نشریهٔ علمی ـ پژوهشی **گوهر گویا**
سال دوّم، شماره ٦، تابستان ۱۳۸۷

پیغامهایی به هیچ کجا

(بررسی مشابهت‌های زندگی و شعر بلندالحیدری و مهدی اخوان ثالث)

منیژه عبداللّهی*

چکیده

در نوشتار حاضر کوشش شده است، آثار دو شاعر معاصر ایرانی و عراقی، مهدی اخوان ثالث و بلند الحیدری، بررسی و وجوه شباهت آن‌ها بازنموده شود. بویژه آن‌که هم عصر بودن دو شاعر و نیز برخورداری از زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی و سیاسی مشترک، موجب شده است تا هردو شاعر در موقعیت های مشابه، رفتار و بیان‌های احساسی و زبانی بسیار نزدیک اختیار کنند. همسانی دو شاعر در جلوه‌های زیر برشمردنی است:

۱- هر دو از ارکان مهم شعر نو در کشور خود محسوب می شوند.

۲- سه دورهٔ متمایز شعری را تجربه کرده‌اند.

۳- ساختار شعری و درون‌مایه‌های مشترک در زمینه‌های بیان‌روایی، اشاره به اساطیر و افسانه‌های ملی، وزن و قافیه مشابه در بیان شعری، دارند.

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علوم پزشکی شیراز Manijeh.abdolahi@gmail.com

تاریخ وصول ۸٦/۱/۲۵ تاریخ پذیرش ۸۷/۱۱/۷

Archive of SID

www.SID.ir

٤- بن‌مایه‌های مشترکی چون: اندوه، تنهایی، ناامیدی، راه، غربت، در شعر هر دو شاعر حضور تام دارد.

مقدمه

ادبیات دوره‌های زمانی مختلف، منعکس‌کنندهٔ ویژگی‌های آن دوره است و هنر نشان دهندهٔ ارتباط چند سویهٔ هنرمند است با هستی و موقعیت او در زمان. اثر ساختمند و اندیشه‌ورز در هر مقطع، علاوه بر نگرش درونی و ذهنی، نظارت بر رفتار و شرایط زمانهٔ خود را بر عهده دارد؛ نگرشی که پس زمینه و پیشینه‌های سنّتی و عادت‌های رایج را در می‌نوردد تا در ژرف‌ساخت خویش بستر ارتباطی دیگرگون و نگرشی متفاوت برهستی و انسان باشد و به خلق فضایی جدید دست یازد که روش و اندیشه و شیوهٔ نگرش در آن دگرگون شده باشد و همین تحرّک و دگرگونی را به خواننده نیز القا کند. شاید بتوان گفت: ذهن هنرمند منطبق بر پاره‌ای شکل‌های ثابت و رایج است که حوزهٔ زیبایی آفرینی آن وسعت و مهارت در به‌کارگیری رمزها و نمادهای مرسوم است؛ اما هنرمند در عین حال نگاه خود را در امتداد مسیر حرکت هستی و جریان‌های دوران خود قرار می‌دهد، و به این ترتیب اثر هنری و خلّاقانهٔ او به سندی تاریخی یا به تعبیر میشل فوکو به «آرشیو» تبدیل می‌شود. (احمدی، ۱۳۷۵: ۱۷۰) براین اساس چندان شگفت‌آور نیست، اگر در شرایط و موقعیت‌های مشابه، رفتارهایی مشابه و نهایتاً آثاری مشابه خلق شود.

از همین منظر شعر دو شاعر معاصر ایرانی و عراقی، مهدی اخوان ثالث و بلندالحیدری، بازنگری شود. دو شاعری که هیچ‌کدام از حضور و از شعر دیگری آگاه نبوده و هرگز صدای یک‌دیگر را نشنیده‌اند. با این حال به دلیل برخورداری از بسترهای اجتماعی و سیاسی مشابه، و نیز زمینه‌های فرهنگی یکسان و موقعیت‌های زمانی همانند، شباهت انکارناپذیری در ابعاد گوناگون تفکّر و شعر آن‌ها پدیدار است. قابل توجه آن که مشابهت میان اخوان ثالث و بلندالحیدری از یکسان نگری‌های مربوط به محتوا و تفکّر و نوع جهان‌بینی، درمی‌گذرد و به صورت همانندی‌های شگفت در ساختار زبانی و شیوه‌های بیانی و نگاه هنری آن‌ها، بروز می کند. در

Archive of SID

www.SID.ir

این نوشتار افزون بر بررسی هماهنگی‌های زبانی- بیانی، و مشابهت‌های فکری این دو شاعر کوشش می‌شود، بسترها و شرایطی که چه در عرصهٔ زندگی خصوصی وچه در پهنهٔ محیط سیاسی- اجتماعی، زمینه‌هایی برای این گونه تشابهات فراهم آورده است، نشان داده شود.

بحث و بررسی

الف: زندگی و خانواده

مهدی اخوان ثالث در سال ۱۳۰۷ هـ‌ش (۱۹۲۷ م) درمشهد به دنیا آمد و بـه سـال ۱۳٦۹ هــش (۱۹۹۰ م) در تهـران، دیـده از جهـان فروبـست. بلندالحیـدری نیـز دو سـال پـیش از آن، در سـال ۱۳۰۵هـ‌ش (۱۹۲٦ م) در شهر سـلیمانیه در کردسـتان عـراق دیـده بـه جهـان گـشود و بـه سـال ۱۳۷۵هـ‌ش(۱۹۹٦م) در بریتانیا درگذشت.

خانوادهٔ بلندالحیدری از خاندانی معروف بود که مردان دین و سیاست از آن برخاسته بودند. پدر بزرگش از شیوخ اسلام در ترکیه بود و به زبان‌های ترکی، فارسی، کردی و عربی تسلّط داشت و پدرش منصبی نظامی داشت و به همان دلیل در دوران نوجوانی، خانوادهٔ شاعر به بغداد منتقل شد. از این جهت با خاندان اخوان که از طبقهٔ متوسط جامعه بودند، تفاوت داشت. شغل پدر اخوان عطاری (عطار طبیب) بود و اگرچه تسلّط پدر اخوان بر خانواده، به پای قدرت پدر نظامی و دیکتاتور مآب بلندالحیدری نمی‌رسید؛ اما آن اندازه مؤثر بود که شاعر را از پرداختن به موسیقی که مطلوب او بود، بازدارد. در واقع روی آوردن اخوان به شعر، نوعی عکس‌العمل واپس‌گرایانه بود که در قبال منع موسیقی برایش فراهم شده بود. اخوان در این مورد از زبان پدر می‌گوید: «موسیقی نکبت می‌آورد... من خود از موسیقی لذت می‌برم... ولی از لحاظ مصلحت زندگانی راضی نیستم تو گرفتار این هنر نکبت بشوی.» (اخوان ثالث، ۱۳٦۹: ٦)

علی‌رغم این خاستگاه اجتماعی متفاوت، بافت وساختار هر دو خانواده به یکدیگر شبیه بود و نوعی تحکّم پدر سالارانه بر آن فضا حاکمیت داشت. به عنوان نمونه هر دو شاعر در اوان جوانی از خانه اخراج شدند: بیرون آمدن اخوان ملایم‌تر و با تنش کم‌تری همراه بود. پدر به او

Archive of SID

www.SID.ir

می‌گوید: «حالا دیگر خودت باید بروی. نانت را در بیاوری» (اخوان ثالث، ۱۳٦۸: ۷) و او ناگزیر به تهران می‌آید و در یکی از روستاهای اطراف ورامین به آموزگاری می‌پردازد. (عابدی، ۱۳۷۳:۲-۳)

حیدری نیز در آغاز جوانی به «حزب‌الشیوعی العراقی» یا حزب کمونیست عراق می‌پیوندد و به این ترتیب از طبقه و خانوادهٔ خود طرد می‌شود. او می‌گوید: «پدرم را درک نمی‌کردم؛ او نیز مرا درک نمی‌کرد، بنابراین کاخ‌ها را ترک کردم. » (الملحم، ۱۹۹۸: ۱۵) با این حال رویارویی میان اخوان و پدرش، هرگز به شدت تضاد میان بلندالحیدری و پدرش نبود و اخوان هیچ‌گاه پدر را مستقیماً مورد حمله قرار نداد. چنان‌که بلندالحیدری در شعر خود طنین فریادهای خشونت بار پدر را انعکاس داد:

صوت ابی/ یصرخ بی/ یتد حرج بی ... اخطات...لقد اخطات

(الحیدری، ۱۹۹۲: ٦۸۵)

