پوهنتون کابل

پوهنحی زبان و ادبیات

برنامه دکتورای دری دری

بررسی شعر معاصر افغانستان و عراق از منظر مکتب‌های رمانتیسم و سمبولیسم

(با توجه به شعر شاعران برجسته دو کشور)

(دیزرتیشن دکتورا)

محقق: عبدالخالق حیدری

استادان راهنما

1- پوهاند دکتور سید اکرام الدین حصاریان
2- پوهنوال دکتور راحله حمیدزی

۱۴۰۱ خورشیدی

بسم الله الرحمن الرحیم

پیشگفتار

مکتب‌های اروپایی، بر بستری از اندیشه‌های فلسفی و همراه با زمینه ای اجتماعی در ادبیّات آن سامان ظهور یافت امّا آنچه در ادب معاصر دری دری، به ویژه با ترجمه آثار مغرب زمین، متجلّی شد، فقط در ساخت ادبی و بی‌بهره از زمینه‌های فکری-فلسفی و اجتماعی بوده و انسجام لوازم را نداشت. لذا در شعر شاعران معاصر می‌توان تلفیقی از دو گرایش را همزمان ملاحظه کرد. در ادبیات معاصر افغانستان و عربی زمینه‌های مشابهی دیده می‌شود. یکی از برجسته‌ترین این همانندی‌ها، بازتاب مکتب‌های ادبی اروپایی در شعر معاصر دری دری و عربی است. نکته مهم این است که این بازتاب در دو حوزه ادبی ذکر شده در عین برخی همانندی ها از تفاوتهای بنیادینی برخوردار است. تحلیل این همانندی ها و تفاوتها به تبیین برخی از ویژگی‌های خاص ادبیات معاصر دری دری و عربی می‌انجامد.

دو حوزه ادبی دری و عربی، در گذر از سده‌های متمادی، با هم پیوستگی‌های بسیار داشته‌اند و دارند؛ انواع ادبی، قالب های شعری و واژگان و عبارات بسیار، بین این دو حوزه ادبی در آمد و شد بوده‌اند و هستند. در دوره معاصر، شکل و نوع پیوندها و همانندی‌های دو حوزه ادبی یاد شده، تحت تأثیر عوامل بیرونی متعدد، دچار دگرگونی‌های اساسی شده است؛ تأثیر ادبیات غرب، بر هر دو آشکار است. تأثیرگذاری انواع، جریانها و مکتب های ادبی غربی بر ادبیات معاصر دری دری و عربی کاملاً آشکار است. البته در این میان، آنچه از اهمیت بسیار برخوردار است، تفاوت جدی بازتاب مکتب‌های ادبی غربی در ادبیات معاصر دری دری و عربی است. پژوهش حاضر، با رویکردی تطبیقی به مطالعه ی ورود، سیر و تحولات دو مکتب ادبی رمانتیسم و سمبولیسم در شعر معاصر افغانستان و عراق می‌پردازد و می‌کوشد با خوانش نمونه‌های شاخص متنی و تحلیل مؤلّفه‌های برجسته ی رمانتیسم و سمبولیسم، به توصیف درست و

دقیق و علمی چگونگی بازتاب رمانتیسم و سمبولیسم در شعر معاصر افغانستان و عراق و نیز تحلیل و تبیین تفاوت‌ها و ناهمانندی‌های این بازتاب بپردازد. این پژوهش در حوزه تحلیل تطبیقی مکتب‌های ادبی قرار می‌گیرد و بنیان پژوهش در آن بر تبیین همانندی ها و تفاوتهای مکاتب ادبی رمانتیسم و سمبولیسم در دو حوزه ادبی افغانستان و عراق معاصر است.

تشکر و سپاس از استادان دانشمند و پر مایه ام جناب پوهاند دکتور سید اکرام الدین حصاریان و پوهندوی دکتور راحله حمیدزی از محضر رهمنایی پر فیض شان، به عنوان استادان راهنما که همواره بنده را مورد لطف و محبت خود قرار داده اند. با امتنان بیکران از مساعدت های بی شائبه ی آمریت دیپارتمنت دری دری، پوهنحی زبان و ادبیات ملی، پوهنتون کابل، بورد دکتورا و سپاسگزام از استادان دانشمند و گرانقدر برنامه دکتورا که زحمات زیادی را متقبل شده اند، ابراز سپاس و قدردانی نموده، عزت و سربلندی را برایشان از خداوند متعال خواهانم.

با احترام

عبدالخالق حیدری

چکیده

در این تحقیق سعی شد تا با انتخاب شاعران تاثیرگذار و برجسته دو کشور به بررسی بازتاب و کاربست مولفه‌های رمانتیسم و سمبولیسم در شعر آنها بپردازیم و در این میان از افغانستان (عفیف باختری، خلیل‌الله خلیلی و رازق فانی) و از عراق (عبدالوهاب البیاتی، نازک الملائکه و بدر شاکر السیاب) به عنوان شاعران منتخب تحقیق برگزیده شدند. دلیل انتخاب این شاعران برای این تحقیق، بازتاب بن‌مایه‌ها و مضامین سمبولیم و رمانتیک در اشعار آنها و بهره‌گیری آنها از مولفه‌های مکتب رمانتیسم و سمبولیسم در اشعارشان و همچنین برجسته بودن آنهاست. پژوهش حاضر با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی صورت گرفته است و روش گردآوری اطلاعات آن نیز روش کتابخانه‌ای است که از زمره تحقیقات بنیادی (نظری) به حساب می‌آید. نتایج حاکی از آن است که رمانتیسم در شعر نازک الملائکه به دو دسته تقسیم می شود: رمانتیسم فردی و رمانتیسم اجتماعی؛ در رمانتیسم فردی شاعر با احساسات و هیجانات درونی خویش در گیر بوده، بی آنکه توجهی به اجتماع و مسائل اطراف آن داشته باشد. مهمترین موضوعات رمانتیسم فردی که در شعر شاعر تجلی یافته است، عبارتند از: حساسیت شدید نسبت به مرگ، غلبه افسردگی و غم، بازگشت به طبیعت و ستایش کودکی، توجه به احساسات فردی و غفلت از اجتماع ومردم در گرایش به حساسیت شدید نسبت به مرگ، نازک الملانکه از "شوپنهاور " فیلسوف آلمانی تاثیر بسیاری گرفته است. مهمترین عناصر معنایی که شاعر در این زمینه به آنها اهمیت داده، عبارتند از: همدردی با مردم وباء زده مصر، همدردی با کشاورزان ستمدیده، همدلی با زنان محروم از آزادی، همدلی با آوارگان فلسطینی، همدلی و همدردی با مستمندان و طبقات فرو دست جامعه در رویکرد ناسیونالیستی و عربی گرایی شاعر در انتظار وحدت عربی است.

گرایش به رمز و اسطوره و نمادپردازی یکی از مشخصات اصلی شعر سیاب بوده است. وی در دفترهای شعری خود از افسردگی، عزلت و تلخکامیهای خود و معاصران شان سخن گفته است. شعر وی تلاشی است جهت تصویر خشونتها، زشتی ها، دردها و آلام انسانی که جامعه زمان آنها را فرا گرفته است. سیاب همچنین جامعه‌گراست و شعرهایش ریشه در گرایش های اجتماعی و سیاسی وی دارد، دغدغه‌ی سیاب جمعی است، از این رو وی با حکومت وقت سر ستیز دارند و تراژدی انسان معاصر، درون مایه شعرش گشته است. سیاب، بارزترین شخصیتی است که در شعر خود، به شکل هنری، نمادهای سنتی را به کار گرفته و آنها را به قسمتی اساسی و جدایی ناپذیر در قصیده مبدل کرده است. همچنین یکی از بخش های تاریخ که البیاتی بدان اشاره و بازگشت کرده است، اشخاص و چهره های خاص و برجسته تاریخی، ادبی و فرهنگی اند که از این میان، می توان به اسکندر، خیام و حلاج اشاره کرد. در شعر البیاتی اسکندر نماد سازش و شکست است. او نماد مرگ حتمی و ناگزیر انسان معاصر و ملت عربی است. حلاج در شعر البیاتی نماد انقلاب فداکارانه و تغییر و آزادی اندیشه و سرکشی و از خودگذشتگی در راه عقیده و در نهایت نماد رهایی است. او نماد انسان رنج کشیده

عصر حاضر است که در برابر قدرت های سرکوب گر بر سر اعتقاد خود می ایستد. بازتاب رمانتیسم و سمبولیسم در شعر البیاتی محدود به متن و درون سروده و اشعارش نمانده است و در عناوین شعری با نام سروده های البیاتی به عنوان یک بخش مهم از پیرامتن سیطره یافته بر متن سروده های وی نیز برخی از نشانه های زبانی، فکری، تصویری و محتوایی سمبولیسم و رمانیسم را می توان دید.

از سویی مضامین دینی، در سروده های خلیلی جلوه و نمود خاصی دارد؛ مدح پیامبر و بزرگان دین، تمسک به آیات قرآن و احادیث، نگرانی از انحراف عقیدتی مردم و گرایش به باطل و مذمت ریا و نفاق و... از نمونه های بارز در دیوان شاعر می باشد. خلیلی برای نجات دین و وطن تلاش های زیادی نموده است؛ دعوت به مبارزه و بیدار کردن جوامع غفلت زده خود از خواب غفلت، از مضامین غالب در اشعار وی است. اشعار وی بیانگر نفرت و کینه نسبت به استعمار گران و اشغالگران خارجی است.

در سطح فکری رازق فانی نیز موضوعاتی چون وطن دوستی، اعتراض و انتقاد، دشواریهای دیار مهاجرت، دغدغه های اجتماعی، درد و رنج و دعوت به اتحاد و همدلی بیشترین بسامد را دارد. در مرتبه های بعدی انسان دوستی، گلایه از مشکلات، بازتاب عشق و دینگرایی قرار دارد. مفاهیم سبمولیک و رمانتیک که گاه از دریچه های مختلف و گاه دارای تقابل از زبان عفیف باختری بیان می‌شوند هر کدام به نوعی ریشه در اندیشه فکری شاعر و تاثیر فضای محیطی و بافتی آن زمان کشور افغانستان بر سپهر شعری وی داشته است. در واقع مفاهیمی همچون مرگ، آزادی، اسارت و... جملگی به فحوای شعر عفیف باختری شکل داده‌اند. مهمترین نمادها و مفاهیم مدنظر وی عبارتند از غم، زودگذری ایام بهار، همذات‌پنداری با عوامـل طبیعـت، آزادی و اسارت، بیداد، نارضایتی اجتماعی، درد و رنج، مرگ‌اندیشی. در نهایت یکی از دغدغه های حاکم دیگر در شعرهای عفیف باختری در حوزهء مرگ اندیشی، رفتن و جاری شدن است.

کلیدواژه: رمانتیسم، سمبولیسم، شعر معاصر، افغانستان، جهان عرب

Table of Contents

بیان مسئله: ۲

ضرورت تحقیق: ۳

هدف تحقیق: ۴

اهداف فرعی: ۴

پرسش‌های تحقیق: ۴

پیشینه پژوهش: ۵

مقدمه ۹

بخش اول: سمبولیسم (نمادگرایی) ۹

گفتاری در باب سمبولیسم ۹

مکتب سمبولیسم (نمادگرایی) ۱۳

نمادگرایی فرانسوی ۱۷

پیشوایان سمبولیسم ادبی (استفان مالارمه، پل ورلن، آرتور رمبو) ۱۹

ویژگی‌های مکتب سمبولیسم ۱۹

خاستگاه سمبولسیم در زبان دری و افغانستان ۲۳

سمبولیسم در ادبیات عربی ۲۴

جمع‌بندی مکتب سمبولیسم ۲۹

بخش دوم: رمانتیسم ۳۱

گفتاری در باب رمانتیسم ۳۱

سیر اصطلاحی واژه رمانتیسم: ۳۴

سیر رمانتیسم در انگلیس ۳۷

سیر رمانتیسم در فرانسه ۴۱

سیر رمانتیسم در آلمان ۴۳

اصول و ویژگی‌های رمانتیسم در اروپا ۴۵

مکتب رمانتیسم در شعر عربی: ۵۲

مکتب ادبی رمانتیسم در شعر معاصر عربی ۵۳

عوامل موثر بر ظهور رمانتیسم در شعر معاصر عربی ۵۴

اصول و ویژگیهایی رمانتیسم در ادبیات معاصر عربی: ۵۹

جریان شعر رمانتیسم در ادبیات دری و افغانستان ۶۲

خلاصه و جمع‌بندی از مکتب رمانتیسم ۶۶
مقدمه ۶۹
بخش اول) شاعران افغانستان ۶۹
خلیل الله خلیلی ۶۹
محمد رازق فانی ۷۴
اسدالله عفیف باختری ۷۸
بخش دوم) شاعران عرب ۸۱
نازک الملائکه ۸۱
بدر شاکر السیاب ۸۶
عبدالوهاب البیاتی ۸۹
تحلیل اشعار نازک الملائکه ار منظر رمانیسم و سمبولیسم ۹۳
تحلیل اشعار البیاتی ۱۲۴
بدرالشاکر السیاب ۲۳۶
شاعران افغانستان ۳۲۳
خلیل‌الله خلیلی ۳۲۳
رازق فانی ۳۷۰
عفیف باختری ۳۸۱
مقدمه: ۴۰۰
منابع: ۴۱۶

فصل نخست:

کلیات تحقیق

بیان مسأله

دو حوزه ادب دری و عربی، از دیرباز، با یکدیگر پیوندها و اشتراکات فراوانی داشته‌اند و در این بین به واسطه قرابت‌های زبانی (نگارشی) و محیطی، انواع ادبی، قالبهای شعری و واژگان و عبارات فروانی در ادبیات این دو وجود داشته است که باعث تشابهات ادبی این دو حوزه شده است. اما نکته اصلی در این هم‌راستایی ادبی تاثیر فراوانی است که مکاتب ادبی غربی بر این دو حوزه داشته و باعث ایجاد دگرگونی‌های بنیادین در ادبیات و شعر آنها در دوران معاصر گشته است. این عوامل بیرونی باعث شده است تا شکل و شمایل حوزه ادبی این دو کشور رنگ و بویی غربی به خود بگیرد و اندیشه های آن در سرشت نویسندگان و شاعران دو حوزه نفوذ کند و سبک و سیاقی جدید را به آن عطا کند.

با این حال، مکتب‌های اروپایی، بر بستری از اندیشه‌های فلسفی و همراه با زمینه‌ای اجتماعی در ادبیّات آن سامان ظهور یافت؛ امّا آنچه در ادب معاصر دری دری، به ویژه با ترجمه آثار مغرب زمین، متجلّی شد،

فقط در ساخت ادبی و بی‌بهره از زمینه‌های فکری-فلسفی و اجتماعی بوده و انسجام لازم را نداشت. لذا در شعر شاعران معاصر می‌توان تلفیقی از دو یا سه گرایش را همزمان ملاحظه کرد (زیرک‌ساز و دیگران، ۱۳۹۷: ۹۹). رمانتیسم و سمبولیسم (نمادگرایی) از مکاتب مهم ادبی جهان معاصر به شمار می‌روند. این مکاتب دارای ریشه غربی هستند که تأثیرات شگرفی بر ادبیات فارسی دری و عربی در دوران معاصر بر جای گذاشته‌اند. شاید بتوان افرادی چون خلیل مطران و ابوالقاسم شابی را از بنیان گذاران و نخستین شاعران رمانتیسم جهان عرب و شاملو و اخوان و.. را از شاعران دری برجسته به شمار آورد

برخی معتقدند که رمانتیسم و سمبولیسم دارای اشتراکاتی در معنا و مفهوم و مبادی هستند به همین دلیل اصطلاح «سمبولیسم رمانتیک» را به کاربسته‌اند. از آنجا که این اصطلاح یک عنوان تلفیقی است، به همین دلیل مناسب است که مولفه‌های آن "رمانتیک (رمانتیسم) و" سمبولیست "(نمادگرایی) تعریف شود و آنها را به عنوان دو گرایش یا حرکتی که در اروپا، به ویژه در انگلیس، اواخر هجدهم و اوایل قرن نوزدهم.گسترش یافت دنبال نمود. این دو اصطلاح کاملاً گره خورده و به طور جداگانه‌ای با هم مرتبط هستند، زیرا اعتقاد بر این است که نمادگرایی ناشی از رمانتیسم

است. نمادگرایی به عنوان یک جنبش، واکنشی در برابر رئالیسم و ناتورالیسم بود که جنبشی ضد آرمان گرایی محسوب می‌شود. نمادگرایی، در هنر، نمایانگر رشد جنبه‌های گوتیک و تاریک‌تر رمانتیسیسم است. این کار به عنوان یک جنبش ادبی آغاز شد که از رومانتیسم در نیمه دوم قرن نوزدهم در فرانسه شکل گرفت. نمادگرایی استفاده کاربردی از نمادها است که دارای معانی خاص متعارفی است. انواع مختلفی نمادها و سمبولیسم مانند نمادهای فرهنگی، نمادهای مذهبی، نمادهای سیاسی و غیره وجود دارد.

در حوزه ادبیات و شعر افغانستان و عراق به عنوان دو نماینده از حوزه ادب دری دری و عرب شاعران زیادی پا به عرضه گذاشتند که رگه‌های رمانتیسم و سمبولیسم در شعر آنها برجسته شده است و آنها توانسته‌اند در خلال آن به بیان شعرخود بپدرازند. برجستگی این مکتب‌ها در شعر دو کشور افغانستان و عراق که دارای آبشخورهای مشترک یا دست کم مشابه هستند باعث شده است که شعر در این دو حوزه بن مایه‌های عاشقانه و نمادین به خود بگیرد و در لوای تصویرسازی‌ها، واژگان و آرایه‌های ادبی شاهد تلؤلؤ آن در شعرها باشیم.

از همین رو سعی شد تا با انتخاب شاعران تاثیرگذار و برجسته دو کشور به بررسی بازتاب و کاربست مولفه‌های رمانتیسم و سمبولیسم در شعر آنها بپردازیم و در این میان از افغانستان (عفیف باختری، خلیل‌الله خلیلی و رازق فانی) و از عراق (عبدالوهاب البیاتی، نازک الملائکه و بدر شاکر السیاب) به عنوان شاعران منتخب تحقیق برگزیده شدند. دلیل انتخاب این شاعران برای این تحقیق، بازتاب بن‌مایه‌ها و مضامین سمبولیسم و رمانتیک در اشعار آنها و بهره‌گیری آنها از مولفه‌های مکتب رمانتیسم و سمبولیسم در اشعارشان و همچنین برحسته بودن آنهاست. شاعران منتخب افغانستان جز شاعران معاصر و سبک‌مند هستند و شاعران منتخب عراقی نیز از اولین شاعران نوگرای شعر عربی هستند که باعث شد اشعار آنها برای تحلیل انتخاب شود.

ضرورت و اهمیت تحقیق

ادبیات نوین دری و عربی به سبب ترجمه آثار غربی و بهره‌گیری مستقیم شاعران از آثار غربی به ادبیات غربی تشابه پیدا کرده است و با تلفیق آن با رویه‌های اجتماعی و فرهنگی و سیاسی کشور مقصد سبک جدیدی را ارائه داده است. از این رو تاثیر مکتب‌های غربی بر ادبیات افغانستان و عراق می‌تواند گویای وجوه اشتراک و افتراق این تاثیرگذاری بر ادبیات دو کشور شود. از این رو مکاتب رمانتیسم و سمبولیسم به سان یکی از مهمترین مکتب‌های تاثیر گذار بر ادبیات دو کشور برگزیده شد تا نفوذ آنها در شعر شاعران افغانستان و عراق و نحوه بهره‌گیری آنها از مولفه‌های این مکاتب توصیف و بررسی شود. بررسی تطبیقی ادبیات کشورهای دارای یک بافت و زمینه نزدیک زبانی و مکانی می‌تواند در نزدیک ساختن ادبیات کشورهای مختلف اثربخش باشد به همین دلیل از ادبیات

تطبیقی در پژوهش‌ها استفاده می‌شود که این تحقیق نیز از آن بهره جسته است. در واقع ادبیات تطبیقی در کاوش رشته‌های پیوند دو کشور و فهم ریشه‌های جریان‌های اندیشگانی و تأثیرگذار بر فرهنگ ملل است؛ به عبارت دیگر ادبیات تطبیقی در کاوش و مطالعه ی که فرهنگ کشوری از کشوری دیگر تأثیر پذیرفته و با شرایط ملّی و تاریخی خود آن را وفق داده و هماهنگ کرده است و ویژگیهای نویسندگان خود را در آن وارد ساخته است و متناسب با خلق و خوی مردمش پرورش می‌دهد. با این اوصاف ضروری می‌رسد تا با اهمیت دادن به ادبیات فرهنگ‌های مختلف به بررسی ادبیات‌محورانه مکتبی مشترک در بین انها بپردازیم. به همین دلیل بررسی مولفه‌های دو مکتب رمانتیسم و سمبولیسم که دارای زمینه‌های مشترک هستند در ادبیات افغانستان به نمایندگی از حوزه ادب دری و ادبیات عراق به عنوان نماینده حوزه ادبیات عرب ضروری می‌رسد زیرا این قبیل تحقیقات می‌تواند در ساحت ادبیات و فرهنگ دو کشور عاملی برای نزدیک ترشدن و در ساحت اکادمیک نیز می‌تواند پنجره‌ای به حوزه‌های جدید و مفاهیم نوین در سمولیسم و رمانتیسیم باز کند تا محصلان رشته ادبیات بتواند از آن برای بررسی علمی‌شعر بهره گیرند و شاعران نیز بتواند به درستی از مولفه‌های این مکتب در اشعار خود استفاده کنند.

