمانی و انتقـامش از سیاست آنها، در دیوانش ـ که خود در گردآوری آن اشراف داشته ـ یک قصیده را نمی‌بینـیم

Archive of SID

www.SID.ir

که در آن کینه و دشمنی و تنفّر برضدّ آن سیاست باشد. در واقع، تکیه بر تاریخ، عنصر اصلی تفکّرات او در داستان‌سرایی است. در زمینهٔ تاریخ، کتاب *مرآة‌الأیّام فی ملخص التّاریخ العام* را نوشت که در آن، تاریخ یونان و روم و قرون وسطی و تاریخ چین و هند و مصر و فینیقیه و عرب و جنگ‌های صلیبی و تمدّن‌های بزرگ را تا آغاز قرن بیستم بررسی کرده است.

مطران در دوران سرشار از انقلاب‌ها و تحوّلات و نهضت‌ها زندگی کرد. ملّت‌های عربی و به‌خصوص لبنان از ظلم و ستم و استعمار و سرکشی رنج می‌بردند. او در طلیعهٔ شاعرانی قرار دارد که ندای آزادی سر دادند و ضدّ سلطان عبدالحمید عثمانی و استبداد او قصایدی را به نظم درآوردند. قصاید حماسی و تاریخی مطران، جلوه و شکوه خاصّی دارند. وی در قصاید تاریخی و داستانی‌اش، روح حماسی و قهرمانی را در کالبد ملل عالم و به‌ویژه ملل شرق می‌دمد و سعی دارد با سرودن این داستان‌ها، عظمت آنان را تجدید کند. تعدادی از این قصّه‌های شعری او مانند «نرون»، «السور الکبیر فی‌الصّین»، «مقتل بزرجمهر» از این معلومات تاریخی الهام گرفته‌اند (عشقونی، ۱۹۹۱: ۳۰).

شاعر، قیام «جبل‌الأسود» برضدّ استبداد عثمانی را لمس کرد و با استعمار انگلیس در مصر مبارزه کرد. او شاعر آزادی و آزادی‌خواهی است و از ظلم و استبداد و استعمار بیزار است و از تاریخ قدیم و جدید آگاهی کامل دارد. در قصیدهٔ «نیرون» بر تمام تاریخ روم و سیره و رفتار نرون اشراف کامل دارد و در قصیده‌های تاریخی‌اش، تاریخ فرعون‌ها و ساخت دیوار بزرگ چین و پادشاهان ایران را بیان کرده است. در تاریخ جدید، قصّه‌های «فتاة الجبل الأسود» و «الطفلة البویریة» را به رشته نظم درآورده است. وی مردم را به عدالت و بیداری و آگاهی ملّی و قومی دعوت می‌کرد. قصّه‌های تاریخی مطران بر رمز و خیال استوار است و دعوت‌کننده به نهضت و مقاومت و انقلاب. سرکشان و ستمگران را محکوم می‌کند، احساس غرور و شهامت و حماسه را تحریک می‌کند؛ گویی تندباد شدیدی است که برگ‌های زرد و خشک را برمی‌دارد تا برگ‌های سبز بروید (همان: ۱۷).

مهمّ‌ترین قصیدهٔ حماسی مطران، «نرون» است که با استناد به تاریخْ سروده شده است. این قصیده، یک عبرت تاریخی است که برای پند و اندرز زمان حال، از تاریخ قدیم کمک گرفته و موضوعش سیره و رفتار همان حاکم سرکش روم (نرون) و غرور خودبزرگ‌بینی و استبداد اوست. به باور شاعر، ملّت‌های ذلیلْ خودشان حاکمان مستبدّ و ظالم را این‌گونه بار

Archive of SID

www.SID.ir

می‌آورند. در قصیدهٔ «نرون»، این امپراتور سرکش روم و کارهایش را به تصویر می‌کشد:

ذَلَکَ الشَّعْبُ الَّذِی آتَاهُ نَصْرَا هُوَ بِالسُّبَّةِ مِنْ نیرونَ أحْرَی
أیُّ شیءٍ کانَ نَیرون الَّذِی عَبَدوهُ کان فَظَّ الطَّبْعِ غِرَّا
قَزْمَةٌ هُمْ نَصَبوهُ عَالِیاً وَجَثوا بَینَ یَدَیْهِ فَاشْمَخَرَّا

(مطران، ۱۹۷۷: ۱۰۱)

(آن ملّتی که او را یاری کنند، از نرون به رسوایی و ننگ سزاوارتر است.
نرون کیست که او را اطاعت می‌کنند؟ او شخصی تندخو و مغرور است.
کوتوله‌ای است که آنها او را بالا قرار دادند و در مقابل او زانو زدند؛ سپس جایگاه او رفیع شد.)