[صدای پدر،/ برمن فریاد می‌کشد/ مر[درخود] فرو می‌پیچد... خطا کردی... واقعا خطا کرده‌ای]

هر دو شاعر از اولین سال‌های جوانی به سرودن شعر روی آوردند و به استادان شعر سنّتی معرفی شدند. اخوان نخستین شعرش را در حوالی سال ۱۳۲۳هـ‌ش (۱۹٤۵م) در مشهد سرود و پدرش پس از اطلاع از شاعری پسر، او را به یکی از فضلای مشهد، افتخار الحکمای شاهرودی معرفی کرد و او شعر شاعر جوان را ستود و کتابی نیز به او هدیه داد. (دستغیب، ۱۳۷۸: ۸) هم‌چنین به گواهی مهرداد بهار، اخوان هنگام معرفی به ملک‌الشعرای بهار، شاعری سنتی‌سرا بود و به همین جهت مورد توجه استادان انجمن‌های ادبی قرار گرفت و آن‌ها حضور او را طلیعهٔ درخشانی برای شعر فارسی به شمار آورند و او را «امید» شعر فارسی نامیدند. (کاخی، ۱۳۷۰: ۳۹۸)

حیدری از اوان نوجوانی، یعنی سیزده سالگی به زبان کردی و گاه عربی مطالبی می‌نوشت و به تشویق مدیر مدرسه برای دانش‌آموزان می‌خواند پس از اقامت در بغداد توجه بیشتری به خواندن و نوشتن به زبان عربی، نشان داد و با شاعر معروف آن زمان «معروف الرصافی» آشنا

Archive of SID

www.SID.ir

شد. الرصافی که استعداد جوان را مشاهده می‌کند، او را به خواندن و حفظ کردن اشعار متنبی وامی‌دارد. «بلند» ناخرسند از این اجبار گفته است: «به ابوالعلاء بیشتر تمایل داشتم.» (الملحم، ۱۹۹۸:۱٤-۱۵) از این رو می‌توان: گفت اولین ورزش‌ها و ورزیدگی‌های شعری هر دو جوان تحت مراقبت مربیان سنتی صورت پذیرفت.

ب: زمینهٔ اجتماعی - سیاسی

آغاز جوانی هر دو شاعر با جنگ جهانی دوم مصادف است. جنگی که تأثیر آن بر تمام شئون فکری و اقتصادی جهان و از آن جمله کشورهای آسیایی، انکارناپذیر است. دو کشور ایران و عراق، دستخوش تغییرات شگفتی شدند. عراق در این دوران برای رهایی از قیمومت طولانی عثمانی و کنده شدن از پیکرهٔ آن، دست و پا می‌زد و ایران اولین تجربه‌های تنفس در هوای آزاد، پس از دورهٔ دیکتاتوری بیست ساله (دوران رضاخان پهلوی) را می‌آزمود. به این ترتیب در هر دو کشور موج مبارزه‌های ملی و بیشتر با آبشخور فکری چپ، به پاخاسته و اوج می‌گرفت. از این روشگفت نیست که هر دو شاعر جوان به این مبارزه‌ها و هیجان‌های سیاسی بپیوندند و تا حدی ازافکار چپ پیروی کنند. اخوان کم‌تر و الحیدری بیش‌تر. شمس لنگرودی در مورد اخوان می‌نویسد: «امید که به تهران آمد، اوضاع و زمانهٔ دیگری بود؛ دنیا بتازگی از جنگی جهانی، خسته و کوفته بیرون آمده و فضای روشن‌فکری تهران، تحت تأثیر تبلیغات و تلقینات حزب [توده] چندان با غزل‌خوانی‌های گوشه‌گیرانه هم‌خوانی نداشت. دوران، دوران شور و هیجان توده‌ای‌ها و شاعران حزبی بود... [و اخوان] نمی‌توانست در مقابل این همه هیجانات هنری و بشر دوستانه بی‌تفاوت بماند.» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۷: ۷-۲۹٦) و منتقد دیگری بصراحت می‌نویسد: «با اوج‌گیری مبارزه‌های ملی و چپ در ۱۳۲۸هـ‌ق (۱۹۵۹م) مهدی اخوان وارد نبردهای اجتماعی می‌شود و در نتیجه به زندان می‌افتد و به کاشان تبعید می‌شود. اشعار این دورهٔ او که جنبهٔ رئالیسم حزبی دارد، بیش‌تر در روزنامه‌ها و مجلّه‌های چپ به چاپ رسیده است.» (دستغیب، ۱۳۷۳: ۸)

Archive of SID

www.SID.ir

بلند الحیدری در همین دوران به گروه موسوم به «الوقت‌الضائع» (زمان تباه شده) می‌پیوندد. اعضای این گروه را جوانانی تشکیل می‌دادند که بخشی از تفکرات اگزیستانسیالیستی و بهره‌ای اندیشه‌های مارکسیستی، اصول فکری آن‌ها را تشکیل می‌داد. این گروه در عین حال مدعی نوآوری‌هایی در شعر نیز بود. (همچون حزب تودهٔ ایران که دوران قصیده و غزل سنتی را پایان یافته می‌دانست) و آراء کسانی چون «جواد سلیم» و «جبرا ابراهیم جبرا» که از ادبیات غربی تأثیر می‌گرفتند، در این میان نفوذ داشت و مباحثی در مورد تجدّد ادبی میان اعضا جاری بود.

سرانجام الحیدری در سال ۱۹٦۳م. به دلایل سیاسی به زندان افتاد. سپس چندسالی را در بیروت گذراند و به دنبال آن از سال ۱۹۸۲م. به لندن تبعید شد و تا آخر عمر در تبعید در همان جا ماند.

اگرچه زندانی شدن اخوان ملایم‌تر از بلندالحیدری است. [۱] و دوران تبعید اخوان بسیار کوتاه‌تر از تبعید الحیدری است. ظاهراً کم‌تر از یک سال. (کافی، ۱۳۷۰: ۲-٤٥۱)، با این حال هر دو شاعر دوره‌ها و تجارب یکسانی را در زندان و تبعید، پشت سرگذاشتند. سرانجام در هر دو کشور پس از فرونشستن جوش و خروش‌های اولیه، مبارزه‌ها و تکاپوهای آزادی‌خواهانه جای خود را به دیکتاتوری و اختناقی دیگر می‌دهد و هر دو شاعر با چشم خود فرو ریختن کاخ آمال و آرزوهایی را که تا سرحد مرگ و زندان و تبعید برای برپایی آن مبارزه کرد بودند، به چشم دیدند. به دنبال این فروریزی آرمان‌ها، سال‌های سکون و سردی و رکود سیاسی در هر دو کشور فرا رسید که اتفاقاً با دورهٔ کمال هنری و پختگی شاعرانهٔ هر دو هنرمند، مصادف شد.

ج: شعر و شاعری

با اولین نگاه به تاریخ انتشار مجموعه‌های شعری دو شاعر، قرابت زمانی شگفتی میان زمان آفرینش‌های شعری آن‌ها احساس می‌شود. [۲] افزون بر آن هر دو شاعر در فضای شعری روزگار

Archive of SID

www.SID.ir

خود، بویژه در توضیح و توجیه و تثبیت جریان‌های مدرن و نوگرایانه در عرصهٔ حیات ادبی کشور خود، از تأثیرگذارترین چهره‌ها به شمار می‌روند. مهدی اخوان ثالث با انتشار کتاب «زمستان» خود را به عنوان یکی از مطرح‌ترین چهره‌های شعر معاصر فارسی می‌شناساند و به قول یکی از محقّقان شعر معاصر، با انتشار این کتاب «به مقام ملک‌الشعرایی ملت ایران می‌رسد.» (شمس‌لنگرودی، ۱۳۷۰: ۲٤٤،۲٤٥) و در طی یک دهه از انتشار مجموعهٔ «زمستان» تا چاپ کتاب «از این اوستا» (۱۳۳٥تا۱۳٤٤) به اوجی شگفت انگیز و باور نکردنی دست می‌یابد و زبان او زبان مسلّط شعر نو می‌گردد. علاوه بر سرودن اشعار نیمایی، اخوان با نوشته‌های تحلیلی خود بویژه با انتشار دو کتاب مهم «بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج» و «عطا و لقای نیمایوشیج»، در دفاع از جریان‌های شعر نو نقش بسزایی ایفا می‌کند.

