بررسی و تحلیل تلفیق زبان تغزل در شعر متعهد اجتماعی
با تکیه بر اشعار نیما یوشیج و احمد شاملو

آزیتا مرادی[۱]
دکتر منصوره تدینی[۲*]
دکتر مسعود پاکدل[۳]
دکتر سیما منصوری[۴]

چکیده

شعر نو تغزلی و حماسی دو گرایش عمدهٔ شعر معاصر فارسی است که به تبعیت از زبان و محتوای منظومهٔ افسانهٔ نیما و اشعار آزاد او شکل‌گرفته‌اند. غالب اشعار نیما و نوآوری‌های او در «شعر آزاد» یا «نیمایی» است که وجههٔ اجتماعی دارند و در ذیل «شعر متعهد اجتماعی» جای می‌گیرند. در برخی از این اشعار «زبان شعر نو تغزلی» با زبان «شعر نو حماسی» به دلایلی تلفیق یافته‌اند. در پژوهش حاضر با تکیه‌بر اشعار نیما و احمد شاملو به چرایی و چگونگی تلفیق زبان تغزل در اشعاری که وجههٔ اجتماعی دارند، پرداخته‌شده است. نتایج نشان می‌دهد که نیما و شاملو به دو دلیل بسیار مهم از زبان تغزل در شعر اجتماعی بهره می‌گیرند. ایجاد ابهام هنری و آفرینش «سمبل» یا «نمادپردازی» علت اصلی این تلفیق است. تغزلاتی که در این‌گونه اشعار وجود دارد مخاطب شعر را در تفسیر شعر بر وجه اجتماعی یا عاشقانه دچار تردید می‌کند و همین روش باعث می‌شود که اشعار اجتماعی آنها بتواند از سدّ سانسور حکومت استبدادی بگذرد. در واقع این تلفیق، مضامین اجتماعی را در لایه‌ای از زبان عاشقانه پنهان می‌کند و شعر را تفسیرپذیر می‌نماید. دلیل دیگر این تلفیق آن است که خشونت، صراحت و شعارزدگی در زبان تغزل کمرنگ می‌شود و عاطفهٔ شعر تلطیف می‌یابد. پناه بردن به عشق خصوصی در نتیجهٔ شکست اجتماعی عامل دیگر این تلفیق است.

کلیدواژه‌ها: تلفیق زبان شعر، تغزل، شعر متعهد، نیما یوشیج، احمد شاملو.

---

۱. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران
Email: azitamoradi2020@email.com

۲. استادیار گروه زبان ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران (نویسنده مسئول)
Email: ms.tadayoni@yahoo.com

۳. استادیار گروه زبان ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران
Email: maoudpakdel@yahoo.com

۴. استادیار گروه زبان ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران
Email: simamansoori91@gmail.com

تاریخ ارسال: ۱۴۰۳/۰۲/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۱۶

مقدمه

شعر معاصر ایران (از نیما به بعد) به دو گروه «شعر نو تغزلی» و «شعر نو حماسی (اجتماعی)» تقسیم‌بندی شده است که به لحاظ زبانی و محتوایی در مقابل هم قرار می‌گیرند. اشعار آزاد نیمایی به دلیل تحولات روحی و اندیشگی نیما گرایش اجتماعی دارند و برخلاف برخی از اشعار رمانتیک او از جمله «ای شب»، «قصهٔ رنگ‌پریده، خون سرد»، «افسانه» و ... که از «من فردی و شخصی» شاعر سخن می‌گویند، «من اجتماعی» را در محوریت سخن قرار می‌دهد. همین موضوع در شعر شاملو نیز وجود دارد و اغلب اشعار او بعد از مجموعهٔ «آهنگ‌های فراموش‌شده»، گرایش اجتماعی دارند. نکته‌ای که در این میان حائز اهمیت است این است که زبان «تغزل» با شعر «اجتماعی و متعهد» بیگانه است و خشونت و مبارزه و سیاست تناسبی با زبان «عاشقانه» ندارد. باوجوداین، به دلایلی همچون ذهنیت غنائی شاعران، ایجاد ابهام، ارتقاء سطح عاطفی کلام، نمادسازی (سمبلیسم) و ... برخی از ویژگی‌های زبان شعر تغزلی در شعر متعهد اجتماعی به کار می‌رود که این نوع شعر را از «سیاست‌زدگی» و «شعار» و «ایدئولوژی‌زدگی» به سمت‌وسوی «احساس و عاطفهٔ اجتماعی» پیش می‌برد و موجب تفسیرپذیری شعر می‌شود. در پژوهش حاضر بر آنیم تا چرایی و چگونگی تلفیق زبان شعر تغزلی را در شعر متعهد اجتماعی بررسی نماییم. تکیهٔ ما در این پژوهش بر اشعار نیما و شاملو خواهد بود.

پیشینهٔ تحقیق

مهری، فریبا و همکاران. (۱۳۹۷) در پژوهشی با عنوان «کارکرد لایهٔ ایدئولوژیک در برجسته‌سازی سبکی غزل اجتماعی معاصر» نشان داده‌اند که «ایدئولوژی» شاعران بر انتخاب دایرهٔ واژگان و نحو جملات تأثیرگذار است و غزل اجتماعی از واژگان سیاسی و اجتماعی بیشتری نسبت به دیگر انواع غزل بهره می‌گیرد. تلخابی (۱۳۹۹) در «بررسی لایهٔ ایدئولوژیک سبک شعر حافظ با تأمل بر طنز» به این نتیجه رسیده است که ساختار بلاغی طنز در شعر حافظ با گفتمان حاکم روزگار، رابطهٔ مستقیمی وجود دارد. ملک‌پایین و همکاران. (۱۳۹۵) در «جستار برون‌متنی و

درون‌متنی اشعار متعهد نیما یوشیج در دهه‌های بیست و سی» به این نتیجه رسیده است که تعهد نیما به اجتماع و به‌طورکلی چپ‌گرایی بود و نه به حزب توده؛ از دیدگاه درون‌متنی و زبان‌شناسانه نیز نیما در اشعار متعهدش هرگز «ادبیت» کلام خود را قربانی صراحت و شعارهای متعهدانه با زبان ارجاعی و ترغیبی نکرده است. جبری (۱۳۹۱) در «حماسهٔ نو در شعر شاملو» از دو دیدگاه محتوایی و زبانی برخی از ویژگی‌های شعر متعهد اجتماعی شاملو را بررسی کرده است. نیکبخت در کتاب از اندیشه تا شعر مشکل شامل در شعر به این نکته اشاره می‌کند که شاملو در بسیاری از اشعار ابتدایی خود یک اندیشه یا «ایدئولوژی» را بیان می‌کند و زبان شعر او به دلیل توجه بیش‌ازحد به «اندیشه» نتوانسته است «بیان شاعرانه» داشته باشد. نیکبخت اشعار موفق شاملو را در تلفیق برخی از عناصر عاطفی از جمع تغزل دانسته است. در کتاب‌هایی چون گونه‌های نوآوری در شعر معاصر فارسی نوشتهٔ حسن‌لی(۱۳۹۱)، چشم‌انداز شعر معاصر فارسی نوشتهٔ زرقانی(۱۳۸٤)، جریان‌های شعر معاصر فارسی نوشتهٔ حسین‌پور چافی(۱۳۹۱)، گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران نوشتهٔ تسلیمی(۱۳۹۳)، در تمام طول شب (بررسی آراء نیما یوشیج) نوشتهٔ بهرام‌پور(۱۳۸۹) و نیما و نظریهٔ ادبی نوشتهٔ ثروت (۱۳۹۷) دربارهٔ اشعار اجتماعی نیما و شاگردان او مطالب زیادی نوشته‌شده است لیکن دربارهٔ چرایی و چگونگی کاربرد زبان تغزلی در شعر متعهد (اجتماعی) سخن چندانی گفته نشده است.

روش تحقیق

روش تحقیق در پژوهش حاضر تحلیلی-توصیفی‌است و مطالعهٔ منابع و گردآوری اطلاعات به روش معمول کتابخانه‌ای است.