در این ابیات، مشخّص می‌شود که ریشهٔ استبداد و خودکامگی «نیرون»، نتیجهٔ زیاده‌روی رومیان در بزرگداشت این سرکش بوده و مردم به ظلم و ستم او بی‌توجّه بوده‌اند.

إنّما یَبْطِشُ ذُو الأمرِ إذا لَمْ یَخَفْ بَطْشَ الأُولی وَلَوْهُ أمْرَا
سَاسَ نیرُونُ بِرِفْقٍ قَوْمَهُ مُسْتَهِلّاً عَهْدَهُ بِالخیْرِ دَثْرا
لأنَّ حتّی وَجَدَ اللّینَ بِهِمْ فجَفا ثُمَّ عَتا ثُمَّ اقْمَطَرَّا

(همان: ۱۰۲)

(همانا فرمانروا زورگویی می‌کند؛ هر گاه که از قدرت و زور زیردستانش نترسد.
نرون در ابتدای کار با مدارا و نرمی بر قومش حکومت کرد و بسیار نیکی کرد.
نرمی و سازش به خرج داد تا سازش را در آنها یافت. سپس ستم کرد و سرکشی و تندخویی.)

در این قصیده، شاعرْ جنایات این امپراتور ظالم را به تصویر می‌کشد. وی در طول توصیف رفتارهای زشت و ظالمانهٔ نرون، خواری و چاپلوسی رومیان را در مقابل این دیوانه یادآوری می‌کند و آنها را عامل اصلی این طغیان می‌داند.

لَیْسَ بِالْکُفْوِ لِعَیْشٍ طَیِّبٍ کلُّ مَنْ شَقَّ عَلَیْهِ العَیْشَ حُرَّا

(همان)

(کسی که زندگی آزادانه برای او سخت و تحمل‌ناپذیر باشد، درخور زندگی خوب و خوش نیست.)

مطران قصیده‌اش را با موعظه‌ای جالب به پایان می‌برد و می‌گوید:

مَنْ یَلُمْ نَیْرُونَ؟ إنّی لائِمُ أُمَّةً لَوْ کَهَرَتْهُ ارْتَدَّ کهْرَا
کُلُّ قَوْمٍ خَالِقُو نَیْرُونِهِمْ قَیْصَرٌ قِیلَ لَهُ أمْ قِیلَ کِسْرَی

(همان: ۱۲۴)

Archive of SID

www.SID.ir

(چه کس نرون را سرزنش می‌کند؟ من ملّتی را سرزنش می‌کنم که اگر او را سرزنش و طرد می‌کردند، عقب‌نشینی می‌کرد و دست می‌کشید.
هر قومی نرونشان را به وجود می‌آورند، خواه به او قیصر (سزار) گفته شود یا خسرو.)

مطران در قصیدهٔ «نرون»، مفاسد و طغیان و اَعمال وحشیانه‌ای را توصیف می‌کند که «نیرون» پادشاه مستبدّ و خون‌ریز روم برضدّ امّتش مرتکب شد، امّا در حقیقت، این قصیده، صدای خشم و اعتراض مطران است برضدّ استعمار فرانسه که سوریّه و لبنان را در کام خود درنوردید و نیز برضدّ استعمار انگلستان که پایه‌های مجد و عظمت خود را در فلسطین و عراق و مصر بر پایهٔ خون مردم بنا نهاد (ضیف، بی‌تا: ۱۳۸). شاعر فقط به دنبال شخصیّت تاریخی نرون و رفتار و حکم استبدادی او نیست، بلکه افق‌های دورتری را می‌نگرد؛ زیرا او ملّی‌گرای مشتاقی است که انواع ستم و تبعید و آوارگی را چشیده است. قصیدهٔ «نرون» بیانگر نوعی تفکّر رمزگراست که شاعر در ورای آن، فرزندان عرب را در هر سرزمینی به قیام ضدّ حاکمان ظالم و فریبکار تشویق می‌کند. این قصیده سرشار از اندیشهٔ عمیق و حکمت واعظ و زبان برگزیده و تصویرگری والا و ابداع فنّی اصیل است (مریدن، ۱۹۸۴: ۴۶۸). قصیدهٔ جاودان «نرون» نخستین حماسهٔ شعری به معنای دقیق کلمه در ادبیّات عرب است (عطوی، ۱۹۸۹: ۲۹).

