

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 هر دو شاعر در موقعیت‌های 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 می‌شوند.
- ۲- سه دوره 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

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

مقدمه

ادبیات دوره‌های زمانی مختلف، منعکس‌کننده ویژگی‌های آن دوره است و هنر نشان‌دهنده ارتباط چندسویه هنرمند است با هستی و موقعیت او در زمان. اثر ساختمانند و اندیشه‌ورز در هر مقطع، علاوه بر نگرش درونی و ذهنی، نظارت بر رفتار و شرایط زمانه خود را بر عهده دارد؛ نگرشی که پس‌زمینه و پیشینه‌های سنتی 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 شیوه نگرش در آن دگرگون شده باشد و همین تحرک و دگرگونی را به خواننده نیز القا کند. شاید بتوان گفت: ذهن هنرمند منطبق بر پاره‌ای شکل‌های ثابت و رایج است که حوزه 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 خلاقانه 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 تفکر و شعر آن‌ها پدیدار است. قابل توجه آن که شباهت میان اخوان ثالث و بلندالحیدری از یکسان‌نگری‌های مربوط به محتوا و تفکر و نوع جهان‌بینی، درمی‌گذرد و به صورت همانندی‌های شگفت در ساختار زبانی و شیوه‌های بیانی و نگاه هنری آن‌ها، بروز می‌کند. در

این نوشتار افزون بر بررسی هماهنگی‌های زبانی-بیانی، و مشابهت‌های فکری این دو شاعر کوشش می‌شود، بسترها و شرایطی که چه در عرصه زندگی خصوصی و چه در پهنه 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 هـ.ش (۱۹۲۷ م) در مشهد به دنیا آمد و به سال ۱۳۶۹ هـ.ش (۱۹۹۰ م) در تهران، دیده از جهان فرو بست. بلندالحدیری نیز دو سال پیش از آن، در سال ۱۳۰۵ هـ.ش (۱۹۲۶ م) در شهر سلیمانیه در کردستان عراق دیده به جهان گشود و به سال ۱۳۷۵ هـ.ش (۱۹۹۶ م) در بریتانیا درگذشت.

خانواده بلندالحدیری 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 تسلط داشت و پدرش منصبی نظامی داشت و به همان دلیل در دوران نوجوانی، خانواده شاعر به بغداد منتقل شد. از این جهت با خاندان اخوان که از طبقه متوسط جامعه بودند، تفاوت داشت. شغل پدر اخوان عطاری (عطار طیب) بود و اگرچه تسلط پدر اخوان بر خانواده، به پای قدرت پدر نظامی و دیکتاتور مآب بلندالحدیری 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، ۱۳۶۹: ۶)

علی‌رغم این خاستگاه اجتماعی متفاوت، بافت و ساختار هر دو خانواده به یکدیگر شبیه بود و نوعی تحکم 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

می گوید: «حالا دیگر خودت باید بروی. نانت را در بیاوری» (اخوان ثالث، ۱۳۶۸: ۷) و او ناگزیر به تهران می آید و در یکی از روستاهای اطراف ورامین به آموزگاری می پردازد. (عابدی، ۱۳۷۳: ۲-۳)

حیدری نیز در آغاز جوانی به «حزب الشیوعی العراقی» یا حزب کمونیست عراق می پیوندد و به این ترتیب از طبقه و خانواده خود طرد می شود. او می گوید: «پدرم را درک نمی کردم؛ او نیز مرا درک نمی کرد، 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 هیچ گاه پدر را مستقیماً مورد حمله قرار نداد. چنان که بلندالحیدری در شعر خود چنین فریادهای خشونت بار پدر را انعکاس داد:

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

(الحیدری، ۱۹۹۲: ۶۸۵)

[صدای پدر، / بر من فریاد می کشد / مر[در خود] فرو می پیچد... خطا کردی... واقعا خطا کرده ای]