مبانی نظری

شعر متعهد: در لغت تعهد به معنی «تضمین عهد و میثاق و ملزم شدن به عمل با پرداخت بهاء است»(دهخدا، ۱۳۷۷: ج۵/ ٦٨٢٤). در مفهوم عرفی نیز به انجام گرفتن کاری یا مقید کردن خود به

انجام دادن آن است؛ بنابراین «تعهد اقدامی داوطلبانه است»(مک‌لین، ۱۳۷۸: ٦٧٨). اگزیستانسیالیست‌ها به دلیل باورمندی به «اصالت وجود»، انسان را مسئول وجود خویش و تعهد را ناشی از کنش اجتماعی می‌دانند (زمانی، ۱۳۵۲: ۷۰) کنشی خردگرایانه که «در تقابل با دیدگاه خودگرایانه، غریزی است» (غفوری، ۱۳٥٦: ۱۵– ١٦). بنابر چنین تبیینی از مفهوم تعهد، شاعری متعهد خواهد بود که نه‌تنها میان آرمان‌ها و عملکردهای سیاسی و اجتماعی وی همسانی وجود داشته باشد، بلکه می‌بایست تا نیل به این مقصود در صحنه‌های سیاسی و اجتماعی مشارکت تام داشته باشد.

ادبیات غنائی (شعر تغزّلی): بنا به تعریف، انواع ادبی عبارت‌اند از مجموعه خصایص فنّی عامی که هرکدام دارای مشخصات و قوانین ویژه خود هستند. «هر یک از انواع شعر حماسی، غنائی، نمایشی و تعلیمی ساختمان و هندسهٔ خاص خود را داراست. ناقدان فرنگی که از میراث تفکر یونانی بهره‌مندند، آثار ادبی را دور از توجه به شکل ظاهری و چندوچون وزن و قافیه، فقط از دیدگاه زمینهٔ معنوی و بار عاطفی و وجدانی تقسیم‌بندی می‌کنند؛ به‌گونه‌ای که این تقسیم‌بندی مرز زبانی خاصی نمی‌شناسد»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۵۲: ۹۹). درهرصورت، شعر غنائی «سخن گفتن از احساس شخصی است به شرط اینکه از دو کلمه «احساس» و «شخصی» وسیع‌ترین مفاهیم آنها را در نظر بگیریم؛ یعنی تمام انواع احساسات: از نرم‌ترین احساسات تا درشت‌ترین آنها با همه واقعیاتی که وجود دارد. احساس شخصی بدان معنی که خواه از روح شاعر مایه گرفته باشد و خواه از احساس او، به اعتبار اینکه شاعر فردی است از اجتماع، روح او نیز در برابر بسیاری از مسائل با تمام جامعه اشتراک موضع دارد»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۵۲: ۱۱۲؛ نیز: نک. به: صفا، ۱۳۷۸: ۲۳؛ گلبن، ۱۳۵۱: ج ۱/ ۱۳۹).

بحث و بررسی

زمینه‌های شکل‌گیری تعهد اجتماعی در شعر معاصر

تحولات شعر فارسی منبعث از تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی اروپا است(آژند، ۱۳۸٤: ۵۱– ۵۲) و «هرچه زیبایی و لطف در شعر معاصر دیده می‌شد حاصل پیوند درخت فرهنگ ایرانی

و درخت فرهنگ اروپایی است»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۳۱۹). جنبه‌های اجتماعی شعر در عصر مشروطه بشدت و حدّت عجیبی شکل گرفت(نک. به: آرین‌پور، ۱۳۵۷: ۲/ ۲۹) به‌طوری‌که در تمام عرصه‌های ادبی و فرهنگی شعرای نوظهور نوگرا در برابر ادبای واپس‌گرا بپا خاستند. شعرای نوگرا معتقد بودند که «اقتضای دنیای نو، نو شدن در همهٔ شئون ازجمله در ادبیات است»(اسلامی ندوشن، ۱۳۷٤: ۳۵۳/۲). ازاین‌رو، همان‌گونه که انقلاب مشروطه پاسخی به نیازهای اجتماعی بود، شعر مشروطه نیز صمیمانه‌ترین پاسخ به این ضرورت تاریخی محسوب می‌شد(نک. به: آجودانی، ۱۳۸۲:۱۷۰)، پاسخی که مفاهیم جدید همچون وطن، آزادی و تجدد را تقدیم ادبیات سیاسی مشروطه نمود. این روند تا آغاز حکومت پهلوی همچنان غالب بود تا اینکه در عصر رضاشاهی به دلیل خفقان و سانسور کمرنگ‌تر می‌شود و به قول شفیعی‌کدکنی، حالتی «کاریکاتورروار» به خود می‌گیرد(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸٤: ٤٦).

نکتهٔ مهمی که در دورهٔ رضاشاهی نضج می‌گیرد پیدایش شاخه‌ای از رمانتیسم، است که سبب تلطیف زبان شعر و بسامدیافتن عاشقانه‌ها می‌گردد. پس از شهریور ۱۳۲۰ و برچیده شدن خفقان اجتماعی، مضامین و زبان شعر دوباره دچار تحولات می‌شود. پرداختن به مسائل رئالیسم سوسیالیستی و توجه به امپریالیسم جهانی، ستایش صلح و دشمنی با جنگ مضمون عمدهٔ این دهه (۱۳۲۰) است(همان: ٥٦). در اواخر این دهه نیز ترجمهٔ اشعار شاعرانی چون ناظم حکمت و مایاکوفسکی و دیگران تأثیر بسیار زیادی بر محتوای شعر ایجاد می‌کند و شاعران را به سمت‌وسوی ایدئولوژی «چپ‌گرا» و «حزب توده» سوق می‌دهد چراکه «در آن سال‌ها جاذبهٔ شوروی در همه‌جا برای روشنفکران اهل درد بی‌نظیر بود و حزب توده هم شکفته‌ترین و سرشارترین دورهٔ فعالیتش را می‌گذراند»(مسکوب، ۱۳٦۸: ٥٥٦). نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران نیز گامی دیگر در متعهد ساختن شعر معاصر بود. قطعنامه‌ای که در پایان کنگره اعلام شد شامل «آزادی و عدل و دانش و دفع خرافات»، «مبارزه با فاشیسم»، حمایت از «صلح جهانی»، «افکار بشردوستانه و دموکراسی حقیقی»، «روی آوردن به خلق» و «استواری با دموکراسی‌های ترقّی‌خواه و بالاخص اتحاد جماهیر شوروی است»(نک. به: تلطف، ۱۳۹۳: ۱۳۸).

در دهۀ سی و با ظهور کودتای ۱۳۳۲، زبان و محتوای اشعار دوباره تحولاتی پیدا می‌کند. کودتای ۲۸ مرداد سرآغاز جریانی تازه در شعر معاصر است که شاعران متجدّد نتوانستند خارج از سایۀ تأثیرات منفی در آن زندگی و شاعری کنند. هر دو گروه، هم شاعرانی که ذاتاً سیاسی بودند و به شعر سیاست معروفیت دارند و هم شعرایی که اصولاً سیاسی نبوده‌اند، بازتاب‌های ناخوشایند استبداد و استبدادزدگی ناشی از کودتا را در شعر خویش نشان دادند. شعر مسلّط نیمۀ اول دهۀ سی شعری عصیانی، خودشکنانه، شهوت‌آلود، رمانتیک و عموماً سیاه شد؛ البته در کنار این اشعار، «خط باریکی از شعر احساساتی جامعه‌گرا هنوز وجود داشت که رو در روی شعر مسلط روزگار قرار داشت. در نظر این شاعران (از قبیل کسرایی، ابتهاج و ...) شعر سلاح مبارزۀ طبقاتی است. پناه بردن به افیون و هروئین و ستایش میخانه و می یکی دیگر از مضامین رایج در این دوره است»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ٦١).