این نوع داستان‌های شعری ملّی و سیاسی بر پایهٔ استوارگویی نیست و به‌جایش شیوهٔ تلمیح و اشاره به کار رفته است. آوردن نمونه از احوال سایر ملّت‌ها و تاریخ و اسطوره، نوعی تلمیح و اشاره‌گویی است که گاهی با بیان نمادین و کاربرد رمز و ایهام جلوه می‌کند. این روش، وسیله‌ای برای بیان مفاهیم سیاسی در مخالفت با استبداد قدرت‌های حاکم است و با طرح نمادین شخصیّت‌ها و شرح وقایع، به نوعی، ایده‌ها و افکار سیاسی شاعر را به سلطهٔ سیاسی حاکم مطرح می‌سازد (رجایی، ۱۳۸۳: ۱۸۸–۱۹۰).

۵. میزان نوآوری در شعر روایی دو شاعر

در شعر روایی نیما، نمادها عموماً آفریده خود نیماست و نمادهای او جنبهٔ ابداعی و ابتکاری دارد؛ حتّی اگر از نمادهای اساطیری و سنّتی استفاده می‌کند، مفهومی تازه و اجتماعی متناسب با فضای شعر به آنها می‌دهد. در شعر نیما، نمادهایی مانند «مرغ آمین»، «پادشاه فتح» یا «سریولی» و حتّی در شعرهای کوتاه‌تر نظیر «گل مهتاب»، برای نخستین

Archive of SID

www.SID.ir

بار و در پیوند با مضمونی تازه شکل می‌گیرند؛ برای نمونه، محور در «مرغ آمین»، مرغی است کوه‌پیکر با سرشتی از مهر. این هر دو خصیصه، از این به خوبی برمی‌آید که «بال‌های پهن خود را بر سر دیوارشان می‌گستراند»؛ تصویری بسیار گویاتر از تشریح. نیما در ساختن این نماد، از دو مرغ عظیم در دل ادب کهن بهره گرفته: سیمرغ *شاهنامه* و *منطق‌الطّیر*، لیک مرغ نیما انگ و رنگ خاصّ خود را دارد؛ هم این است و هم آن، و نه این است و نه آن؛ همین نشانهٔ روح شگرف آفرینش‌گری است (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲۶۳). نیما یوشیج حکایت دردناک مرغ آمین را در شعری به همین نام ماندگار کرده است که به احتمال زیاد، سرگذشت غمبار خود او نیز هست (یاحقّی، ۱۳۷۵: ۳۹۰).

«مرغ آمین دردآلودی‌ست که آواره بمانده / رفته تا آن سوی این بیدادخانه / بازگشته رغبتش دیگر ز رنجوی / نه سوی آب و دانه» (یوشیج، ۱۳۷۶: ۷۴۱). مرغ آمین که مثل ققنوس سابقه در سنّت دارد، در اصلْ فرشته‌ای است که همواره در آسمان پرواز می‌کند و «آمین» می‌گوید و هر دعایی که با آمین او قرین باشد، مستجاب می‌شود (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۱۲۶).

عشق به انسان و جامعهٔ انسانی در شعر نیما گاهی در قالب روایت‌های اسطوره‌ای نمایان می‌شود. از آنجا که نیما شاعری مبتکر و نوآور است، کمتر در صدد تقلید و اقتباس از اسطوره‌های کهن برآمده؛ بلکه با الهام گرفتن از آنها، اسطوره‌ها و قصّه‌های نمادین تازه‌ای به فراخور زمان و مکان زندگی خود آفریده است. آنچه نیما را در این خصوص نام‌آور و زبانزد کرده، خلّاقیّت هنری اوست. اسطوره‌سازی، خود نمود عظمت و بزرگی روح هنرمندانه شاعر است؛ برای مثال، «ققنوس» یک تیپ اساطیری است که در روایت نیما، نماد یک مصلح اجتماعی است که با دادن جان، استمرار و ادامهٔ حرکت مبارزاتی را تحقّق می‌بخشد.