هر دو شاعر از اولین سالهای جوانی به سرودن شعر روی آوردند و به استادان شعر سنتی معرفی شدند. اخوان نخستین شعرش را در حوالی سال ۱۳۲۳ هـ ش (۱۹۴۵ م) در مشهد سرود و پدرش پس از اطلاع از شاعری پسر، او را به یکی از فضلاء مشهد، افتخار الحکمای شاهرودی معرفی کرد و او شعر شاعر جوان را ستود و کتابی نیز به او هدیه داد. (دستغیب، ۱۳۷۸: ۸) هم چنین به گواهی مهرداد بهار، اخوان هنگام معرفی به ملک الشعراء بهار، شاعری سنتی سرا بود و به همین جهت مورد توجه استادان انجمنهای ادبی قرار گرفت و آنها حضور او را طلیعه درخشانی برای شعر فارسی به شمار آوردند و او را «امید» شعر فارسی نامیدند. (کاخی، ۱۳۷۰: ۳۹۸)

حیدری از اوان نوجوانی، یعنی سیزده سالگی به زبان کردی و گاه عربی مطالبی می نوشت و به تشویق مدیر مدرسه برای دانش آموزان می خواند 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

شد. الرصافی که استعداد جوان را مشاهده می کند، او را به خواندن و حفظ کردن اشعار متنی وامی دارد. «بلند» ناخرسند از این اجبار گفته است: «به ابوالعلاء بیشتر تمایل داشتم.» (الملحم، ۱۹۹۸: ۱۴-۱۵) از این رو می توان: گفت اولین ورزش ها و ورزیدگی های شعری هر دو جوان تحت مراقبت مربیان سنتی صورت پذیرفت.

ب: زمینه 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 پیکره آن، دست و پا می زد و ایران اولین تجربه های تنفس در هوای آزاد، پس از دوره دیکتاتوری بیست ساله (دوران رضاخان پهلوی) را می آزمود. به این ترتیب در هر دو کشور موج مبارزه های ملی و بیشتر با آبخشور فکری چپ، به پا خاسته و اوج می گرفت. از این روشنگر نیست که هر دو شاعر جوان به این مبارزه ها و هیجان های سیاسی پیوندند و تا حدی از افکار چپ پیروی کنند. اخوان کم تر و الحیدری بیش تر. شمس لنگرودی در مورد اخوان می نویسد: «امید که به تهران آمد، اوضاع و زمانه دیگری بود؛ دنیا بتازگی از جنگی جهانی، خسته و کوفته بیرون آمده و فضای روشن فکری تهران، تحت تأثیر تبلیغات و تلقینات حزب [توده] چندان با غزل خوانی های گوشه گیرانه هم خوانی نداشت. دوران، دوران شور و هیجان توده ای ها و شاعران حزبی بود... [و اخوان] نمی توانست در مقابل این همه هیجان های هنری و بشر دوستانه بی تفاوت بماند.» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۷: ۷-۲۹۶) و منتقد دیگری بصراحت می نویسد: «با اوج گیری مبارزه های ملی و چپ در ۱۳۲۸ هـ ق (۱۹۵۹ م) مهدی اخوان وارد نبردهای اجتماعی می شود و در نتیجه به زندان می افتد و به کاشان تبعید می شود. اشعار این دوره او که جنبه رئالیسم حزبی دارد، بیش تر در روزنامه ها و مجله های چپ به چاپ رسیده است.» (دستغیب، ۱۳۷۳: ۸)

بلند الحیدری در همین دوران به گروه موسوم به «الوقت الضائع» (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 توده 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 تجدید ادبی میان اعضا جاری بود.

سرانجام الحیدری در سال ۱۹۶۳م. 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: ۲-۴۵۱)، با این حال هر دو شاعر دوره‌ها و تجارب یکسانی را در زندان و تبعید، پشت سر گذاشتند. سرانجام در هر دو کشور پس از فرونشستن جوش و خروش‌های اولیه، مبارزه‌ها و تکاپوهای آزادی خواهانه جای خود را به دیکتاتوری و اختناق دیگری 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 کردند، به چشم دیدند. به دنبال این فروریزی آرمان‌ها، سال‌های سکون و سردی و رکود سیاسی در هر دو کشور فرا رسید که اتفاقاً با دوره کمال هنری و پختگی شاعرانه 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

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 محققان شعر معاصر، با انتشار این کتاب «به مقام ملک‌الشعرایی ملت ایران می‌رسد.» «شمس لنگرودی، ۱۳۷۰: ۲۴۵، ۲۴۴» و در طی یک دهه از انتشار مجموعهٔ «زمستان» تا چاپ کتاب «از این اوستا» (۱۳۳۵ تا ۱۳۴۴) به اوجی شگفت‌انگیز و باور نکردنی دست می‌یابد و زبان او زبان مسلط شعر نو می‌گردد. علاوه بر سرودن اشعار نیمایی، اخوان با نوشته‌های تحلیلی خود بویژه با انتشار دو کتاب مهم «بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیخ» و «عطا و لقای نیمایوشیخ»، 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، هیچ‌گاه 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 خفقه 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.