با نگاهی مختصر در تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی این چند دهه (۱۳۰۰ تا ۱۳٤۰) می‌توان فراز و نشیب‌های محتوایی و زبانی پی‌درپی آن را مشاهده کرد. زبان شعری این چند دهه از صراحت به نمادگرایی می‌گراید و خفقان اجتماعی(عصر رضاشاهی) به آزادی بیان (دهۀ ۲۰) و دوبارۀ به خفقان اجتماعی (دهۀ ۳۰) می‌رسد. نیما و شاگردان او هرکدام به‌نوعی راه و سبک خود را پیدا می‌کنند و زبان صریح و خشن اجتماعی در شعر آن‌ها با تلفیق و ترکیب زبان تغزل همراه می‌شود. بهره‌گیری از زبان تغزل بنا به دلایلی است که در ادامه بدان‌ها اشاره می‌کنیم:

ایجاد ابهام هنری و سمبولیسم(نمادپردازی)

نیما در نامه‌ای می‌نویسد: «من بزرگ‌تر و منزه‌تر از آن هستم که توده‌ای باشم»(طاهباز، ۱۳٦۹: ٦٨) و از اینکه وی را به فلان حزب و گروه نسبت دهند، انتقاد کرده است(همان: ٢٦١). باوجوداین نیما در اشعاری چون محبس، خانوادۀ سرباز، خارکن، شهید گمنام، نامزد سونیا و برخی دیگر از اشعار اغلب از قشر و طبقۀ «کارگر» سخن گفته است و مترقی‌ترین «صدای» دهۀ ۲۰ شمرده‌شده است(نک. به: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸٤: ٥٥–٥٦). برخی از این اشعار، بخصوص نامزد سونیا که در

مجموعهٔ تازه منتشر شدهٔ او وجود دارد، تلاشی است برای تلفیق زبان و محتوای عاشقانه در رئالیسم اجتماعی. آنچه این شعر را به درام و داستان عاشقانه تبدیل می‌کند دربه دری شخصیتی با نام سونیا در بحبوحهٔ جنگ است. در واقع نیما در این منظومه توانسته است درحوزهٔ ادبیات کارگری چاشنی عشق و تغزل را بیفزاید:

«سونیا کو کجاست دیوانه
پنج ماه است دور از خانه
بر سر راه گنجه می‌گویند
به گدایی فتاده بد یک‌چند
بعدازآن کس نشان نداد از او» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ٦٧).

نخستین تحول زبان شعر نیما به زبان تغزل از ادبیات «رئالیسم سوسیالیستی» است به سمت‌وسوی «رمانتیسم جامعه‌گرا». یعنی ویژگی‌هایی چون «تخیل و احساس اجتماعی، ایدئالیسم و آرمان‌گرایی، توجه به سیاست و داشتن رویهٔ انقلابی، تصویرسازی‌های اجتماعی، توجه به نابرابری‌های اجتماعی، عشق و دردهای شخصی، دردها و رنج‌های اجتماعی، زنان و اوضاع‌واحوال آنان»(حسین‌پور چافی، ١٣٨٤: ١٦٢) در این قبیل اشعار وجود دارد. این اشعار به دلیل «صراحتی» که دارند چندان موردپسند نیما نیستند، بنابراین مرحلهٔ دوم و نهایی تحولات شعری او گرایش به «سمبلیسم اجتماعی» است. نیما می‌گوید: «سمبل‌ها شعر را عمیق می‌کنند، دامنه می‌دهند، اعتبار می‌دهند و خواننده خود را در برابر عظمتی می‌یابد»(نیما یوشیج، ۱۳۷۵: ۱۳۳). آنچه نیما را بر آن داشته تا سخن از «سمبولیسم» را مطرح نماید چیزی جز «ابهام‌آفرینی» نیست. این ابهام، ابهامی شاعرانه است و به گفتهٔ شفیعی‌کدکنی «راز این دست‌نخوردگی و طراوت شعر نیما بیش از همه آن کلیت و ابهامی است که در جای‌جای شعر او جلوه می‌کند و از این رهگذر نیما بی‌شباهت به حافظ نیست»(۱۳۹۱: ٤٥٢). اغلب منتقدان شعر نیما او را نخستین شاعری می‌دانند که «جدای از غزل عارفانه، ابهام شعری را در شعر فارسی به وجود آورد»(پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۲۲۹).

یکی از ویژگی‌های برخی از این اشعار سمبلیک در آن است که از زبان تغزل و عاشقانه برای بیان مضامین اجتماعی استفاده‌شده است، به‌گونه‌ای که این اشعار هم در سطح عاشقانه و هم در سطح اجتماعی و سیاسی تفسیرپذیر هستند. مختاری، هرچند مختصر، اما به‌درستی به این ویژگی شعر نیما اشاره کرده و نوشته است: «در شعر عاشقانهٔ نیما عاشق، معشوق، طبیعت به‌هم‌پیوسته‌اند و وجه چهارم، یعنی جامعه، در تعبیر نمادها نهفته است»(مختاری، ۱۳۹۲: ۲٦٥). شعر «تو را من چشم در راهم» از موفق‌ترین این اشعار است:

تو را من چشم در راهم شباهنگام
که می‌گیرند در شاخ تلاجن سایه‌ها رنگ سیاهی
وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم
تو را من چشم در راهم.
شباهنگام، در آن دم که بر جا دره‌ها چون مرده‌ماران خفتگانند
در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سروِ کوهی دام
گرم یادآوری یا نه، من از یادت نمی‌کاهم
تو را من چشم در راهم(نیما یوشیج، ۱۳۷۰: ٥۱۷).

ابهام در ضمیر «تو» و فضای عاشقانه‌ای که نیما در این شعر ترسیم کرده است سبب می‌شود که مصادیق متعددی برای این شخص در نظر بگیریم. آیا این شخصی برادر مبارز و انقلابی نیما نیست که نامه‌های متعددی برای یکدیگر فرستاده‌اند و از عاقبت کار او در روسیهٔ کمونیستی آن زمان خبری نیست؟ آیا این خطاب می‌تواند به «آزادی» و «امید به رستگاری از استبداد» باشد که نیما در طول سالیان متعدد خواستار او بوده است؟ آنچه در این قبیل اشعار بسامد بیشتری دارد ابهام در مرجع «ضمایر» است. فضای عاشقانه و مخاطب قرارگرفتن ضمایری چون «تو» و «او» که در زبان و شعر تغزلی فراوان وجود دارد، سبب تفسیرپذیری شعر به هر دو وجه عاشقانه و اجتماعی می‌شود. گاه بیان عشق چنان کلی و تعمیم‌پذیر می‌شود که گویی به‌جای همهٔ آرمان‌ها و آرزوها نشسته است. برای نمونه در بند ذیل:

«در بسته‌ام شب است
با من، شب من، تاریک همچو گور،
با آنکه دور از او نه چنانم
او از من است دور ...
و هر جدار خاموش،
زین حرف کاو چه وقت می‌آید
دارد به ما نگران گوش»(همان: ٤٨٤).

بنابراین، عشق در تلفیق با شعر اجتماعی سبب تفسیرپذیری شعر و ایجاد ابهام و آفرینش «سمبل»ها می‌شود. نمونهٔ دیگر این روش ابهام‌آفرینی در شعر «همه‌شب» است. شعر مذکور بدین‌صورت است:

«همه‌شب زن هرجائی/ به سراغم می‌آمد./ چو می‌آمد او به سراغ من خسته/ بود بر سر پنجره-ام/ یاسمین کبود فقط/ همچنان او که می‌آمد به سراغم پیچان./ در یکی از شب‌ها/ یک شب وحشت‌زا/ که درآن هرتلخی/ بود پا برجا/ وآن زن هرجایی/ کرده بود از من دیدار/ گیسوان درازش، همچو خزه که برآب/ دور زد به سرم/ فکنید مرا/ به زبونی و در تک و تاب/ هم از آن شبم آمد هر چه به چَشم/ همچنان سخنانم از او/ همچنان شمع که می‌سوزد با من به وثاقم، پیچان»(نیما یوشیج، ۱۳۷۰: ٥٠٦)

نیما در این شعر نیز فضا و زبانی تغزلی را به کار بسته است و با ایجاد ابهام در شخصیت زنی که از او سخن می‌گوید، مسائل اجتماعی را نیز بیان می‌کند. دربارهٔ این شعر تفاسیر متعددی نوشته‌اند؛ از جمله پورنامداریان که نوشته است: «این عشق، عشق به معشوق زن نیست و مفاهیمی مثل حق و حقیقت و عدالت است که معشوق شاعر است و از زمانی که این معشوق را می‌شناسد نگاهش به جهان تغییر می‌کند و دیگرگون می‌شود. همین معشوق است که در شعر «افسانه» نیز در چهرهٔ افسانه از آن یاد می‌شود. «زن هرجایی» نیز همین معشوق است که چون فکر و خیال آن در ذهن همه خطور می‌کند، «هرجایی» است، اما تنها معدودی هستند که مثل نیما سرانجام عاشق او

می‌شوند»(پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۳۵۸). باوجوداین تفسیر، نباید از توصیفاتی که از «شب وحشت‌زا» و «شب» و «تلخی» که شاعر بدان‌ها اشاره‌کرده است، غافل شد. این ترکیبات و این کلمات در اغلب اشعار اجتماعی نیما وجود دارند و به همین دلیل شعر را تفسیرپذیر کرده است.