هدف تحقیق

- بررسی مقایسه‌ای شعر افغانستان و عراق از منظر رمانتیسم و سمبولیسم

اهداف فرعی

- شناخت بازتاب مولفه‌های سمبولیسم و رمانتیسم در شعر دو کشور
- شناخت وجوه تمایز و تشابه در بازتاب شاخص‌های سمبولیسم ور رمانتیسم در دو کشور
- نیل به این مهم که حوزه ادب افغانستان و عراق بیشتر تحت تاثیر چه مکتبی به حیات خود ادامه داده است

پرسش‌های تحقیق

- کدام مولفه‌ها رمانتیسم و سموبلیسم در شعر شاعران افغاسنتان برجستگی بیشتری داشته است؟
- کدام مولفه‌ها رمانتیسم و سمولیسم در شعر شاعران عراق برجستگی بیشتری داشته است؟
- وجوه اشتراک بازتاب شاخص‌های رمانتیسم و سمبولیسم در شعر شاعران دو کشور چیست؟
- وجوه تمایز بازتاب شاخص‌های رمانتیسم و سمبولیسم در شعر شاعران دو کشور چیست؟

روش تحقیق

تحقیق حاضر با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی صورت گرفته است و روش گردآوری اطلاعات آن نیز روش استادی یا کتابخانه‌ای است که از زمره تحقیقات بنیادی (نظری) به حساب می‌آید. در

تحقیقات توصیفی همانگونه که از نام آن پیداست محقق میخواهد وضع موجود یک پدیده یا شی یا اتفاق خاصی را بررسی و توصیف نماید. تحقیقات بنیادی به کشف قوانین و اصول علمی‌می‌پردازد و درصدد توسعه مجموعه دانسته‌های موجود درباره اصول و قوانین علمی‌است. در تحقیقات بنیادی نظری، اطلاعات و مواد اولیه تحلیل به روش کتابخانه ای گردآوری شده و سپس به روش‌های مختلف استدلال مورد تجزیه و تحلیل عقلانی قرار گرفته و نتیجه گیری می‌شود. داده‌های علمی‌و تحقیقی این پژوهش از طریق فیش برداری از منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده است، سپس داده‌های به دست آمده بر اساس رویکرد مطالعه در مطالعات تطبیقی، دسته بندی، توصیف و نهایتا تحلیل شده است. بر این اساس پس از مطالعه اشعار شاعران مورد نظر تحقیق به اشعاری که بعد سمبولیک و رمانتیک شعر درآن برجسته است توجه شد و سعی شد به بررسی آن بپردازیم.

پیشینه پژوهش

- علی اکبر محسنی و رضا کیانی (۱۳۹۲) در مقاله «**بازتاب‌های مشترک رمانتیسم در شعر معاصر ایران و عراق (بررسی تطبیقی شعر قیصر امین پور و بدر شاکر السیاب)**» به بررسی رمانتیسم و شاخص‌های آن در شعر قیصرامین‌پور و بدر شاکرالسّیاب بپردازد. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که امین‌پور و سیّاب به عنوان دو شاعر سرشناس مکتب رمانتیسم در ادبیّات معاصر عربی و دری در برخی بن‌مایه‌های نوستالژی، همچون: دوری از روستا، خاطرات کودکی، مرگ اندیشی و... اشتراک فکری و مضمونی دارند.
- محمدرضا قاری، اعظم نیک آبادی و اشرف روشندل روشندل (۱۳۹۳) در مقاله «**سمبولیسم در شعر معاصر با تکیه بر شعر مهدی اخوان ثالث و هوشنگ ابتهاج**» به بررسی سمبولیسم و نمادگرایی در شعر مهدی اخوان ثالث و هوشنگ ابتهاج پرداختند. پژوهندگان در آغاز، نماد و نمادگرایی و انواع آن را تعریف کرده و تفاوت نماد و استعاره را بیان نموده سپس ریشه نمادهای شعر معاصر در ادبیات باستانی ایران را کاویده است آنگاه با بررسی شعر شاعران یاد شده به فهرست کردن نمادها و سمبول‌های شعر این شاعران پرداخته، آن‌ها را گردآوری، دسته‌بندی، نقد و تحلیل کرده‌اند. زبان گنگ و دیرفهم شعر معاصر، بیشتر به سبب کاربرد نمادهای بسیار در شعر این دوره است. اگر خوانندگان شعر با این شیوه بیانی آشنا شوند، فهم شعر این دوره برای آنان بسیار آسان خواهد بود. پژوهشگر به دنبال این هدف کوشیده است نمادهای به کاررفته در شعر این شاعران را کشف، بررسی و تحلیل کند تا راه برای درک اندیشه‌های این شاعران و ویژگی‌های سبکی و فکری ایشان، اندکی هموارتر گردد. اخوان با بهره‌بردن از نمادهایی که ریشه در اسطوره‌های ایرانی دارند، تشخص ویژه‌ای به شعر خویش بخشیده است. هوشنگ ابتهاج را نیز می‌توان پیروی واقعی برای نمادگرایی دانست.

- زیرک ساز کطیور، آذر اسماعیل، طهماسبی فرهاد و فرزاد عبدالحسین (۱۳۹۷) در مقاله «**رمانتیسیسم، رئالیسم و سمبولیسم در شعر منوچهر آتشی**» به بررسی ان در شعر منوچهر آتشی کردند. منوچهر آتشی، شاعر نسل دوم نیمایی، در سه حوزه از شعر، ترجمه و نقد ادبی فعّالیّت داشت. پژوهش حاضر با شیوه ی توصیفی-تحلیلی در پی آن است که این آمیختگی را در شعر آتشی بررسی کند. یافته‌های پژوهش بیان کننده ی آن است که در شعر وی از همان آغاز تلفیقی از مکاتب ادبی دیده می شود؛ بدین معنا که برخی شاخصه‌های رمانتیسیسم را در شعر غنایی، عناصر اقلیمی (بومی و شهری) را در شعر رئالیستی و گرایش‌هایی از سمبولیسم اجتماعی را نیز در سروده‌های اعتراضی خود، بازتاب داده است. با این حال، از دوره ی دوم شعر وی، بسامد مضامین رمانتیکی در نگره‌هایش فزونی می یابد.
- علی عامل محمد (۲۰۰۹) در پایان‌نامه ارشد خود در دانشگاه سودان با عنوان «**نمادگرایی رمانتیک در آثار ویلیام بلیک**» سعی کرده است تا نمادگرایی رمانتیک در آثار بلیک را بررسی کند. ویلیام بلیک به عنوان یکی از اولین و برجسته ترین افراد این مکتب است. محقق در مطالعه خود از روش توصیفی و تاریخی و همچنین رویکرد تحلیلی استفاده کرده است و بیشتر به آنچه در مورد ویلیام بلیک نوشته شده بود وابسته بود. این مطالعه سعی دارد تا با بررسی آغاز اولیه رمانتیسم و منشأ سمبولیسم، یک بررسی کلی از نمادگرایی رمانتیک ارائه دهد. همچنین با ارائه مقایسه ای مختصر بین آنها، رمانتیسیسم و کلاسیسیسم را نیز مورد مداقه قرار می‌دهد. در این مطالعه از ویلیام بلیک به عنوان برجسته‌ترین نماینده نمادگرایی رمانتیک در شعر و نقاشی یاد می‌شود. بخش عمده‌ای از این مطالعه به برخی از آثار بلیک می‌پردازد. از جمله "کتاب تل" ، "ازدواج بهشت و جهنم" ، ، "تاروت" ، "سنت نشان" و.. ، علاوه بر مطالعه و تجزیه و تحلیل برخی از مشهورترین اشعار وی. مشهورترین و مشهورترین اشعار بلیک در این تحقیق مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است ، مانند "تایگر" ، "بره" ، "گل سرخ" ، "لندن" ، رفتگر دودکش (۱) ، رفتگر دودکش (۲) .
- دکتر اسماعیل محمد فهمی‌سعید و دکتر آزاد حمد شریف از کالج زبان دانشگاه صلاح الدین (۲۰۰۹) در مقاله «**نماد پرنده در شعر رمانتیسم و پسا رمانتیسم انگلیسی**» به بررسی این نماد در اشعار برجسته انگلیسی پرداختند. این مقاله به استفاده شاعران مختلف از پرنده به عنوان نمادی عاشقانه می‌پردازد. این پژوهش مظاهر و عملکردهای این نماد را به نمونه اولیه آن باز می گرداند و نتیجه می‌گیرد که علی رغم تفاوت بیرونی در هویت پرنده ، نقاط مشترک بیشتری با یکدیگر به اشتراک می‌گذارند. این تحقیق بر برجسته ترین انتخاب‌ها و آثار شاعران رمانتیک و پسا رمانتیک متمرکز است. در این شعرها پرندگانی وجود دارد که یا با نام مشخص می‌شوند و یا صرفاً به طور عام نامگذاری می‌شوند. در هر دو مورد، پرنده یک نماد عاشقانه کاربردی است که به عنوان وسیله ای برای رمزگزاری شاعرانه استفاده می‌شود.

- فاطیما زهرا بروکچه (۲۰۱۶) در پایان نامه خود در دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی، گروه زبانهای خارجی دانشگاه تلمسن با عنوان «سمبولیسم در "ریپ و وینکل" نوشته واشنگتن ایروینگ» به بررسی نمادهایی در این داستان کوتاه پرداخت که برای تفسیر رویدادهای مهم تاریخی در تاریخ آمریکا استفاده می‌شد و مختص شرایط جامعه آمریکا قبل و بعد از استقلال آن بود. این کار قصد دارد به این سوال پاسخ دهد که تا چه اندازه واشنگتن ایروینگ موفق شد با استفاده از نمادها وضعیت آمریکایی‌ها را قبل و بعد از جنگ انقلابی به تصویر بکشد؟ برای نیل به درک بهتر این سوال، این فرضیه طرح شد که تفسیر نمادهای مختلفی که از طریق "ریپ ون وینکل" به تصویر کشیده شده است، ممکن است با رمزگشایی از آنها و شناسایی تفسیرهای متنوع آن، درک دقیق داستان را افزایش دهد. برای تحقق این هدف، رویکرد تحلیلی انتخاب شد تا از آن برای تجزیه و تحلیل هر جنبه از داستان استفاده شود تا بدین وسیله معنای نمادین آن استخراج گردد.
- دکتر شاهرخ رووفی استاد دیپارتمنت عربی پوهنتون تعلیم و تربیه کابل مقاله تحت عنوان (خلیلی و شوقی فی قصیدتهما «مجسمه بامیان » و « أبی الهول » دراسة مقارنة) مقایسوی در مورد شعر معاصر دری دری و عربی بوده که شوقی به واسطه ی نماد ابو الهول می‌خواهد هولناکی مرگبار شهر را به تصویر بکشد. پژواک و سکوت شهر به دو بال وحشتناک ابو الهول می‌مانند که از جنس صخره ای مدفون در خاک شهر هستند، این پژواک و سکوت شهر، هر دو آزاردهنده و مرگبارند. به بیان دیگر شاعر، شهر را به ابو الهول از آن جهت که همه ی مردم را می‌کشت و می‌بلعید، تشبیه می‌کند و خلیلی خطاب به مجسمه بامیان چنین بیان می کند:

تا کجا در کهنه طاق قرن ها   با تن خسته بپا ایستاده ای
تا بکی خاموش و مبهوت و حزین   در دل ویرانه ها ایستاده ای
تا کجا ای عبرت و لیل و نهار

فصل دوم:

سمبولیسم و رمانتیسم

مقدمه

در این فصل سعی داریم که تا با استفاده از منابع کتابخانه‌ای موجود به معرفی مکاتب دوگانه مد نظر این تحقیق یعنی سمبولیسم و رمانتیسم بپردازیم. به همین دلیل در ابتدا به معرفی لغوی سمبولیسم و ریشه‌های خواستگاهی آن می‌پردازیم و سپس به معرفی مکتب رمانتیسم و معرفی رمانتیسم ادبیات عربی و دری دری (افغانستان) می‌پردازیم.

بخش اول: سمبولیسم (نمادگرایی)

گفتاری در باب سمبولیسم

از گذشته دور یعنی از آغاز بشریت تاکنون، دانستن اسرار و راز و رمز هستی، یکی از دغدغه‌های اصلی افراد بوده است و انتخاب نشانه‌هایی قراردادی، راهی برای شناخت و درک مفاهیم هستی شناخته میشد. دنیا سرشار از شگفتی و حقایقی است که در سایه قرار گرفته است و همگان قادر به شناخت آن نخواهند بود. ادبیات هر مرز و بوم نیز به مانند دنیایی وسیع از ناگفته‌ها برای بیان مفاهیمی‌که عینی و آشکار نمی‌توان بیان کرد، روش‌های بسیاری را به کار گرفته است.

در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در ادبیات تحولی نو روی داد و آثاری در وادی نظم و نثر در کشور فرانسه سروده شد که به خاطر جو موجود و شرایط زندگی و همچنین مقابله با دیگر مکتب‌ها برای دستیابی به سبکی نو، مکتب سمبولیسم بنا نهاده شد که نه تنها در ادبیات بلکه دیگر هنرها چون تئاتر و هنرهای نمایشی و نقاشی جایگاه ویژه ای یافت و تا مدت‌ها پایدار بود. سمبولیک را بیان غیر عینی عالم واقع می‌نامند و شاعران و نویسندگان این سبک از اشاره ی آشکار و مستقیم به مفاهیم که شیوه ی شناخته شده ی پیروان رئالیستها و ناتورالیست‌ها بود - خودداری می‌کردند و مایل به پوشاندن حقایق در لباس کلمات بودند تا خواننده بعد از جست و جو و تلاشی خالص به آن دست یابد و به عمق آن برسد. حضور این مکتب در ایران معاصر با سمبولیسم اجتماعی در اشعار «نیما یوشیج » آغاز شد که شاعر با بیان سمبولیک، سیاهی‌ها و مشکلات را در بعد اجتماعی، پوشیده و نمادگرایانه بیان نمود. ولیکن مکتب سمبولیسم یا همان بیان دگرگون در ساختار و محتوای متن در آثار عرفانی، در قرون گذشته، ظهور یافته بود و همچنین چه در آثار منظوم و چه در آثار منثور ردپایی از نمادگرایی می‌توان یافت.

«در دوره‌های نخست ادبیات کهن دری، به دلیل بینش برونگرایانه ی شاعران و نویسندگان به زندگی، نمادپردازی نادر است. اما با رواج ادبیات صوفیه نماد و نمادگرایی رونق بیشتری یافت و رو به گسترش

نهاد» (انوشه، ۱۳۸۱: ۸۲۸). درواقع آثار عرفانی که حاصل شهود و سفر روحانی سالک در عالم رؤیا، خلسه و خواب است، بی مانند به سازه‌های به کار رفته در سمبولیسم نیست. آثاری که گروهی از عرفا در قالب داستان و حکایت‌های رمزی بیان کرده اند، روایتی متفاوت از فضایی متفاوت است که با دیگر آثار مغایر است.

خصوصیت باطنی عرفان و صوفیه که بر راز پوشی و بیان دگرگون مراحل سلوک تکیه داشتند، آغازگر خلق آثاری شدند که در این داستان‌ها کلمات و محتوا، جدا از متن و شخصیت-هایی خیالی، به دنبال بیان واقعیتی فراتر و بالاتر از جهان هستی هستند.

و به مرور زمان و ورود اندیشه‌های مختلف و همچنین عقاید فلاسفه یونان، در آثار فلاسفه و عرفاء همچون ابن سینا و سهرودی و دیگر افراد، مجالی برای آفرینش آثاری فاخر و ماندگار پدید آمد. در این بین صوفیه و عرفا توجه ویژه ای به این قالب داشتند و به دلیل شرایط اجتماعی و عقیدتی که امکان بیان آشکار عقاید نبود، به نگارش داستان‌های عرفانی و رمزی روی آوردند و راز و رمزهای عرفان را در آن به تصویر کشیدند.

مفهوم لغوی و اصطلاحی سمبل

سمبل (Symbol) در اصل یک واژه یونانی (sum ball) و به معنای وابستگی و چسباندن دو نقطه مجزا است. این واژه در حالت اسمی‌به معنای "رمز، علامت و نشانه" به کار می‌رود. (ثروت،۱۳۹۵:۱۶۰) در زبان دری برای آن معادل‌هایی نظیر "نماد، نمود و رمز" پیشنهاد شده است.
اصل کلمه ی سمبول sumbole (نماد)، سوم بولون (sumbolon) یونانی است؛ به معنی چسباندن دو قطعه ی مجزا که از فعل سومبالو sumballo (می‌پیوندم) مشتق است و حاکی از چیزی است که به دو قسمت شده باشد؛ مثلا، تصور کنیم به دو نفری که همدیگر را نمی‌شناسند نیمه ای از یک اسکناس را که به طور نامنظم دو پاره شده باشد بدهند تطبیق آن دو پاره اسکناس به آنها امکان می دهد که همدیگر را بشناسند و به هم اعتماد کنند. (سیدحسینی، ۱۳۸۹، ج ۲، ۵۳۸) اما با گذشت زمان، برداشت از کلمهی سمبول پیچیده تر شده است. از تعاریفی که قاموس فنی وانتقادی فلسفه اثر آندره لالاند a . lalande (۱۸۶۷ – ۱۹۶۳) از سمبول به دست داده است، این تعریف قابل توجه است: «هر نشانه محسوس که (با رابطه‌ای طبیعی) چیزی غایب یا غیر قابل مشاهده را متذکر شود.»

همچنین سمبل در لاتین symbolum سوبولون مأخوذ از یونانی است در یونانی پیشوند(sym) به معنی با هم وballein به معنی پرتاب کردن است» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۱۳). به تعبیری «تقریبا

در همه زبان‌های غربی، نماد ریشه ای واحد دارد؛ اما ساختمان واژه، اکنون با هم اندکی تفاوت پیدا کرده است. معادلهای واژه "نماد" در زبان‌های غربی را می‌توان به شرح زیر فهرست نمود:

انگلیسی:symbol لاتین: symbolum

فرانسوی: symbole یونانی:sumbolon-sumballein

ایتالیایی: symbol یونانی امروز: symbole آلمانی: symbal » (قبادی، ۱۳۸۸: ۳۹)

و در تعبیری دیگر سمبول را از واژه سوم بولون sumballo در معنای چسباندن دو قطعه ی مجزا به یکدیگر، قطعاتی که از یکدیگر جدا شده بودند گرفته اند(سید حسینی، ۱۳۸۴: ۵۳۸). درواقع واژهای که به عنوان نماد و سمبل به کار می‌رود در کنار معنای حقیقی خود، معنای باطنی و درونیی دارد که گویی در سایه ای از ابهام قرار گرفته است. «سمبل (symbol) را در دری رمز و نماد می‌گویند. سمبل نیز مانند استعاره رابطه ای دو سویه است. به سویه ی غایب مظهرله (یا مرموزالیه یا بود) و به سویه ی حاضر مظهر (یا رمز یا نمود) می‌گوییم» (شمیسا ۱۳۹۰: ۲۲۱). سمبول دلالتی را ایجاد می‌کند یا روشن می‌سازد. فعالیت سمبولیک نیز دوگانه است؛ رمزگشایی و ایجاد. سمبول برخلاف استعاره انسان را به شناسایی یک معنی مخفی دعوت می‌کند و آن معنی مخفی می‌تواند یک چیز از دست رفته و یا ممنوعه باشد» (سیدحسینی، ۱۳۸۴: ۵۳۹).

از سویی سمبل یا نماد به چیزی گفته میشود که هم خودش باشد و هم مظهر مفاهیمی‌دیگر؛ مثلا درخت زیتون علاوه بر مفهوم واقعی اش، نماد صلح و دوستی نیز هست. نمادها با توجه به زمینه‌های فکری، فرهنگی و شرایط به وجود آمدنشان به دو گروه بومی‌یا عمومی‌تقسیم می‌شوند. (ثروت ۱۳۸۵، ۱۶۳). نمادهای بومی‌مربوط به مردم منطقه ای خاص است؛ اما نماد عمومی‌را تقریبا همه مردم جهان به یک صورت درک می‌کنند. در آثار ادبی، نیز نماد، دو گونه کاربرد دارد. گاهی هنرمند اثری کاملا سمبولیک و نمادین می‌آفریند، مثل منطق الطیر عطار و گاه در اثر خود از برخی عناصر به عنوان نماد بهره می‌گیرد.