دوره نخست

ارغنون اولین مجموعه شعر اخوان است که در برگزیده اولین سروده‌های اوست. این مجموعه، برخلاف اولین مجموعه شعر بلندالچیدری، 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 سنت‌های 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 مرحله 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.» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۰: ۴-۲۴۲)

از سوی دیگر و از زاویه بررسی محتوایی، روح حاکم بر این اشعار چندان پرمایه و عمیق نیست و اساساً نوعی احساس عدالت خواهانه رمانتیک را نشان می‌دهد. به بیان دیگر مجموعه ارغنون، مالا مال 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 صورت‌بندی‌های پیچیده اجتماعی و انسانی را تبیین می‌کند:

تنهایی و عزلت طلبی:

نه یار جوان، نه باده صاف کهن	نه نغمه‌ی نی خواهم و نه طرف چمن
من باشم و من باشم و من باشم و من	خواهم که به خلوت کده‌ای از همه دور
(اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۳۰۶)	

غم‌های موهوم:

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

سیاهی و سکون

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

عشق بی هویت و منفعل:

تو را با غیرمی بینم، صدایم در نمی آید
نشستم، باده خوردم، خون گریستم، کنجی افتادم
دلم می سوزد و کاری ز دستم بر نمی آید
تو مه بی مهری و حرف منت باور نمی آید
(همان، ۱۳۷۸: ۲-۲۸)

گریه های شبانه:

همین از غم نه تنها چشم خون بالای من گرید
نه چون شمع که شب گرید ولی آرام گیرد روز
که هم چون نخل باران خورده سر تا پای من گرید
که چشم شب به روز و روز بر شب های من گرید
مگر ابر بهار امشب غمی چون من به دل دارد
که می خواهد بدین سان تا سحر هم پای من گرید
(همان، ۱۳۷۸: ۲۸۳)

برخلاف «ارغنون»، «دیوان خفقه الطین» به عنوان اولین مجموعه شعر بلند الحیدری، از جنبه بیان ادبی و نوآوری های شعری، جایگاه ویژه ای به خود اختصاص داد، چنان که بلافاصله او را در گروه نوگرایان و سنت شکنان شعر عرب جای داد. با این همه و به رغم جلوه های تجدد گرایانه بیانی در این اشعار، فضای معنایی و محتوای فکری آن با مضامین و معانی مجموعه ی «ارغنون» بسیار نزدیک است و تا اوج کمال فکری شاعر، هنوز فاصله 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 غیر عرب در آن بخوبی دیده می شود. اولین شعر دیوان به نام «سمیرامیس» همانندی هایی با داستان «سامسون و دلیله» تورات دارد که «ابوشبکه» در سال ۱۹۳۳م. آن را به نظم کشیده بود و بلند الحیدری با تأثیرپذیری از آن داستان و جلوه های رمانتیک منظومه ی «ابوشبکه»، به سرودن «سمیرامیس» پرداخت. علاوه بر آن در سایر اشعار این مجموعه جلوه های دیگری از رمانتیسم رایج، به چشم می آید:

انا أهواك ولكن / غير ما تهوين أهوى / انا أهواك جراحا في حياقي تتلوى / كلما هدهدتها / أهدت إلى العالم
نجوى / أنا أهواك نشيدا / أزلها / يتغنى / فيه ذوبت شبابي الرائع الالحن الحنا / ولنفن بعده / فالحب عمر ليس
يفنى ...

(الحیدری، ۱۹۹۲: ۲۹)

[تو را دوست دارم، اما/ نه آن چنان که می خواهی دوستت بدارم؛/ تو را دوست دارم هم
چون زخمی که در زندگی ام 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
می شویم،/ و بعد عشق است که می ماند و نابود نمی شود.]