در میان شاگردان و پیروان شعر نیما، احمد شاملو یکی از موفق‌ترین شاعرانی است که «تغزل» و «تعهد اجتماعی» را پیوند داده است. شاملو در گفتگویی بدین موضوع اشاره‌کرده است: ««من اگر انسان باشم نمی‌توانم از درد شما غافل باشم. نمی‌تونم. توی عاشقونه‌ترین شعرای من یه عقیدهٔ اجتماعی پیدا می‌کنین»(پاشایی، ۱۳۷۸: ج۶۶۲/۲). برخلاف نیما، شاملو در آغاز شاعری‌اش و با اشعار «آهنگ‌های فراموش‌شده»، شاعری است در حوزهٔ شعر رمانتیک و در آغاز راه؛ به‌گونه‌ای که حتی خود او از چاپ این اشعار سر باز زده است(نک. به: شاملو، ۱۳۸۶: ۲۱۶). شامو در سه مجموعهٔ بعد از آهنگ‌های فراموش‌شده که عبارت از «قطع‌نامه»، «آهن‌ها و احساس» و «۲۳» است؛ شاعری است در خدمت مرام‌های حزبی(حزب توده) که خود او نیز اغلب این اشعار را به اصرار هم‌قطاران خود سروده است و به گفتهٔ او جنبهٔ تمرینی داشته است(نک. به: پاشایی، ۱۳۷۸: ج۶۱۳ /۲).

اغلب منتقدین شعر شاملو سیاست‌زدگی و صراحت کلام را نقطهٔ ضعف او دانسته‌اند. محمود نیکبخت می‌نویسد: «دو گونه اندیشه، و به تبع آن، دوگونه بیان نیز وجود دارد: اندیشه و بیان شعری، و اندیشه و بیان غیرشعری. اندیشه غیر شعری برخوردار از انتظام و پیوندی متعارف است ولی اندیشه شعری بهره‌مند از پیوندهای شهودی و مکشوف و انتظامی تازه و نامتعارف است. شاید ساده‌ترین راه برای تشخیص این دو گونه اندیشه، تمایز بیانی آن‌هاست. اندیشه‌ای که جز با شیوه بیانی شعر تبیین‌پذیر نیست اندیشه شعری است و اندیشه‌ای که با نثر می‌تواند بیان شود اندیشه منطقی و غیر شعری است»(نیکبخت، ۱۳۷۵: ۹۱).

اشعار تکامل‌یافتهٔ شاملو از «هوای تازه» آغاز می‌شود و از قضا بهترین اشعار این مجموعه آن-هایی هستند که شاملو توانسته‌است زبان تغزل را در خدمت مسائل اجتماعی قرار بدهد و با ایجاد ابهام هنری و آفرینش «سمبل»ها گامی بسیار بزرگ در تفسیرپذیری شعر بردارد. در واقع، به اتفاق

اغلب منتقدین، شاملو و اخوان‌ثالث که شاگردان بی‌واسطهٔ نیما بوده‌اند از تلفیقات زبانی بهرهٔ فراوانی برده‌اند(بهرام‌پور، ۱۳۸۹: ۲۳۱) که تلفیق «تغزل» با «شعر حماسی»(اجتماعی) در اشعار شاملو مشخص‌تر و موفق‌تر بوده است. مختاری می‌گوید: «شاملو شاعری است که پس از بازیافت خویش، انسان و خویشتن و معشوق را در مبارزه و عشق ستوده است. شاملو، ترکیب انسان، مبارزه، شاعر و عشق را، به‌رغم نمودهای چندگانه‌اش، واحدی تجزیه‌ناپذیر شناخته است، که هویتی اساساً حماسی – غنائی را در شعر پدید می‌آورد»(مختاری، ۱۳۹۲: ۲۷۱).

نگاه عاشقانه و زبان تغزل در اشعاری که سخن از مبارزان اجتماعی است، نمونه‌ای از این تلفیقات است. در شعر «مرگ نازلی» نمونهٔ بسیار موفق تلفیق زبان حماسی و تغزل را می‌بینیم. این شعر از بهترین نمونه‌های شعر شاملوست که عشق اجتماعی و اسطوره‌پردازی در آن وجود دارد. شاملو با تغییر بسیار جزئی در عنوان شعر (نازلی به‌جای وارتان)(پاشایی، ۱۳۷۸: ج۲/ ٦١٠) توانست در مصداق عینی این شعر که یک مبارز اجتماعی بود «ابهام هنری» ایجاد کند و از سدّ سانسور بگذرد. عنوان «نازلی» و شروع شعر با این کلمه مخاطب را به سمت‌وسوی تفسیری عاشقانه سوق می‌دهد. مشخص‌ترین اشعاری که شاملو هنرمندانه توانسته است حماسه و غزل را با یکدیگر پیوند دهد در اشعاری است با عنوان «شبانه» که عنوان این اشعار نیز برگرفته از ترجمه-های ادبیات غرب است(نک. به: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۱۵). تفاوتی که شاملو توانسته است در این نوع عاشقانه‌ها ایجاد بکند در تلفیق زبان غزل و حماسه است. اولین «شبانهٔ» او نوعی بیانیه دربارهٔ این نوع از اشعار است:

شبانه شعری چگونه توان نوشت/ تا هم از قلبِ من سخن بگوید، هم از بازویم؟/ شبانه/ شعری چنین/ چگونه توان نوشت؟(شاملو، ۱۳۸٤: ۱۷٤).

شاملو می‌پرسد که سخن گفتن از قلب (عشق و تغزل) و بازو (حماسه) چگونه در یک شعری که عنوانی عاشقانه دارد ممکن است؟ او این شیوه را با ترکیبی از عشق و حماسه صورت داده است تا همچنان که از عشق می‌گوید، از «حماسه‌های پرطنین» نیز سخن گفته است. در واقع، شاملو یک شاعر سیاسی و اجتماعی است اما مانند حافظ زمینهٔ بسیاری از اشعار او جنبهٔ غنائی و

تغزلی دارد. شعر «شبانه» ذیل به دلیل ابهام هنری و زبان تغزلی‌اش مورد توجه اغلب منتقدین شاملو بوده است: مرا / تو / بی‌سببی/ نیستی./ به‌راستی / صلتِ کدام قصیده‌ای / ای غزل؟/ ستاره-بارانِ جوابِ کدام سلامی / به آفتاب / از دریچهٔ تاریک؟ / کلام از نگاهِ تو شکل می‌بندد./ خوشا نظر بازیا که تو آغاز می‌کنی!/ پس پشت مردمکانت/ فریاد کدام زندانی ست/ که آزادی را/ به لبانِ بر آماسیده/ گل سرخی پرتاب می‌کند؟ ــ/ ورنه/ این ستاره‌بازی/ حاشا/ چیزی بدهکارِ آفتاب نیست ... (شاملو، ۱۳۸٤: ۷۲۲-۷۲۳).