بلندالحیدری هم به نوبهٔ خود شخصیتی بسیار مطرح در عرصهٔ حیات ادبی است و اگرچه در مقام مقایسه، هیچ گاه به شهرت و آوازهٔ بلند اخوان دست نیافت، تحلیل‌گران شعر معاصر او را از پیشتازان نوگرایی در شعر عربی دانسته‌اند. (الملحم، ۱۹۹۸: ۷-۲۳) «بدرالسیاب» در مورد اولین مجموعهٔ شعر وی می‌نویسد:

«... دیوان خفقة الطین، اولین دیوان از سه دیوانی است که گشایندهٔ دوران جدید در شعر عراق است. که دومین آن عاشقة اللیل از نازک الملائکه و سومین ازهار ذابله از السیاب است.» (الحیدری، ۱۹۹۲: ۱۲)

به این ترتیب نقش اساسی هر دو شاعر در دفاع از پایه‌های نوگرایی و تجدد در شعر، جالب توجه و کاملاً مشهود است.

د: محتوا و درون‌مایه‌های اشعار

برای درک ذهنیت و گرایش‌های فکری هر دو شاعر، می‌توان روند اشعار آن‌ها را به دو دوره تقسیم کرد: دوره‌ی جوش و خروش اولیه و مبارزه‌های آزادی خواهانه و عدالت‌جویانه؛ و دورهٔ پس از شکست.

Archive of SID

www.SID.ir

دوره نخست

ارغنون اولین مجموعهٔ شعری اخوان است که در برگیرندهٔ اولین سروده‌های اوست. این مجموعه، برخلاف اولین مجموعه شعر بلندالحیدری، دیوان خفقه‌الطین یا تپش خاک چندان مورد اقبال منتقدان واقع نشد. علت اصلی این عدم توجه آن است که شاعر در این مجموعه هنوز نتوانسته از سنّت‌های کهن شعر فارسی خود را آزاد سازد و به قول خودش هنوز «قدمایی» شعر می‌سراید. شمس لنگرودی در مورد این دسته اشعار اخوان می‌نویسد: «نخستین مرحلهٔ شاعری اخوان... نه برای اخوان و نه برای تاریخ شعر فارسی، هیچ افتخاری نداشت. مرده ریگ این دوره تعدادی غزل و قصیده بود که هیچ گونه ارزش تاریخی نداشت.» (شمس‌لنگرودی، ۱۳۷۰: ٤-۲٤۲)

از سوی دیگر و از زاویهٔ بررسی محتوایی، روح حاکم بر این اشعار چندان پرمایه و عمیق نیست و اساساً نوعی احساس عدالت‌خواهانه رمانتیک را نشان می‌دهد. به بیان دیگر مجموعهٔ ارغنون، مالامال از احساسات شورانگیز است و حتی در زمینه‌ی سیاسی نیز با تقسیم‌بندی کلی و احساسی میان خوب و بد، دوست و دشمن، فقیر و غنی، دانا و نادان و... می‌کوشد صورت بندی‌های پیچیدهٔ اجتماعی و انسانی را تبیین می‌کند:

تنهایی و عزلت طلبی:

نه نغمه‌ی نی خواهم و نه طرف چمن — نه یار جوان، نه بادهٔ صاف کهن
خواهم که به خلوت‌کده‌ای از همه دور — من باشم و من باشم ومن باشم و من
(اخوان‌ثالث،۱۳۷۸: ۳۰٦)

غم‌های موهوم:

صدم غم هست اما همدمی نیست — وگر یک همدمم باشد، غمی نیست
(همان، ۱۳۷۸: ۲۷۵)

سیاهی و سکون

دگرره شب آمد تا جهانی سیا کند — جهانی سیاهی با دلم تا چه‌ها کند
(همان، ۱۳۷۸:۲۷۹)

Archive of SID

www.SID.ir

عشق بی‌هویت ومنفعل:

تو را با غیرمی‌بینم، صدایم درنمی‌آید — دلم می‌سوزد و کاری زدستم برنمی‌آید
نشستم،باده‌خوردم،خون‌گرستم،کنجی افتادم — تحمل می‌رود اما شب غم سرنمی‌آید
...چه سود ازشرح این دیوانگی‌ها،بی‌قراری‌ها — تومه بی‌مهری و حرف منت باور نمی‌آید
(همان، ۱۳۷۸: ۲-۲۸)

گریه‌های شبانه:

همین‌ازغم نه تنها چشم‌خون پالای من گرید — که هم‌چون‌نخل باران‌خورده سرتاپای من‌گرید
نه‌چون شمعم که‌شب‌گرید ولی آرام گیردروز — که‌چشمم شب به‌روز و روز برشب‌های‌من‌گرید
مگر ابر بهار امشب غمی چون من به دل دارد — که‌می‌خواهدبدین‌سان‌تاسحرهم‌پای من گرید
(همان،۱۳۷۸: ۲۸۳)

برخلاف «ارغنون»، «دیوان خفقة الطین» به عنوان اولین مجموعه شعربلندالحیدری، از جنبهٔ بیان ادبی و نوآوری‌های شعری، جایگاه ویژه‌ای به خود اختصاص داد، چنان‌که بلافاصله او را در گروه نوگرایان و سنت‌شکنان شعر عرب جای داد. با این همه و به رغم جلوه‌های تجددگرایانهٔ بیانی در این اشعار، فضای معنایی و محتوای فکری آن با مضامین ومعانی مجموعه‌ی «ارغنون» بسیار نزدیک است وتا اوج کمال فکری شاعر، هنوز فاصلهٔ بسیار دارد. مطابق نظر اکثر منتقدان عرب، در نخستین دیوان بلند، تجلیات رمانتیکی بسیار پررنگ و چشمگیر است و ردپا و تأثیرهای شاعران رمانتیک عرب و غیرعرب در آن بخوبی دیده می‌شود. اولین شعر دیوان به نام «سمیرامیس» همانندی‌هایی با داستان «سامسون و دلیله» تورات دارد که «ابوشبکه» در سال **۱۹۳۳م.** آن را به نظم کشیده بود و بلندالحیدری با تأثیرپذیری از آن داستان وجلوه‌های رمانتیک منظومه‌ی «ابوشبکه»، به سرودن «سمیرامیس» پرداخت. علاوه بر آن در سایر اشعار این مجموعه جلوه‌های دیگری از رمانتیسم رایج، به چشم می‌آید:

Archive of SID

www.SID.ir

انا أهواك ولكن/ غير ما تهوين أهوى/ انا أهواك جراحا فی حياتی تتلوی/ كلّما هدهدتها/ أهدت إلی العالم نجوی/ أنا أهواك نشيدا/ أزليا/ يتغنی/ فيه ذوبت شبابی الرائع الالحان لحنا/ ولنفن بعده/ فالحب عمر ليس يفنی ...

(الحيدری، ۱۹۹۲: ۲۹)

[تو را دوست دارم، اما/ نه آن چنان که می‌خواهی دوستت بدارم؛/ تو را دوست‌دارم هم چون زخمی که در زندگی‌ام بدرخشد،/ زخمی هایی که هرگاه نوازششان کرده ام،/ نجوایی به جهان عرضه داشته اند./ سرود گویان تو را دوست دارم/ تا همیشه؛/ و ما فنا می‌شویم،/ و بعد عشق است که می‌ماند و نابود نمی‌شود.]

بلند الحیدری در شعری از عشق مثالی دم می‌زند و می‌خواهد در عشق فانی شود و حیات جاودان بیابد. (همان، ۲۹)، و سپس در تقابل با این عشق آسمانی، در شعر دیگری از معشوق وصال جسمانی می‌طلبد (همان، ۱۱۱) و حوا را به خاطر ارتکاب گناه، ستایش می‌کند. در شعر «جحیم» (همان، ۱۱۵) سبب خروج آدم از بهشت را اغواگری حوّا می‌داند و به دنبال آن نتیجه می‌گیرد که جای شگفتی نیست؛ اگر شاعر «آتش و عذاب آن را» به جای بهشت برگزینند.
علاوه بر مضامین عاشقانه، رگه‌هایی از بیان احساسی حتی در اشعار اجتماعی و سیاسی این دوران، قابل پی‌گیری است. در شعر «صدی خریف» [پژواک پاییز] (همان، ۳۱) شاعر یادهای گذشته را که اینک از آن‌ها جز اوهامی باقی نمانده، مرور می‌کند و در اندوه و یأس فرو می‌رود. هم‌چنین کثرت تصویرهای مرگ و سیاهی و شب، تأییدی دیگر بر خصلت رمانتیک این دسته از اشعار بلندالحیدری است.
اخوان نیز اندوه خود را از شکست نهضت ملی ایران در شعری خطاب به دکتر محمد مصدق چنین ابراز می‌کند:

دیدی دلا که یار نیامد — گرد آمد و سوار نیامد
بگداخت شمع و سوخت سراپای — و آن صبح زرنگار نیامد
آراستیم خانه و خوان را — و آن ضیف نامدار نیامد...