بلند الحیدری در شعری از عشق مثالی دم می زند و می خواهد 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 می طلبد (همان، ۱۱۱) و حواریا به خاطر ارتکاب گناه، ستایش می کند. در شعر
«جحیم» (همان، ۱۱۵) سبب خروج آدم از بهشت را اغواگری حوا می داند و به دنبال آن نتیجه
می گیرد که جای شگفتی نیست؛ اگر شاعر «آتش و عذاب آن را» به جای بهشت برگزیند.
علاوه بر مضامین عاشقانه، رگه هایی از بیان احساسی حتی در اشعار اجتماعی و سیاسی این
دوران، قابل پی گیری است. در شعر «صدی خریف» [پژواک پاییز] (همان، ۳۱) شاعر یادهای
گذشته را که اینک از آن ها جز اوهامی باقی نمانده، مرور می کند و در اندوه و یأس فرو
می رود. هم چنین 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 می کند:

دیدي دلا که یار نیامد	گرد آمد و سوار نیامد
بگداخت شمع و سوخت سراپای	و آن صبیح زرنگار نیامد
آراسیم خانه و خوان را	و آن ضیف نامدار نیامد...

آن کاخ‌ها ز پایه فرو ریخت و آن کرده‌ها به کار نیامد
سوزد دلم به رنج و شکیت ای باغبان، بهار نیامد
بشکفت بس شکوفه و پژمرد اما گلی به بار نیامد...
(اخوان ثالث، ۱۳۴۹: ۲۹،۳۰)

با توجه به آن چه گذشت. در یک نگاه کلی می‌توان دریافت، نخستین سروده‌های بلندالحدیری، بویژه مجموعه خفقه الطین، 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 مجموعه «زمستان» (۱۳۳۵هـ/ش ۱۹۵۶م) آغاز می‌شود که پس از شکست نهضت ملی و برباد رفتن آمال و آرزوهای روشنفکران ترقی‌خواه و ملیون استقلال طلب (۱۳۳۲هـ/ش ۱۹۵۴م) و پس از محکومیت شاعر به زندان (۱۳۳۳هـ/ش ۱۹۵۵) سروده شده است. شاعر پس از گذراندن حیرت‌آورانه‌ای 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، تمام‌زوایی 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 عرصه شعرش را به «شهر سنگستان» و «راه‌های بی‌برگشت» مبدل می‌کند و او در نقش راوی و مرثیه‌خوان قصه‌های غدر و خیانت (خوان هشتم) و تلاش‌های بی‌سرانجام (کتیبه)، می‌سراید: «برهای همه عالم شب و روز، در دلم می‌گرید.» (اخوان ثالث، ۱۳۵۶: ۱۴۷)

اولین اشعار دوره دوم بلند در دیوان «خطوات فی‌الغریبه» (گام‌هایی در غربت) (۱۹۶۵) و قبل از آن در منظومه «جئتم مع الفجر» (با سپیده دم آمدید) (۱۹۶۰)، گرد آمده‌اند. در واقع منظومه «جئتم مع الفجر» که بلافاصله بعد از انقلاب ۱۴ تموز ۱۹۵۸ سروده شده، هنوز از حال و

هوای مبارزه خالی نیست و تپش روح امید را می‌توان در آن یافت، اما مجموعه «خطوات فی‌الغریبه» چنان که از نامش برمی‌آید، هم‌چون «زمستان» اخوان ثالث، حاصل بهت و حیرت و ناباوری ناشی از فرو ریختن کاخ آمال و مدفون شدن آرزوها و امیدهاست. (الحیدری، ۱۹۹۲: ۲۹۲)

عنوان اولین شعر این مجموعه شاهدی دقیق بر این گفته است: عشرون الف قتیل (بیست هزار کشته)؛ بلند در بخشی از این شعر می‌سراید:

آماه / یا امی / هنا... بلاحی و لابسمتی / أغور فی الطین / أغور فی الجرح / أغور لا أنت معی /
أغور لاشمس معی / و لا الهوی العالق فی صبحی

(همان، ۲۹۷)

[مادر! مادر! این جا... بدون عشق و بدون لبخند/ در گل و خاک، غوطه می‌خورم/ در زخم غوطه می‌خورم/ غوطه می‌خورم و تو با من نیستی/ غوطه می‌خورم نه خورشید بامن است/ و نه آن عشق معلق در صبحگاه...]