شمیسا در تفسیر این شعر نوشته است: «شعر خطاب به معشوق شاعر است که او را به استعاره غزل (شعر عاشقانه) نامیده است. قصیده به مجاز ستایش‌های شاعر (از محبوب خود، یا آزادی که برای آن جنگیده است و به زندان رفته است) است»(شمیسا، ۱۳۸۸: ٦۸۲). سلاجقه در چندین صفحه به ساختار و تفسیر عاشقانهٔ این شعر پرداخته و در نهایت می‌نویسد: «در شرح و تفسیر چگونگی ساختار هنری این شعر، جای بحث فراوان است و از زوایای متعددی می‌توان به آن نگریست»(سلاجقه، ۱۳۸۷: ۳۸۰). پورنامداریان دلیل دشواری تفسیر این شعر را «ایهام و ابهام» در شخصیت و هویت کسی دانسته است که مورد خطاب شاملو بوده است(نک. به: پورنامداریان، ۱۳۸۲: ٤۹۰-٤۹۱). چنانکه در اشعار نیما نیز گفته شد، این ابهام در «ضمایر خطابی» در شعر تغزلی بسیار فراوان است و سبب می‌شود شعر در وجوه مختلفی تفسیرپذیر باشد. در شعر ذیل (ابراهیم در آتش) استفاده از زبان تغزلی و ابهام در شخصیت مورد نظر فضای شعر را سمبلیک ساخته و به اسطوره گراییده است. شخصیتی که ترکیبی از حماسه (آشیل) و عشق است:

در آوار خونین گرگ‌ومیش، / دیگرگونه مردی آنک/ که خاک را سبز می‌خواست/ و عشق را شایستهٔ زیباترین زنان/ که اینش/ به نظر / هدیتی نه چنان کم‌بها بود / که خاک و سنگ را بشاید/ چه مردی! چه مردی! / که می‌گفت/ قلب را شایسته‌تر آن که به هفت شمشیر عشق/ در خون نشیند/ و گلو را بایسته‌تر آن که زیباترین نام‌ها را/ بگوید/ و شیرآهن‌کوهمردی ازینگونه عاشق/ میدان خونین سرنوشت، / به پاشنهٔ آشیل / در نوشت/ روئینه‌تنی / که راز مرگش/ اندوه عشق و / غم تنهایی بود (شاملو، ۱۳۸٤: ۷۲٦)

در همین شعر که جزء بهترین اشعار شاملوست، کلماتی چون گرگ‌ومیش، شمشیر، خون و آوار در یک طیف و کلماتی چون سبز، زیباترین زنان، قلب، عشق و زیباترین نام در طیفی دیگر قرار دارند. ترکیب این کلمات همراه با تصاویری چون آوار خونین گرگ‌ومیش (حماسی)، و به هفت شمشیر عشق در خون نشستن (تغزل)، مضمون و فضایی متناسب و متعادلی ایجاد کرده است که در کمتر شاعری به چشم می‌خورد. در شعر حماسی «میلاد آنکه عاشقانه بر خاک مرد» که چنین تلفیقی وجود دارد:

نگاه کن چه فروتنانه بر خاک می‌گسترد/ آنکه نهال نازک دستانش/ از عشق/ خداست/ و پیش عصیانش/ بالای جهنم/ پست است./ آنکو به یکی «آری» می‌میرد/ نه به زخم صد خنجر/ و مرگش در نمی‌رسد/ مگر آنکه از تب وهن/ دق کند./ قلعه‌ای عظیم/ که طلسم دروازه‌اش/ کلام کوچک دوستی است(شاملو، ۱۳۸٤: ۷۵۰).

این لحن حماسی و ترکیب کلماتی چون نهال نازک دستان، عشق، عصیان، جهنم، خنجر، مرگ، تب وهن، قلعه، طلسم و دوستی با یکدیگر توانسته است شعر شاملو را از گزارش سادهٔ یک واقعیت به هنر تبدیل کند. عاطفهٔ شعر ناظر به هر دو وجه حماسی و تغزلی است. عاشقانی که شاملو از آنها سخن می‌گوید «عاشق–قهرمان، عاشق–مبار» هستند. ترکیبات شعر او نیز حاصل همین تلفیق است که «شیرآهن کوهمردِ عاشق» نمونه‌ای بسیار درخشان از این ترکیبات است. در واقع، تفاوت اندیشهٔ شعری با اندیشهٔ غیرشعری و بیان شعری با بیان غیرشعری است در همین تلفیق هنرمندانه است. «شاملو در آنجا که شعرش حالت توضیحی پیدا می‌کند ناموفق است اما در آنجا که بیان شعری و تلفیقات زبانی او هنرمندانه است، موفق بوده است»(نیکبخت، ۱۳۷٤: ۹۱)

توجه به عاطفهٔ شعر

در اغلب تعاریفی که از «شعر» ارائه‌شده است به مفهوم «عاطفه» توجه شده است. شفیعی‌کدکنی در تعریف گفته است: «شعر گره‌خوردگی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل‌گرفته است»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۸٦). ازنظر او، «مهم‌ترین عنصر شعر که باید دیگر عناصر در خدمت

آن باشند، همین عنصر عاطفه است که زندگی و حیات انسانی را در صور مختلف خود ترسیم می‌کند»(همو، ۱۳۸٤: ۸۸-۸۹). اگر در اشعار اجتماعی و سیاسی تکامل نیافته و ابتدایی شاعران دورهٔ مشروطه و یا خود نیما و شاملو بنگریم خواهیم دید که اغلب این اشعار به‌نوعی «شعار» هستند و سرشار از اعتراض و خشم و فریاد. توجه به همین عنصر «عاطفه» است که شعر اجتماعی موفق را از شعارزدگی متمایز می‌سازد. یکی از روش‌های غنایِ عاطفی در اشعار اجتماعی بهره‌گیری از زبان تغزل است.

نیما را آغازگر تغزّل نو می‌دانند؛ عشق در شعر او، عشقی متفاوت با گذشته است. نیما توجه بیش‌ازاندازه به غزل و عشق را «تلف کردن عمر» می‌داند و توجه به طبیعت و انسان و اجتماع را مهم‌تر از آن می‌داند. با وجود این، علاوه بر اشعار پیشین که نقل کردیم، چند سرودهٔ دیگر از او تلفیقی از زبان تغزل و حماسهٔ نو (شعر اجتماعی) است که عاطفهٔ شعر را تقویت می‌کند. در اشعار تازه منتشر شدهٔ نیما نیز برخی از اشعار را می‌توان نشان داد که نیما تلاش می‌کند تغزل و لحن حماسی را تلفیق کند. برای نمونه در شعر «چشم در راه» که به نظر نگارنده نمونهٔ نخستین شعر «تو را چشم در راهم» است:

چشم در راه کسی مانند خود هستم ولیکن
می‌گریزد او در این وحشت بدل افزا همانا [؟] چون ز بسم‌الله غولی
بر سر من گرد خلوت طرح می‌بندد برای عنکبوتان
او نمی‌کوبد درم را همچو من
من ز خانه می‌روم بیرون
سوی کوچه‌های تنگ و تیره
چشم من بر هر کجایی مانده خیره
زیرورو می‌دارم این مشت به هم چسبیده جاها را
بازمی‌گردم به‌سوی خانه
آه از این خاطر شوریدهٔ من

آن زمان که تکه افیون خود را پاره می‌دارم
و بدین شیوهٔ دل شوریده‌ام را چاره می‌دارم
زیر گوشم این صدا می‌آید از نزدیک
چشم در راه کسی مانند خود هستم
و همه این چیزها که گفته‌ام می‌گویدم در گوش
از من آنگه می‌گریزد
هر زمانی این‌چنین با من
می‌ستیزد
بر من این روشن بمانده است
کان وجودی کم
در غم خود زار و افسرده نشانده است
در نهان با من در این ویرانه جا مأوا گزیده
من عبث می‌پایمش کآید ز در روزی»(نیمایوشیج، ۱۳۰۶: ۱۹۹–۲۰۰).