Archive of SID

www.SID.ir

آن کـاخ‌هـا ز پایـه فـرو ریخـت و آن کـرده‌هـا بـه کـار نیامـد
سـوزد دلـم بـه رنـج و شـکیبت ای باغبـان، بهـار نیامـد
بـشکفت بـس شـکوفه و پژمـرد امـا گلـی بـه بـار نیامـد...
(اخوان ثالث، ۱۳٤۹: ۳۰،۲۹)

با توجه به آن چه گذشت. در یک نگاه کلی می‌توان دریافت، نخستین سروده‌های بلندالحیدری، بویژه مجموعهٔ خفقةالطین، از جهت محتوایی شباهت بسیاری با ارغنون دارد و رویکردهای احساسی دو شاعر و اندیشه‌های شاعرانه‌ای که در نوشته‌های آن‌ها منعکس شده، کاملاً قابل قیاس است.

ب. دوره دوم:

شعر اخوان با مجموعهٔ «زمستان» (۱۳۳۵هـ‌ش/۱۹۵٦م) آغاز می‌شود که پس از شکست نهضت ملی و بر باد رفتن آمال و آرزوهای روشنفکران ترقّی‌خواه و ملیون استقلال طلب (۱۳۳۲هـش/۱۹۵٤م) و پس از محکومیت شاعر به زندان (۱۳۳۳هـ‌ش/۱۹۵۵) سروده شده است. شاعر پس از گذراندن حیرت اولیهٔ ناشی از این شکست سهمگین، به اندیشیدن می‌نشیند که حاصل آن، پیدایی چهره‌ای متفاوت و اندیشه‌ورز است؛ اما با این چهره احساس نیرومند یأس به صورت همزاد و همراه همیشگی تا آخر با شاعر باقی می‌ماند و نوعی احساس پوچی و بی‌اعتمادی نسبت به هر حرکت تازه، لایه‌وار، تمام زوایای شعر و حتی ذهن و زبان او را در خود فرو می‌گیرد. به عبارت دیگر موقعیت شکست، فضایی تراژیک در ذهن اخوان فراهم می‌آورد که تمام عرصهٔ شعرش را به «شهر سنگستان» و «راه های بی‌برگشت» مبدل می‌کند و او در نقش راوی و مرثیه‌خوان قصه‌های غدر و خیانت (خوان هشتم) و تلاش‌های بی‌سرانجام (کتیبه)، می‌سراید: «ابرهای همه عالم شب و روز، در دلم می‌گرید.» (اخوان ثالث،۱۳۵٦: ۱٤۷)

اولین اشعار دورهٔ دوم بلند در دیوان «خطوات فی‌الغربه» (گام‌هایی در غربت) (۱۹٦۵) و قبل از آن در منظومهٔ «جئتم مع‌الفجر» (با سپیده دم آمدید) (۱۹٦۰)، گرد آمده‌اند. در واقع منظومهٔ «جئتم‌مع‌الفجر» که بلافاصله بعد از انقلاب ۱٤ تموز ۱۹۵۸ سروده شده، هنوز از حال و

Archive of SID

www.SID.ir

هـوای مبـارزه خـالی نیـست و تـپش روح امیـد را مـی‌تـوان در آن یافـت، امـا مجموعـهٔ «خطوات‌فی‌الغربه» چنان که از نامش برمی‌آید، هم‌چون «زمستان» اخـوان ثالـث، حاصـل بهـت و حیـرت و نابـاوری ناشـی از فـرو ریخـتن کـاخ آمـال و مـدفون شـدن آرزوهـا و امیدهاسـت. (الحیدری، ۱۹۹۲: ۲۹۲)

عنـوان اولـین شـعر ایـن مجموعـه شـاهدی دقیـق بـر ایـن گفتـه اسـت: عـشرونَ الـف قتیل(بیست‌هزار کشته)؛ بلند در بخشی از این شعر می‌سراید:

أماه/ یا أمی/ هنا... بلاحبی و لابسمتی/ أغور فی الطین/ أغـور فی الجـرح/ أغـور لا آنـت معـی/ أغور لاشمس معی/ و لا الهوی العالق فی صبحی

(همان، ۲۹۷)

[مادر!/ مادر!/ این‌جا... بدون عشق و بدون لبخند/ در گل وخاک، غوطـه مـی‌خـورم/ در زخم غوطه می‌خورم/ غوطه می‌خورم و تو با من نیستی/ غوطه می‌خورم نه خورشید بـامن است/ و نه آن عشق معلّق در صبحگاه...]

شعر «نوحه» اخوان ثالث از جهت مضمون، با ایـن شـعر «بلنـد» شـباهت دارد، بـا ایـن تفـاوت کـه گسترهٔ عاطفی شعر اخوان وسیع‌تر است و به جای شخص معین؛ یعنـی مـادر، بـا اسـتفاده از لفـظ «ما» همه را درگیر کرده است:

نعش این شهید عزیز/ روی دست ما مانده اسـت./ روی دسـت مـا، دل مـا،/ چـون نگـاه ناباوری به جا مانده است./ این پیمبر، این سالار،/ این سپاه را سردار،/ با پیام‌هاش پـاک،/ با نجابتی قدسی سرودها برای ما خوانده‌ست.../ اما، اکنون،/ دیری است،/ نعش این شهید عزیز،/ روی دست ما چون حسرت دل ما،/ برجاست./ و/ روزی این چنین بتر با ماست...

(اخوان‌ثالث، ۱۳٤۹: ۱٦۷)

بلندالحیدری در شعر «گام‌هایی در غربت»، اندوه دربه‌دری و سـفر و هجـران را چنـین می‌سراید:

Archive of SID

www.SID.ir

ملقی- هناک حقیبتان/ وخطی تجوس علی رصیف لایعود الی مکان/ من ألف میناء أتیت/ و یلف میناء أصار/ و بناظری ألف انتظار/ لا.../ ما انتهیت/ لا... ما انتهیت فلم أزل/ حبلی کرومک یا طریق ولم تزل/ عطشی الدنان

(الحیدری، ۱۹۹۲: ۳۷۹، ۳۸۰)

[این/ منم/ افتاده این جا دو چمدان/ پیاده‌رویی را گام می‌زنم که به هیچ کجا مربوط نمی‌شود/ از هزار بندر آمده‌ام/ و به هزار بندر می‌روم/ در چشمم هزار انتظار است/ به پایان نرسیده‌ام/ نه ... به پایان نرسیده‌ام، هنوز/ تاک‌های تو، ای راه، آبستن‌اند، و هنوز/ خم‌های باده تشنه‌اند]

(همان، ۳۷۹، ۳۸۰)

که مضمون این شعر دوم بی‌شباهت به شعر «چاووشی» اخوان ثالث نیست و «پیاده‌روهایی که به هیچ‌جا منتهی نمی‌شوند»، یادآور راه بی‌برگشت اخوان است. در شعر «بلند» شاعر چمدان به دست، در پیاده‌روهایی گام برمی‌دارد که در مسیر نامعلوم بندرهای ناشناخته، او را به هیچ‌کجا رهنمون نمی‌شوند و در شعر اخوان، شاعر کوله‌بار بردوش و با چوبدستی کهن، راهی مسیرهای موهوم می‌شود:

به سان رهنوردانی که در افسانه‌ها گویند،/ گرفته کولبار زاد ره بردوش،/ فشرده چوبدست خیزران در مشت،/ گهی برگوی و گه خاموش،/ در آن مهگون فضای خلوت افسانگیشان راه می‌پویند،/ ما هم راه خود را می‌کنیم آغاز

(اخوان ثالث، ۱۳۴۹: ۷۶)

هـ: درون‌مایهٔ مشترک

علاوه بر آن چه پیش از این اشاره شد، زمینه‌های مشترک بسیاری در اشعار دو شاعر جلب توجه می‌کند که در این جا به ذکر چند مورد اکتفا می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

- سکوت

سکوت یکی از مضامینی است که در اشعار بلندالحیدری از بسامد بالایی برخوردار است و شاعر در هر موقعیت ممکن از سکوت استعاره‌ای برای توجیه و توضیح موقعیت خود و مردم خود ساخته و پرداخته است؛ به عنوان نمونه به یک مورد از موارد متعدد اشاره می‌شود:

لااحدُ فی الدّار سوایا/ تک..تک.. تک/ صوتُ السّاعه، ذلک الصّوتِ الکرور/ لا أحد فی الدّار سوایا/ و غیرُ عواءِ الکلب المسعور/ وراء جدار الدار/ و غیر الصمت المقرور.