شعر «نوحه» اخوان ثالث از جهت مضمون، با این شعر «بلند» شباهت دارد، با این تفاوت که گستره عاطفی شعر اخوان وسیع‌تر است و به جای شخص معین؛ یعنی مادر، با استفاده از لفظ «ما» همه را درگیر کرده است:

نعش این شهید عزیز / روی دست ما مانده است. / روی دست ما، دل ما، / چون نگاه ناباوری به جا مانده است. / این پیمبر، این سالار، / این سپاه را سردار، / با پیام‌هاش پاک، / 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، ۱۳۴۹: ۱۶۷)

بلندالحیدری در شعر «گام‌هایی در غربت»، اندوه دربه‌دوری و سفر و هجران را چنین می‌سراید:

ملقی - هناک حقیبتان / و خطی 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 / پیاده رویی 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 بی‌شابهت به شعر «چاووشی» اخوان ثالث نیست و «پیاده‌روهایی که به
هیچ جا 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 هیچ کجا
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)

ه: درون‌مایه 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.

- سکوت

سکوت یکی از مضامینی است که در اشعار بلندالحدیدی 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:

لا اِحدٌ فی الدَّارِ سِوایا / تک..تک.. تک / صوتُ السَّاعَةِ، ذلک الصَّوتُ الکرور / لا اُحدٌ فی الدَّارِ سِوایا / و غیرُ عِواءِ الکلْبِ المِسعور / وراءِ جِدارِ الدار / و غیر الصمتِ المَقرور.

(الحدیدی، 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.

(اخوان ثالث، 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 جاده نمناک»، «آسمان هر کجا» را تجربه کند.

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

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
فی منعطف‌الدروب می‌جوید. عناصر و ترکیب‌هایی چون طریق، و دروب در اشعاری چون «ما
أضیق دروبك»، «ثرثرة فی الشارع الطویل»، «فی الطریق إلى بیروت»، «فی طریق الهجرة من
بغداد» بسیار چشمگیر است و نیز عنوان‌های اشعار هم چون «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» نرساندند تا پایانش فرا رسید.

ملء الطریق / صمت عمیق / ینهد عن قلق وضیق / وهناك فی الافق السحیق / سبل تنام / و تستفیق /
اما انا / فلقد تعبت وهانئا / سأنام ...

(الحیدری، ۱۹۹۲: ۲۴۷)

[جاده سراسر/ سکوتی عمیق است،/ از گردنه پیچ در پیچ تنگی سرازیر می‌شود/ و آنجا در افق
دور/ راه‌هایی خفته‌اند/ و بیدار می‌شوند/ اما من/ خسته شده‌ام و این جا، همین جا/ 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:

در آغاز مرگ به من نزدیک بود، شفاف و گرم، نوعی مرگ رمانتیک که رابطه 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 پنجاه و چهار سال از عمرشان می‌گذشت. و سپس روزی آمد که مرگ، عزیزترین دوست من و بزرگ‌ترین پیشواز شعر نو را از ما گرفت: بدرشا کرالسیاب، و جواد سلیم که هر دو در جوانی شان طعمه مرگ شدند. و سپس آن را در یک قدمی خود دیدم، هنگامی که برای اعدام می‌رفتم و میان من و مرگ فقط پنج دقیقه فاصله بود، سپس وقتی که در اتومبیل به عمق دره‌ای در لبنان سقوط کردم که تنه 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: ۱۶، ۱۷)

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

مهدی اخوان ثالث نیز شاعری مرگ‌آشناست 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 «نقیی 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 علاچی 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؟

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

(اخوان ثالث، ۱۳۴۹: 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 بهره فراوان برده است. چنان که در ضمن یک مصاحبه، شعر را همسایه 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، ۱۳۶۸: ۷) هم‌چنین نگارش کتابی سودمند در زمینه شعر نیما یوشیج و اوزان نیمایی، نشان دهنده 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 این گونه شعر مورد پسند اخوان قرار نگیرد.