تلقی سمبولیست‌ها از کلمه ی سمبول را نیز می‌توان از این تعریف ژول لومتر[۱] (۱۸۵۳- ۱۹۱۴) استنتاج کرد: «تطبیقی است که فقط جزء دوم آن به ما داده شده است، دستگاهی از استعاره‌های پیاپی.» (همان، ۵۳۸)

---

[۱] Lemaitre .j

مالارمه در باب سمبل می‌گوید: ایجاد رابطه است بین امری ذهنی و عینی و در این رابطه فقط یکی از طرفین ذکر می‌شود و لذا غیر صریح است. (شمیسا به نقل از: مالارمه، ۱۳۹۰، ۱۱۴) این اصطلاح در حوزه ی فلسفه ی زبان، زبان شناسی، ارتباط شناسی و هنر و ادبیات به کار برده می‌شود واصل آن ریشه در ادبیات نشانه شناختی جهان باستان دارد. گذشتگان همواره منابع غنی از رمزها (نمادها) را در ادبیات خود داشته اند و نمادها از ارکان اساطیر کهن است: بلکه زبان اسطوره، نماد است. (پیرحیاتی، ۱۳۸۵: ۳۵۵). نماد، نشانه ای است که میان صورت و مفهوم آن نه شباهت عینی استونه رابطه همجواری بلکه رابطه ای است قراردادی نه ذاتی و خود به خودی (محسنیان راد، ۱۳۸۵، ۲۰۲) همان نشانه‌های نمادین را نشانه‌های غیر آیکونیک (noiconic) و نشانه‌های قراردادی و نشانه‌های وضعی نیز می‌نامند .(همان، ۱۹۲)

پروفسور دینس استاد دانشگاه بوستون در کتاب «نشانه‌ها و رمزها، ارتباطات انسانی و تاریخچه آن»، درباره تفاوت انواع نشانه‌ها می‌نویسد: «علائم را حیوانات نیز به خوبی انسان درک می‌کنند؛ در حالی که نمادها این گونه نیستند. علائم عملکردی انحصاری دارند؛ در حالی که نمادها، نماینده معنای وسیع تر و حاوی واقعیت کمتری هستند. نشانه‌های تصویری مانند اصل خود هستند. ودر نتیجه متقاعد کننده اند و بدون توضیح تقریبا قابل در کند، در حالی که نمادها منحصرا از طریق قراردادهای اجتماعی مفهوم پیدا می‌کنند و غالبا از طریق آموزش مستقیم باید آموخته شوند. نمادها پیچیده تر از نشانه‌ها هستند. (همان، ۱۹۵ – ۱۹۴).

وجوه اختلاف و اشتراک تمثیل و رمز(نماد)

«از خیلی جهات نماد به تمثیل بسیار نزدیک است و در بسیاری از موارد این دو با هم می‌آمیزد و تفکیک و تشخیص آن از یکدیگر مشکل می‌شود. آنچه تمثیل را از نماد مشخص می‌کند این نکته است که در تمثیل، اشیاء، حوادث و صحنه‌ها به عنوان مظهرهایی قراردادی و از پیش اندیشیده برای بیان مفاهیمی‌که نویسنده یا شاعر در ذهن دارد به کار می‌روند، از این رو تمثیل معنا و مفهومی‌مشخص و محدود دارد. در حالی که نمادها اغلب ناخود آگاهانه و به عنوان تنها وسیله ی تعبیر مقصود به کار می‌روند. در تمثیل، شاعر دنیایی جدید ابداع می‌کند تا از طریق آن بتواند درباره ی دنیای واقعی حرف بزند در حالی که نماد عناصری برگرفته از دنیای واقعی است که برای نشان دادن دنیایی فراتر و بالاتر (که نماد بخشی از آن است) به کار می‌رود.

از این جهت کسی که تمثیل را به کار می‌برد می‌تواند به تعداد دلخواه عناصری را برای بیان توصیف دنیای واقعی اختراع کند اما شاعر یا نویسنده ای که که نماد را به کار می‌برد اغلب به طور ناخودآگاه

برای معنی مقصود خود واژه‌هایی را مصداق قرار میدهد و تنها یک مظهر یا نشانه پیدا می‌کند، به همین دلیل تفسیر و تأویل به آسانی ممکن نیست » (میر صادقی ، ۱۳۸۸: ۳۲۷). با وجود تشابهاتی که بین رمز و تمثیل وجود دارد، اما «تمثیل از صناعات ادبی و ابزاری در علم بدیع(ریطوریقا) یعنی وسیله ای برای بیان فکر و اندیشه است؛ اما رمز، دال و مدلول را به مصدر معنی بخشی(Significateur) که برتر از هردو آنهاست، یعنی عقل رباست، دلالت می‌کند.

این صفت ذاتی و ماهوی رمز (که بیانگر معنایی است که جز بدان وسیله یعنی جز به زبان رمز، بیان شدنی نیست، البته در قلمرو دیانات و عالم قداست و ماوراء الطبیعه، به وضوح محسوس و مشهود است و بیهوده نیست که زبان اساطیر که با ادیان و مذاهب پیوندی تنگاتنگ دارند، همواره زبانی رمزی است و به گفتهء میرچا الیاده، رمز، دنباله ی تجلی قداست ممتاز رمز است،

مکتب سمبولیسم (نمادگرایی)

"شعر نمادین (سمبولیک) بر اساس افشاگری‌های ناخودآگاه، غرق شدن در رویا و بر اساس حالات روانی شفقی و شامگاهی است. سمبولیسم بیان مستقیم و توصیف دقیق را رد می‌کند و در عین حال، می‌خواهد ترحم و فصاحت را از شعر حذف کند (Philippide, ۱۹۶۶: ۱۶۴). "نمادگرایی عبارت است از تعمیق ویژگی غنایی شعر در ناخودآگاه ، با بیان زمینه موسیقیایی روح انسان به وسیله الهام" .(Lovinescu, ۱۹۷۳: ۵۵۰). "نمادگرایی بر اساس نظریه نمادها و تشابهات حسی استوار است. حساسیت و احساسات تصفیه‌شده‌تری را پرورش می‌دهد؛ شعر خالی را ایجاد می‌کند؛ با موسیقیایی درونی ، با درک موسیقیایی جهان مشخص می‌شود. بر نیروی الهام تکیه می‌کند؛ تنهایی و خلوت را بدون شور و شوق (مانند رمانتیست‌ها) اما با احتیاط و سکوت پرورش می‌دهد. عرفان و صمیمیت، روان رنجوری و رازآلودکی؛ ترجیح بر زمینه‌ها و چشم‌اندازهای پاییزی (بارانی، مه‌آلود ، با سیاهی در نور). را پرورش می‌دهد .(Mihuţ, ۱۹۷۶: ۸۷).

"نمادگرایی اولین تلاش نظام‌مند سحرآمیزی را به تصویر می‌کشد که شامل صحبت درباره نظم زمینی و تصور همزمان نظم کیهانی است." .(Călinescu, ۱۹۸۲: ۶۸۷). "نمادگرایی به معنای دقیق به معنای خاص، در زبان تخصصی فعلی ، احساسات عجیب، موسیقیایی ضعیف، تونالیته ظریف به سبک مدرن ، گفتار آمیخته با تلمیح، تصاویر پوچ، مبهم، نادرست ، خیال‌اندیشی مه آلود است" .(Micu, ۱۹۸۴: ۱۲۲). "با نمادگرایی ، می‌توان گرایش ادبی اروپایی را درک کرد که هدف آن کشف مجدد جوهر شعر، نزدیک شدن به موسیقی بیشتر از نقاشی . ویژگی غنایی شعر نبای بیان گردد بلکه از طریق نماد و ارزشهای واژگانی مختلف با اوای خوش، معادل تغییر پذیر و نرم واقعیت و ظریف‌ترین تفاوت‌های فکری ، برداشت‌ها و احساسات روحی الهام گردد (Bălu, Iancu, ۲۰۰۶:

(۵ ."نمادگرایی آغاز شعر مدرن را نشان می‌دهد، زیرا آن مقام عالی هنر و تعهدرد جستجوی دائمی‌تازگی را ارائه می‌دهد ، اما همچنین آگاهی از استفاده از زبان به نوبه خود را نیز توسعه می دهد" (Zafiu,۱۹۹۶: ۱۰).

همچنین این مکتب به نوعی مبارزه ای بود برضد «فلسفه تحقیقی» و عصیان در برابر ادبیات رئالیستی و ناتورالیستی و حساسیتی تازه برضد اشعار خشن پارناسینها بود. سمبولیسم هنری است؛ که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در اروپا و آمریکا رواج یافت. این مکتب در حدود سال ۱۸۵۵م. در فرانسه پایه ریزی شد و در سال‌های ۱۸۸۰ تا ۱۸۹۰ به اوج فعالیت خود رسید. مکتب سمبولیسم پیش از آنکه به شکل مکتبی مستقل در آید، در بین گروهی از جوانان آن دوران پایه گذاری شد. این افراد که به تمامی‌قواعد و قوانین اجتماعی، سیاسی و حتی اخلاقی معترض بودند، تلاش می‌کردند تا هر آنچه با سنت گذشته ارتباط داشت را نابود نمایند. آنها با درآمیختن احساسات و عواطف شاعرانه با هرزگی و بی بندوباری، ادبیات تازه ای را پدید آورند. همین روح عصیانگر آنها، در نهایت منجر به ایجاد تغییرات اساسی در ادبیات گردید. این گروه به خاطر رفتارهای افراطی شان به گروه "منحط" شهرت یافته بود. برجسته ترین فرد این گروه ورلن بود که کتاب "شاعران نفرین شده" او زمینه‌های ظهور سمبولیسم را فراهم کرد.

از سوی دیگر نویسنده دیگری به نام "ادگار آلن پو" موفق به خلق آثاری شد که ترجمه ی آنها تأثیر بسزایی در شکل گیری مکتب سمبولیسم داشت. این آثار که غالبا به وسیله ی "بودلر به فرانسه ترجمه می‌شد، به همراه کتابی از بودلر به نام "گلهای بدی" دنیای ادبیات را تکان داد. شاعر سمبولیست می‌کوشد با استفاده از زبانی نمادین دنیای ناشناخته را به مخاطب بشناساند. مخالفت آنها با قید و بندهای ادبیات سنتی رفته رفته سبب ایجاد تغییراتی در اوزان شعری گردید." رمبو" و "ورلن" نخستین کسانی بودند که شعر آزاد را در "ادبیات فرانسه" مطرح نمودند. این جنبش سرانجام در دهه اول قرن بیستم به وسیله "آندره برتون[۲]"به مکتب سوررئالیسم تغییر شکل یافت.

به اتفاق نظر همگان «سمبولیسم عکس العملی در مقابل مکتب ناتورالیسم و فلسفه «پوزیتیویسم» بود که فقط با واقعیتهای عینی و ملموس سرو کار داشتند و به زعم خود حقیقت - نویسی و واقعیت گویی را ترویج می‌کردند حال آن که سمبولیست‌ها مدعی بیان واقعیتی تازه که واقعیتی پنهان است بودند. آغازگر این نهضت شارل بودلر است که در سال ۱۸۷۵ کتاب گل‌های شر (Les fleurs du

[۲] Andre Breton

ma) را منتشر کرد. البته قبل از او برخی از رمانتیکها مثلاً « ویلیام بلیک » یا « شلی» در اشعار خود از سمبل استفاده کرده بودند.

شارل بودلر اساساً معتقد به نظریه ی هنر برای هنر بود؛ به نظر او واقعیت از چشم مردم پنهان است و به صورت علائم و اشاراتی است که فقط شاعران می‌توانند دریابند. باری همه ی شاعران سمبولیست از واقعیت موجود، یعنی واقعیت ملموس و حسی رو گردان و ناراضی بودند و در عوض به دنبال گل غایب بودند نه گل حاضر. بدیه ی است که آن گل غایب اسم مشخصی ندارد و لذا شاعر نمی‌تواند از آن نام ببرد پس باید آن را وصف کند تا قابل درک و حس شود(سمبل)» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۱۲-۱۱۱). چنانچه گذشت سمبولیسم با آثار «شارل بودلر» « پل ورلن » و «استفان مالارمه» در نیمه ی قرن نوزدهم در فرانسه آغاز شد که تأثیر قابل توجهی نیز بر آثار ادبی انگلیسی حاکم در قرن بیستم گذاشت (لاج، ۱۳۸۸: ۲۴۱).

سمبولیست‌ها از نمادهای خصوصی که بیشتر جنبه القایی داشت استفاده می‌کردند، تا آنجا که در نظر بودلر دنیا جنگلی است مالامال از علائم و اشارات ، حقیقت از چشم مردم عادی پنهان است و فقط شاعر با قدرت ادراکی که دارد به وسیله ی تفسیر و تعبیر این علائم می‌تواند آنها را احساس کند. همچنین مالارمه سمبولیسم را نوعی فراخوان تدریجی یک شیء می‌نامد تا زمانی که تغییری حاصل گردد(داد، ۱۳۹۰: ۲۹۵).

در واقع عوالم جداگانه ای روی حواس ما تأثیر می‌گذارد که شاعر باید آنها را کشف کند و برای بیان مطالب خود به زبان جدیدتری (زبان رمز) از آنها استفاده کند. البته بودلر استفاده از این زبان سمبولیک را اساس کار خود قرار نداد، اما چند نمونه ی جدید از خود به جا گذاشت که مقدمه ای برای اشعار سمبولیک به شمار می‌رود. با این که مکتب سمبولیسم در قرن نوزدهم رسما رواج یافته است، قبل از این رسمیت یافتن، مایه‌های سمبولیک در آثار گوناگون هنری و ادبی جریان و سریان داشته است؛ چنان که نزدیک به نیم قرن پیش از آن شگردها و روح سمبولیستی در آثار رمانتیسم راه یافته بود؛ حتی میتوان ظهور و حضور این جوهره ی سمبولیک را در چندین قرن پیش در آثار بزرگان ادبی جهان از جمله فردوسی، سهروردی، عطار، مولوی، ادموند اسپنسر، دانته و جان میلتون به روشنی کشف و مشاهده کرد» قبادی، ۱۳۸۸: ۵۱).

در میان افرادی که قبل از بودلر آثارشان رنگ و بویی از سمبولیسم را به خود گرفته بود می‌توان به پل ورلن -که شخصی الکلی بود و یکی از پیروان مکتب انحطاط - «اسکار وایلد» « آرتور رمبو »- نخستین کسی که شعر آزاد سرود- «استفان مالارمه » و« موریس مترلینگ » اشاره نمود(شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۲۰-۱۱۹). مکتب سمبولیسم بعد از فرانسه در اواخر قرن نوزدهم به انگلستان و آمریکا

کشیده شد. نمادگرایان، با یافتن گمشده‌های خود در زبان نمادین، خالق آثار بزرگی شدند. «پیتس» «تی.اس. الیوت» «از راپوند» «هارت کرین» و« دیلن توماس » از پیشتازان این حرکت بودند که از ۱۹۱۲ هواداران زیادی را برای نمادگرایی گرد آوردند.

از اواخر قرن نوزدهم به بعد، با مطرح شدن مفاهیم جدید روانشناسی و نقد، این تفکر بیشتر شکل می‌گرفت که انسان بدون داشتن ذهنی پیچیده تر که حاصل مطالعه ی علوم جدید و تفحص در اندیشه‌های نوین بود- نیاز دارد تا مفاهیم ساده را دریافت نکند. در واقع نوعی دلزدگی از ساده گویی و ساده اندیشی ایجاد شده بود» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۵۷۶). سمبولیست‌ها را از نظر محتوایی، به نوعی پیرو فلسفه ی ایده آلیسم مینامند که در سال -های ۱۸۸۰ در فرانسه رونق یافته بود، در واقع از تأثیر بد بینی «شوپنهاور» بر پیروان مکتب سمبولیست غافل نمی‌توان شد که گویی تنها راه مشاهده ی جهان، تماشای همه چیز از ورای اوهام و خیال‌پردازی‌های شاعرانه امکان پذیر بود(سیدحسینی، ۱۳۸۴: ۵۳۹). |

بر مبنای ثنویت مفروض عالم تجدد و تفسیر هگل از رفت و آمد روح در مسیر تکاملی اش، در هنر سمبولیک روح مغلوب ماده است و همین غلبه ی اختفا بر ظهور، عامل اصلی پیدایی کنایه و رمز است. آنجا که روح از اظهار خویش در عینیت برون ناتوان است و صورت در بیگانگی با معنا به سر می‌برد، رمز و کنایه و مثل پدیدار می‌شود. به عبارت روشن تر، کنایات و رموز ماحصل سر بستگی و لکنت معنوی اند. بیش از آنکه روزگاری پیشه سازند، اهل شبگردی- اند و بیش از آنچه معنا را پدیدار کنند، آن را در کنج و زاویه نهان خانه خویش پنهان می‌کنند. در بیان هگل هنر سمبولیک گامهای ابتدایی و آغازین آفرینش هنری است که در آن، روح از اقتدار و اعتبار نافذ در شکفتگی و گشودگی زبان محسوس برخوردار نیست و جز نارسایی روح در تنفیذ و تسخیر ماده ی محسوس سببی بنیادی تر، بر خیزش و رویش رموز و اشارات و کنایات در اثر هنری نمی‌توان یافت»

به اعتقاد شمیسا سمبلی که در اشعار معاصر دری به کار می‌رود، تحت عنوان سمبل بلاغی، با سمبلی که در آثار سمبولیست‌ها عمومیت دارد، مغایر است، اما برخی از فلاسفه و عرفا به این سمبل نوع دوم یعنی سمبلی که منظور نظر سمبولیست‌هاست هم توجه داشته اند. اساسا سمبولیست‌ها به آن نوع سمبل‌های آسان و قراردادی که به راه‌های مختلف دیگری هم قابل بیان است اعتقاد نداشتند و سمبل از نظر آنان امری است ناخودآگاه که اساسا نمی‌توان با بیان معمولی از آن یاد کرد. باید توجه داشت که اساساً روح یا ناخودآگاه یا عالم درون با ما به زبان سمبل و نشانه و آرکی تایپ و اسطوره و از این قبیل سخن می‌گوید» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۱۸-۱۱۷).

همچنین به عقیده ی جلال ستاری شاعران نمادگرا در فرانسه « عمیقهٔ تحت تأثیر نظریهی "تماثل" بوده اند و نمونه‌های روشن و گویای آن تأثیر پذیری، یکی شعر معروف شارل بودلر به نام، "تطابقات"، است که به گفته ی مفسران، ملهم از این اندیشه ی الوهنگرین[۳] ریچارد واگنر است آنجا که می‌گوید: از بدو خلقت که خداوند جهان را چون کلیتی پیچیده و تقسیم ناپذیر آفرید، همه چیز به طریق تماثل متقابل و دوسری، بیان می‌شود» (ستاری، ۱۳۹۲: ۲۱). و به عبارتی مبنای سمبولیسم عرفانی این است که «در تفکر مذهبی و عارفانه عالم همه آیات خدا هست و خدا نیست، مرد خدا از صنع به صانع می‌رسد. بوام[۴] کیمیاگر عارف از مهر عالم هستی[۵]سخن می‌گوید به این معنی که موجودات و محسوسات، نشانه‌های یک حقیقت آسمانی ازلی هستند که جز از طریق سمبلها قابل درک نیست» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۱۸).