(الحیدری، ۱۹۹۲، ۷۸۷)

[جز من کسی در خانه نیست/ تیک ... تیک ... تیک/ صدای ساعت، این صدای مکرر؛/ هیچ کس در خانه نیست، به جز من/ و به جز صدای سگ دیوانه/ از آن طرف دیوار/ و به جز سکوت مقرر]

مقایسه شود با این شعر که تصویر مجسمی از سکون و سکوت است:

برکه چون عهدی که با افکار/ در نهان چشمی آبی خفته باشد، بود./ بیشه چون نقشی/ کاندر آن نقاش مرگ مادرش را گفته باشد، بود./ آسمان خاموش/ همچو پیغامی که کس نشنفته باشد، بود.

(اخوان‌ثالث، ۱۳۷۲: ۹۰)

- راه

شماری از اشعار اخوان را واژه‌های راه، کوچ، رحیل، جاده، فراگرفته است و در واقع اخوان خود چاووشی خوان جاده‌هاست و همواره دعوت کننده است: که «بیا ره توشه برداریم، قدم در راه بی‌برگشت بگذاریم». او می‌خواهد با گام نهادن در «راه بی‌برگشت» و رفتن «به روی جادهٔ نمناک»، «آسمان هر کجا» را تجربه کند.

دگر تخته پاره به امواج دریا سپرده‌ام من./ زمام حسرت به دست دریغا سپرده‌ام من.../ ببر ای گهواره‌ی سرد، ای موج/ مرا به هر کجا که خواهی/ دگر چه بیم و دگر چه

Archive of SID

www.SID.ir

پروا- چه بیم و پروا؟/ که برگ‌های شمیم هستیم را، با نسیم صحرا سپرده‌ام من./ دگر تخته پاره به امواج دریا سپرده‌ام من.

(همان، ۱۳۷۲: ۸۸)

الحیدری نیز همواره برای رسیدن به فردا طی طریق می‌کند و آن را در خم جاده‌ها فی‌منعطف‌الدروب می‌جوید. عناصر و ترکیب‌هایی چون طریق، و دروب در اشعاری چون «ما أضیق دروبك»، «ثرثرة فی‌الشارع‌الطویل»، «فی‌الطریق إلی بیروت»، «فی طریق الهجرة من بغداد» بسیار چشمگیر است و نیز عنوان‌های اشعار هم‌چون «دروب فی المنفی»، نشان از تمرکز بر مضمون رفتن و رحیل دارد. اگر چه این جاده‌ها و شاهراه‌ها که بر کاغذ نقش بستند، هرگز او را به «بغداد»ش نرساندند تا پایانش فرا رسید.

ملء الطریق/ صمتٌ عمیق/ ینهدّ عن قلق وضیق/ وهناك فی‌الافق السّحیق/ سبل تنام/ و تستفیق/ اما انا/ فلقد تعبت وهاهنا/ سأنام ...

(الحیدری، ۱۹۹۲: ۲٤۷)

[جاده سراسر/ سکوتی عمیق است،/ از گردنهٔ پیچ درپیچ تنگی سرازیر می‌شود/ و آن‌جا در افق دور/ راه‌هایی خفته‌اند/ و بیدار می شوند/ اما من/ خسته شده‌ام و این جا، همین‌جا/ خواهم خفت]

- مرگ

مرگ با دو مضمون؛ قبلی یعنی راه و سکوت، همواره قرین و همراه است. سکون و سکوت در شعر هر دو شاعر یادآور مرگ است و راهها و شاهراههای شعر آن‌ها به هیچ‌جا نمی‌رسد، مگر به وادی خاموشی و مرگ. وقتی از بلندالحیدری پرسیدند، چرا در اشعار شما این اندازه مرگ جریان دارد؟ جواب داد:

Archive of SID

www.SID.ir

در آغاز مرگ به من نزدیک بود، شفاف و گرم، نوعی مرگ رمانتیک که رابطهٔ همجواری میان عشق و مرگ را دامن می‌زند... سپس نوع سخت آن را تجربه کردم که زندگی خانوادگی مرا مختل کرد و آن مرگ مادرم بود و به دنبال آن مرگ پدرم؛ و آن هر دو نفر هنگام مرگ کم‌تر از پنجاه‌وچهار سال از عمرشان می‌گذشت. و سپس روزی آمد که مرگ، عزیزترین دوست من و بزرگ‌ترین پیشتاز شعر نو را از ما گرفت: بدرشاکرالسیاب، و جواد سلیم که هر دو در جوانی‌شان طعمهٔ مرگ شدند. و سپس آن را در یک قدمی خود دیدم، هنگامی که برای اعدام می‌رفتم و میان من و مرگ فقط پنج‌دقیقه فاصله بود، سپس وقتی که در اتومبیل به عمق دره‌ای در لبنان سقوط کردم که تنهٔ درختی مانع مرگ حتمی من شد و سپس دو سال پیش به سبب گشودن سینه‌ام (برای عمل جراحی) و اکنون من در شصت‌سالگی، مرگ را جزئی از حیات خود می‌دانم. (الملحم، ۱۹۹۸: ۱٦، ۱۷)

این مرگ آشنایی مختص زندگی شخصی بلندالحیدری نیست و چنان که پیش از این دیدیم، شاعر آن را به صورت تمثیلی برای واگویی همهٔ مشقت‌ها و ناراستی‌ها و بی‌عدالتی‌هایی که بر او و وطن او سایه افکنده، به کار گرفته است. و او سایهٔ سیاه و شوم نامردمی‌ها را با رمز مرگ بیان کرده است.

مهدی اخوان ثالث نیز شاعری مرگ آشناست و نومیدی و مرگ از بن‌مایه‌های رایج شعر اوست. نمود ذهنی او پس از عبور از مسیرهای سنگلاخ به بن بست می‌رسد و شاعر را در یک «شب قطبی» که شبی جاوید و بی‌کوکب است، وامی‌گذارد و شاعر در «شبستان غریب» خویش، به جز آن که «نقبی از زندان به کشتنگاه» بیاید، چه می‌تواند بکند، در شعر او مرگ جلوه‌های گوناگون دارد: آن‌گاه که شهریار شهر سنگستان سر در غار می‌کند و می‌پرسد: «رستگاری نیست؟» و صدای نالنده به او پاسخ می‌دهد: «آری نیست»، این نومیدی جز مرگ چه علاجی دارد و آن‌گاه که زنجیریان به پای صخره نشسته در «کتیبه» پس از فرو شکستن آمال خود به «شط علیل شب» می‌نگرند، در آن سکون چه می‌توانند کرد، جز طلب مرگ و هنگامی که قعر دره‌ای «مرد و مرکب» را فرو می‌بلعد، چه چیز جز مرگ چهره می‌نماید؟

Archive of SID

www.SID.ir

قصه را بگذار/ قهرمان قصه‌ها با قصه‌ها مرده است/ دیگر اکنون دوری و دیری است/ کآتش افسانه افسرده است...

(اخوان‌ثالث،۱۳٤۹: ۱۹۳)

و: وزن و قالب‌های شعری:

مهدی اخوان ثالث با روی گرداندن از قالب‌های کلاسیک و اقبال به شعرنیمایی، خود را در شمار یکی از بزرگ‌ترین نوپردازان شعر معاصر فارسی قرار داد. او از قدرت و پتانسیل قافیه و موسیقی الفاظ بخوبی آگاه است و از آن بهرهٔ فراوان برده است. چنان که در ضمن یک مصاحبه، شعر را همسایهٔ دیوار به دیوار موسیقی می‌داند و صریحاً اعتراف می‌کند: «بخشی از شعر خود موسیقی است و آن موزون بودن و آهنگین بودن شعر است و قافیه داشتن شعر خود بیان نوعی هماهنگی است.» (اخوان ثالث، ۱۳٦۸: ۷) هم‌چنین نگارش کتابی سودمند در زمینهٔ شعر نیما یوشیج و اوزان نیمایی، نشان دهندهٔ دلبستگی او به وزن و آهنگ کلام است. از این رو جای شگفتی نیست که اخوان با آن همه طرف‌داری پرشور از سنت‌شکنی‌های شعر نو به شعر آزاد یا شعر سپید که به طور کلی اوزان عروضی را کنار گذاشته، چندان اعتنایی نکند و این‌گونه شعر موردپسند اخوان قرار نگیرد.