> «ققنوس! مرغ خوشخوان! آوازهٔ جهان! / آواره مانده از وزش بادهای سرد / بر شاخ خیزران / بنشسته است فرد / بر گرد آن به هر سر شاخی پرندگان... / آنگه که ز رنج‌های درونیش مست / خود را به روی هیبت آتش می‌افکند / باد شدید می‌دمد و سوخته است مرغ / خاکستر تنش را اندوخته است مرغ / پس جوجه‌هایش از دل خاکستر به در» (یوشیج، ۱۳۸۶ : ۳۲۵).

در شعر «ققنوس»، تصویر پرنده‌ای که خود را به منظور تکثیر شدن به آتش می‌زند، نماد خود نیما و همتایان اوست. ققنوس نیما تفاوت‌هایی با آن پرندهٔ اساطیری دارد.

Archive of SID

www.SID.ir

ققنوس اساطیری، هنگام مرگ بر آتش می‌نشیند و از خاکسترش یک ققنوس دیگر متولّد می‌شود، امّا ققنوس نیما نه هنگام مرگ، که وقتی وجودش سرشار از درد و رنج می‌شود ـ درد و رنج از درک روزمرگی‌ها و سرخوشی بیهودهٔ دیگر پرندگان که در اطراف اوی‌اند ـ پر به آتش می‌سپارد و از خاکسترش، نه یک پرندهٔ دیگر، که «جوجه‌هاش از دل خاکسترش به در» می‌آیند.

مطران در همهٔ قصاید داستانی‌اش، مانند «نرون» و «السور الکبیر فی الصّین» و «مقتل بزرجمهر» از معلومات تاریخی‌اش الهام گرفته، بر خلاف نیما که موادّ شعر روایی‌اش ساختهٔ ذهن خلّاق خودش است. در قصیدهٔ «مقتل بزرجمهر»، مطران به دنبال نشان دادن قهرمانان ملّی و کارهای خارق‌العاده و یا داستان پیشینیان نیست، بلکه در آن، پدیده‌ای سیاسی و اجتماعی تبلور یافته است؛ جنبهٔ سیاسی‌اش در برملا ساختن کارهای زشت حکومت آن فرد، و جنبهٔ اجتماعی‌اش در تحمّل مردم در فساد حاکمان به خوبی آشکار است (یوسف، ۲۰۰۶: ۱۵۶). در این قصیده، شاعر به منظور ترسیم اوضاع اسفناک سیاسی سرزمین‌های عرب‌زبان، شخصیّت‌های مشهور بزرگی همچون «خسرو پرویز» و «بزرگمهر» را برمی‌گزیند؛ زیرا شخصیّت‌های نامدار و برجستهٔ تاریخی در برانگیختن حسّ مبارزه‌طلبی و پایداری مخاطبان، از قدرت فراوانی برخوردارند، حال آنکه افراد گمنام قادر به خلق حوادث حماسی و خارق‌العاده نیستند و شور حماسه‌طلبی را در قلب‌های مردم ایجاد نمی‌کنند.

در این قصیده، مطران به صورت رمزگونه و اشاره از کسری به هر پادشاه مستبدّی و از ملّت فارس به هر ملّت نادان و ذلیل و مستضعف تعبیر می‌کند و بیزاری خودش را از هر حکم استبدادی و ظالمانه ابراز می‌کند و به نظامِ شورا و حکومت عادلانه دعوت می‌کند (جحا، ۱۹۹۵: ۱۴۹). مطران علّت این همه سرکشی و استبداد کسری را دو چیز می‌بیند: نخست رفتار تسلیم‌طلبانهٔ مردم و پذیرش ظلم و ستم کسری؛ دوم جهل و نادانی حاکم بر آنان:

ما کانَ کِسری إذ طغَی فی قَومِهِ ... إلّا لمّا خَلَقُوا لَهُ فَقالا

هُم حَکَمُوه فاستُبِدّ تحَکّمَا ... و هُم أرَادُوا أن یَصول فصالا

و الجَهلُ داءٌ قَد تقادَم عَهده ... فی العَالمین و لا یزَال عضالا

(مطران، ۱۹۷۷: ۴۸۷)

Archive of SID

www.SID.ir

(اگر کسری در میان قومش سرکشی کرد، دلیلش این بود که مردم شایسته چنین رفتاری بودند. آنان او را به فرمانروایی برگزیدند و او خودسرانه استبداد ورزید و ایشان خواستند که او بر آنان یورش برد؛ پس او حمله کرد.