نمادگرایی فرانسوی

در آگوست ۱۸۸۶، رنه گیل اثر قرارداد واژه را با پیشگفتار مالارمه منتشر کرد. در ۱۸ سپتامبر ۱۸۸۶ ، ژان موریا مانیفست نمادگرایی را در ضمیمه ادبی روزنامه Le Figaro منتشر کرد. متون امضا شده توسط رنه ژیل ، مالارمه و ژان موریا نشان دهنده تولد نمادگرایی است. مرکز توسعه جنبش نمادین توسط فرانسه، به ویژه پاریس ، ارائه می‌شد، اما بسیاری از نمایندگان آن خارجی بودند: ژان مورئاس یونانی با نام مستعار یوانیس پاپادیامانتوپولوس، آمریکایی‌های استوارت مریل با ریشه فرانسوی، فرانسیس ویله گریفین. مرکز ثانویه بلژیک فرانسوی زبان بود و نمایندگان آن ژرژ رودنباخ، امیل ورهارن، آلبرت موکل بودند. نمادگرایی در سالهای ۱۸۸۵ ۱۸۹۵ به شدت توسعه یافت (Pedersen, ۲۰۱۴: ۵۹۴).گروه نمادین چارلز بودلر (۱۸۶۷-۱۸۶۷) را به عنوان اولین پیشرو این روند نامیدند. او به عنوان استاد ، افراد معاصری را که قبلاً شناخته شده بودند، انتخاب کرد: استفان مالارمه (۱۸۴۲-۱۸۹۸) ، آرتور رمبو (۱۸۵۴-۱۸۹۱) ، پل ورلین (۱۸۴۴-۱۸۹۶). شارل بودلر کسی است که سیستم ارتباطات نمادین بین جهان معنوی و مادی را از طریق نماد ایجاد کرد. استفان مالارمه به جلوه‌های صوتی و هماهنگی‌های تقلیدی علاقه نشان داد. تفکر نظری مالارمه با نظریه ای درباره زبان شاعرانه همراه بود: "نامگذاری یک شیء به معنای از بین بردن سه چهارم جذابیت شعر است که به گونه ای ساخته شده است که کم کم خود را نشان می‌دهد. برای پیشنهاد آن، اینجا رویا است (Mallarmé, ۱۹۷۰ : ۸۶۹). سرودن شعر تا حدی به معنای تجدید عمل اصلی ایجاد زبان است، به طوری که این عبارت همیشه باید بیان ناگفته‌ها باشد .(Friederich, ۱۹۶۹: ۱۲۱)

---

[۳] Lohengrin
[۴] Boehme
[۵] Signatures of all things

آرتور رمبو بر رنگ مصوت‌ها تأکید کرد. هدف او دستیابی به امری وصف ناپذیر، تغییر جهان با کلمه است. کیمیاگری فعل توهم کلمات را تعیین می‌کند. پل ورلین به موسیقی در شعر اهمیت می‌دهد ، با توجه به این که غنای شعر مانند موسیقی ، به عدم دقت الهام تمایل دارد. بنابراین ، شاعر با استفاده از نظم عجیب هجاهای ۹ ، ۱۱ و ۱۳ به یک ریتم جدید متوسل می‌شود. این ریتم به منظور انعطاف پذیری صدا بود و باید محرم اسرار روح انسان باشد (Pedersen, ۲۰۱۴: ۵۹۴). رنه گیل آغازگر ابزارگرایی است، پدیده ای که تکنیک واقعی انتقال موسیقی در شعر را با استفاده از الهامات موسیقی تولید شده توسط آواهای زبان ارائه کرد. موریس رولینات طرفدار واژگان خوفناک بود، گوستاو کان خالق شعر خالی است و هنری برگسون ، با فلسفه خود ، مفهوم شهود را اثبات کرد. بر اساس اصول نمادگرایی و برگسون ، شهود می‌تواند اسرار زندگی را آشکار کند ، زیرا هدف آن دستیابی به برخی تحقیقات داخلی در مورد ارگانیک و روح است. شعر تریستان کوربیر، موریس رولینات، چارلز کروس، ژول لافورگ تجسم چیزی است که مورخان ادبیات فرانسوی آن را روح انحطاط می‌نامند. آنها مجذوب اعترافات بودلر در بهشت های مصنوعی شدند که "دوق آشفته انسانی را برای همه مواد سالم یا خطرناک که شخصیت او را تقویت می‌کند و عظمت را ثابت می‌کند" به حد اعلی رساند.(Baudelaire, ۱۹۳۸: ۲۹). آنها به منظور اثبات این که ادبیات را می‌توان یک تجربه در نظر گرفت، آنها شعر را از هم جدا کردند، بازی کلمات، عبارات زبان استاندارد، برگردان اشعار عامیانه، رویایی که توسط مواد مخدر ایجاد می‌شد را معرفی کردند. گای میکود با تعریف نمادگرایی فرانسوی، بر چندین ویژگی اساسی خلاقیت‌های شاعرانه نمادین تأکید می‌کند: "ظرافت و هرمتیسم مالارمه، تمایز مالیخولیایی رگنیر، رویاهای طلایی ساماین، سرودهای شادی ورهارن ، قصاید مذهبی کلودل (...) در هر اثر، هرکدام یک لهجه منحصر به فرد دارند که باید درک شوند. ماترلینک درست مانند ورلین ظریف‌ترین احساسات خود را بررسی می‌کند، ناخودآگاه و اعماق روح را کاوش می‌کند. مالارمه از نظر تراکم ، در حداقل گمنامی‌ظاهری ، در سلیقه خاصی از تصنع و سبک عربی و اسلامی، مقدم بر والری است. پس از رمبو، رنه ژیل و سن پل رو، ابزار کلامی‌و شعر تصاویر را به کار می‌گیرند. گوستاو کان به دنبال یک شعر آزاد، یک فرم انقلابی است. ویلی گریفین، استوارت مریل و ورهارین سرانجام به زندگی روی می‌آورند و قبل از کلودل و کنتس نوآیل، عشق خود را به اشیا و موجودات در شعر می‌سرایند .(Michaud, ۱۹۹۹: ۱۱)

پیشوایان سمبولیسم ادبی (استفان مالارمه[۶]، پل ورلن[۷]، آرتور رمبو[۸])

«مالارمه عمر خود را صرف پیدا کردن صورت تازه ای در شعر کرد و مدعی بود که می‌خواهد شعر را از قید همه ی چیزهایی که شاعرانه نیستند، آزاد کند و به حس و فکر و حالت روحی انسان و به تصویر طبیعت پابند نبود و به شکل شعری معمول نیز توجهی نمی‌کرد. در نظر او فقط «کلمه» ارزش داشت. هنر شاعر این بود که شعر را از ترکیب کلمات، شاعرانه و سحرآمیز بسازد. در اشعار مالارمه نه شادی وجود داشت و نه غم، نه کینه دیده می‌شد و نه عشق، خلاصه هیچ حس بشری وجود نداشت. او شعر را از زندگی دور می‌کرد و از دسترس بدر می‌برد و به صورتی در می‌آورد که فقط عده ی انگشت شماری از خواص بتوانند آن را درک کنند. ورلن در عین حال که ولگرد و الکلی بود، شاعر به تمام معنا و بزرگی بود. او با ضعف اراده، نابودی تدریجی خود را تماشا می‌کرد. او با اشعار ظریف و هنرمندانه اضطرابات روحی را که می‌خواست به سوی خدا برود و هیجانات جسمی‌را که از فاسد شدن لذت می‌برد، بیان می‌کرد. او فریادهای روح خویش را که از سرنوشت خود در رنج بود، در اشعارش منعکس می‌کرد و تقریبا به نوعی از رمانتیسم بر می‌گشت.

همچنین رمبو که تا نوزده سالگی شاهکارهای خود را به وجود آورد و از شاعری دست کشید. او از سرزمین‌های عجیب، از شهوات و معجزات، از گل‌های پر جلال و جبروت بحث می‌کرد و نبوغ شعری فوق العاده ای داشت. او برای صداها رنگ تعیین می‌کرد. با تحقیقات خود بازی می‌کرد و با قدرت تمام از سرزمین‌هایی که ندیده بود سخن می‌گفت. مثلا شعر زیبا و مفصل "قایق مست" را زمانی سرود که اصلا دریا را ندیده بود»(هنربرتر، ۱۳۹۲)

ویژگی‌های مکتب سمبولیسم

بارزترین ویژگی سمبولیست‌ها، درون‌گرایی شدید و قطع ارتباط آنها با جهان بیرون بود. به باور آنها عرصه ی شعر از آنجا شروع می‌شود که با واقعیت قطع رابطه شود. درون گرایی و اعتقاد آنها به جهان ماوراء و تأکید بر تخیل و کشف و شهود سبب شد که شعر سمبولیستها از پیچیدگی‌های خاصی برخوردار شود و گاهی درک معنای آن به راحتی امکان پذیر نباشد. توجه به همین ویژگی‌ها، فضای آثار سمبولیستی غالبا مه آلود و وهم انگیز بود. (نوری، نظام الدین، ۴۶۵). سمبولیست‌ها شعر را وسیله ای برای بیان عواطف و احساسات شاعر میدانستند و می‌کوشیدند به جای ارائه ی یک پیام فکری یا اخلاقی، یک وضعیت عاطفی خلق کنند که در آن از نمادهای ظاهری برای بیان این عواطف استفاده شود. (همان).

---

[۶] mallarme
[۷] verlain
[۸] Rimbaue

از دیگر ویژگی‌های فکری سمبولیست‌ها بدبینی و نگاه تیره و تار آنها به جهان بود. ریشه ی این بدبینی را باید در تأثیر پذیری آنها از افکار "شوپنهاور[۹]"، فیلسوف آلمانی قرن نوزدهم میلادی جستجو کرد. او که با دیدی منفی به زندگی انسان نظر داشت و آن را سراسر بدی و شر می‌دانست، مرگ را تنها راه رهایی انسان از این زندگی رنج بار تلقی می‌کرد. این افکار به شدت بر هنرمندان سمبولیست مؤثر افتاد، به طوری که‌هاله ای از یأس و انبوه آثار آنها را فرا گرفت. (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۱۹۸،). یکی از چیزهایی که به شدت توجه سمبولیست‌ها را به خود جلب کرد، موسیقی بود. آنها می‌کوشیدند شعر را به موسیقی نزدیک نمایند؛ زیرا موسیقی هم زبانی غیر مستقیم داشت و هم بی واسطه با عواطف انسانی در ارتباط بود، بدون آنکه پیام خاصی را به مخاطب القاء کند. به همین سبب، سمبولیست‌ها توجه به آهنگ و موسیقی درونی شعر را دستور کار خود قرار دادند؛ به طوری که "مالارمه "معتقد بود: شعر پیش از آنکه کلماتی با معنا باشد، همراهی و هماهنگی صداهاست و عبارتی زیبا و بی معنی از عبارتی که معنا دارد، ولی زیبا نیست، ارزشمندتر است. (انوشه،۱۳۷۶، ۸۲۸).

مشخصات آثار سمبولیستی

۱) **رؤیا اندیشی و تخیل**: سمبولیست‌ها، تحت تأثیر فلسفه ی بدبینانه شوپنهاور بودند و دنیای آنان در تاریکی و ظلمت خلاصه می‌شد و جهان در دیدگاه آنان هم چون رازی بود که باید کشف می‌شد.
۲) **واقعیت دیگر**: آن چه که سمبولیست‌ها با آن مخالف بودند دیدگاه‌های پوزیتیویسم و رئالیسم بود و در دیدگاه آنان شعر باید با واقعیت قطع رابطه کند. سمبولیست‌ها در تلاش بودند که حقایق نامرئی وکشف نشده را مقابل دیدگان ظاهر سازند.
۳) **سوبژکتیویته**: آنها طرفدار سوبژکتیویته بودند و بر این اساس می‌توان گفت که اساس شعر سمبولیست بر پایه ی تلقین، تداعی و پیشنهاد است.
۴) **زبان مشکل**: زبان سمبولیست‌ها بر خلاف دیگر مکاتب مشکل بود. مالارمه به ابهام معروف است. از دیدگاه سمبولیست‌ها زبان نباید منطقی باشد.
۵) **زبان موسیقیایی**: سمبولیست‌ها به آهنگین بودن کلام اهمیت می‌دادند. از نظر مالارمه میان صدا و معنا رابطه ی خاصی وجود دارد.
۶) **ابهام**: شعر مانند موسیقی ذات مبهم است و آنها سمبل را در شعر خود توضیح نمی‌دهند.

[۹] Schopen Hauer

۷) **شعر آزاد**: با تصرفات سمبولیست‌ها وایجاد تغییر در وزن و عروض، شعر آزاد شکل می‌گیرد.

۸) **اسرار**: جهان پر از اسرار ناشناخته است و سمبولیست‌ها به نیروهای ناشناخته حاکم بر انسان معتقد بودند.

۹) **بدبینی**: سمبولیست‌ها از افکار بدبینانه ی شوپنهاور متأثر بودند. (شمیسا، ۱۳۹۰، ۱۲۲)

بنابراین می‌توان اصولی را که سمبولیست‌ها مراعات می‌کنند به شرح ذیل خلاصه کرد:

- الف- حالت اندوه بار وماتم زای طبیعت و مناظر و حوادثی را که مایهی یأس و عذاب و نگرانی و ترس انسان است بیان می‌کند.
- ب- به اشکال و سمبول‌ها و قوانینی که نه عقل ومنطق، بلکه احساسات آنها را پذیرفته است توجه دارند.
- ج- آثاری به وجود می‌آورند که هر خواننده ای بنا به وضع روحی ومیزان ادراک خویش، معنی دیگری از آن دریابد.
- ت- از واقعیت عینی دور و به واقعیت ذهنی نزدیک است.
- ث- حالت مرگبار و وحشت آور نیروهای ناپیدا و مشئومی‌را در میان نوعی رویاها و افسانه‌ها بیان می‌کنند.
- ج- می‌کوشند حالت غیر عادی روحی ومعلومات نابهنگام ضمیر انسان را در آثارشان بیان کنند. چ- به مدد احساس و تخیل، حالات روحی را در میان آزادی کامل با موسیقی کلمات به تصویر می‌کشند (سید حسینی، ۱۳۸۹، ج ۲، ۵۵۱)|

شعر نمادین یا سمبولیک، از جریان‌های مهم شعر معاصر است. همانگونه که قبلا ذکر شد انگیزه‌های مختلفی در شاعران سبب سرودن اینگونه اشعار می‌شد. مضامین اشعار عربی از نمادها و اشاره‌های پنهان به دور نیست و این نمادها تنها منحصر به اشعار غربی نیستند بلکه در اشعار عربی نیز به وفور یافت می‌شود. (غنیم، ۲۰۰۴: ۱۴). اگر بخواهیم زبان نمادین شعری را توصیف کنیم، می‌گوییم همانا آن زبانی سرشار از اشارات مجازی است که مبهم به نظر می‌آید که ابهام آن از آشکار بودن آن بیشتر و از هم گسیختگی اش بیشتر از ترتیب آن است و از این جهت زبانی است دشوار (جوده نصر، ۱۹۸۳، ۱۱۳) زبان سمبولیک به شعر این ویژگی را می‌بخشد که مخاطب در هر حس و حالی یک تأویل متناسب از آن داشته باشد. (نیوتن، ۱۳۷۳: ۱۸۹).

به دلیل وجود نماد شعری، پژوهشگران بین شیوه‌های ۳ گانه از دلالت و علامت، تصاویر تخیلی و رمز متمایز میشوند. (همان، ۸۳) زبان شعری، زبانی است دشوار که افزودن رموز و نمادها آن را دشوارتر می‌نماید. الیوت ابهام را برای شعر لازم می‌داند و می‌گوید نباید در مقابل شعر جبهه گرفت

(و مثلا پیش داوری داشت باید خود را تسلیم شعر کرد تا معانی آزادانه خود را آشکار کنند. از نظر معنی سهم نثر از شعر بیشتر است.

در آثار نویسندگان نمادگرا جزئیات دنیای طبیعی و اعمال شخصیت‌ها برای نشان دادن درونمایه‌ها و عقاید فلسفی به کار می‌رود و در این آثار، صحنه ها، شخصیت‌ها، فضا ، رنگ و دیگر عناصر داستانی به صورتی کاملا مشخص وجود ندارد، بلکه بازتابی از آنها نشان داده میشود. از این رو آثار نمادگرایان سرشار از ابهامی‌مه آلود است و روشنی و وضوح آثار واقع گرا یا ناتورالیستی را ندارد و در این آثار همه چیز در پرده ای تاریک و روشن فرو رفته و نویسنده در چنین جهان ابهام آمیزی، غرق رؤیا و تخیلات و عوالم ناشناخته و شوم و دلهره آمیز است.

نمادگرایی در نمایشنامه نویسی و داستان نویسی نیز تأثیر گذاشت. آثار موریس مترلینگ (۱۸۶۲-۱۹۴۹م) نویسنده و شاعر بلژیکی نمونه ای از نمادگرایی در نمایشنامه نویسی محسوب می‌شود. اعلام موجودیت مکتب نمادگرایی در سال ۱۸۸۰ بود و تا اوایل قرن بیستم نفوذ آن ادامه داشت. تحولات اجتماعی و فکری اوایل قرن بیستم از تأثیر نمادگرایی کاست و بعضی از مشهورترین مدافعان نمادگرایی به مخالفت با آن برخاستند، اما در حدود سال‌های ۱۹۱۰ شکل جدیدتر و پیچیده تری از نمادگرایی را چند تن از شاعران و نویسندگان که معروف ترین آنها « آندره ژید »(۱۹۴۵-۱۸۶۹م) و «پل والری » (۱۹۴۵- ۱۸۷۱م) بودند، به وجود آوردند که نشریاتی برای خود داشتند و به نمادگرایان نو معروف شدند. ظهور مکتبهای ایماژیسم و سوررئالیسم را حاصل نفوذ نمادگرایی دانسته اند»(میرصادقی ، ۱۳۸۸: ۳۰۱-۳۰۰).

«نمادپردازی در شعر دری تقریبا با سنایی رسمیت یافت. پیش از وی در شعر شاعران عارف کاربرد اینگونه تصاویر نمادین بسیار اندک است. اما همین تصاویر ریشه در سنت ادبی پیش از وی دارد. بنا بر این نمادپردازی در ادبیات صوفیه یکباره و ارتجالاً در آثار سنایی غزنوی یا دیگران پدید نیامده است بلکه شاعران عارف برای رمزسازی از میراث ادبی کهن بهره‌های بسیار گرفته اند. مثلاً توصیف و تصویر باده و مجلس شراب و یار و طبیعت و عشق بازی با زیبارویان در شعر دری و عربی سنتی دیرین بود که گنجینه بزرگی از تجربه‌های شاعرانه را در خود داشت. صوفیان مواد و مصالح آماده ای در زبان شعر و سنت ادبی برای بیان تجربه‌های خود یافتند. گویی سنت شعری همه امکانات لازم را برای اندیشه‌های صوفیانه تدارک دیده بود، شعر به زودی به بزرگترین رسانه صوفیان بدل گردید» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۴).

خاستگاه سمبولسیم در زبان دری دری و افغانستان

اگرچه سمبولیسم به عنوان یک مکتب ادبی از اروپا آغاز شده است، اما رد پای آن در ادبیات کلاسیک ایران نیز آشکار است در دوره‌های نخست ادبیات کهن دری، به دلیل بینش برون گرایانه شاعران و نویسندگان به زندگی، نمادپردازی نادر است. اما با رواج ادبیات صوفیه، نمادگرایی رونق یافت و رو به گسترش نهاد. (شوالیه و دیگران، ۱۳۸۱: ۲۲۹). شکل گسترده نمادگرایی عرفانی، ابتدا در آثار منثور عرفانی به چشم می‌خورد. ابن سینا و سهروردی صاحب چند اثر کاملا رمزی هستند و بعدها سنایی، عطار، مولوی و حافظ در بیان افکار و اندیشه‌های عرفانی از سمبل و رمز استفاده ی زیادی کردند. سمبولیسم در شعر معاصر دری دری در ایران با نیما یوشیج آغاز می‌گردد. او تحت تأثیر سمبولیست‌های فرانسوی و مطالعه ی آثار آنان، برخی از ویژگی‌های سمبولیسم را وارد شعر دری کرد. بی تردید جدا از غزل‌های عارفانه، ابهام شعری با کوشش نیما بود که در شعر دری، به معنی حقیقی کلمه را یافت». (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۲۹).

=نیما با عقیده به جریان طبیعی بیان و نیز تعهد در شعر در بیان حقایق اجتماعی، استفاده از سمبل را نه برای بیان مفاهیم انتزاعی و گسسته از طبیعت زندگی، بلکه در خدمت واقعیتهای زندگی و حفظ جریان طبیعی در خلاقیت شاعرانه به کار می‌گیرد. (همان:۱۷۳). این شیوه بیان بعدها توسط اخوان و شاملو به اوج زیبایی شعری خود رسید و راه و سبک نیما نهادینه شد و پیروان زیادی یافت. سمبل و بیان نمادین در شعر سهراب تا حدودی با نیما، شاملو و اخوان متفاوت است. او اگرچه در شکستن وزن و قافیه شعر سنتی پیرو نیماست، اما به لحاظ شکل ذهنی شعر و پیام راهش از نیما کاملا جدا می‌گردد. شعر سپهری در بسیاری مواقع تجریدی، فلسفی و غنایی است. عرفان اسلامی، فرهنگ هند و چین باستان، دنیای جدیدی بر وی گشود و شعرش را کاملا سورئالیسی کرده است. (شمیسا، ۱۳۸۲: ۵).

شعر نیما تاثیرگذاری زیادی در ادبیات نمادین ایران و افغانستان داشته است. در افغانستان از دهۀ سی، شعر نیمایی رواج پیدا کرد. تعدادی از شاعران از دهۀ سی تا دهۀ پنجاه شعر نیمایی سرودند و شعر نیمایی را به جریان تاثیرگذاری در شعر معاصر افغانستان تبدیل کردند. بعد از دهۀ پنجاه نمونه‌هایی از شعر سپید داریم. شاعرانی که در دهه‌های سی و چهل شعر نیمایی را در افغانستان رواج دادند، تعدادی از آن‌ها از جمله واصف باختری و لطیف ناظمی از شاعران مطرح و مهم شعر نیمایی در افغانستان استند. این‌ها اصول شعر نیمایی را می‌دانستند، در اتحادیۀ نویسنده‌گان افغانستان به شاعران نوآموز، اصول شعر نیمایی را درس می‌دادند. بعد از دهۀ شصت که جنگ‌های داخلی اتفاق افتاد، این شاعران آواره شدند. سمبولیسم اجتماعی‌که در شعر نیما مطرح است در شعر

پارسی بی‌پیشینه است. طرح سمبولیسم اجتماعی نیما در شعر موجب شد که گونه‌هایی از سمبولیسم اجتماعی در شعر شاملو، فروغ، اخوان، نادرپور، توللی...، در افغانستان در شعر واصف باختری، لطیف پدرام، پرتو نادری، لطیف ناظمی، صبورالله سیاهسنگ، لیلا صراحت روشنی و... گسترش یافتند و زمینه‌ساز جریان‌های شعری‌یی دارای چشم‌انداز هستی‌شناسانه و زیبایی‌شناسانهٔ مخصوص به‌خود، در دروه‌ای از تاریخ شعر پارسی در حوزهٔ ادبیات پارسی شد (رادیونوروز، ۱۴۰۰).