انتظار عاشقانه و توأم با اشتیاق شاعر شعر را در فضای تغزل قرار می‌دهد در صورتی که می‌تواند این شخص یک «منجی اجتماعی» یا یک «انقلابی» باشد که بر سیطرهٔ شب استبداد پایان بدهد. علاوه بر ایجاد ابهام و تفسیرپذیری شعر، فضای تغزلی این شعر یک نوآوری در حوزهٔ زبان شعری است. در شعر «من تنها» نیز همین تلفیق وجود دارد. نیما در بند نخستین شعر به نگار سیمین‌تن اشاره می‌کند اما در بندهای بعد سخن از «شب» و «اژدهایی» است که بر جامعه سیطره دارد. کافی است که به مفردات و ترکیبات بندهای ذیل توجه داشته باشیم تا دو زبان کاملاً متفاوت را در یک شعر دارای «ساختار» و «منسجم» ببینیم:

در خلال کاج‌های وحشی تک‌رسته بر کهسار رودررو
گم شده است از من نگار من چه سیمین‌تن
من عبث در این شب تاریک می‌گردم به صحرا

او مرا از دور می‌پاید به چشم تر
موی غولی را سوارم همچو پندارم که راهی جسته‌ام اما
دست می‌مالم چو در این تیرگی بر راه
منجلابی هست و شمعی و چو خنجر سنگ‌های تیز
در دهان غول می‌افتم بن دندان او هر دم
می‌نشینم چون به تن خسته
راه‌ها بر من ببسته
من عبث در این شب تیره بر این راهم نشسته
زیر بیدستان پیاده گشت ز اسبش تا بنوشد آب
چون مرا دید از لبش لبخند بشکفت
من در آن دم بس سخن با او بگفتم
گرچه آن مهرو
حرفی افزون‌تر نه با من گفت ... (نیما یوشیج، ۱۳۹۶: ۲۰۶).

در شعر «سوار صبح» نیز این نگاه عاشقانه و تغزلی به «سوار صبح» وجود دارد، لیکن لحن حماسی شعر و زبان حماسی آن نیز مشهود است: «اسب می‌تازد وی صحرا سوار صبح/ موی بر گردن به دستش تازیانه چون شکنج ماه دارد. آه. / دل ببرد از من / کیست از من سوی آن فتنه پیام من رساند. / اسب می‌تازد سوار صبح اما سرخوش و سرمست/ سوی خلوت‌های آنجایی/ ارغوان گل‌های خود را بر سر مرداب غمگین همچو آتش باز می‌دارد ...» (همان: ۲۱۱)

تصویری چون «موی پیچیده» داشتن و استفاده از «فتنه» که بار تغزلی دارد، در کنار ترکیبات و مفرداتی چون «اسب تاختن» و «تازیانه» و «باریدن آتش» چنان تلفیق یافته است که هیچ بیگانگی در زبان شعر احساس نمی‌شود.

در شعر شاملو به وفور می‌توان از اشعار نام برد که زبان تغزل نقش بسیار مهمی در عاطفهٔ شعر دارند. در این گونه اشعار است که باید به جای «شعر اجتماعی» که بیشتر ناظر بر «صراحت

شعر» هستیم، باید «عاطفهٔ اجتماعی» به کار ببریم که ناظر بر «عاطفه و تخیل» است. حمیدیان دراین‌باره نوشته است: «آنچه شعر اجتماعی نامیده می‌شود تعبیری است نادرست به جای «عاطفهٔ اجتماعی»، و این نگارنده [حمیدیان] آن را بدین‌گونه تکمیل می‌کند: برگردان عاطفی- تخیلی پدیدارها و رویدادهای اجتماعی. شاید عنوان «شعر اجتماعی» به‌صورت بسیط را بتوان بر شعر دورهٔ مشروطیت گذارد ولی قابل اطلاق بر شعر نیما و پروردگان مکتب او نیست»(حمیدیان، ۱۳۹۳: ٤٧).

هرچند محمود نیکبخت به‌عنوان جدی‌ترین منتقد اشعار عاشقانهٔ نیما چندان به عاشقانه‌های شاملو توجهی ندارد و زبان این اشعار را ضعیف می‌پندارد(نیکبخت، ۱۳۷۸: ۹۸) اما عده‌ای دیگر تلفیق و آمیختگی سبک‌ها و ساختارهای ادبیات غرب با فرهنگ و ادبیات بومی را موجب اعتلای فرم و محتوا در آثار ادبی و هنری شاملو و دیگر شاعران دانسته‌اند(روزبه، ۱۳۸۱: ٤٠٧). نمونهٔ این تلفیق در شعر «طرح» وجود دارد که از اولین تلاش‌های شاملو برای این منظور است. بند نخست شعر فضایی رمانتیک و عاشقانه و آرام دارد و بخش دوم شعر، سخن از «گیوتین» و «گردن ستبر» و «بوسهٔ سرخ و خونین» است:

بر سکوتی که با تن مرداب
بوسه خیسانده، گشته دست آغوش
وز عمیق عبوس می‌گوید
راز با او، نغمه‌ای خاموش
رقص مهتاب مهرگان زیباست
با دمش سرد و سرسنگین
همچو بر گردن ستبر «کاپه»
بوسهٔ سرخ تیغهٔ گیوتین (شاملو، ۱۳۸٤: ١٤٩).

شکست‌های سیاسی و اجتماعی برای شاعری چون شاملو که ذهنیتی غنائی دارد چنین تلفیقی را رقم‌زده است. علاوه بر عشق خصوصی شاملو به آیدا که نقش عمده‌ای در شعر شاملو دارد،

عشق او به نوع «انسان» نیز زبان او را تلطیف می‌کند. برای نمونه:

با تو/ آفتاب / در واپسین لحظات روز یگانه/ به ابدیت/ لبخند می‌زند/ دستان من از نگاه تو سرشار است/ چراغ راهگذری/ شب تنبل را/ از خواب غلیظ سیاهش بیدار می‌کند/ و باران/ جوبار خشکیده را/ در چمن سبز سفر می‌دهد ... (شاملو، ۱۳۸٤: ۲۳٦)

تصویر عاشقانهٔ دو بند نخست که در فضایی رمانتیک است به ناگهان با تصویری سمبلیک به «شب تنبل» و «جوبار خشک» می‌رسد که فضای خشن و تاریک جامعه است. نظیر چنین اشعاری که شاملو از تغزل به حماسه و از حماسه به عشق می‌رسد فراوان است. به بند آخر شعر «شبانه» اشاره می‌کنیم:

نخستین بوسه‌های ما، بگذار/ یادبودِ آن بوسه‌ها باد / که یاران/ با دهان سرخ زخم‌های خویش/ بر زمین ناسپاس نهادند/ عشق تو مرا تسلّا می‌دهد/ نیز وحشتی/ از آنکه این رمه آن ارج نمی‌داشت که من/ تو را ناشناخته بمیرم (همان: ۵۳۰)

دلیل چنین تغییراتی در زبان شعر جز این نیست که شاملو از عشق اجتماعی و حماسه‌های اجتماعی به آغوش عشق شخصی پناه می‌برد. دهان سرخ معشوق برای او یادآور زخم‌های حماسی است و نخستین بوسه‌ها نیز یادآور بوسه‌های قهرمانان به خاک افتاده است. بدین ترتیب، شاملو بنا به گفتهٔ خود «بیش‌ترین عشق خود را از معبر حماسه‌ها و فریادها به سوی او (آیدا، عشق شخصی) می‌آورد»(همان: ٥٤٠). شاملو به دلیل گرایش‌های سیاسی خود هرگز فرصت عشق زمینی و خصوصی خود را نداشت اما با «آیدا» این اتفاق افتاد. شاعری که وجودش سرشار از دو جنس متضاد تغزل و حماسه است، آنچه ارائه می‌دهد نیز چنین خواهد بود:

نمی‌خواستم نام چنگیز را بدانم/ نمی‌خواستم نام نادر را بدانم/ نام شاهان را محمد خواجه و تیمور لنگ/ نام خفت دهندگان را نمی‌خواستم و / خفت شدگان را/ می‌خواستم نام تو را بدانم/ و تنها نامی را که می‌خواستم / ندانستم (همان: ۸۷۱)

شاملو در تلفیق این دو موضوع ناهمگون بسیار ماهر است. او در این روش به‌مانند یک داستان‌سرا که زاویهٔ دید را تغییر می‌دهد، به ناگهان از عشقی خصوصی به عشقی عمومی گریز

می‌زند و همین نکته شعر او را بسیار برجسته و متناقض نشان می‌دهد. در مجموعهٔ «دشنه در دیس» شاملو وقتی از قهرمانان حماسی سخن می‌گوید آنها را آمیزه‌ای از عشق و نفرت می‌بیند و از همین روی این تلفیق زبانی صورت می‌گیرد. تقریباً همهٔ قهرمانان و اسطوره‌های اشعار شاملو آمیزه‌ای از عشق و حماسه هستند:

مردان که از کوره‌راه‌های سبز/ به زیر می‌آیند/ عشق را چونان خزه‌ای/ که بر صخره/ ناگزیر است/ بر پیکره‌های خویش می‌آرند/ و زخم را بر سینه‌هایشان/ چشمانشان عاطفه و نفرت است/ و دندان‌های ارادهٔ خندانشان/ دشنهٔ معلق ماه است در شب راهزن (شاملو، ۱۳۸٤: ۷۵۸)

نگارنده بر آن است که همین دو موضوع متناقض(تغزل شخصی و لحن حماسی در اشعار اجتماعی) در اشعار درخشان شاملو بیشتر دیده می‌شود. شفیعی‌کدکنی در مباحث حافظ به گره‌خوردگی امور متناقض در شعر حافظ اشاره می‌کند و دامنهٔ بحث را به شعر شاملو می‌کشاند و می‌نویسد: «شاملو نیز می‌کوشد متنافرات را چنان استادانه گره زند که خواننده متوجه نشود و گاه به‌راستی موفق است»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹٦: ۹٦). نکتهٔ آخر اینکه علاوه بر شاملو شاعرانی چون ابتهاج و سیاوش کسرایی و برخی دیگر از شاعران ذهنیتی غنائی دارند و ازآنجاکه مبارزه و شرکت در جنبش‌های سیاسی از ویژگی‌های شخصیتی آن‌هاست، اشعار آنها نیز تلفیقی از زبان حماسی و تغزل است.

پناهندگی به عشق

با کودتای مرداد ۱۳۳۲ آرمان‌های شاعران متعهد بر باد رفت و «نتیجه‌اش نوعی احساس ترسناک بی‌پناهی و سرگشتگی و خودکشی بود. لذت‌خواهی به طور عموم نزدیک‌ترین محمل آرام کردن عصیان‌ها و خیامانه‌ترین پاسخ به بی‌انگیزگی‌شان بود»(لنگرودی، ج۲، ۱۳۷۰: ۲۰). عدهٔ کثیری از شاعران همچون توللی و اقران او دیگر به سیاست و اجتماع بازنگشتند. هرچند نیما در این دوره بهتر توانست از زبان سمبلیک بهره ببرد، لیکن فراز و نشیب حوادث اجتماعی سبب شد تا شاعرانی چون شاملو هر از گاهی به عشق خصوصی‌تری پناه ببرند.

از همین روی است که می‌بینیم در برخی از اشعار اجتماعی به صراحت به این نکته اشاره کرده است:

همه لرزشِ دست و دلم / از آن بود/ عشق که/ پناهی گردد/ پروازی نه/ گریزگاهی گردد(شاملو، ۱۳۸٤: ۷۰٤)

در اغلب اشعار شاملو این بی پناهی و گریز را به سمت و سوی عشق خصوصی می‌بینیم:

« حضورت بهشتی‌است/ که که گریز از جهنم را توجیه می‌کند/ دریایی که مرا در خود غرق می‌کند/ تا از همه گناهان و دروغ/ شسته شوم» (همان: ٥٦۳)

همچنین در شعر «سرود آنکس که از کوچه به خانه باز می‌گردد»، که عنوان گویایی از این پناهندگی است، زبان تغزل با شعر متعهد اجتماعی تلفیق شده است. در این شعر «تو» همان تغزل و «آنان» مجاز از جامعه است:

«تو را و مرا/ بی من و تو/ بن بست خلوتی بس/ که حکایت من و آنان غمنامهٔ درد مکرر است/ که چون با خون خویش پروردمشان/ باری چه کنند/ گر از نوشیدن خون من شان/ گزیر نیست»(همان: ٤٦۹).

نتیجه

شعر نو تغزلی و شعر نو حماسی دو گرایش اصلی و عمده در شعر معاصر فارسی است. شعر نو تغزلی متأثر از افسانهٔ نیما و شعر نو حماسی متاثر از اشعار آزاد نیما هستند. نیما یوشیج به عنوان تئوری‌پرداز تأثیرگذار شعر معاصر، در برخی از اشعارش همچون «تو را چشم در راهم»، «در فروبند» و «هنگام که گریه می‌دهد ساز» و ... زبان تغزل را به مسائل اجتماعی و با بیانی حماسی پیوند زده است. زبان تغزل و فضای عاشقانه‌ای که در این اشعار وجود دارد ناشی از دو دلیل عمده است. دلیل اول ایجاد ابهام هنری و نمادپردازی یا سمبلیسم است. مخاطب این اشعار به دلیل تغزلی که در سطح کلمه و ترکیبات و نیز فضای شعری وجود دارد، می‌تواند این اشعار را هم در وجه اجتماعی و هم در وجه عاشقانه تفسیر کند. دلیل دوم استفاده از زبان تغزل پرهیز از

صراحت، تلطیف اعتراضات و گاه خشونتی است که در اشعار وجود دارد. این موضوع در اشعار شاملو با شدت بیشتری به چشم می‌خورد. نگاه عاشقانهٔ شاملو به قهرمانان اجتماعی و همچنین مبهم بودن مخاطب شعر او (به دلیل استفاده از ضمیر تو یا او) این امکان را فراهم می‌کند که شعر او در هر دو وجه عاشقانه و اجتماعی تفسیرپذیر باشد. اشعار شبانهٔ شاملو مهم‌ترین مواردی است که به قول خود او «حماسه با غزل» ترکیب می‌شود. شاملو گاه با تغییر نام یک شعر (برای نمونه در شعر «نازلی» که نخست نام «وارتان» داست)، فضای شعر را به گونه‌ای تغییر داد که توانست علی‌رغم سیاسی و اجتماعی بودن آن از سدّ سانسور بگذرد. اشعاری چون «ابراهیم در آتش»، ««میلاد آنکه عاشقانه بر خاک مرد»، «طرح»، «شعر ناتمام» و برخی دیگر از اشعار او از زبان تغزل برای اهداف مذکور مورد استفاده قرار گرفته است.

کتابنامه

کتاب:

آجودانی، ماشالله. (۱۳۸۲). **یا مرگ با تجدد**، تهران: اختران.

آژند، یعقوب. (۱۳۸٤). **تجدد ادبی در دورهٔ مشروطه**، تهران: مؤسسهٔ تحقیقات و توسعهٔ علوم انسانی.

مکلی، ایان. (۱۳۸۱). فرهنگ علوم سیاسی، ترجمهٔ حمید احمدی، تهران: میزان.

اسلامی ندوشن، محمدعلی.. (۱۳۷٤). **از رودکی تا بهار**، تهران، نگاه.

بهرام‌پور عمران، احمدرضا. (۱۳۸۹). **در تمام طول شب** (بررسی آراء نیما یوشیج)، تهران: مروارید.

پاشایی، ع. (۱۳۷۸). **زندگی و شعر احمد شاملو**، تهران: ثالث.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). **سفر در مه**، تهران: نگاه.

ثروت، منصور. (۱۳۹۷). **نیما و نظریهٔ ادبی**، تهران: علمی.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۳). **خانه‌ام ابری است** «شعر نیما از سنت تا تجدد»، تهران: سروش.

تلطّف، کامران. (۱۳۹۲). **سیاست نوشتار: پژوهشی در شعر و داستان معاصر**، ترجمهٔ مهرک کمالی، تهران، نامک.

حسن‌لی، کاووس (۱۳۹۱). **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**، تهران: ثالث.

حسین‌پور چافی، علی. (۱۳۹۱). **جریان‌های شعری معاصر فارسی**، تهران: امیرکبیر.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۵). **لغت‌نامهٔ دهخدا**، تهران: دانشگاه تهران.

روزبه، محمدرضا (۱۳۸۱). **ادبیات معاصر** «شعر»، تهران: روزگار.

زرقانی، مهدی. (۱۳۸٤). **چشم‌انداز شعر معاصر ایران**، تهران: ثالث.

زمانی، محمدرضا. (۱۳۵۲). **بررسی روابط اگزیستانسیالیست با جامعه**، تهران، گلشایی.

سلاجقه، پروین (۱۳۸۷). **امیرزادهٔ کاشی‌ها** «نقد شعر معاصر، احمد شاملو»، تهران: مروارید.

شاملو، احمد. (۱۳۸٦). **آهنگ‌های فراموش شده**، تهران: مروارید.

ـــــــــ (۱۳۸٤). **مجموعه آثار**، ج ۱، تهران: آگه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸٤). **ادوار شعر فارسی، تهران**: سخن.