عمده اشعار بلندالحیدری نیز همچون اخوان از اوزان عروضی نیمایی، قافیه، هماهنگی ترکیبات، موسیقی کلمه‌ها و الفاظ، و سرانجام خاصیت آهنگین اصوات بهره کامل برده است و این جنبه 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 تحت تأثیر 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:

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت،

- سرها در گریبان است. مفاعیلن ۵
 کسی سر برنیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را مفاعیلن ۵
 نگه جز پیش پا را دید نتواند، مفاعیلن 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

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

- وددت لو حطمتها مفاعلن، مستفعلن
 لو دُستها مستفعلن
 لو انی قتلتها مستفعلن، مفاعلن
 وددت لو جبلتُ من عظامها مفاعلن، مفاعلن، مستفعلن
 مرآتی المحدبه مستفعلن، مفاعلن
 اظل فیها مبحرا تحملنی اشرعی مفاعلن، مستفعلن، مفاعلن، مفاعلن
 حکایه احمل ما فیها ... انا مفاعلن، مفاعلن، مستفعلن
 و نعمتی الملتهبه مفاعلن، مفاعلن

(الحدیری، ۱۹۹۲: ۷۷)

ز: بیان روایی

در مجموعه آثار اخوان، دوازده شعر بلند وجود دارد که از یک صد سطر تجاوز می‌کند. علاوه بر آن روایت و بیان روایی زمینه اصلی کل آثار او را، به جز معدودی شعرهای کوتاه

تشکیل می‌دهد. با این حال نکته قابل توجه آن است که استحکام و ظرافت شاعرانه 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 اشعار روایی اخوان، «روایت شکل ساده خود را از دست داده، تبدیل به تمثیل یا اسطوره شده است.» (براهنی، ۱۳۴۱: ۶۴۳)

از سوی دیگر در هشت کتاب اول بلندالحیدری، پنج شعر بسیار بلند وجود دارد: سمیرامیس، جحیم (دوزخ)، خطایا سبع (گناهان هفت گانه)، هم و انا (آنها و من)، و حواری 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 لحن روایی و بیان دراماتیک قرار دارد. علاوه بر آن عنصر روایت در شعرهای کوتاه‌تر حیدری نیز نقشی اساسی دارد.

قابل توجه آن که در اشعار روایی هر دو شاعر، زمینه‌های هنری درام و ساخت‌های سینمایی، بسیار چشمگیر است. شعر «کتیبه» اخوان به عنوان اسطوره 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 زاویه دید «راوی» و نه به شکل سنتی، بلکه به صورت فعال‌تر 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 منظومه «گفتگو در سه بعد» نام برد که به شیوه تئاترهای یونان باستان از گروه همسرایان به عنوان زمینه 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 بیان‌های نقل قولی چه مستقیم و چه غیرمستقیم، همچون نمایشنامه یا فیلم‌نامه، نام گوینده را خارج از متن نگاشته

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

به این ترتیب ملاحظه می‌شود که هر دو شاعر با رعایت نوعی فضا سازی دراماتیک به استحکام ساخت‌های روایی منظومه‌های خود کمک کرده‌اند و شعرهای خود را بی آن که به عرصه 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 پی‌گیری کرد. یکی از علت‌های این خصیصه شعری اخوان، آن است که دیدگاه اصلی و ساختار ذهنی او همواره تحت تأثیر شاهنامه قرار دارد و فضای بیانی و زبانی‌اش در عرصه شعر سبک خراسانی، شکوفا شده است. علاوه بر آن رویکردهای اخوان به تاریخ کهن و ادیان و اسطوره‌های ملی باستانی، زمینه 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 همه 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. دسته نخست اشعاری هستند که براساس واقعه یا حادثه‌ای اساطیری بنا شده‌اند؛ اما اغلب از بیان حرف داستان یا واقعه فراتر می‌روند و نوعی فضا سازی حماسی

جریان‌های روز، همچون «خون هشتم» که بازآفرینی مرگ رستم، قهرمان نامی شاهنامه است؛ همچنین اشعاری که فضاسازی اسطوره‌ای - افسانه‌ای در آن‌ها بشدت 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 حوزه ذهنی خواننده می‌کند، همچون منظومه‌های کتیبه، شهریار شهر سنگستان 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 از سوی دیگر زرتشت، مزدک، بودا، ...

شعر بلندالحیدری نیز مالا مال 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). قصیده 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 منظومه «سامسون و دلیله» تأثیر پذیرفته است.

بلندالحیدری به شیوه 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 «ساعی البرید» از اسطوره «سزیف» سخن به میان آورده و در قصیده «برمئیوس» از شخصیت اسطوره‌ای «پرومته» برای تمثیل «وجود» در تفکرات اگزیستانسیالیستی بهره‌مند شده است.