سمبولیسم در ادبیات عربی

در کشورهای عربی در دوران معاصر پیوندی میان رومانتیسم (الرومانسیهٔ / الرومنطیقیهٔ) و سمبولیسم به چشم می خورد زیرا مهمترین شاعر رومانتیک عرب، الیاس ابو شبکه، در زمان و مکانی بهترین شعر خود را سرود که سعید عقل، بزرگترین شاعر سمبولیست، ظهور کرد و شکوفا شد، زیرا رومانتیسم در دل خود هسته های سبولیسم را حمل می کرد از این روست که می توان برخی عناصر سمبولیسم را در شعر رومانتیک جبران خلیل جبران و دیگر شاعران ادبیات مهجر مشاهده کرد. همانگونه که نزد شاعران سمبولیست همچون یوسف خصوب و امین نحله (جیوسی ، ۲۰۰۱، ۵۰۱) این نکته ممکن است برخی ناقدان را گمراه کند بدین معنا که بپندارند سمبولیسم در ادبیات عربی بسان جنبش شعری فرانسه نتیجه ی رومانتیسم و مترتب بر آن بود ولی با دقت در برخی سروده های شاعر لبنانی ادب مظهر در ۱۹۲۵ م. می توان مظاهر نمادگرایی را در آنها مشاهده کرد (نک: جندی، بی تا، ۴۳۷ ۴۳۸) و این تاریخ پیش از شکوفایی رومانتیسم در ادبیات عربی بود، از این جهت این حرکت در ادبیات معاصر عربی بسان همزاد آن در ادبیات اروپایی نبوده است (برای تنصیل نک : جیوسی، ۲۰۰۱، ۵۰۱ ۵۰۲) درباره ی ماهیت نمادگرایی در ادبیات معاصر عربی اختلاف نظرهایی وجود دارد. برخی چنین می پندارند که هر ادبیات پیچیده و غامضی ادبیاتی نمادگرایانه است و اساسی ترین پایه و شرط آن «دشوار گویی» است. عده ای دیگر بر آنند که نماد گرایی بیماری ای است که در فرآورده ها و آثار ادبی - شعری به شکل نوعی بیماری شیوع می یابد و وضوح و هویدایی را ، که از ویژگی های ادبیات جهانی و به ویژه ادبیات عربی است، به تعطیلی می کشاند. نگاه بدبینانه ی این گروه اخیر آن است که نمادگرایی شاید پاره ای مباحث مربوط به زیبایی، تازگی و باریک بینی را به همراه داشته باشد اما شیوه ای است فاسد» که تعبیرهای زیبا و روای ادبی و آفرینش هنری را به پس نشست و قهقرا می کشاند و در نهایت آن را به ورطه ی بیهودگی و بی معنایی می اندازد.

از سویی تأثیر اشعار مالارم به‌وسیله‌ی گروهی از شعرای لبنان به ادبیات عرب منتقل شد، در واقع ادبیات نمادین در کشورهای عربی از لبنان آغاز شد، کم‌کم مکتب سمبولیسم در لبنان مدارج ترقی

را طی کرد تا اینکه در سال ۱۹۲۶ م زمانی که نمونه‌های آن صفحات بسیاری از مجلات ادب را به خود اختصاص می‌داد و تحقیقات و مقالات به بیان آن می‌پرداخت، به تکامل رسید و به‌تدریج اکثر کشورهایی که مهد علم بودند، تحت‌تأثیر این مکتب قرار گرفتند و میان آن‌ها شعر رمزی رواج یافت و در میان برخی از شعرا مانند: محمود حسن اسماعیل، علی محمود طه، ابراهیم ناجی، صلاح عبد الصبور، نازک الملائکه، بدر شاکر السیاب (در زمینه‌ی رمزگرایی اسطوره‌ای)، عمر ابو ریشه (در برخی تشبیهات و استعارات) و ابوالقاسم الشابی (در صور خیال) بروز یافت (السوافیری، ۱۹۷۳ به نقل از رسولی و فروغی‌نیا، ۱۳۹۰: ۶) سمبولیسم عربی به مفهوم معاصر آن در آغاز مدیون جبران خلیل جبران، شاعر و متفکر عربی مهجر است، همچنان که مارون عبود از وی به‌عنوان مؤسس دو مدرسه‌ی: رومانتیسم و سمبولیسم است در زبان عربی یاد کرده است. شابی هم که در ادبیات عربی به‌عنوان یکی از شاعران رومانتیسم شناخته شده است، توسط استاد سوسنی به‌عنوان **پدر سمبولیسم** در ادبیات جدید و قدیم عربی پس از انتشار کتابش *الخیال الشعری*، مطرح می‌شود (کرو، ۱۹۹۹ به نقل از رسولی و فروغی‌نیا، ۱۳۹۰: ۶)

شاعران آپولو، - که شابی یکی از آنان است - از مکتب سمبولیسم تأثیر پذیرفتند، و به دو علت به این سمت گراییدند؛ یکی اینکه آثار آنان با شعر شاعران رمزگرا همراه و همزمان بود، دوم اینکه این گروه از شاعران، از فرهنگ غربی و از مذهب سمبولیسم استفاده می‌کردند. پژوهنده می‌تواند نشانه-هایی از این تأثیرپذیری را در بعضی از صورت‌های شعری نزد شاعران کشورهای عربی از جمله ابوالقاسم شابی و امین نخله و عمر ابوریشه و نزار قبانی ببیند (احمد، ۱۹۸۹ به نقل از رسولی و فروغی‌نیا، ۱۳۹۰: ۶).

گرایش سمبولیک در ادب عربی بعد از ۱۹۱۹، پس از تحمیل قیمومیت فرانسه بر لبنان ، به این کشور و سپس به سایر کشورهای عربی وارد شد ولی نشانه های ادبی آن قبل از سال ۱۹۲۸ ظاهر نگردید. منتقدان، قصیده ی مشهور شاعر معاصر لبنان، ادیب مظهر با عنوان «نشید السکون» را که مشتمل بر بسیاری از ویژگی های سمبولیسم است، اولین قصیده از این نوع در ادب عربی می دانند. گرایش سمبولیک هم چنان در تطور و پیشرفت بود تا در سال ۱۹۳۹ به صورت مطلوب خود دست یافت و نمونه های آن در مجلات ادبی لبنان به چاپ رسید. چندی بعد سعید عقل قصیده «المجدلیه» را انتشار داد و ارکان سمبولیسم عربی را به وسیله ی آن استواری بخشید (رجایی ،۱۳۷۸ : ۲۲۳).

۱) شاید اولین دلیل به کار بردن نماد و رمز در شعر عربی معاصر پدیده ساده ی تقلید باشد. سمبولیسم در شعر معاصر عربی تحت تأثیر مستقیم و آشکار ادبیات غرب بود. آشنایی ادبا و

منتقدان عرب با زبان و فرهنگ غربی و اطلاع از شیوه های جدید نقد ادبی در غرب و ترجمه آثار اروپاییان به زبان عربی زمینه تقلید آنان را فراهم کرد (رجایی، ۱۳۸۱: ۲۰).

۲) دلیل دوم، بیان کم ترین کلمات و حداکثر تأثیر گذاری است. این ویژگی موجب هنری تر شدن شعر است که در اثر کشف اثر و تأویل پذیر بودن در ذهن مخاطب، ایجاد می شود. فهم تدریجی، چنان که در تعریف مالارمه از سمبولیسم آمده است در التذاذ هنری مخاطب اثر به سزایی دارد. زیرا از ویژگی های مهم و شاید مهم ترین ویژگی یک شعر خوب، راز آلود بودن آن است و علت ماندگاری و زیبایی شعر نیز همین است چرا که در هر زمان و مکانی و توسط هر خوانندهی با ذوقی گوشه ای از رازهای آن کشف می شود و عاشقان شعر و زیبایی لذت وافری از آن می برند (عرب، ۱۳۸۳: ۸۲). تأویل پذیری نمادها «چنان است که رنه شار، شاعر معاصر فرانسوی گفته است: «کشف جهانی که تا ابد نیازمند کشف خواهد ماند» (اسوار، ۱۳۸۸: ۲۱). «نیما یوشیج» بنیان گذار شعر نو ایران اعتقاد دارد که: «سمبل ها شعر را عمیق می کنند، دامنه میدهند و باعث می شوند تا خواننده، خود را در برابر عظمتی بیابد (یوشیج، ۱۳۹۶: ۱۱۲)». طبق نظر یونگ، نمادها از ناخودآگاه انسان سرچشمه می گیرند و بنابراین همواره در هاله ای از ابهام قرار داشته و معنی مستقیم و یگانه و مشخصی ندارند؛ در نتیجه، آوردن نماد در شعر، که آن هم بیشتر به صورت ناآگاهانه و در جریان طبیعی سرایش شعر اتفاق می افتد، موجب تأویل پذیری آن در ذهن مخاطب خواهد بود. در حقیقت، بهره گیری از عنصر نماد (سمبل) در شعر معاصر، بیشترین سهم و نقش را در ابهام آفرینی دارد (پورنامداریان؛ خسروی شکیب، ۱۳۸۷ :۱۵۱). عدم صراحت در ذهن خواننده تأثیر بیشتر و هیبت زیادتر به جای می گذارد. موجب می شود تا رسوبات منطقه ی لاشعور ما تحریک شود و آنچه در آن نهفته است بیدار گردد، زیرا انسانی که خاطرات خود را در کودکی در جایی گرد آورده است، در عنفوان جوانی آنها را از یاد برده است (غنیمی هلال، ۱۳۹۰: ۵۲۱). نمادها به دلیل پیوند با ناخودآگاه انسان پر از انرژی روانی و دارای نفوذی جبری و مقاومت ناپذیر هستند و مخاطب را به تحرک واداشته و به او انرژی می دهند. یک ایده ی سطحی یا صریح یا جامد و بی تحرک و ایستا، با کاربرد رمز و نماد میتواند به ایده ای پویا و بانشاط تبدیل شود و به ابعاد و ژرفناهایی دست یابد که حصول آنها بدون استفاده از نماد امکان پذیر نیست (عز الدین اسماعیل، ۱۹۹۹: ۱۹۹).

۳) دلیل سوم، وضعیت خفقان سیاسی و اجتماعی جامعه است؛ زمانی که امکان بیان مستقیم و روشن عواطف و عقاید سیاسی و اجتماعی وجود ندارد. هنگامی که شاعران معاصر ایران و عرب خود را در شرایط دشوار سیاسی - اجتماعی و گاه در فضایی می یافتند که مخاطبان آنان از درک مرادشان عاجز بودند و بدین رو به رمزگویی روی آوردند. زیرا آن گاه که شرایط ابراز

احساسات دشوار باشد و شاعر خود را در عسرت زمانه یابد ناگزیر زبان شعر نمادین می گردد (کفافی، ۱۳۸۹: ۳۹) و اساسا نمادگرایی یا سمبولیسم و یا به تعبیر عربی «الرمزیه» در سخن، چه شعر و چه نثر می تواند جای تصریحات لغوی را در دلالت های مفهومی بگیرد (سعد برغل، ۱۹۹۶: ۱۴).

۴) دلیل چهارم، نارضایتی از زمان حال و علاقه به پیوند آینده با گذشته هاست. بسیاری از شاعران، گذشته پرافتخار قوم خود را به وسیله نمادهای اسطوره ای و تاریخی، یادآوری می نمایند. زبان نمادین تنها ابزار چند بعدی است که می تواند گذشته و حال و آینده را به یکدیگر پیوند دهد و مقوله های بومی و منطقه ای و قومی و بشری را هماهنگ کند (عرب، ۱۳۸۳: ۱۳۳).

۵) دلیل پنجم، بیان عواطف درونی و یا مفاهیم انسانی و فلسفی است که امکان بیان عادی آن وجود ندارد. بسیاری از منتقدان، عجز واژه ها و زبان طبیعی را در بازگو کردن تجربیاتی فراتر از تجربیات عادی مطرح ساخته و کثرت کاربرد رمزها و نمادها را معلول این امر می دانند (پورنامداریان، ۱۳۶۶: ۴۹).

۶) دلیل ششم، تمایل شاعران به «جریان طبیعی بیان» و سرایش شعر در لحظه های شهود و ناآگاهی که موجب بروز نمادهای طبیعی می شوند. از نظر یونگ این نمادها از محتویات ناخودآگاه روان سرچشمه می گیرند: «غریزه ها در خیال بافی های ما ظاهر می شوند و غالبا وجود خود را فقط با صور سمبولیک فاش می سازند (یونگ، ۱۳۵۲ :۱۰۹)». شاعران برای این که بتوانند از مقوله الهام کمال استفاده را بکنند و نیز از سخن مستقیم و صریح دوری گزینند، از نماد و رمز بهره می جویند (عرب، ۱۳۸۳: ۷۰). نمادهای ناخودآگاه در همین جریان طبیعی بیان هستند که عرصه ظهور و بروز می یابند.

شعر ناب و حقیقی حاصل تجربه ای است ذهنی که در مرز میان آگاهی و ناآگاهی اتفاق می افتد. تداخل و آمیزش و تباین و تقارن عناصر گوناگون این دو حوزه ی آگاهی و نا آگاهی که تجربیات فرد و جمع را در سایه روشن یک حادثه ی کاملا فردی و در عین حال تاریخی و اجتماعی در لحظه ی تجربه ی احوال شاعرانه در کنار هم قرار می دهد، موجد تجربه ی شخصی و یگانه ای است که تنها به یاری همه ی امکانات و ظرفیت های زبانی و زبان شاعرانه و حتی نشانه های غیر زبانی - که در شعر می تواند حضور پیدا کند - ممکن است در ساختاری منسجم، متبلور و قابل بیان گردد (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۴۱)

همان گونه که بیان شد سمبولیسم در نیمه دوم قرن ۱۹ میلادی در اروپا به عنوان جنبشی در شعر آغاز شد و از منظر فلسفی و اجتماعی اعتراضی علیه روحیه ی بورژوازی و طبقه ی سرمایه دار بود.

در کشورهای عربی در دوران معاصر پیوندی میان رومانتیسم (الرومانسیه / الرومنطیقیه) و سمبولیسم به چشم می خورد زیرا مهم ترین شاعر رومانتیک عرب، الیاس ابو شبکه، در زمان و مکانی بهترین شعر خود را سرود که سعید عقل، بزرگ ترین شاعر سمبولیست، ظهور کرد و شکوفا شد، زیرا رومانتیسم در دل خود هسته های سمبولیسم را حمل می کرد از این روست که می توان برخی عناصر سمبولیسم را در شعر رومانتیک جبران خلیل جبران و دیگر شاعران ادبیات هجر مشاهده کرد. همان گونه که نزد شاعران سمبولیست هم چون یوسف غصوب و امین نحله (جیوسی، ۲۰۰۱: ۵۰۱) این نکته ممکن است برخی ناقدان را گمراه کند بدین معنا که بپندارند سمبولیسم در ادبیات عربی بسان جنبش شعری فرانسه نتیجه ی رومانتیسم و مترتب بر آن بود ولی با دقت در برخی سروده های شاعر لبنانی ادیب مظهر در ۱۹۲۵م. می توان مظاهر نمادگرایی را در آنها مشاهده کرد (جندی، ۱۹۵۷: ۶۳۸-۶۳۷) و این تاریخ پیش از شکوفایی رومانتیسم در ادبیات عربی بود، از این جهت این حرکت در ادبیات معاصر عربی بسان همزاد آن در ادبیات اروپایی نبوده است (جیوسی، ۲۰۰۱: ۵۰۳ - ۵۰۱) درباره ماهیت نمادگرایی در ادبیات معاصر عربی اختلاف نظرهایی وجود دارد. برخی چنین می پندارند که هر ادبیات پیچیده و غامضی ادبیاتی نمادگرایانه است و اساسی ترین پایه و شرط آن «دشوار گویی» است. عده ای دیگر بر آنند که نمادگرایی بیماری ای است که در فرآورده ها و آثار ادبی - شعری به شکل نوعی بیماری شیوع می یابد و وضوح و هویدایی را، که از ویژگی های ادبیات جهانی و به ویژه ادبیات عربی است، به تعطیلی می کشاند. نگاه بدبینانه ی این گروه اخیر آن است که نمادگرایی شاید پاره ای مباحث مربوط به زیبایی، تازگی و باریک بینی را به همراه داشته باشد اما شیوه ای است «فاسد» که تعبیرهای زیبا و روای ادبی و آفرینش هنری را به پس نشست و قهقرا می کشاند و در نهایت آن را به ورطه بیهودگی و بی معنایی می اندازد (خراسانی، ۱۳۹۶، ۳۹).

البته گفتنی است که آغاز گران مکتب سمبولیسم در اروپا نیز از وحدت رویه در تبیین نظریه ی خود برخوردار نبودند. شارل بودلر نویسنده ی فرانسوی (۱۸۲۱-۱۸۹۷ م.) که از منتقدان رومانتیسم بود و در جستجوی زیبایی شناسی جدید (نک: سید حسینی، ۱۳۶۷: ۲/۷-۸) توجه ویژه‌ای به مشکل پیوند میان هستی از یک سو و ذات شاعر از دیگر سو از خود نشان می داد و در پی آن بود که به ماورای اشیاء محدود را بیابد در حالی که استفان مالارمه شاعر فرانسوی (۱۸۶۲-۱۸۹۸ م.) بنیان گذار سمبولیسم در ادبیات اروپایی بر آن بود که جز در رؤیا نمی توان به ادراک عقلانی و گوهر پوشیده ی زندگانی دست یافت از این رو مالارمه در پی آن بود که با پرورش و تمرین زبان که در اصل و بیشتر برای ملموسات به کار می رفت کاری کند که امور وصف ناپذیر و نگفتنی به تعبیر در آیند، از این رو بود که اختلاف میان بزرگان این مکتب در اروپا اختلافی ذاتی به شمار می رفت نه

سطحی و عارضی (برای تفصیل نک: عباس، ۱۹۷۸: ۹۶-۵۷) همین اختلافات با تعابیری دیگر در ادبیات معاصر عربی نیز مطرح بود: محمود عقاد، از ناقدان مصری، از مخالفان سرسخت رمز برای رمز بود. برخی نیز بسان احمد حسن زیات، ادیب مصری، بر آن بودند که نمادگرایی با روح ادبیات عربی همخوانی ندارد! و برخی دیگر اعتدال در نمادپردازی را پیشنهاد می کردند تا نمادها مقبول سرشت آدمیان قرار گیرد (جندی، ۱۹۵۷: ۴۶۵-۴۶۳).

جمع‌بندی مکتب سمبولیسم

این یک حقیقت مسلم است که در گستره زبان‌های بشری، واژه‌ها محدود ومعانی و مفاهیم حاصل از آنها نامحدود است و برای جبران این محدودیت زبان، شاعر و نویسنده می‌کوشد که با استفاده از کلیات موجود و بهره گیری از انواع صور خیال، کمبود واژگانی زبان را جبران کند. در این صورت واژه از معنی اولیه خود، دور و معنی مجازی، رمزی، کنایی و... می‌گیرد»(نصراصفهانی و حافظ حاتمی، ۱۳۸۸: ۱۶۹). نمادگرایی پیش از آن که یک مکتب به حساب بیاید، یک مفهوم یا فلسفه است. بشر از ابتدای شکل گیری تمدنها و آغاز شاعری تمایل داشته حرف‌هایش را در قالب نمادها و نشانه‌ها به زبان آورد و اشیای دور و برش را تجسم مفاهیمی‌عمیق تر از آنچه به چشم می‌آید، نشان دهد. همان طور که مصریان باستان گل‌های اسیریس را نماد مرگ میدانستند، هندیان نیز گل نیلوفر را نشانه تاج خداوند می‌نامیدند، بابلی‌ها مار را نماد جاودانگی به حساب می‌آوردند و خورشید را نشانه بخشندگی و زندگی اما به هرحال سمبولیسم یک مکتب فکری هم هست. در اواخر قرن نوزدهم شاعران فرانسوی که از زبان خشک نویسندگان رئالیسم به ستوه آمده بودند، مکتب سمبولیسم را بنیان نهادند.

آنها عقیده داشتند اثر هنری باید تا حد ممکن از بیان مستقیم مفاهیم فرار کند و به نمادها و نشانه‌ها پناه آورد. نمادها و نشانه‌ها، خواننده را در کشف راز و رمزهای اثر به تحرک در می‌آورد و او را از قالب یک شاگرد حرف گوش خارج می‌کند. نمادهای بومی‌مربوط به مردم منطقه ای خاص است؛ اما نماد عمومی‌را تقریبا همه مردم جهان به یک صورت درک می‌کنند. در آثار ادبی، نیز نماد، دو گونه کاربرد دارد. گاهی هنرمند اثری کاملا سمبولیک و نمادین می‌آفریند مثل منطق الطیر عطار و گاه در اثر خود از برخی عناصر به عنوان نماد بهره می‌گیرد.