عمدهٔ اشعار بلندالحیدری نیز همچون اخوان از اوزان عروضی نیمایی، قافیه، هماهنگی ترکیبات، موسیقی کلمه‌ها و الفاظ، و سرانجام خاصیت آهنگین اصوات بهرهٔ کامل برده است و این جنبهٔ توجه به هماهنگی و ساختار موسیقایی کلام حتی در اشعار آزاد الحیدری نیز حفظ شده است. در کنار این توجه دقیق به آهنگ و وزن، به کارگیری گاه‌به‌گاه زبان محاوره و تخاطب که عملاً ساختار نحوی و دستوری کلام را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد و طبیعی‌ترین بیان را پدید می‌آورد، به شعر الحیدری کمک کرده است تا به طبیعت زبان آهنگین و حتی در مواردی به نثر نزدیک شود و زمینه را برای شعرهای وصفی داستان‌گونه و جلوه‌های روایی کلام، بسیار آماده کند. به عنوان نمونه قطعه‌ای از شعر «زمستان» اخوان ثالث را با شعری از «بلندالحیدری» از جهت بهره‌مندی از وزن و قافیه مقایسه فرمایید:

Archive of SID

www.SID.ir

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت،
سرها در گریبان است. مفاعیلن ۵
کسی سر برنیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را مفاعلین ۵
نگه جز پیش پا را دید نتواند، مفاعلین ۳
که ره تاریک و لغزان است مفاعیلن ۲
و گردست محبت سوی کس یازی، مفاعیلن ۳
به اکراه آورد دست از بغل بیرون؛ مفاعیلن ۳
که سرما سخت سوزان است. مفاعیلن ۲

بلندالحیدری نیز در پرداختن به قافیه و وزن، روشی کاملاً مشابه با اخوان را در پیش می‌گیرد:

وددت لو **حطّمتها** مفاعلن، مستفعلن
لو دُستها مستفعلن
لو اننی قتلتها مستفعلن، مفاعلن
وددت لو جبلتُ من عظامها مفاعلن، مفاعلن، مستفعلن
مرآتیَ **المحدّبه** مستفعلن، مفاعلن
اظل فیها مبحرا تحملنی اشرعتی مفاعلن،مستفعلن،مفاعلن،مفاعلن
حکایه احمل ما فیها ... انا مفاعلن، مفاعلن، مستفعلن
و نعمتی **الملتهبه** مفاعلن، مفاعلن

(الحیدری، ۱۹۹۲: ۷۷)

ز: بیان روایی

در مجموعهٔ آثار اخوان، دوازده شعر بلند وجود دارد که از یک صد سطر تجاوز می‌کند. علاوه برآن روایت و بیان‌روایی زمینهٔ اصلی کل آثار او را، به جز معدودی شعرهای کوتاه

Archive of SID

www.SID.ir

تشکیل می‌دهد. با این حال نکتهٔ قابل توجه آن است که استحکام و ظرافت شاعرانهٔ اشعار اخوان هرگز در گرو لحن روایی و آن چه که در ادبیات داستانی و رمان جلوه می‌کند، قرار نگرفته است. به عبارت دیگر در اشعارروایی اخوان، «روایت شکل‌سادهٔ خود را از دست داده، تبدیل به تمثیل یا اسطوره شده است.» (براهنی، ۱۳٤۱: ٦٤۳)

از سوی دیگر در هشت کتاب اول بلندالحیدری، پنج شعر بسیار بلند وجود دارد: سمیرامیس، جحیم (دوزخ)، خطایا سبع (گناهان هفت‌گانه)، هم و انا (آن‌ها و من)، و حوار فی ابعاد ثلاثه (گفت و گو در سه بعد)، همچنین بیش از نیمی از اشعار دیوان او را شعرهایی حدود یا بیش از پنجاه سطر تشکیل می‌دهد. که ساختار آن‌ها بر روایت و لحن‌روایی و بیان دراماتیک قرار دارد. علاوه برآن عنصر روایت در شعرهای کوتاه‌تر حیدری نیز نقشی اساسی دارد.

قابل توجه آن که در اشعارروایی هر دو شاعر، زمینه‌های هنری درام و ساخت‌های سینمایی، بسیار چشمگیر است. شعر «کتیبه» اخوان به عنوان اسطورهٔ پوچی، بی‌شک یکی از دراماتیک‌ترین و سینمایی‌ترین اشعار اوست و در لحظه‌هایی از شعر حتی حرکت دوربین و تمرکز بر تصاویر و نشان دادن نوعی نمای نزدیک (Close up) کاملاً محسوس است. و در شعر موفق «مرد و مرکب»، تمام صحنه‌ها از زاویهٔ دید «راوی» و نه به شکل سنتی، بلکه به صورت فعّال‌تر و به عنوان یکی از شخصیت‌های درام، فیلم‌برداری و ضبط شده و در مقابل چشم خواننده – تماشاگر به نمایش آمده است.

در شعر بلندالحیدری نیز به طور کامل از خصیصه‌های تئاتری بهره‌برداری شده است. به عنوان نمونه می‌توان از منظومهٔ «گفتگو در سه بعد» نام برد که به شیوهٔ تئاترهای یونان باستان از گروه همسرایان به عنوان زمینهٔ تئاتری شعر استفاده شده است. به عبارت دیگر مسیر حرکت در این شعر از یک گروه به گروه دیگر، حرکتی نمایشی است و حتی ساختار ظاهری شعر نیز به نمایشنامه نزدیک است؛ و شاعر در بیان های نقل قولی چه مستقیم و چه غیرمستقیم، همچون نمایشنامه یا فیلم‌نامه، نام گوینده را خارج از متن نگاشته

Archive of SID

www.SID.ir

است و یا در شعر «چه سرد است امشب! چه سرد!» (ما اقسی برد اللیله)، شاعر شیوهٔ نمایشی را برگزیده، زمان را به دقت تقسیم کرده و در نهایت به نوعی مونتاژ سینمایی دست زده است.

به این ترتیب ملاحظه می‌شود که هر دو شاعر با رعایت نوعی فضاسازی دراماتیک به استحکام ساخت‌های روایی منظومه‌های خود کمک کرده‌اند و شعرهای خود را بی‌آن که به عرصهٔ نمایشنامه یا رمان یا ساختار داستانی نزدیک شود، از پراکندگی و آشفتگی دور نگه داشته‌اند و موفق شده‌اند، در نوعی بیان ابداعی و مبتکرانه، ساختارهای شعری بلند و در عین حال منسجم بیافرینند.

ح: بیان اسطوره‌ای

در میان اشعار روایی اخوان دو شعر «خوان هشتم» و «مرد و مرکب» از ساختار اسطوره‌ای کاملی بهره‌مند هستند و می‌توان آن‌ها را «شعر اسطوره‌ای» نامید. علاوه بر آن شعر «کتیبه» نیز در ساختار روایی خود، جلوه‌ای تمثیلی به خود گرفته و در نهایت به اسطوره بدل شده است.

کارکرد اسطوره در شعر اخوان این مقدار نیست و در سطحی وسیع‌تر، و البته نامحسوس‌تر، رگه‌هایی اساطیری را در تمام فضای شعری او می‌توان پی گیری کرد. یکی از علت‌های این خصیصهٔ شعری اخوان، آن است که دیدگاه اصلی و ساختار ذهنی او همواره تحت تأثیر شاهنامه قرار دارد و فضای بیانی و زبانی‌اش در عرصهٔ شعر سبک خراسانی، شکوفا شده است. علاوه بر آن رویکردهای اخوان به تاریخ کهن و ادیان واسطوره‌های ملی باستانی، زمینهٔ مساعدی برای این گونه اندیشه و بیان فراهم کرده است. از این رو ذهن او هرگز رهایی کامل از ساختارهای اسطوره‌ای را تجربه نمی‌کند. با این حال همهٔ اشعار او در سطحی یکسان از بیان‌های اساطیری بهره‌مند نیست و اخوان لایه‌های اسطوره‌ای را به صورت‌های متنوعی حداقل در سه سطح به کار می‌گیرد:

الف. دستهٔ نخست اشعاری هستند که براساس واقعه یا حادثه‌ای اساطیری بنا شده‌اند؛ امّا اغلب از بیان حرف داستان یا واقعه فراتر می‌روند و نوعی فضاسازی حماسی

Archive of SID

www.SID.ir

جریان‌های روز، همچون «خوان هشتم» که بازآفرینی مرگ رستم، قهرمان نامی شاهنامه است؛ همچنین اشعاری که فضاسازی اسطوره‌ای – افسانه‌ای در آن‌ها بشدّت حاکم شده است، همچون شعر «کتیبه» و یا اشعاری تمثیلی که با بهره‌گیری از ساخت و بیان اسطوره‌ای، روایت را به پیش برده، آن را به مرزهای اساطیر نزدیک کرده‌اند، هم‌چون «مرد و مرکب».