جهل و نادانی دردی بسیار کهنه و قدیمی است که همواره بی‌درمان مانده است.)

۶. زبان و سبک شعری دو شاعر

نیما پس از خلق «ققنوس»، به سبکی پایدار در شعر خود دست یافت؛ با این عقیده که «آن چیزی که عمیق است، مبهم است» (یوشیج، ۱۳۶۳: ۱۳۶) و این نوع بیان شعری را تا پایان حیات شاعرانه‌اش ادامه می‌دهد. نیما به نیاز دگرگونی زبانی برای «توانگری بیشتر» توجّه دارد و می‌گوید:

> باید معنی‌های شما خودشان در جست‌وجوی قالب برآیند. شاعری که فکر تازه دارد، تلفیقات تازه هم دارد... سمبولیسم اشعار شما تقاضای کلمات دیگر می‌کند. جست‌وجو در کلمات دهاتی‌ها، اسم چیزها (درخت‌ها، گیاهان، حیوان‌ها) هر کدام نعمتی است. نترسید از استعمال آنها؛ خیال نکنید قواعد مسلّم زبان، زبان رسمی پایتخت است. زور استعمال، این قواعد را به وجود آورده است (همان: ۷۳).

نیما می‌خواست از زبان رسمی و ادبی و جامد شعر بگریزد و به زبان زنده‌ای دست یابد که عامیانه هم نباشد؛ زبانی که آن را «حال طبیعی بیان» و «همسایگی با نثر» می‌نامید و از این راه می‌خواست در عمق شعر، به سادگی بیان دست یابد (فلکی، ۱۳۷۳: ۹۹). به همین دلیل است که می‌گوید:

> یکی از شعرای فرانسه... می‌گوید: «آسان، مشکل». یعنی آسان فهمیده شود، ولی ساختن این آسان، مشکل باشد... آثار دوره‌های رئالیستی (شعرهای خالی از عمق خیال و حسّ دقیق) سراسر آسان فهمیده می‌شوند، امّا از من چیزی را که باید بشنوید: «آسان، مشکل»؛ یعنی مشکل فهمیده شود و آسان گفته شده باشد (یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۱).

نیما حالت طبیعی و سادهٔ بیان در شعر را در نزدیکی بیان شعر به نثر می‌یافت. «شعر امروز، شعری است که باید به حال طبیعی بیان نزدیکی گرفته باشد... سعی من نزدیک ساختن نظم و نثر بوده است... شعری که امروز خواستهٔ ماست، همسایگی نزدیکی به نثر دارد» (همان: ۶۳ و ۲۲۷ و ۲۷۴). گرایش نیما به داستان‌گویی یا به قول خودش «مدل روایی»

Archive of SID

www.SID.ir

در شعر، پی‌آیند همین نیاز یا باور به دگرآفرینی زبان در شعر با نزدیک شدن به طبیعت نثر بود؛ زیرا نثرْ ماهیّتی روایی دارد، به‌ویژه اینکه منظور نیما از نثر، بیشترْ نثر روایی یا داستانی است. به همین دلیل است که می‌گوید: «عمده این است که کار عوض شود و آن مدل وصفی و روایی که در دنیای باشعور آدم‌هاست، به شعر بدهیم» (همان: ۹۳ و ۱۵۷).

امّا در شعر مطران، دو خطّ مشی قدیم عربی و جدید غربی در جریان است؛ یعنی شاعر به ارزش‌های کلاسیکی برمی‌گردد، بدون اینکه تجارب جدید را فراموشی کند. مطران در بیان قالب‌های شعر و اغراض آن نوگراست. قالب قصّه‌های شعری مطران، قالب کلاسیک است. در چهارچوب قالب‌های عروضی کهن، وزن و قافیه‌ای واحد در سراسر قصیده رعایت شده که در قصاید بلندی مانند «نرون» که ۳۲۷ بیت است، نشانهٔ مهارت فنّی و استعداد شاعر و غنای لغوی اوست (رجایی، ۱۳۸۳: ۱۹۲). ساختار شعری او بر اساس تناسب بین فکر و عبارت و معنی و لفظ استوار است. اهتمام زیاد مطران به معانی و افکار، سبب شد تا در انتخاب الفاظی که قصد داشت با آن افکارْ معانی و تصوّراتش را بیان کند، بسیار دقّت به خرج دهد و همیشه اشعار خود را بررسی و ویرایش کند (مندور، ۱۹۵۴: ۱۶۸-۱۶۹).