در تعریفی جامع از نماد چنین می‌توان گفت که نماد چیزی است که معنای خود را بدهد و جانشین چیز دیگری نیز بشود یا چیزی را القا کند. وقتی گل سرخی را با تأکید و تکرار توصیف می‌کنیم، گل همان گل سرخ است اما چیزی بیشتر از خودش را نشان میدهد که ذهن ما را به خود جلب می‌کند، مثلا ما را به یاد جوانی و عشق و زیبایی می‌اندازد. پیروان مکتب نمادگرایی معتقد بودند نویسنده و

شاعر پیغمبری است که می‌تواند درون و ماورای دنیای واقعی را ببیند و باید با نمادهایی که به کار می‌برد، آن دنیای ماورایی یعنی حقیقت بزرگتر و جاودانه تر را نشان بدهد و از آن جا که آن عوامل را نمی‌شود با کلمات بیان کرد، نویسنده و شاعر می‌کوشد به زبان نمادین، آن را به خواننده القاء کند. از این رو، زبان یا نمادهای هر نویسنده یا شاعر خاص خود اوست و نویسنده و شاعر تنها از طریق نمادهایی که خود آفریده است قادر به نشان دادن تجربه‌های غیر ملموس ذهن خود است و خواننده نیز برای راه یافتن به دنیای آنها جز همین نمادها و نیز نیروی تخیل و احساس و کشف و شهود خود وسیله ای ندارد» (میرصادقی ، ۱۳۸۸: ۳۰۰-۲۹۷).

درواقع سمبولیسم را می‌توان «هنر بیان افکار و عواطف نه از راه شرح مستقیم، نه به وسیله تشبیه آشکار آن افکار و عواطف به تصویرهای عینی و ملموس، بلکه از طریق چگونگی آنها و استفاده از نمادهایی بی توضیح برای ایجاد آن عواطف و افکار در ذهن خواننده دانست» (چدویک، ۱۳۸۸: ۱۱). گویی هنرمند برای گریز از عالم حقیقی و سیاهی و پلشتی‌های موجود، به دنبال دنیایی یگانه و حقیقتی شایسته است تا ریسمانی گردد برای رهایی از آنچه که به چشم مشاهده می‌بیند. او به دنبال نادیده‌هاست و خواهان آفرینش و جان بخشیدن جهانی است که چون عالم مثل افلاطونی در سایه ای از ابهام فرو رفته، عالمی‌که خود عالم حقیقی و برحق است.

به عقیده چدویک «این واژه را می‌توان برای توصیف هر شیوه ی بیانی به کار برد که به جای اشاره مستقیم به موضوعی، آن را غیر مستقیم و به واسطه ی موضوع دیگری بیان کند»(چدویک، ۱۳۸۸: ۹). و «سمبولیسم و نمادگرایی به معنی عام، استفاده از نماد و مفاهیم نمادین است. نمادگرایی به این مفهوم در ادبیات سابقه ای دیرینه اما پراکنده دارد. برای مثال در منظومه ی منطق الطیر شیخ عطار نیشابوری که در شرح سفر نمادین پرندگان مختلف برای یافتن سیمرغ است، هر پرنده نماد دسته ای از مردم است» (داد، ۱۳۸۷: ۲۹۵). مجموعه ای از خصوصیات حاکم بر آثار سمبولیستی را چنین می‌توان معرفی نمود که آنچه در نگاه اول در اغلب داستان‌ها متوجه می‌شویم، نشانه‌های عدم واقعیت در آنها است. شخصیت‌ها و مکان‌ها و حوادث در آنها به گونه ای مطرح و توصیف می‌شود که با تجربه‌های عادی و واقعی نمی‌خوانند» (میرصادقی و میمنت میرصادقی"ذوالقدر"، ۱۳۸۸: ۱۱۳). سمبولیسم را تلاشی برای رهایی از جهان تصورات است تصوراتی که حول وجود انسان حلقه می‌زند و رسیدن به دنیایی ورای دنیایی طبیعی، آنچه که هر انسانی در آرزوی رسیدن به آن است، را از او می گیرد(چدویک، ۱۳۸۸: ۱۴).

بخش دوم: رمانتیسم

گفتاری در باب رمانتیسم

در کنار ظهور مکتب سمبولیسم در ادبیات و به واسطه قرابت‌هایی که وجود داشت مکتبی دیکر تحت عنوان رمانتیسم در ادبیات شکل گرفت که در ادبیات و هنر و توانست دست مایه هنرمندان و مولفان برای خلق اثار ادبی و هنری شود. برای ورود مقدماتی به این بحث باید اذعان داشت که روایت‌های رمانتیسم عمدتاً به هنرها اختصاص دارد، یعنی تحلیل آثار ادبی و تصویری تهیه شده در اواخر قرن هجدهم و نیمه اول قرن نوزدهم. به گفته لاوجوی (۱۹۶۵)، مفهوم رمانتیسیسم، حتی اگر محدود به حوزه‌های ادبی و هنری باشد، مجموعه‌ای از معانی مختلف را ارائه می‌دهد که دشواری پرداختن به آن را در علوم اجتماعی نشان می‌دهد (LOVEJOY,۱۹۶۵). از نظر آبرامز (۱۹۷۱)، رمانتیسم مجموعه‌ای از ارزش‌های اجتماعی را دارد که شیوه‌های درک طرفداران آن از واقعیت را محدود می‌کند: زندگی ، عشق ، شادی و آزادی اجزای اصلی دیدگاه شناختی عاشقانه و رمانیک هستند(ABRAMS,۱۹۷۱). ولک (۱۹۷۵) استدلال کرد که رمانتیسم نوعی وحدت معرفت‌شناختی از نظر نحوه شکل‌گیری ایده‌های رمانتیک‌ها در مورد واقعیت محسوس دارد. برخلاف لاوجوی، ولک ادعا کرد که رمانتیسم عمدتاً مبتنی بر مفاهیمی‌مانند تخیل ، نمادگرایی و اسطوره است. به گفته وی، به این ترتیب، رمانتیسم به عنوان یک جنبش ادبی سعی کرد ابعاد پنهان مدرنیته را معنا کند (Wellek, ۱۹۷۵).

پکهام (۱۹۵۱)، نام مهم دیگر در نظریه رمانتیک، رمانتیسم را به عنوان یک حرکت فرهنگی همراه با پیدایش انتقاد از فلسفه مکانیکی تعریف کرد. از نظر او، رمانتیسم نشان دهنده سبکی از تفکر است که با پویایی و سرزندگی همراه است، دو دیدگاه فرهنگی مبتنی بر یک واقعیت متنوع در حرکت دائمی‌تغییر. علاوه بر این، خلاقیت، تخیل و سوبژکتیویته به عنوان ویژگی‌های اصلی شکل‌دهنده شیوه عمل و درک واقعیت رمانیک‌ها به نظر می‌رسند(fetz, ۲۰۱۷: ۶۴۶).

روشنفکرانی مانند شنک (۱۹۶۹) بر این باورند که مفهوم رمانتیسیسم ابهامات دوران مدرن را نشان می‌دهد و در نتیجه دارای یک ویژگی فرهنگی منحصر به فرد است (fetz, ۲۰۱۷: ۶۴۶). سایر[۱۰] و لاوی [۱۱](۱۹۹۲) اخیراً این بحث مجادله برانگیز را در مورد تعریف رمانتیسیسم با در نظر گرفتن آن به عنوان یک «جهان‌بینی[۱۲]» یا دیدگاه جهانی بیان کننده نیروهای اجتماعی متناقض در دوره‌های تاریخی خاص، باز کردند. این نویسندگان بیان می‌کنند که این مفهوم لحظات اصلی دوران مدرن، مانند تغییر در شیوه‌های تولید و توسعه فرهنگ سرمایه‌داری در جوامع غربی را برجسته می‌کند. به این ترتیب، آنها معتقدند، رمانتیسم دیگر به عنوان یک جنبش فرهنگی محدود به زیبایی‌شناسی به

[۱۰] Sayre
[۱۱] Lowy
[۱۲] Weltanschauung

نظر نمی‌رسد ، زیرا بر شیوه‌هایی که سیاست و اقتصاد در طول سه قرن گذشته شکل گرفته است نیز تأثیر می‌گذارد. سایر و لووی با اشاره به اینکه چگونه افسون‌زدایی از جهان، فرهنگ کمی‌سازی، فلسفه مکانیکی، عقل گرایی و از هم پاشیدگی روابط اجتماعی جمعی توسط رمانتیک‌ها مورد بررسی قرار گرفت، تصویری از رمانتیسم ارائه می‌دهد که برای مطالعات علمی‌ثمربخش است (fetz, ۲۰۱۷: ۶۴۶). با این تعاریف اولیه در باب رمانتیسم در ادامه بر آنیم این مکتب را از جهات مختلف لغوی، تاریخی، مفهومیو مولفه شناختی بررسی کنیم.

سیر لغوی واژه رمانتیسم

در قرون وسطی کلمه romance [رمانس بر زبان‌های بومیو محلی تازه ای دلالت می‌کرد که از زبان لاتین مشتق شده بودند. (جعفری ۱۰) این کلمه برگرفته از کلمه (Roman) بود که در این دوره به داستان‌های پرماجرایی اطلاق می‌گشت که به نثر و شعر نوشته می‌شد. (الاصفر ۳۸) در همان قرون کلمه‌های **romancar** ، **romanz**، **Enromancier به** معنی تألیف و ترجمه کتاب به زبان‌های بومی‌بود، آثاری که بدین ترتیب پدید می‌آمد romanz roman romance نامیده می‌شد. این واژه همچنین در معنایی «عامه پسند» نیز به کار رفت سپس در مفاهیم چیزی تازه، متفاوت و غیر عادی استعمال گردید. ثروت ۵۱) کلمه فرانسوی آن Romantisme، انگلیسی آن Romanticism و آلمانی آن Romantic و اسپانیایی و ایتالیایی آن Romanticismo می‌باشد.(هلال ۳) "جی بارزون "نمونه‌هایی از کاربرد مترادف و معادل رمانتیک را ذکر می‌کند که نشان می‌دهد این کلمه اصطلاحی است که می‌تواند مطابق با نیازهای شخصی و فردی معانی زیادی بدهد. به گفته او کلماتی همچون «جذاب»، «از خود گذشته»، «پرشور»، «آراسته»، «غیر واقعی»، «واقع بینانه»، «نامعقول»، «مادی گرایانه»، «بیهوده»، «قهرمانانه»، «اسرار آمیز و پر احساس»، «عمیق و غمگین»، «برجسته»، «محافظه کارانه»، «انقلابی»، «رنگارنگ»، «شگفت انگیز»، «مربوط با شمال اروپا»، « منظم وصورت گرایانه»، «بی شکل و آشفته»، احساساتی»، «وهم آلود و خیالاتی»، «احمقانه» می‌توانند از معانی رمانتیک باشند.(فورست ۱۲) حال برای شناخت هر چه بهتر واژه رمانتیک به سیر لغوی این واژه در سه کشور انگلیس، فرانسه و آلمان که خواستگاه اولیه رشد و گسترش این مکتب بودند، می‌پردازیم.

واژه "رمانتیک" در انگلیس برای نخستین بار در سال ۱۶۵۰م بکار رفت در آغاز این صفت معانی ای همچون «رمانس وار» و «رمان» را می‌رسانده است؛ یعنی همان آثاری که به زبانهای بومی‌تالیف می‌شد. (ولک،۱۳۷۳: ۱۹) در سال ۱۶۶۰م کلمه رمانتیک از دلالت بر داستانهای رمانس وار فراتر رفت و بر مناظر طبیعی نیز اطلاق گشت از این دوره به بعد، این واژه در وصف کوهستان‌ها، روستاها،

چشمه‌ها و پدیده‌هایی از این دست نیز بکار می‌رفت و عمدتا معنای بکر و دست نخورده وخیال انگیز را می‌رساند. (جعفری،۱۳۷۸: ۱۱) و صفت رمانتیک اصطلاحی شد برای هر چیز جالب و بدیع که گویای صفا و سادگی روستایی بود یا بر عکس به طبیعتی وحشی و بی نظم اشاره داشت. در فرانسه این واژه تحت تاثیر انگلیس و زبان انگلیسی پدیدار گشت. در این کشور مابین «رمانس» به مفهوم خفت آور و «رمانتیک» به معنایی ملایم، لطیف، حساس و محزون تفاوتی قائل بودند و بعدها در این کشور این کلمه مفهوم" افسردگی" به خود گرفت. (ثروت،۱۳۸۵: ۵۱) "مادام دو استال[۱۳]" اولین کسی بود که اصطلاح رمانتیک را در متون ادبی فرانسه رایج ساخت، وی مابین ادبیات شمال (شعر اوسیان [۱۴]و...) و ادبیات جنوب (شعر ادبای یونان قدیم مانند هومر) تفاوتی قائل شد، بدین معنی که ادبیات شمال را ادبی قرون وسطایی و رمانتیک، وادب جنوب را ادبی کلاسیک نامید. (ثروت،۱۳۸۵: ۵۲) به هر حال واژه رمانتیک در اواخر قرن هیجدهم در فرانسه بیشتر بیانگر واکنش عاطفی و پر احساسی بود که از طریق یک منظره در انسان بر انگیخته می‌شد.

در آلمان نیز همانند فرانسه این واژه تحت تاثیر رمانتیسم انگلیس بوجود آمد از طریق مجموعه اشعار «فصل‌ها» اثر "تامسون" از انگلستان وارد این کشور شد و جایگزین کلمه قدیمی‌تر «رمان‌هافت» گردید.(فورست ۲۷) در قرن هیجدهم مترادف با کلمه Romantishch به کار می‌رفت این کلمه به قیاس واژه انگلیسی رمانتیک ساخته شده و از حدود سال ۱۷۰۰م رواج یافته است. برای اولین بار توسط "ویلهلم شلگل[۱۵]" در متون ادبی بکار رفت، او این واژه را در باب مسائل خیال انگیز بکار برد. (جعفری ۱۰-۱۲) امروزه در آلمان کلمه Romanisch بیشتر برای دلالت صرف بر زبان‌هایی که از لاتین مشتق شده اند، به کار می‌رود. تحقیق نشان می‌دهد که کلمه رمانتیک برای نخستین بار در انگلستان به صورت کلمه ای مألوف و آشنا در آمد و رواج عام یافت که در حقیقت می‌توان آن را یکی از برجسته ترین هدیه‌های زبان انگلیسی به فکر اروپایی به شمار آورد. شاید بتوان اصلی ترین مفهوم واژه "رمانتیک را در جمله مشهور "روسو[۱۶]" یافت. آنجا که در کتاب «تأملات یک گردش

---

[۱۳] "Madam de stal" بانوی ادیب فرانسوی در سال ۱۷۶۶م در پاریس متولد شد. وی با "بارون دو استال" از رجال سیاسی سوئد ازدواج کرد از آثار او می‌توان دلفین، ده سال در تبعید، درباره آلمان را نام برد ولی از این میان تنها کتابش که تاثیر عمیقی در پیدایش رمانتیسم گذاشت کتاب «درباره آلمان»اوست. وی در روز ۱۴ ژوئیه سال ۱۸۱۷م به طور غیر منتظره در پاریس درگذشت.(ر.ک: آشنایی با مکتبهایی ادبی ۲۸۳)|

[۱۴] "ossian" در اصل، شهرت و عنوان شاعر وجنگجوی کهن از طوایف سلت سرزمین اسکاتلند است که پدرش فین یا فینگال دلاوری نامدار بوده است و اشعار منسوب به اوسیان شرح دلاوریها و ماجراهای اوست. (ر.ک: نقد ادبی ج ۲، ۷۵۸)

[۱۵] "Wilhelm schelgel" شاعر، مترجم و منتقد آلمانی (۱۷۶۷-۱۸۴۵) فرزند یوهان آدلف شلگل شاعر وبرادر فردریش شلگل شاعر و نویسنده آلمانی است. او با برادرش پایه‌های رمانتیسم را در آلمان بنا نهاد. (ر.ک : فرهنگ ادبیات جهان ۷۶۲)

[۱۶] "Rousseau" نویسنده و فیلسوف فرانسوی (۱۷۱۲-۱۷۷۸) در ژنو زاده شد. وی فرزند یک ساعت ساز بود و مادرش هنگام زادن وی در گذشت. او بعد از سالیان سختی و مشقت در مسیر تحصیل سرانجام در سال ۱۷۵۰م جایزه مقاله نویسی آکادمی- یرژون را از آن خود

کننده تنها» می‌گوید: «سواحل دریاچه بی ین وحشی تر و رمانتیک تر از سواحل دریاچه ژنو است.» (فورست،۱۳۷۵: ۲۷) در واقع، بنابر فرهنگ لغت آکادمی‌فرانسه، در سال ۱۷۹۸م این اصلی ترین معنی کلمه «رمانتیک» بوده است. رومانس بطور کلی درباره عشقهای دیر پا، دلاوریهای شگرف قهرمانان، شاهان، ملکه‌ها و آدمهای بلند پایه و امثال آن است. زبان پر آب و تاب پیشامدهای شگفت آور وکارهای غیر ممکن که خواننده را بر می‌انگیزد و به تعجب وا می‌دارد به طوری که پس از چندی از این دل سپردگی وحیرت که با خواندن چند صفحه برایش حاصل می‌شود، جا می‌خورد.

سیر اصطلاحی واژه رمانتیسم

از "رمانتیسم" تعریف‌های گوناگونی شده، و هر کس بنا بر برداشت خود از آن تعریفی ارائه داده است. یکی از منتقدان در دهه ۱۹۴۰ میلادی بالغ بر یازده هزار تعریف در باب رمانتیسم گرد آوری کرده است. در این باره منتقد بزرگ انگلیسی "موریس بورا" می‌گوید« کلمه رمانتیک آنچنان بزرگ و وسیع و برای اغراض گوناگون بکار رفته است که منحصر کردن آن به یک معنای منفرد غیر ممکن به نظر می‌رسد و هر گونه تلاش برای ارائه تعریف تازه ای از آن، همین حکم را دارد.» (جعفری،۱۳۷۸: ۲۰) "فریدریش شلگل[۱۷]" نیز به برادرش نوشت که او تلاش‌هایش را در جهت تعریف رمانتیسم در صد و پنجاه صفحه جمع کرده است.

از نظر ادبی، رمانتیسیسم به عنوان یک برچسب مناسب برای متون ادبی استفاده می‌شود که در پایان قرن ۱۸ و اوایل قرن ۱۹ نوشته شده است، اما مانند تمام اصطلاحات ادبی مانند مدرنیستی یا رئالیستی تعریف دقیق آن دشوار است. همانطور که شارون راستون خاطرنشان کرده است: "این که نویسندگان آن زمان احساس می‌کردند از نظر سیاسی، اعتقادات مذهبی و نظریه‌های زیبایی شناختی مشترکات زیادی با یکدیگر دارند، امری شائبه برانگیز است" .(RUSTON, ۲۰۰۷) از سویی برخی از نویسندگان رمانتیک به دلیل مخالفت با عقل‌گراییِ روشنگری ، برخی برآمده از آرمان‌های انقلاب فرانسه و برخی دیگر به دلیل تحسین پدیده‌های طبیعی "والا" – کوه‌ها ، رودخانه‌ها ، طوفان‌ها - برانگیخته شدند. و برخی دیگر توسط اسرار شرق‌شناسی و شرق. (maunder, ۲۰۱۰). به نظر می‌رسد اولین استفاده از کلمه رمانتیک در مفهوم ادبی در بریتانیا در دهه ۱۶۰۰ به وجود آمده است

کرد و بدین خاطر به شهرت رسید، نفوذ روسو بر فرهنگ و ادبیات بسیار بود و رمانتیسم فرانسه از او نشات گرفت.(ر.ک: فرهنگ ادبیات جهان ۵۸۵- ۵۹۰)

[۱۷]- "Friedrich schelegel" نویسنده و منتقد ادبی آلمانی در سال ۱۷۷۲م در شهرهانوور آلمان زاده شد. وی برادر بزرگتر اوگوست ویلهلم شلگل نیز هست. او به ستایش ادیبان یونان کهن پرداخت و کتابهایی به نام «مکتبهای شعر ونان» و «تاریخ شعر یونان و روم» نگاشت. آثارش فاقد سبک روشن و مشخصی است. او سالهای آخر زندگی خویش را در «سدن» یکی از شهرهایی آلمان گذرانید و در همان شهر وفات یافت. (ر.ک: فرهنگ ادبیات جهان ۷۶۳-۷۶۶)

و به معنای چیزی است که به زبان فرانسوی ، یکی از زبانهای عاشقانه (برخلاف زبان لاتین غیر عاطفی) نوشته شده است. این امر با روایت‌های جستجویی همراه بود که در آن شوالیه‌ها خانم‌ها را از اژدهای آتش‌زا نجات می‌دادند. یک قرن بعد ، در سال ۱۷۵۵ ، دکتر ساموئل جانسون ، سردبیر دیکشنری معروف ، «رومانتیک" را "شباهت‌دهنده داستانها یا عاشقانه‌ها" توصیف کرد. وحشی . . . غیر محتمل؛ کاذب . . ؛ خیالی پر از مناظر وحشی». برخی از بخش‌های این تعریف، به ویژه ارتباط با قدرت تخیل ، توانایی آثار هنری در برانگیختن احساسات و همچنین والای طبیعت، ثابت ماند (Honour, ۱۹۷۹: ۲۴). علاوه بر تفاوت‌های فردی شاعران و نویسندگان در فهم و درک اشیاء، این تعاریف مختلف ناشی از اوضاع سیاسی، اجتماعی و تاریخی متفاوتی است که هر نویسنده و شاعر در کشور خود آن را تجربه کرده است. برای اینکه تنوع و گستردگی خارق العاده ای مفاهیم و معانی را که به این اصطلاح نسبت داده شد بهتر دریابیم این تعاریف را در ذیل نقل می‌کنیم:

- بازگشت به طبیعت. (روسو)
- کوششی برای فرار از واقعیت. (واترهاوس)
- رمانتسیم بیماری است، کلاسسیم سلامتی است . (گوته)
- توهم مشاهده لایتناهی در درون طبیعت، به جای اینکه آن را از طبیعت منفک و جدا کنند. (مور)
- هنر کلاسیک، محدود و متناهی را به تصویر می‌کشد و هنر رمانتیک نامحدود و لامتناهی را در نظر دارد و از آن خبر می‌دهد. (هاینه)
- آزادی خواهی در ادبیات. در آمیختن "گروتسک[۱۸]" با تراژدی و هنر والا که در مکتب کلاسیسم منع شده بود- حقیقت کامل زندگی. (هوگو)
- احیا و برانگیختن دوباره زندگی و اندیشه قرون وسطی. (هاینه)
- پرستش پدیده‌های کهنه و منسوخ. (جفری اسکات)
- مالیخولیای احساساتی. (فلپس)
- رمانتیسم در هر زمانی هنر روز است و کلاسسیم هنر روز قبل است. (استاندال)
- تخیلی در تقابل با عقل و واقعیت. (نیلسون) رشد و گسترش خارق العاده حساسیت خلاق. (هرفورد)
- نوزایی و تجدید حیات اعجاب و حیرت. (واتس -دانتون)

Grotesque [۱۸]" غریب و نامالوف شبیه نقاشیهایی غارهای قدیم . این کلمه از قرن هفدهم به بعد، به مفاهیم عجیب و غریب اطلاق شده است.(ر.ک: مکتبهای ادبی، ج ۱، ۲۱۹)|

- افزودن غرابت به زیبایی. (پیتر)
- شیوه افسانه ای و جادویی نوشتن. (کار)
- روح مهم تراز شکل و صورت است. (گری پرسون)(فورست،۱۳۷۵: ۱۲-۱۶).