همچنین در شعری به نام «أدیپ» به شکلی جذّاب و نوآورانه از فضای تراژدی ادیپ 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 «أدیپ» این سیر به نهایت تراژیک خود رسیده است. از سوی دیگر از نظر بیانی و بهره‌مندی شاعرانه، این اشعار، بخصوص ادیپ حدّ نهایی ساختار هنرورزانه کارکرد اسطوره کهن در فضای شعر امروز است. در این مورد گفته شده: «بلند در این قصیده [شعر ادیپ] به اوج قلّه به کارگیری اسطوره در شعرش رسیده است.» (الملحم، ۱۹۹۸: ۱۱۴)

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 پنانسیل اسطوره‌های مذهبی همچون داستان حواء 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 عرصه اسطوره نیز پانهاده‌اند و نوعی «اسطوره 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 عرصه شعر معاصر عرب کرده است. با این همه نکته 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 عرصه تاخت و تاز اساطیر شود، حفظ کند. برقراری این تعادل و تناسب، بار

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

نتیجه‌گیری

بر اساس آن چه گذشت خوانندهٔ شعر مهدی اخوان ثالث و شعر بلندالحیدری، پس از تأمل 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 «ساعی البرید» 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 می‌گردد / 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 کردند. / دست بردار از این در وطن خویش غریب.
قاصد تجربه‌های همه تلخ، / با دلم می‌گوید / 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 نمی‌بندم - خردک شرری هست هنوز؟ / قاصدک ابرهای همه عالم شب و روز / در دلم می‌گیرند.

(اخوان‌ثالث، ۱۳۷۲: ۸-۱۴۷)

و شعر ساعی البرید از بلند الحیدری:

ساعی البرید / ماذا تريد...؟ / انا عن الدنيا بنأى بعيد / اخطأت... / لاشك، فما من جديد / تحمله الارض لهذا الطريد / ما كان / ما زال على عهده / يحلم / او يدفن / او يستعيد / ولم تنزل للناس

أعيادهم / و ماتم يربط عيداً بعيد / أعينهم تنيش في ذهنهم / عن عظمه اخرى لجوع جديد / ولم تنزل
للصين من سورها / أسطورة تحي / و دهر يعيد / ولم يزل للارض سيزيفها / و صخره / تجهل ماذا
تريد؟ / ساعي البريد / اخطات... / لاشك، فما من جديد / وعُد مع الدرب و يا طالما / جاء بك
الدرب / و ما ذا تريد...؟

(الحيدري، 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 نش 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 آمده ای باز
گرد / که این امتداد جاده هاست که تو را به این سو کشانده است / دیگر چه می خواهی؟]

پی نوشتها

۱- «بلند» در دوران زندان تا مرز اعدام پیش می رود و به مرحله ای می رسد که میان او و مرگ بیش
از پنج دقیقه فاصله نمانده است. او سایه ای این نزدیکی با مرگ را تا آخر عمر در خود احساس
کرد و با کسب این تجربه مستقیم هم چون داستایوسکی احساسی کم نظیر را آزمود.

۲- اولین چاپ دیوان های شعر بلند الحیدری، به ترتیب زمانی:

۱. خفقه الطین (تپش خاک) (۱۹۴۶)، اغانی المدینه المیتة (سروده های شهر مرده) (۱۹۵۱)، جئتم
مع الفجر (با سپیده آمدید) (۱۹۶۰) خطوات فی الغربه (گام هایی در غربت) (۱۹۶۵)، رحله الحروف

الصفیر (سفر حروف خالی) (۱۹۶۸) حواری الابعادالثلاثه (گفت و گو در سه بعد) (۱۹۷۲)، اغانی الحارس المتعب (نغمه های نگهبان خسته) (۱۹۸۳)، الی بیروت مع تحیاتی (به بیروت با درود) (۱۹۸۹)، ابواب الی البیت الضیق (درهایی به خانه ی تنگ) (۱۹۹۰)، آخر الدرب (انتهای راه) (۱۹۹۲)، دروب فی المنفی (جاده های تبعید) (۱۹۹۶)

و مجموعه شعرهای اخوان به ترتیب عبارت است:

ارغنون (۱۹۵۱/۱۳۳۰)، زمستان (۱۹۵۶/۱۳۳۵)، آخرشاهنامه (۱۹۵۹/۱۳۳۸)، از این اوستا (۱۹۶۵/۱۳۴۴)، پاییز در زندان (۱۹۶۹/۱۳۴۸) زندگی می گوید: اما باید زیست (۱۹۷۸/۱۳۵۷)، دوزخ اما سرد (۱۹۷۸/۱۳۵۷)، تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم (۱۹۹۰/۱۳۶۹).