ـــــــــ (۱۳۸۷). **تازیانه‌های سلوک**، تهران: آگه.

ـــــــــ (۱۳۷۰). **صور خیال در شعر فارسی** .تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸). **راهنمای ادبیات معاصر**، تهران: میترا.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۸). **حماسه‌سرایی در ایران**، تهران: فردوسی.

طاهباز، سیروس. (۱۳۸۰). **کماندار بزرگ کوهستان** (زندگی و شعر نیما یوشیج)، تهران: نشر ثالث.

گلبن، محمد. (۱۳۵۱). **بهار و ادب فارسی**، تهران: فرانکلین.

لنگرودی، شمس. (۱۳۷۰). **تاریخ تحلیلی شعر نو**، تهران: مرکز.

مختاری، محمد. (۱۳۹۲). **انسان در شعر معاصر**، تهران: توس.

نیکبخت، محمود. (۱۳۷۵). **از اندیشه تا شعر، مشکل شاملو در شعر**، اصفهان: هشت بهشت.

نیما یوشیج. (۱۳۸۵). **دربارهٔ شعر و شاعری**، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه.

ـــــ (۱۳۹۷). **نوای کاروان** «دفتر دوم از اشعار منتشر نشدهٔ نیما»، به تصحیح سعید رضوانی، تهران: فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی.

ـــــ (۱۳۷٦). **نامه‌ها**، تدوین سیروس طاهباز، تهران: علمی.

ـــــ (۱۳۷۰). **مجموعهٔ کامل اشعار نیمایوشیج**، تدوین سیروس طاهباز، تهران: نگاه.

مقالات:

تلخابی، مهری. (۱۳۹۹). **بررسی لایهٔ ایدئولوژیک سبک شعر حافظ با تأمل بر طنز (از منظر تحلیل گفتمان انتقادی)**، *فصل‌نامه علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی* (دهخدا)، ۱۲(٤٦)، ۲۹۳-۳۲٤. doi: 0.30495/dk.2020.679784

جبری، سوسن. (۱۳۹۱). **حماسهٔ نو در شعر شاملو**، *جستارهای نوین ادبی*، ٤٥(۱)، ۱۲۱-۱٤۲. doi: 10.22067/jls.v45i1.13459

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۲). **انواع ادبی و شعر فارسی**، *رشد آموزش ادب فارسی*، ۸ (۳۲ و ۳۳).

ملک‌پایین، مصطفی و همکاران. (۱۳۹۵). **جستار برون متنی و درون متنی اشعار متعهد نیما یوشیج در دهه‌های بیست و سی**، *پژوهش‌های ادبی*، ۱۳(۵۳)، ۱۲۳-۱۵۰. https://www.sid.ir/fa/journal/ViewPaper.aspx?id=322803

مهری، فریبا و همکاران. (۱۳۹۷). **کارکرد لایهٔ ایدئولوژیک در برجسته‌سازی سبکی غزل اجتماعی معاصر**، *ادبیات پارسی معاصر*، ۸(۲)، ۲۱۷-۲٤٤. https://www.sid.ir/fa/journal/ViewPaper.aspx?id=322803

References:

Agend, Jacob. (2014). **Literary Modernity in the Constitutional Period**, Tehran: Institute for Research and Development of Humanities

Ajodani, Mashallah. (2012). **Death or Modernity**, Tehran: Akhtaran.

Bahrampour Imran, Ahmad Reza. (2010). **Throughout the Night** "Study of Nima Yoshij's Opinions", Tehran, Morvarid, 2010

Islami Nodoshan, Mohammad Ali. (1994). From Roudaki to Bahar, Tehran, Negah.

McLee, Ian. (1381). **Culture of Political Science**, translated by Hamid Ahmadi, Tehran: Mizan.

Mehri, Fariba et al. (2019). "**The function of the ideological layer in highlighting the stylistic style of contemporary social lyric**", Contemporary Persian Literature, 8 (2), 217-244.

Mokhtari, Mohammad (2012). **Man in Contemporary Poetry**, Tehran: Toos.

Nikbakht, Mahmoud (1996). **From thought to poetry, the problem of inclusion in poetry**, Isfahan: Hasht Behesht.

Nima Youshij. (2007). **About Poetry and Poetry**, by Sirus Tahabaz, Tehran: Negah.

_____ (1997). **Letters**, edited by Sirus Tahabaz, Tehran: Elmi.

_____(1992). **Complete collection of Nimayoshij poems**, edited by Sirus Tahabaz, Tehran: Negah.

Pashaei, A. (1378). **Life and Poetry of Ahmad Shamloo**, Tehran: Sales.

Pournamdarian, Taghi (1383). **My house is cloudy** "Nima poetry from tradition to modernity", Tehran: Soroush.

_____ (2000). Travel in May, Tehran: Negah.

Selajgeh, Parvin (1387). **Critique of Contemporary Poetry, Ahmad Shamloo**, Tehran: Morvaid.

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza. (2001). **Persian poetry periods from constitutionalism to the fall of the monarchy**, Tehran: Sokhan.

_____ (2012). **With lights and mirrors** in search of the roots of contemporary Persian poetry, Tehran: Sokhan.

_____ (2012). **Taziyanehaye solook**, Tehran: agah.

_____ (1990). Imaginary images in Persian poetry. Tehran: Agah.

Shamisa, Sirus. (2013). **Guide to Contemporary Literature**, Tehran: Mitra.

Shamloo, Ahmad. (2007). **Forgotten Songs**, Tehran: Morvarid.

Tahabaz, Sirus. (2002). **the Great Mountain Archer** (Life and Poetry of Nima Yoshij), Tehran: sales.

talattof, Kamran. (1392). **Writing Politics**: A Research in Contemporary Poetry and Story, translated by Mehrak Kamali, Tehran, Namak.

Talkhabi, Mehri. (1399). "**Study of the ideological layer of Hafez's poetry style with reflection on humor** (from the perspective of critical discourse analysis)", Dehkhoda, 12 (46), 293-324.

Zamani, Mohammad Reza (1972). **Examining Existentialist Relations with Society**, Tehran, Golshaei.

The reason for using and how to combine the language of lyric poetry in socially poetry based on the poems of Nima Yoshij and Ahmad Shamloo

Azita Moradi[1], Mansoureh Tadayoni Ph.D[2]*, Masoud Pakdel Ph.D[3]
Sima Mansouri Ph.D[4]

Abstract
New lyric and epic poetry are the two main trends of contemporary Persian poetry, which have been formed following the language and content of Nima's classic poems and his free poems. Most of Nima's poems and his innovations are in "free poetry" or "Nima" which have a social aspect and are placed under "socially committed poetry". In some of these poems, "the language of new lyric poetry" has been combined with the language of "new epic poetry" for some reason. In the present study, relying on the poems of Nima and Ahmad Shamloo, the why and how to combine the lyrical language in poems that have a social aspect has been discussed. The results show that Nima and Shamloo use lyric language in social poetry for two very important reasons. Creating artistic ambiguity and creating "symbol" or "symbolism" is the main reason for this combination. The lyric poems in such poems make the audience doubt the interpretation of the poem in a social or romantic way, and this method makes their social poems can be censored by an authoritarian government. The lyric poems in such poems make the audience doubt the interpretation of the poem in a social or romantic way, and this method makes their social poems can be censored by an authoritarian government.

Keywords: Poetry language combination, lyric, committed poetry, Nima Yoshij, Ahmad Shamloo.

1. Ph.D student of Persian Language and Literature, Ramhormoz Branch, Department of Persian Language and Literature, Ramhormoz, Iran.
Email: azitamoradi2020@email.com
2. Assistant Professor, Islamic Azad University, Ramhormoz Branch, Department of Persian Language and Literature, Ramhormoz, Iran. (Author)
Email: ms.tadayoni@yahoo.com
3. Assistant Professor, Islamic Azad University, Ramhormoz Branch, Department of Persian Language and Literature, Ramhormoz, Iran.
Email: maoudpakdel@yahoo.com
4. Assistant Professor, Islamic Azad University, Ramhormoz Branch, Department of Persian Language and Literature, Ramhormoz, Iran.
Email: simamansoori91@gmail.com