یکی از منتقدان ادبی به نام "لیلیان فورست" در باب تنوع معنایی رمانتیسم می‌نویسد: «می‌توان همه ساله تعاریف تازه و روز افزونی را که برخی از آن‌ها دقیق و عالمانه نیز هست به این فهرست اضافه کرد.» اما آنچه شایان ذکر است، این است که هیچ یک از این تعاریف، خواه کلی و خواه جزئی، را نمی‌توان نادرست شمرد؛ زیرا می‌توان هر یک از آنها را با ارجاع دادن به برخی آثار ادبی یا نظریه‌هایی مشخص توجیه کرد.

اما آنچه که جالب توجه است، این است که در تعاریف رمانتیسم بیشتر بر انواع «فرار رومانتیک‌ها» تکیه می‌شود: فرار به رویا، فرار به گذشته، به سرزمین‌های دور دست و خیالی، به تخیل، به طبیعت و غیره. اما کمتر کسی می‌پرسد که آنها از چه چیزی می‌خواستند فرار کنند؟ آنها بیشتر از اینکه از چهار چوبه خشک قواعد کلاسیک فراری باشند، از آزادی دروغین و رشد سرمایه داری نوپا می‌گریختند. (سید حسینی ۱۶۲) اگر "شاتو بریان[۱۹]" در پناهگاهی جنگلی منزوی می‌شود، از سر هوس نیست، بلکه بر اثر ناکامی‌است. نسل رومانتیکها نسل «آرزوهای بر باد رفته» است و مکتب آنها مکتب سرخوردگی و فرار. رمانتیسم بطور کلی به مکتبی ادبی گفته می‌شود که از مجموعه ویژگیهای جنبش ادبی کلاسیسم در اروپا ، خالی است. رمانتیسم، تقلید و پیروی از نمونه‌هایی یونان قدیم را رد می‌کند و می‌خواهد از قید آنها آزاد شود. رمانتیسم دشمن تقلید وعرف و خواهان بیان آزاد وصادقانه احساسات است که میل به حرکت، آزادی، پیشرفت و برتری عاطفه بر عقل در دستور کار خود دارد.

از سویی به زعم میلز (۲۰۰۸) مفهوم "رمانتیسم" به عنوان تعیین‌کننده مجموعه خاصی از آثار ادبی - بیشتر شعر - در اوایل قرن بیستم، زمانی که تدریس آن در مدارس و دانشگاهها به عنوان "دوره بیان فرهنگی" به معنای"روح عصر" خاص بیان شد، ارزش بیشتری پیدا کرد) ، اما همچنین با "افسانه نابغه منزوی (به عنوان شاعر مرد) در تضاد با جامعه ماتریالیستی" بود :Miles, ۲۰۰۸).
(۷ توماس چترتون، شاعر بریستولی (۱۷۵۲—۷۰) که قبل از هجدهمین سالروز تولد خود یه صورت یخ زدگی خودکشی کرد و توسط ویلیام وردزورث به عنوان «پسر شگفت انگیز» لقب گرفت، کسی

---

[۱۹] "chatea briand" نویسنده و سیاستمدار فرانسوی در سال ۱۷۶۸ م در خانواده ای نجیب زاده در "سن مالو" زاده شد. او بخاطر انتشار مقالاتی درباره انقلاب به سال ۱۷۹۷م به شهرت رسید. با نگارش کتاب «نبوغ مسیحیت» در سال ۱۸۰۴م بلند آوازه شد. کتاب «خاطرات پس از مرگ» را در سال ۱۸۵۰م منتشر ساخت که منتقدان ادبی آن را یک شاهکار می‌دانند. کارهای اولیه او بسیار رمانتیک است.(ر.ک: فرهنگ ادبیات جهان ۷۴۲-۷۴۸)

است که با قالب آنچه گاهی تصور می‌کنیم یک شاعر رمانتیک باید متناسب است (maunder, ۲۰۱۰).

حال برای اینکه نگرش ما از رمانیستم اروپایی تکمیل شود شود به اختصار به جنبش رمانتیک در سه کشور فرانسه، آلمان، انگلیس که مهد رشد و گسترش رمانتیسم در اروپا می‌باشند، می‌پردازیم و در این مرور به ویژگی خاص جنبش‌های رمانتیک هر کشور با نسل‌ها و شاخه‌های آن اشاره می‌کنیم . شناخت این جنبش‌های سه گانه به ما کمک خواهد کرد تا تصویر ما از رمانتیسم اروپایی بهتر و دقیق تر گردد. مکتب رمانتیسم به معنی دقیق آن، در سال‌های پایانی قرن هیجدهم تقریبا به طور همزمان در آلمان و انگلیس و فرانسه به ظهور رسد. در آلمان به سال ۱۷۹۸م با محفل یارانی که بر گرد برادران "شلگل" ومجله "آتنئوم" جمع شده بودند و در انگلیس با انتشار ترانه‌های غنایی سروده "کالریج" و "وردزورث" به سال ۱۷۹۸م و در فرانسه نیز با مجمع ادبی "سالن" یا "سناکل" به سال ۱۸۲۰م.

سیر رمانتیسم در انگلیس

تحقیق نشان از آن دارد که رمانتیسم انگلیس از همه کشورها قدیمی‌تر است که انسان را بر ضد تصنع‌های تمدن و کابوس انقلاب صنعتی، به جهش طبیعت انسانی دعوت می‌کند این تقدم تاریخی رمانتیسم در انگلیس دلائل متعدد دارد: از مهمترین آنها این است که نخست انگلستان در پایان قرن هیجدهم، مرکز دنیا است و اسطوره ملت دیگر برای او کمال مطلوب نیست، چرا که خود را از هر جهت برتر از سایر کشورها می‌داند. دوم اینکه انگلستان، انقلاب و دگرگونی را از مدت‌ها پیش پشت سر گذاشته است و در زمانی که دیگر کشورهایی اروپایی به گسترش تجلی روشنگری مشغول بودند، رمانتیک‌های انگلیسی به نوعی بازگشت به طبیعت، عاطفه وخیال شعار سر می‌دادند. .(سید حسینی، ج ۱ ۱۹۲-۱۹۳) بعضی از منتقدان و صاحب نظران سال انتشار "ترانه‌های غنایی (۱۷۹۸) سروده مشترک "وردزورث[۲۰]" و "کالریج[۲۱]" را سرآغاز رمانتیسم در انگلیس دانسته اند. (جعفری ۲۳۷) البته

[۲۰]- "Wordsworth" شاعر انگلیسی (۱۷۷۰ - ۱۸۵۰) که در شمال انگلستان در خانوادهای متوسط متولد شد. در کمبریج تحصیل کرد .او همسایه کالریج نیز شد و با او سروده "ترانه‌هایی غنایی" را نگاشت. بعد از مرگ" ساوث" شاعر رمانتیک انگلیسی - عنوان ملک الشعرائ را بدست آورد. سروده "چکامه‌های غنایی " وی راه تازهای را در شعر رمانتیک کشود.(ر.ک: فرهنگ ادبیات جهان ۱۳۹۹ - ۱۴۰۱)|

[۲۱]"Coleridge" شاعر و منتقد انگلیسی (۱۷۷۲ - ۱۸۳۴) که در همسایگی دوست صمیمی‌خود وردزورث سکنی گزید و در همین جا مشهور ترین اشعار خود را با ناملل "دریانورد کهن "، "کریستابل"و "قوبیلای قا آن را سرود. وی یکی از دقیقترین منتقدان انگلستان نیز می‌با شد.(ر.ک: آشنایی با مکتبهای ادبی ۳۱۴)|

این بدان معنا نیست که رمانتیسم در دوره قبل وجود نداشته؛ بلکه بدین معناست که به عنوان یک مکتب رسمیو مستقل در دوره پیشین وجود نداشته است.

در ادبیات انگلیسی مرسوم بوده است که بین «نسل اول» شاعران رمانتیک تمایز قائل شویم با انها آغاز کنیم: ویلیام بلیک (۱۷۵۷-۱۸۲۷) ، ویلیام وردزورث (۱۷۷۰- ۱۸۵۰) و ساموئل تیلور کالریج (۱۷۷۲-۱۸۳۴). و یک "نسل دوم" جوانتر (جهانی‌تر و مورد تحسین‌تر): لرد بایرون (۱۷۸۸-۱۸۲۴) ، پرسی بیشه شلی ، و جان کیتس (۱۷۹۵-۱۸۲۱) ، که هنگام مرگ در جوانی خود در اوایل دهه ۱۸۲۰ حرفه آنها کوتاه شد. در زمان خود، منتقدان علنا آنها را "رمانتیک" نمی‌نامیدند ، اما از برچسب‌های متفاوتی استفاده می‌کردند و تمایل داشتند وردزورث و کلریج را به عنوان پیوندهایشان با منطقه دریاچه در شمال غربی انگلستان و به ویژه با روستای گرسمیر، از جمله "شاعران دریاچه" (یا "افراد دریاچه") توصیف کنند. شلی و بایرون به نوبه خود و در نتیجه شیوه‌های زندگی غیر متعارف و ایده‌های نانحترمانه خود ، بعضاً توسط منتقدان محافظه‌کار به عنوان بخشی از "مکتب شیطانی" شعر شناخته می‌شدند. وضعیت طبقه پایین کیتس (پدرش اسب اجاره می‌کرد و همچنین مسافرخانه لندن بود) باعث شد برچسب خلافکارانه "مدرسه کوکنی" در کار او اعمال شود (maunder, ۲۰۱۰).

با وجود تمایل به گروه‌بندی آنها در گلچین‌های ادبی شعر، این اشتباه است که گفته می‌شود این شش شخصیت یک جنبش ایدئولوژیکی منسجم و خودساخته را تشکیل داده اند که دارای ایده‌ها و جاه طلبی‌های مشابه هستند. کلریج و وردزورث در ابتدا دوستان صمیمی‌بودند که روی مجموعه مهم تصنیف‌های غنایی (۱۷۹۸) با هم کار کردند و همچنین برنامه ای برای ایجاد "همگان‌سالاری[۲۲]" در یک پاسگاه روستایی آمریکای شمالی داشتند. اما کلریج (که حسی از حقارت را با خود همراه داشت) می‌توانست در مورد وردزورث انتقادی داشته باشد، به ویژه به سبب آنچه او را احساس متمایز دومی‌از اهمیت خود به عنوان "رئیس و بنیانگذار فرقه‌ای در شعر" می‌دانست (Coleridge, ۱۹۸۲:۱۰۱۳). در یک مورد او مجبور شد از شاعر رابرت ساوته (۱۷۷۴-۱۸۴۳) در مورد "تفاوت اساسی (رادیکال)" در "باورهای نظری آنها در مورد شعر" (۲: ۸۳۰) شکایت کند. لرد بایرون در مورد "جانی کیتز - شعر تختخواب" که به نظر می‌رسید بر اساس تقلید از شاعران پیشین (میلتون ، اسپنسر و شکسپیر) ساخته شده بود ، سخت نگران بود. کیتس به نوبه خود از "فساد غیر انسانی" ای شکاکی بود که بایرون عموماً آن را احساس می‌کرد یا سعی داشت کند دیگران را از وجود ان باخبر کند (Ricks, ۱۹۸۴: ۷۶-۷۸) در جاهای دیگر، حمله توماس لاو پیکاک (۱۷۸۵-۱۸۶۶) به

[۲۲] Pantisocracy

شاعر "معمولی" رمانتیک به عنوان یک شخصیت رویایی ، متکبر و دور از زندگی واقعی – یعنی به معنای واقعی کلمه "یک خرابکار در زمان خودش" (Peacock, ۱۹۲۴, ۶۹۴) شلی را مجبور به نوشتن در "دفاع از شعر" کرد که در آن او از نقش اجتماعی شاعران به عنوان "قانونگذاران ناشناخته جهان" صحبت کرد (shelly, ۲۰۰۰, ۵۳۵) . روی هم رفته، این نزاع‌های شخصی و ایدئولوژیک فاش‌کننده است زیرا به ما یادآوری می‌کند که نوشتار هر دوره یا "جنبشی" به جای توافق کامل ، مستلزم بحث و مجادله است. در مورد دوره رمانتیک ، مفهوم "جنگ ایده‌ها"، اصطلاحی که اغلب برای توصیف تهییج فکری آن زمان استفاده می‌شود، مناسب به نظر می‌رسد.

این شش شاعر با وجود برجستگی مداوم خود تنها چهره‌های فعال در آن دوره نبودند و در آن زمان بیشترین افراد مورد تحسین نبودند بلیک به طور خاص یک شخصیت نسبتاً حاشیه ای بود. در اسکاتلند رابرت برنز (۱۷۵۹-۱۷۹۶) ، جیمز مک فرسون (۱۷۳۶-۱۷۹۶) و سر والتر اسکات (۱۷۷۱ ۱۸۳۲) مشهورترین "سرداران" رمانتیسیسم منطقه ای بودند که شخصیت ملی کشورشان را از طریق گذشته اسکاتلندی جشن گرفتند. در همان زمان، این عصر نه تنها برای متعلق به شاعران محبوب - ویلیام کاپر (۱۷۳۱-۱۸۰۰)، روبرت ساوته (۱۷۷۴-۱۸۴۳)، مری رابینسون (۱۷۵۷-۱۸۰۰) شارلوت اسمیت (۱۷۴۹-۱۸۰۶) ، و جان کلر (۱۷۹۳-۱۸۶۴) - بود اما همچنین داستان نویسانی مانند آن رادکلیف (۱۷۶۴-۱۸۲۳) ، فرانسیس برنی (۱۷۵۲-۱۸۴۰) و جین آستین (۱۷۷۵-۱۸۱۷) و نویسندگان ایرلندی ماریا اجورث (۱۷۶۷-۱۸۴۹) و سیدنی اوونسون (لیدی مورگان) (حدود ۱۷۷۶-۱۸۵۹) در آن دوره حضور داشتند (maunder, ۲۰۱۰).

در بیانی دیگر برای تسهیل در امر شناخت رمانتیسم در انگلیس، رمانتیک‌های این کشور را می‌توان به دو گروه یا دو نسل تقسیم کرد: گروه اول شاعران «دریاچه» نام دارند که به خاطر اقامتشان در منطقه دریاچه ای "وست مورلند" واقع در شمال انگلیس، به شاعران «دریاچه» یا شاعران «مکتب دریاچه» مشهور شده اند. "وردزورث"، "کالریج" از جمله شاعران شاخص این گروه هستند. یکی دیگر از شاعران شاخص مکتب دریاچه "وردزورث" است که به لحاظ اجتماعی در شعرش همدردی و همدلی عمیقی با محرومان جامعه وجود دارد و جلوه‌های روشنی از نوعی ناسیونالیسم کاملا سیاسی در شعرش دیده می‌شود. جعفری ۲۳۹) طبیعت گرایی این شاعر غالبا با ستایش پاکی‌ها و احساسات دوران کودکی همراه می‌شود. در نظر او «کودک پدر انسان است.» او با نگاهی شهودی به طبیعت می‌نگرد طبیعت برای او هم بزرگ ترین مربی اخلاق است و هم تأسیس کننده خیر و سعادت و جایگاه حضور الهی. وی با همدلی و یگانگی میان خود و طبیعت بکر جنگل‌ها، کوهستان‌ها، درختان و دریاچه‌ها پیوند برقرار می‌کند. (پریستلی، ۱۳۵۶: ۱۶۵ - ۱۶۶)

یکی دیگر از رمانتیک‌های معروف مکتب دریاچه " کالریج" است که علاوه بر شاعری به لحاظ نظریه پردازی و نقد ادبی نیز از شهرت بالایی بر خوردار است. یکی از چشمگیر ترین ویژگی‌های شعرش که در شعرهای بزرگ او، مثل « دریانورد کهن»، «کریستابل» و« قوبیلای قاآن» به وضوح دیده می‌شود دلبستگی و پیوند با امور خارق العاده است. (جعفری ۲۴۰) اشعار او خصوصا شعر "دریانورد کهن" از شگفت ترین اشعار رمانتیک به شمار می‌روند که هم عالی ترین کامیابی‌های تخیل رمانتیک را نشان می‌دهد و هم دهشت‌ها و هراس‌های شگفت انگیز را در کنار زیبایی‌های غنایی داراست.(همان ۱۶۶) گروه دوم: نسلی است که اعضای آن هر چند جوان ترند اما اعضای آن پیش از کالریج و وردزورث درگذشته اند که البته مرگ چهره‌های اصلی این نسل در سنین جوانی روی داده است و اوج فعالیت شعری شان در زمان حیاتشان حدود سال ۱۸۲۰ بوده است لازم به ذکر است که "شلی[۲۳]" و"کیتس[۲۴]" از چهره‌های شاخص این نسل اند(جعفری،۱۳۷۸: ۲۳۸) یکی از شاعران شاخص این گروه "شلی" است. "شلی" بزرگ ترین مصداق آن چیزی است که «عصیان رمانتیک» نامیده می‌شود . این عصیان از یک سو جنبه الحادی و شیطانی دارد و از سویی دیگر در پی آزادی همه جانبه انسان است در پی آن علیه همه قوانین، آداب و مذاهب شورش می‌کند. « پرومته از بند رسته» او کامل ترین بیان تخیل انقلابی است ؛ تخیلی که به سوی عصر طلایی آینده بال می‌گشاید. (ریچز۲۰۵) در حقیقت او ماده اصلی آن اسطوره را از اسطوره‌هایی یونان کهن می‌گیرد؛ اسطوره ستیز میان پرومته که یاور انسان و پدیده آورنده تمدن با زئوس حاکم جبار جهان بود. یکی دیگر از شاعران معروف گروه دوم "کیتس "است. وی شاعری رمانتیک احساساتی و جوان پسند است؛ عموما مناسبات وروابط عشقی و بیماری سل او و سفرش به ایتالیا و مرگ زودرس او در سن بیست و شش سالگی در رم به گونه ای پر احساس و پر آب و تاب توصیف می‌شود. پریستلی ۱۶۹) وی همچون بسیاری از شاعران رمانتیک، به خاطرات دوران کودکی و بازگشت به آن، عشق کامجویانه، زیبایی طبیعت و هنر، آرزوی مرگ، افسون گذشته کلاسیکی و بسیاری از مسائل دیگر توجه دارد. (جعفری،۱۳۷۸: ۲۴۴) ولی ویژگی مهم کیتس این است که او شاعر «حس» است و مهم ترین مشخصه شعر و اندیشه او را باید در "حساسیت زیباپرستانه ای "جستجو کرد. وی کشف زیبایی از طریق تخیل را جایگزین کشف واقعیت‌ها و امور مسلم از طریق عقل می‌کند. همان ۲۴۴) در فرجام باید گفت که رمانتیسم در انگلستان در نیمه دوم قرن هیجدهم آغاز شده است و در سال‌های پایانی

[۲۳] "Shelly" شاعر انگلیسی (۱۷۹۲ - ۱۸۲۲) که در سال ۱۸۱۳م منظومه بلند خویش را با نام "ملکه ماب "در زمینه فلسفه منتشر ساخت. از مهمترین آثار او "پرومته از بند رسته " است و بنا بر عقیده بیشتر منتقدان هنری، با استعداد ترین و با ذوقترین شاعر رمانتیک غنایی انگلستان به شمار می‌رود. (ر.ک: فرهنگ ادبیات جهان ۷۶۶-۷۶۹)

[۲۴] "keats"شاعر انگلیسی که در سال ۱۷۹۵م در لندن متولد شد. "لامیا "و دیگر اشعارش را در سال ۱۸۲۱ منتشر ساخت. وی مبتلا به سل شد و در سال ۱۸۲۱م در سن ۲۶ سالگی در گذشت. (ر.ک: آشنایی به مکتبهایی ادبی ۳۱۶)

قرن هیجدهم با انتشار "ترانه‌های غنایی "سروده مشترک وردزورث و کالریج رسما تولد یافت. «شعر اصلی ترین قلمرو رمانتیسم انگلیس است. با این حال برخی از منتقدان رمان « بلندی‌های بادگیر» اثر امیلی برونته را بزرگ ترین شاهکار رمانتیک در قلمرو نثر دانسته اند.». (جعفری،۱۳۷۸: ۲۴۷) در باب پایان و افول این مکتب در این کشور نمی‌توان یک تاریخ معین را با قاطعیت ذکر کرد.