ب. گروه دوم اشعاری هستند که گاه و بی‌گاه با اشاره یا تلمیح به تاریخ، افسانه یا اسطوره فضایی کهن را در شعر باز آفرینی می‌کند در نتیجه وارد حوزهٔ ذهنی خواننده می‌کند، همچون منظومه‌های کتیبه، شهریار شهرسنگستان و...

ج. در گروه سوم حضور دایم واژه‌ها و نامهای اساطیری، ساخت شعر را جولان‌گاه خود ساخته‌اند. واژه‌هایی چون اهورا، اهریمن، ایزدان، امشاسپندان، آذر، پشوتن، سروش، بهرام ورجاوند، گیو، گودرز، و نیز ازسوی دیگر زرتشت، مزدک، بودا،...

شعر بلندالحیدری نیز مالامال از فضاهای اساطیری است. در این مورد نوشته‌اند: «شعر بلند از شخصیت‌ها، حوادث و یا محتوای اسطوره‌ای در تجربه‌ی شاعرانه» بخوبی بهره‌مند است. (الملحم، ۱۹۹۸، ۱۰۸). قصیدهٔ بلند «سمیرامیس[۳]» یکی از بارزترین جلوه‌های به کارگیری اسطوره در شعر بلندالحیدری است. که می‌توان این شیوه بهره‌گیری از اسطوره را در شعر حیدری با نوع «الف» در شعر اخوان مقایسه کرد.

فضای اسطوره‌ای این شعر چنان که پیش از این گفته شد، از منظومهٔ «سامسون و دلیله» تأثیرپذیرفته است.

بلندالحیدری به شیوهٔ اخوان، ساختارهای اسطوره‌ای را همچون نوعی بن‌مایه (Motif) در شعر خود پراکنده است. این گونه بهره‌مندی بلندالحیدری از موتیف‌ها و مضامین اساطیری، با بخش دوم بهره‌مندی اخوان از اساطیر قابل قیاس است. او در شعر «ساعی‌البرید» از اسطورهٔ «سیزیف» سخن به میان آورده و در قصیدهٔ «برمثیوس» از شخصیت اسطوره‌ای «پرومته» برای تمثیل «وجود» در تفکرات اگزیستانسیالیستی بهره‌مند شده است.

Archive of SID

www.SID.ir

همچنین در شعری به نام «اُدیپ» به شکلی جذّاب و نوآورانه از فضای تراژدی اُدیپ سودجسته است. گویی شاعر از اسطوره‌ی «سمیرامیس» به عنوان تمثیل عشق و وفاداری و مقاومت، به سیزیف به عنوان تمثیل روز مرگی‌های کسالت بار رسیده و سپس با شعر «پرومته» عصیان خود را در برابر سرنوشت محتوم که او را سیزیف‌وار به بیگاری و بردگی گرفته است، آشکار می‌کند و سرانجام در شعر «اُدیپ» این سیر به نهایت تراژیک خود رسیده است. از سوی دیگر از نظر بیانی و بهره‌مندی شاعرانه، این اشعار، بخصوص اُدیپ حدّ نهایی ساختار هنرورزانهٔ کارکرد اسطورهٔ کهن در فضای شعر امروز است. در این مورد گفته شده: «بلند در این قصیده [شعر ادیپ] به اوج قلهٔ به کارگیری اسطوره در شعرش رسیده است.» (الملحم، ۱۹۹۸: ۱۱٤)

و سرانجام به عنوان مقایسه با بخش سوم در اسطوره‌پردازی اخوان، بلندالحیدری نیز علاوه بر بهره‌مندی از اساطیر مشهور فضای شعری خود را آکنده از ایما و اشاره‌های متعدد به داستان‌ها، روایت‌ها، رمزها و استعاره‌های مربوط به اساطیر کرده است. او از قدرت و پتانسیل اسطوره‌های مذهبی همچون داستان حوّاء و فریب شیطان، سدوم، مسیح، یهودا ... بخوبی آگاه است و حتی اساطیر مربوط به مذاهب اعراب جاهلی همچون بت معروف «لات» را، هم‌ارز اشاره‌های تاریخی به ابرهه، و یا قهرمان داستان‌های عامیانه چون سندباد، به کار گرفته است. علاوه بر آن بسیاری از الفاظ و تعبیرات روزمره در شعر او پس از عروج به ساخت بیان سمبولیک و تمثیلی، گاه به عرصهٔ اسطوره نیز پانهاده‌اند و نوعی «اسطورهٔ معاصر» پدید آورده‌اند. به عبارت دیگر الحیدری موفق شده است با دمیدن روح شعر در واژه‌هایی چون صلیب، زخم، خون، کوچ، پنجره، رؤیا، خواب و... آن‌ها را به نوعی «اسطوره‌های شخصی یا فردی» در شعر خود تبدیل کند و آن‌ها را راهی عرصهٔ شعر معاصر عرب کرده است. با این همه نکتهٔ بسیار مهم آن است که حیدری هرگز دچار افراط نمی‌شود و در یک حرکت و بهره‌گیری تعادلی می‌کوشد، شعر خود را از این که جولان‌گاه و عرصهٔ تاخت و تاز اساطیر شود، حفظ کند. برقراری این تعادل و تناسب، بار

Archive of SID

www.SID.ir

دیگر از سلیقهٔ مشترک دو شاعر در میزان بهره‌گیری از رمزها و عناصر اسطوره نشان دارد. زیرا شعر اخوان نیز هرگز جولان‌گاه یکّه‌تازی‌های اسطوره نبوده است.

نتیجه‌گیری

بر اساس آن چه گذشت خوانندهٔ شعر مهدی اخوان ثالث و شعر بلندالحیدری، پس از تأمّل در سروده‌های آن‌ها به قرابت‌های شگفتی میان زندگی، اندیشه و آثار و جلوه‌های زبانی و بیانی شعر آن دو پی‌می‌برد. با این همه، گویاترین بیان برای نشان دادن تشابه دو شاعر، همانا خواندن شعر آن‌هاست. از این رو دو شعر، از این دو شاعر را می‌خوانیم که می‌تواند به عنوان نمونهٔ منحصر به فرد «توارد» در علم معانی و بیان مطرح شود؛ شعر «قاصدک» از مهدی اخوان ثالث و «ساعی‌البرید» و (نامه رسان) سرودهٔ بلندالحیدری:

قاصدک هان چه خبر آوردی؟/ از کجا، وز که خبر آوردی؟/ خوش خبر باشی اما، اما/ گرد بام و در من/ بی ثمر می‌گردی/ انتظار خبری نیست مرا/ نه ز یاری نه ز دیار و دیاری – باری/ برو آن جا که بود چشمی و گوشی با کس/ برو آن جا که تو را منتظرند./ قاصدک/ در دل من همه کورند و کرند./ دست بردار از این در وطن خویش غریب./ قاصد تجربه های همه تلخ،/ با دلم می گوید/ که دروغی تو دروغ،/ که فریبی تو فریب./ قاصدک هان، ولی.....آخر ..... ای وای/ راستی آیا رفتی با باد؟/ با توام، آی کجا رفتی؟ آی.../ راستی آیا جایی خبری هست هنوز؟/ مانده خاکستر گرمی جایی؟/ در اجاقی- طمع شعله نمی بندم- خردک شرری هست هنوز؟/ قاصدک ابرهای همه عالم شب و روز/ در دلم می گریند.