تلاش‌های فراوان مطران در زمینهٔ ویرایش اشعار و غلبهٔ عنصر فکر بر شعر، اسلوب شعر وی را تحت تأثیر قرار داد که در بیشتر قصایدش به زبان نثر نزدیک است. به همین علّت، اسلوب نثری بر شعر او چیره شده و شعرش ساده و روان است؛ با وجود اینکه فنّ شعری‌اش، فنّی مرکّب و پیچیده است (حسین منصور، ۱۹۷۷: ۳۷۹). اسلوب نثری در قصص شعری‌اش بسیار به کار بسته شده است. مندور (۱۹۵۴: ۲۷) می‌گوید که مطران خود اعتراف کرده که در بعضی از قصاید، اسلوبی بسیار ساده به کار گرفته؛ یعنی نثر نیست و شعر هم نمی‌تواند باشد:

هَـذَا کِتـابی لَـیْسَ نَثْـراً مُرْسَـلاً وَ لَـیْسَ شِـعْراً فَهْـوَ شَـیءٌ لا ولا

(این کتاب من است، نثر مرسل نیست و شعر هم نیست؛ چیزی هست و نیست.)

۷. نتیجه

از آنچه در این مقاله بیان شد، نتایج زیر به دست می‌آید:

۱. نیما و مطران، دو شاعر نوگرای معاصر و متأثّر از ادبیّات اروپایی، نقشی تقریباً مشابه در ادب فارسی و عربی ایفا کرده‌اند.

Archive of SID

www.SID.ir

۲. تهدید آزادی بیان و گسترش خفقان و دغدغه‌های انسانی و اجتماعی مشترک در جامعهٔ ایران و مصر، این دو را به سوی استفاده از نماد و خلق شعر روایی در ادب فارسی و عربی سوق داده است.

۳. نیما به کمک افسانه‌ها و خلق نمادهای ابتکاری، دست به آفرینشی نو در شعر روایی زد و گنجایشی تازه به منظور بیان افکار آزادی‌خواهانهٔ خود پدید آمورد، امّا مطران با استفاده از روایت‌های تاریخی، اندیشه‌های خود را بیان کرد و با استبداد مخالفت ورزید.

۴. تفاوت اساسی شعر روایی این دو، در این است که نیما با نمادینه کردن اشعارش، آنها را از خطر ابتذال و روزمرّگی نجات داد و به آنها خصلت فرازبانی و فراملّیّتی بخشید، امّا نمادها در شعر روایی مطران، در واقع بیانگر اوضاع سیاسی و اجتماعی خاصّ اوست و نمی‌توان معنای دیگری از آن درک کرد.

منابع

آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰)، *روایت*، ترجمهٔ محمّدرضا لیراوی، چاپ اوّل، تهران، سروش.

آل‌احمد، شمس (۱۳۷۶) *نیما چشم جلال بود (جلال آل‌احمد و نیما یوشیج) مجموعه گفتار*، تهران، تابش.

آسابرگر، آرتور، (۱۳۸۰)، *روایت*، ترجمه محمدرضا لیراوی، انتشارات سروش، چاپ اول، تهران.

احمدی، بابک (۱۳۷۸)، *ساختار و تأویل متن*، چاپ چهارم، تهران، مرکز.

أدهم، اسماعیل (۱۹۳۹)، *خلیل مطران شاعر الحرّیّة الأبداعی*، مصر، المقتطف.

پارسی‌نژاد، ایرج (۱۳۸۸)، *نیما یوشیج و نقد ادبی*، تهران، سخن.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۵)، *رمز و داستان‌های رمزی*، چاپ چهارم، تهران، علمی و فرهنگی.

ـــــــــــ (۱۳۷۷)، *خانه‌ام ابری است*، تهران، سروش.

جحا، میشال (۱۹۹۵)، *خلیل مطران باکورة التّجدید فی شعر العربی الحدیث*، بیروت، المؤسّسة الجامعیّة للدّراسات و النّشر و التّوزیع.