۳- خلاصه داستان سمیرامیس (سمیرامیس به معنی کبوتر سپید) آن است که شیئی شبیه به تخم پرندگان برفراز آب های فرات هویدا می شود، دو ماهی آن را به ساحل می افکنند و کبوتری ماده آن را به زیر بال می گیرد تا از آن کودکی زیبا بیرون می آید. کبوتران آن را می پروراندند و سپس چوپانی او را می بیند و می گیرد و در بازار نینوا به «سیما» از مهران شاه که فرزندی نداشت، می فروشد. و سمیرامیس نزد او بزرگ می شود و می بالد. سرانجام طی ماجرای وزیر او را می بیند و با هدیه ای ارزشمند او را می خرد و سپس خود به جنگ می رود. از آن جا که اقامت وزیر در میدان جنگ طول می کشد، سمیرامیس با لباس پسرانه به سمت سپاه می رود تا از او خبری بیابد. در ادامه داستان پس از طی حوادثی، پادشاه آن دختر زیبا را می بیند و به خود می خواند و چون تسلیم نمی شود؛ او را محبوس می کند. بعد از چندی پسر پادشاه علیه پدر می شورد تا هم مملکت و هم سمیرامیس زیبا را به دست آورد. در این موقع سمیرامیس از خدایان می خواهد تا او را از عالم خاک برگیرند و خدایان نیز چنین می کنند و او را به آسمان می برند. مطابق عقاید مردمان سمیرامیس پس از صعود به آسمان صعود می کند و مردم زمین او را به عنوان یکی از الهه های آشور و بابل، مورد پرستش قرار می دهند. (نقل از الملحم، عائده کنعان. "بلند الحیدری فی الشعر العربی المعاصر"، دارسعاد الصباح، کویت، ص ۱۸۴، ۱۸۵).

منابع

- ۱- احمدی، بابک. (۱۳۷۵). **حقیقت و زیبایی**، نشر مرکز، تهران.
- ۲- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۶۹). «در پرتو چراغ آن سخن سنج» گفت و گو با مهدی اخوان ثالث، مجله کلک، شماره ۶ صفحه ۴۶-۵۴.
- ۳- _____ (۱۳۶۸). «گفت و شنود با مهدی ثالث»، درباره هنر و ادبیات، شماره ۷. ص ۶-۴۰۵.
- ۴- _____ (۱۳۴۹). **برگزیده شعرهای اخوان ثالث**، انتشارات سازمان نشر کتاب، تهران.
- ۵- _____ (۱۳۷۲). **آخر شاهنامه**، انتشارات مروارید، تهران.
- ۶- _____ (۱۳۷۸). **آنگاه پس از تندر**، انتشارات سخن، تهران.
- ۷- الحیدری، بلند. (۱۹۹۲). **الاعمال الكامله**، دارسعاد الصباح، کویت.
- ۸- براهنی، رضا. (۱۳۴۱). **طلا در مس**، انتشارات کتاب زمان، تهران.
- ۹- حقوقی، محمد. (۱۳۸۶). **مهدی اخوان ثالث**، انتشارات نگاه، تهران.
- ۱۰- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۷۳). **مهدی اخوان ثالث**، انتشارات مروارید، تهران.
- ۱۱- شمس لنگرودی، محمد. (۱۳۷۷). **تاریخ تحلیلی شعر نو**، جلد دوم، نشر مرکز، تهران.
- ۱۲- عابدی، کامیار. (۱۳۷۳). «راوی قصه‌های از یاد رفته»، فصل نامه کرمان، شماره ۳-۴، ص ۲-۳.
- ۱۳- قاسم‌زاده، محمد (ویراستار). (۱۳۷۰). **ناگه غروب کدامین ستاره** (یادنامه)، انتشارات بزرگمهر، تهران.
- ۱۴- کاخی، مرتضی. (۱۳۷۰). **باغ بی برگی**، نشر ناشران ایران، تهران.
- ۱۵- الملحم، عائده کنعان. (۱۹۹۸). **بلند الحیدری فی الشعر العربی المعاصر**، دارسعاد الصباح، کویت.