(اخوان‌ثالث، ۱۳۷۲: ۸-۱٤۷)

و شعر ساعی البرید از بلند الحیدری:

ساعی‌البرید/ ماذا ترید...؟/ انا عن الدُّنیا بمنأی بعید/ اخطأت.../ لاشَّك، فما من جدید/ تحمله الارض لهذا الطرید/ ما کان/ ما زال علی عهده/ یحلم/ او یدفن/ أو یستعید/ ولم تزل للناس

Archive of SID

www.SID.ir

أعیادهم/ و مأتم یربط عیداً بعید/ أعینهم تنبش فی‌ذهنهم/ عن عظمه اخری لجوع جدید/ ولم تزل للصِّین من سورها/ أسطوره تمحی/ و دهر یعید/ ولم یزل للارض سیزیفها/ و صخره/ تجهل ماذا ترید؟/ ساعی البرید/ اخطات.../ لاشك، فما من جدید/ وَعُد مع‌الدَّرب و یا طالما/ جاء بك الدَّرب/ و ما ذا نرید...؟

(الحیدری، ۱۹۹۲: ۲۱۳)

[نامه رسان/ چه می خواهی؟/ غربت زده ای رانده از جهانم/ به خطا آمده ای/ بی شک خبر تازه ای نیست/ زمین دیگر برای این مطرود چیز تازه ای به بار نمی آورد/ آن چه بود/ هم چنان همان است که بود:/ رؤیا می پرورد/ در خاک می کند/ باز می گرداند/ و مردمان همچنان به شادمانی اند/ و این سوگ است که جشنی را به جشنی می پیوندد/ چشم هاشان ذهنشان را نبش می کند/ در جستجوی عظمتی دیگر برای سیری ناپذیری دیگر/ و چین هنوز دیوارش را دارد/ افسانه ای که محو می شود/ و روزگار دیگر بار باز می گرداندش/ زمین هنوز سیزیف خود را دارد/ و صخره ای که هنوز نمی داند چه می خواهد/ نامه رسان به خطا آمده ای/ بی گمان هیچ خبری تازه نیست/ از همان راهی که آمدهای باز گرد/ که این امتداد جاده هاست که تو را به این سو کشانده است/ دیگر چه می خواهی؟]

پی‌نوشتها

۱- «بلند» در دوران زندان تا مرز اعدام پیش می‌رود و به مرحله‌ای می‌رسد که میان او و مرگ بیش از پنج دقیقه فاصله نمانده است. او سایه‌ی این نزدیکی با مرگ را تا آخر عمر در خود احساس کرد و با کسب این تجربهٔ مستقیم هم‌چون داستایوسکی احساسی کم‌نظیر را آزمود.

۲- اولین چاپ دیوان‌های شعر بلندالحیدری، به ترتیب زمانی:

۱. خفقة الطین (تپش خاک)(۱۹٤٦)، اغانی‌المدینه‌المیته (سروده‌های شهرمرده) (۱۹۵۱)، جئتم مع‌الفجر (با سپیده آمدید)(۱۹٦۰) خطوات فی‌الغربه(گام‌هایی در غربت) (۱۹٦۵)، رحله‌الحروف

Archive of SID

www.SID.ir

الصفر (سفر حروف خالی)(۱۹٦۸) حوار الابعادالثلاثـه(گفـت وگـو در سـه بعـد) (۱۹۷۲)، اغـانی الحارس المتعب (نغمه های نگهبـان خـسته) (۱۹۸۳)، الی بـیروت مـع تحیـاتی (بـه بیـروت بـا درود) (۱۹۸۹)، ابواب الی‌البیت الضیق (درهایی به خانه‌ی تنگ) (۱۹۹۰)، آخر الدرب (انتهای راه)(۱۹۹۲)، دروب فی‌المنفی (جاده‌های تبعید) (۱۹۹٦)

و مجموعه شعرهای اخوان به ترتیب عبارت است:

ارغنـــون (۱۹۵۱/۱۳۳۰)، زمـــستان (۱۹۵٦/۱۳۳۵)، آخرشـــاهنامه (۱۹۵۹/۱۳۳۸)، از ایـــن اوســـتا (۱۹٦۵/۱۳٤٤)، پاییز در زندان (۱۹٦۹/۱۳٤۸) زنـدگی مـی‌گویـد: امـا بایـد زیـست (۱۹۷۸/۱۳۵۷)، دوزخ اما سرد (۱۹۷۸/۱۳۵۷)، تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم (۱۹۹۰/۱۳٦۹).

۳- خلاصهٔ داستان سمیرامیس (سمیرامیس به معنی کبوتر سپید) آن است که شـیئی شـبیه بـه تخـم پرندگان برفراز آب‌های فرات هویدا می‌شود، دو ماهی آن را به ساحل می‌افکنند و کبـوتری مـاده آن را به زیر بال می‌گیرد تا از آن کودکی زیبا بیرون می‌آید. کبوتران آن را می‌پرورانـند و سـپس چوپانی او را می‌بیند و می‌گیرد و در بـازار نینـوا بـه «سـیما» از مهتـران شـاه کـه فرزنـدی نداشـت، می‌فروشد. و سمیرامیس نزد او بزرگ می‌شود و می‌بالد. سرانجام طی ماجرایی وزیر او را می‌بیند و با هدیه‌ای ارزشمند او را می‌خرد و سپس خود به جنگ می‌رود. از آن جا که اقامت وزیر در میدان جنگ طول می‌کشد، سمیرامیس با لباس پسرانه به سمت سپاه می‌رود تا از او خبری بیابد. در ادامـهٔ داستان پس از طی حوادثی، پادشاه آن دختر زیبا را می‌بینـد و بـه خـود مـی‌خوانـد و چـون تـسلیم نمی‌شود؛ او را محبوس می‌کند. بعد از چندی پسر پادشاه علیه پدر می‌شورد تا هـم مملکـت و هـم سمیرامیس زیبا را به دست آورد. در این موقع سـمیرامیس از خـدایان مـی‌خواهـد تـا او را از عـالم خاک برگیرند و خدایان نیـز چنـین مـی‌کننـد و او را بـه آسـمان مـی‌برنـد. مطـابق عقایـد مردمـان سمیرامیس پس از صعود به آسمان صعود می‌کند و مردم زمـین او را بـه عنـوان یکـی از الهـه‌هـای آشـور و بابـل، مـورد پرسـتش قـرار مـی‌دهنـد. (نقـل از الملحـم، عائـده کنعـان. "بلندالحیـدری فی‌الشعرالعربی‌المعاصر"، دارسعاد الصباح، کویت، ص ۱۸٤،۱۸۵).

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

۱- احمدی، بابک .(۱۳۷۵). **حقیقتو زیبایی**، نشرمرکز، تهران.

۲- اخوان ثالث، مهدی .(۱۳٦۹). «در پرتو چراغ آن سخن سنج» گفت و گو با مهدی اخوان ثالث»، مجله کلک، شماره ٦صفحه٤٦-٥٤.

۳ _____ .(۱۳٦۸). «گفتوشنود با مهدی ثالت»، درباره هنر و ادبیات، شماره۷. ص ٦-٤۰٥

٤ _____ .(۱۳٤۹). **برگزیده شعرهای اخوان ثالث**، انتشارات سازمان نشر کتاب، تهران.

٥ _____ .(۱۳۷۲). **آخر شاهنامه**، انتشارات مروارید، تهران.

٦ _____ .(۱۳۷۸). **آنگاه پس از تندر**، انتشارات سخن، تهران.

۷- الحیدری، بلند .(۱۹۹۲). **الاعمال الکامله**، دارسعادالصباح، کویت.

۸- براهنی، رضا .(۱۳٤۱). **طلا در مس**، انتشارات کتاب زمان، تهران.

۹- حقوقی، محمد .(۱۳۸٦). **مهدی اخوان ثالث**، انتشارات نگاه،تهران.

۱۰- دستغیب، عبدالعلی .(۱۳۷۳). **مهدی اخوان ثالث**، انتشارات مروارید، تهران.

۱۱- شمسلنگرودی، محمد .(۱۳۷۷). **تاریخ تحلیلی شعر نو**، جلد دوم، نشر مرکز، تهران.

۱۲- عابدی، کامیار .(۱۳۷۳). «راوی قصههای از یاد رفته»، فصلنامه کرمان، شماره۳-٤، ص ۲-۳.

۱۳- قاسمزاده، محمد (ویراستار) .(۱۳۷۰). **ناگه غروب کدامین ستاره** (یادنامه)، انتشارات بزرگمهر، تهران.

۱٤- کاخی، مرتضی .(۱۳۷۰). **باغ بیبرگی**، نشر ناشران ایران، تهران.

۱٥- الملحم، عائده کنعان .(۱۹۹۸). **بلندالحیدری فیالشعر العربی المعاصر**، دارسعاد الصباح، کویت.

Archive of SID

www.SID.ir