حسین منصور، سعید (۱۹۷۷)، *التّجدید فی الشّعر خلیل مطران*، الطبعة الاولی، اسکندریّة، الهیئة المصریّة العامّة للتّألیف و النّشر.

حمیدیان، سعید (۱۳۸۳)، *داستان دگردیسی*، تهران، نیلوفر.

رجایی، نجمه (۱۳۸۳)، «قصّهٔ شعری در ادب عربی»، *مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی مشهد*، شمارهٔ ۱۴۵، تابستان، ص ۱۷۵-۱۹۴.

زرقانی، سیّد مهدی (۱۳۸۷)، *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، چاپ سوم، تهران، ثالث.

Archive of SID

www.SID.ir

زرکوب، منصوره و زهرا سلیمان‌پور (۲۰۱۲)، «خلیل مطران بین الشّعر التّاریخی و النّضال السّیاسی»، *المجلّة العلوم الإنسانیّة*، العدد ۱۹ (۴)، ص ۳۷-۵۳).

زرّین‌کوب، حمید (۱۳۵۸)، *چشم‌انداز شعر نو فارسی*، چاپ اوّل، تهران، توس.

سیدحسینی، رضا (۱۳۸۴) *مکتب‌های ادبی*، انتشارات نگاه، جلد دوم، چاپ ۱۲، تهران.

شریفیان، مهدی و جهانگیر و جعفری (۱۳۸۷)، *گردش سایه‌ها*، چاپ اوّل، همدان، دانشگاه بوعلی سینا.

ضیف، شوقی (بی تا)، *ادب العربی المعاصر فی مصر*، القاهرة، دار المعارف.

طاهباز، سیروس (۱۳۷۶)، *پر درد کوهستان (دربارهٔ زندگی و هنر نیما یوشیج)*، تهران، زریاب.

عشقونی، منیر (۱۹۹۱)، *شعراء لبنان: خلیل مطران*، بیروت، دار المشرق.

عطا، محمّد (۱۹۵۹)، *خلیل مطران*، القاهرة، دار المعارف.

عطوی، فوزی (۱۹۸۹)، *خلیل مطران شاعر الأقطار العربیّة*، الطبعة الأولی، بیروت، دار الفکر العربی.

فلکی، محمود (۱۳۷۳)، *نگاهی به نیما*، چاپ اوّل، تهران، مروارید.

قزاوانچاهی، عبّاس (۱۳۷۹)، *نیما و شعر امروز*، تهران، فصل سبز و توس.

القط، عبدالقاهر (۱۹۸۱)، *الإتجاه الوجدانی فی الشّعر العربی المعاصر*، بیروت، دار النّهضة العربیّة.

مریدن، عزیزه (۱۹۸۴)، *القصّة الشّعریّة فی العصر الحدیث*، دمشق، دار الفکر.

مطران، خلیل (۱۹۷۷)، *الاعمال الشّعریّة الکاملة*، بیروت، دار مارون عبود.

مندور، محمّد (۱۹۵۴)، *محاضرات عن خلیل مطران*، مصر، معهد الدّراسات العربیّة العالمیّة.

ـــــ (۱۹۵۷)، *محاضرات فی الشّعر المصری بعد الشّوقی*، القاهرة، معهد الدّراسات العربیّة العالیة.

میرصادقی، جمال (۱۳۶۷)، *عناصر داستان*، چاپ دوم، تهران، شفا.

میرصادقی، میمنت (۱۳۷۶)، *واژه‌نامهٔ هنر شاعری*، چاپ دوم، تهران، مهناز.

یاحقّی، محمّدجعفر (۱۳۷۵)، *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیّات فارسی*، تهران، سروش.

یوسف، خالد ابراهیم، (۲۰۰۶)، *مغالطات فی حیاة خلیل مطران و شعره*، بیروت، دار النّهضة العربیّة.

یوشیج، نیما (۱۳۶۳)، *حرف‌های همسایه*، چاپ پنجم، تهران، دنیا.

ـــــ (۱۳۶۸)، *دربارهٔ شعر و شاعری*، گردآوری و نسخه‌پردازی و تدوین سیروس طاهباز، چاپ اوّل، تهران، دفترهای زمانه.

ـــــ (۱۳۷۶)، *مجموعهٔ کامل نامه‌های نیما یوشیج*، گردآوری و نسخه‌پردازی و تدوین سیروس طاهباز، چاپ سوم، تهران، علم.

Archive of SID

www.SID.ir