سیر رمانتیسم در فرانسه

تحقیق نشان از آن دارد که جنبش رمانتیسم در فرانسه بسی دیرتر از سایر کشورها آغاز شد زیرا ناپلئون که امپراطوری فرانسه را به عهده داشت، نظام کهن و کلاسیک را میراث ملی و نشانه اقتدار فرهنگی فرانسه در قاره اروپا به شمار می‌آورد و عملا به شکوفایی ادبیات رمانتیک مجالی نمی‌داد.

منتقدان و صاحب نظران در باب نقش انقلاب فرانسه در تحول رمانتسیم و پیوند این دو با یکدیگر اتفاق نظر ندارند. گروهی پاره ای مسائل انقلابی را علت عدم شکل گیری رمانتیسم در فرانسه قلمداد کرده اند و گروهی دیگر شور و هیجان ناشی از انقلاب فرانسه را باعث رشد و گسترش نوعی رمانتسیم اجتماعی می‌دانند؛ رمانتیسمی‌که بعد از فروکش کردن به رشد نوع دیگری از آن یعنی رمانتیسم فردی و اندوهبار کمک می‌کند. (جعفری،۱۳۷۸: ۲۵۸). در طول دهه ۱۸۲۰ رمانتیسم در میان مردم فرانسه رواج بسیار یافت و موافقان و مخالفان در باب آن به بحث و جدل پرداختند. مجمع‌های ادبی که سالن و سناکل نامیده می‌شدند، در این جریان نقش مهمی‌ایفا می‌کردند از این جهت در فرانسه نوعی جمع گرایی و پدیده‌هایی چون انجمن و نشریه در شکل گیری رشد رمانتیسم نقش داشتند. (هاوزر،۱۳۷۲: ۱۵۰) سرانجام در سال ۱۸۲۸ گروه‌های مختلف رمانتیک موفق شدند تا در بین خود صلح و آرامش ایجاد کنند. برای شناخت هر چه بهتر جنبش رمانتیسم در فرانسه، به معرفی بزرگان این مکتب در این کشور می‌پردازیم.

یکی از مشهورترین چهره‌هایی رمانتیک در فرانسه "ویکتور هوگو[۲۵]" است. « از لحاظ اجتماعی و حتی ادبی هوگو از برخی از رمانتیک‌های دیگر فرانسه مردمی‌تر است و بیش تر از آن‌ها توانسته است با رنج‌ها و مصائب و فقر و پریشانی مردم عادی همدلی و همدردی داشته باشد. اشعار او عمدتا غنایی و آکنده از احساسات شخصی است و صدای زمانه خود را در آثارش منعکس می‌کند و اشارت روشنی به حوادث روزگار دارد.» (جعفری،۱۳۷۸: ۲۶۱). در آثارش تضاد شب و روز، تضاد روشنی و تاریکی،

---

[۲۵] "Victor hugo" شاعر و رمان نویس فرانسوی در سال ۱۸۰۲م در شهر برانسون فرانسه از پدری جمهوری خواه و مادری طرفدار سرسخت سلطنت متولد شد. او اولین رمان خود را در سال ۱۸۱۸م به نام "بوک ژار گال" نگاشت، داستانی از انقلاب سیاهان که وی را به عنوان نویسنده ای پیشرفته معرفی می‌کرد. در بیست سالگی اولین دیوان شعری خود را با نام "اودها و اشعار گوناگون" منتشر ساخت. اما مهمترین کتابش که همه او را با آن می‌شناسند "بینوایان " است. وی در ۲۲ ماه مه در سال ۱۸۸۵م در گذشت.(ر.ک: فرهنگ ادبیات جهان ۱۵۲۷-۱۵۳۱)

تضاد نیکی وبدی پیوسته به چشم می‌خورد. از جمله کسان دیگری که تمایلات محافظه کارانه و اشرافی داشت و همچون لامارتین و هوگو تا حدودی در گیر فعالیت‌های سیاسی شد "وینیی[۲۶]" بود. وی در عرصه سیاست موفقیتی کسب نکرد و به تدریج به جانب بدبینی و شکایت و انزواجویی و یاس گرایش یافت.(ر.ک: زیرک زاده۱۱۱). بدبینی و ایده‌های عجیب و غریبش گاه به کل آفرینش نیز تعمیم یافته است. وینیی را نمی‌توان پیرو شکاکیت به معنی تام و تمام آن دانست، در واقع او از پرسش‌ها و تردیدهای مذهبی رنج می‌برد. (جعفری،۱۳۷۸: ۲۶۳) ولی با این همه این امر، گاه در کنه وجودش نوعی حس مبهم امید به آینده را می‌توان مشاهده کرد. وینیی از جهت عنصر «تخیل» بر همه رمانتیک‌های فرانسه برتری دارد .(همان ۲۶۳). از دیگر کسانی که در شعر، نمایش، رمان، مسائل ادبی و ظهور رمانتیسم دیدگاه ویژه ای دارد، "موسه[۲۷]" است. «اعترافات یک کودک قرن» عنوان رمانی از موسه، و بهترین تعبیری است که در باب خود این شاعر می‌توان بکار برد. وی از بسیاری جهات شخصیتی کودک وار همچون رمانتیک‌ها را دارد که از شادی به غم، و از اندوه به سرور می‌گراید. در حقیقت وی بر خلاف اغلب رمانتیک‌ها به فلسفه، طبیعت، انسانیت و پیشرفت علاقه ای نشان نمی‌دهد (جعفری،۱۳۷۸: ۲۶۲).

"لامارتین[۲۸]" نیز از جمله کسانی است که پیشتاز شعر غنایی رمانتیک در فرانسه است، است. کتاب «تأملات شاعرانه» او را باید نخستین مجموعه شعر با حال و هوای جدید به شمار آورد، در حقیقت این کتاب شعر غنایی را دوباره در فرانسه زنده کرد به طوری که می‌توان آنرا سرآغاز موج تازه ای از شعر، داستان و نمایش رمانتیک به شمار آورد. وصف عشق پاک و بی آلایش و پر سوز و گداز به همراه خوش آهنگی و خودجوشی طبیعی بیان به این اثر لطف خاصی داده است. (بایستد،۱۳۷۴: ۳۵) برخی از صاحب نظران شعر لامارتین را به خاطر قوتی که در القای تاثرات شاعر به مخاطب داراست و بی قراری‌های انسان را در میل به آرمانی نامعلوم شرح می‌دهد «روح موزون» لقب داده اند.(تیژم،۱۳۶۶: ۵۸)

---

[۲۶] "Winey" شاعر و رمان نویس فرانسوی که در سال ۱۷۹۷م در خانواده ای اصیل متولد شد. پدرش هنگام تولد وی ۶۰ سال داشت و مادرش زنی متدین بود. او بخاطر شعر فلسفی خود به نام " آلوایا خواهر فرشتگان" در سال ۱۸۲۴م نامش بر زبانها افتاد و سرانجام در سال ۱۸۶۳م به خاطر سرطان معده در گذشت. (ر.ک: همان ۱۴۵۶-۱۴۶۰)|

[۲۷]"Musset" شاعر و نمایش نویس فرانسوی، (۱۸۱۰-۱۸۵۷) در جوانی از ستایش گران ویکتور هو گو بود، اما بعدها در سلک مقلدین بایرون در آمد. مهمترین اثر شعری او «اعترافات کودک قرن » است. در سال ۱۸۵۲م عضو آکادمی‌فرانسه شد. آثارش لبریز از خیال پردازیهای تند رمانتیک است. (ر. ک: آشنایی با مکتبهای ادبی ۳۲۴)

[۲۸]" Lamartine"شاعر و رمان نویس

فرانسوی که در سال ۱۷۹۰م در پاریس متولد شد. وی شعر معروف خود را با نام "دریاچه "به یاد گردشهای که با معشوقه خود ما دام شارل داشت، سرود.او دیوان تغزلی خود را در سال ۱۸۲۰م به نام «تفکرات شاعرانه » منتشر کرد و موجب شهرتش گردید.لامارتین در سال ۱۸۶۹م در زادگاه خویش وفات یافت. (ر.ک: فرهنگ ادبیات جهان ۱۰۸۰-۱۰۸۶)

"مادام دو استال "نیز یکی از پیشقراولان رمانتیسم فرانسه به شمار می‌آید. اهمیت این نویسنده عمدتا به خاطر کتاب‌های نظری و تئوریک اوست. دو استال هسته اصلی شعر را هیجان و نوعی حالت سودایی می‌داند و شعری را می‌پسندد که «روح را به گریستن وا دارد» و مخاطبان را شیفته و بی قرار و از خود بی خود کند. (جعفری ۲۵۷) به هر حال با بررسی شرح حال و آثار رمانتیک‌های فرانسه می‌توان به این نتیجه رسید که رمانتیسم در همه ابعاد و مضامین خود در فرانسه شکوفا نگردید و فقط در برخی از مضامین همچون بازگشت به دوره کودکی و بدوی گرایی مانند «اعترافات یک کودک قرن» اثر موسه، همدردی و همدلی با اقشار جامعه در صبغه رمانتیسم اجتماعی مانند کتاب «بینوایان» اثر هوگو، بدبینی و یأس شدید که در آثار وینیی به طور وضوح نمایان است، به رشد و شکوفایی رسیده است.

در انتها باید گفت که رمانتیسم فرانسه در حدود سالهای ۱۸۴۰م با گسترش وسیع تر جامعه جدید، رشد صنعت و غیره بیشتر به مسائل اجتماعی گرایید. البته در این سالها نهضتی موسوم به «هنر برای هنر» پدید آمد که هیچ اعتنایی به اجتماع و تعهد اجتماعی هنرمند نداشت. برخی از محققان سال ۱۸۵۲م را که سال کودتا و حاکمیت ناپلنون سوم است سر آغاز یک دوره تازه و پایان عصر رمانتیسم می‌دانند.

سیر رمانتیسم در آلمان

پژوهش نشان از آن دارد که شکل گیری رمانتیسم به عنوان یک مکتب منسجم و مدرن و دارای مبانی فکری و فلسفی خاص در آلمان صورت گرفته است. در این کشور، رمانتیسم که صبغه خاص خود را دارد از منابع مهم گذشته مانند آراء نوافلاطونی گری، روسو، پیش رمانتیسم انگلیس و منابع دیگر الهام گرفته و بهره برده است. به دلایلی رمانتیسم در آلمان موفق بوده؛ زیرا روشنگری در این کشور ضعیف و کوتاه مدت بوده، و در آن زمان انقلاب صنعتی و بورژوای خردگرا و پیشرو هنوز در این کشور شکل نگرفته بود. برای سهولت در امر شناخت رمانتیسم در آلمان، رمانتیک‌های این کشور را می‌توان به دو دسته تقسیم نمود: ۱-رمانتیک‌های نخستین ۲- رمانتیک‌های بزرگ.

۱. رمانتیک‌هایی نخستین: در دهه آخر قرن هیجدهم محفلی از افراد همدل، ابتدا برای مدت کوتاهی در برلین و سپس در شهر کوچک "ینا "استقرار یافت. بدین ترتیب نخستین گروه رمانتیک اروپایی که «رمانتیک‌های نخستین» نامیده می‌شد، شکل گرفت. هسته اصلی این گروه را برادران شلگل که شامل "فریدریش شلگل "و "او گوست ویلهم شلگل "بود، تشکیل می‌داد. (جعفری،۱۳۷۸: ۲۲۰-۲۲۱) رمانتیک‌های نخستین در آلمان به یکپارچگی و انسجام خود به عنوان یک گروه توجهی خاص داشتند. این گروه بجز شلگل‌ها از افراد به ظاهر ناهمگونی تشکیل

شده بود. آنان در پی آن بودند تا از طریق همدلی و همراهی و فعالیت‌های گروهی به فردیت خود تحقق بخشند. (فورست ۴۲). از میان اعضای دیگر این گروه، اگر "نووالیس" [۲۹]و "تیک[۳۰]" را که شاعرانی خلاقند و در جوانی درگذشته اند، استثنا کنیم دیگران بیش از آنکه شاعر و نویسنده خلاق باشند، نظریه پرداز محسوب می‌شوند. همان ۶۸). یکی از چهره‌هایی اصلی گروه «رمانتیک‌های نخستین» "ویلهلم شلگل " است. او دارای ذهنی وقاد و تفکری دقیق بود و همین امر باعث شد تا نظریه‌های و دیدگاه‌های برادرش را که دارای ذهنی خلاق ولی نامتعادل بود، جمع آوری و ارائه دهد و به عنوان سخنگو و مفسر نظریه رمانتیک المان شناخته شود. » (زرین کوب، ۱۳۶۲: ج ۴۲۸،۲). مهم ترین دستاورد وی قرار دادن رمانتیک در مقابل کلاسیک است (ولک، ۱۳۷۳ ۲، ۷۴) ناگفته نماند که دیدگاه‌های برادران شلگل از طریق کتاب «درباره آلمان» مادام دو استال در سراسر اروپا تاثیر نهاده است.

۲. "رمانتیک‌هایی بزرگ": رمانتیک‌های بزرگ که گاه "رمانتیک‌های جوان" نیز نامیده شده اند که البته به خاطر استقرار چند تن از اعضای آن در شهرهایدلبرگ به «رمانتیک‌های‌هایدلبرگ» نیز شهرت دارند. چهره‌های شاخص این گروه عبارتند از:هاینه[۳۱]، هوفمان[۳۲]، کلایست[۳۳]. رمانتیک‌های بزرگ که حدود سال ۱۸۰۵م به تدریج جای رمانتیک‌های نخستین را می‌گیرند بی آنکه رسما از برنامه پیشوایان خود سرپیچی کنند به تدریج از ایده آلیسم افراطی و ذهن گرایی بی حد و مرز رمانتیک‌های اولیه دور شدند و به مسائل و موضوعات عملی تر و واقع بینانه تر بازگشتند؛ به همین دلیل توانستند مهم ترین آثار ادبیات رمانتیک آلمان را در عرصه شعر و داستان پدید آورند. (فورست ۴۰) حقیقت امر این است که شعر در رأس کانون توجه دسته دوم قرار گرفت و آنها به موضوعات عام تری همچون: جاذبه گذشته‌ها، شیفتگی به امور طبیعی و ساده، کندوکاو در امور خارق العاده و فوق طبیعی و غیره توجه کردند. (همان (۷) اما مهم ترین

---

[۲۹]"Novalis" شاعر آلمانی که در خانوادهای اصیل ونجیب در سال ۱۷۷۲م متولد شد. وی در سال ۱۸۰۰م اولین شعر معروف خود را با نام "سروده‌هایی برای شب " سرود، این سروده از مرگ "زوفی "معشوقه شاعر الهام گرفته است. وی پس از چند ماه بیماری در سال ۱۸۰۱م در سن ۲۹ سالگی در گذشت. (ر.ک: فرهنگ ادبیات جهان ۱۳۷۵-۱۳۷۸)

[۳۰]"Tik" رمان نویس و نمایش نویس آلمانی که در سال ۱۷۷۳م در برلین متولد شد. در هفده سالگی کار ادبی خود را | با رمان "عبد الله " آغاز کرد. وی کتاب "دن کیشوت" اثر سروانتس را به آلمانی ترجمه کرد و در سال ۱۸۲۵-۱۸۳۳م ترجمه آثار شکسپیر را که به وسیله شلگل آغاز گردیده بود، تکمیل کرد. تیک در سال ۱۸۵۳ م در گذشت.(ر.ک: همان، ٣٨٤)

[۳۱]" Heine شاعر آلمانی (۱۷۹۷-۱۸۵۶) که نخستین اشعارش را با نام "دربن وبر لن "در سال ۱۸۲۴م منتشر کرد و پس از کسب موفقیت با انتشار "ریسه بیلدر "خود را وقف ادبیات کرد.(ر.ک: آشنایی با مکتبهای ادبی ۳۲۹)

[۳۲]"Hofman " داستان نویس آلمانی (۱۷۷۶ - ۱۸۲۲)که اولین اثر ادبی خود را با نام "قطعه خیال انگیز به شیوه الوت "انتشار داد و در سال ۱۸۲۲م یکی از بدیعیترین آثار خود را با نام "گربه مودب "انتشار داد. (ر.ک: فرهنگ ادبیات جهان ۱۵۲۰)

[۳۳]-"Klaist" نمایش نویس آلمانی (۱۷۷۷-۱۸۱۱م)که با خلق آثاری چون "جنگ هرمان"، شاهزاده |هامبورگ "به اوج نمایشنامه نویسی در اروپا رسید. در سال ۱۸۱۱م پس از کشتن معشوقه خود به ضرب گلوله خود را نیز از پای در آورد.(ر.ک: فرهنگ ادبیات جهان ۹۰۵-۹۱۰)

موضوع و گرایش تازه ای که به این موارد افزودند گرایش ملی گرایانه نیرومند و پایدار بود. در پایان این بحث باید گفت که رمانتیسم آلمان به طور رسمی‌در سال‌های پایانی قرن هیجدهم آغاز شد. پریستلی ۱۳۶) در واقع رمانتیسم آلمان از حدود نیمه قرن هیجدهم تا سال مرگ "گوته"۱ ۱۸۳۲م دارای وحدت و پیوستگی است از آن پس به تدریج رمانتیسم د آلمان رو به افول نهاد.

اصول و ویژگی‌های رمانتیسم در اروپا

هر مکتبی دارای اصول و ویژگیهایی خاصی است که آن را از دیگر مکاتب متمایز می‌کند مکتب رمانتیسم نیز از این امر مستثنی نبوده است و دارای ویژگیهای منحصر به خود می‌باشد و پیروان این مکتب نیز از میان ویژگیهایی متعدد این مکتب ویژگی‌هایی را بر می‌گزیدند که با طبعشان همخوانی داشته باشد. به طور خلاصه ویژگیهای این مکتب عبارت است از: - اعتراض به برهان عقلی و گرایش به احساسات و عواطف. - سرکشی از تمامی‌قوانین و نظامهای اجتماعی و گرایش به آزادی فکری و اخلاقی - رویگردانی از اساطیر یونانی و رومی‌و بر گرفتن از سرچشمه دین و منابع آن همانن تورات و انجیل - بازگشت به طبیعت و بدوی گرایی - غلبه افسردگی و غم و درگیری روحی یا درامی- اظهار ملال از زندگی و رویکرد به مرگ و مرگ طلبی.(پیر زاد نیا، ۳) اکنون ما به بررسی برخی از این ویژگی‌ها در ادبیات اروپایی خواهیم پرداخت.

- **تخیل:** در زیبایی شناسی رمانتیک تخیل به عنوان نیرویی خلاق و دگرگون کننده در کانون فرآیند آفرینش هنری جای دارد» (فورست، ۱۳۸۰: ۸۰). نیروی شکل دهنده و خلاقه ی آثار رمانتیسم بیش از هر چیز، تخیل است. از نظر شاعران مکتب رمانتیسم، شعر یعنی بیان تخیل به وسیله ی کلمات. به عبارت دیگر آنها کلمات را نیروی شکل دهنده ی تخیل میدانند. از این رو در مکتب رمانتیسم، دور شدن از واقعیت و رو کردن به امید و آرزو و معجزه و عوالم دور از واقع که حاصل خیال پردازی ذهن است، امری عادی و متداول است. شاعر یا نویسنده به کمک نیروی خیال خود، به سفرهای خیالی یا تاریخی می‌رود، قهرمانان خود را در فضاهای خیالی یا تاریخی گذشته می‌پروراند و از افسانه‌ها و اساطیر برای بیان حال خود سود می‌جوید (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۳۶).
- **بازگشت به طبیعت و طبیعت گرایی**: گسترش پیوند با طبیعت و زندگی ابتدایی و غیر متمدن شاید نخستین ویژگی از ویژگیهایی رمانتیسم در اروپا باشد و اصولا در طول قرن هیجدهم پدیده‌هایی طبیعی به طور فزاینده ای مورد توجه واقع می‌شود، شاید یکی از دلایل آن رشد شهر نشینی و انقلاب صنعتی باشد. از نظر پیروان این مکتب شهر و تمدن مظهر تباهی است و

روستا و طبیعت مظهر پاکی و درستی است. (ولک، تاریخ نقد ... ۴۶) ویلیام کوپر (۱۸۰۰ - ۱۷۳۱) نویسنده غربی این دیدگاه را | این چنین تایید می‌کند خداوند روستا را آفرید و انسان شهر را.» (جعفری،۱۳۷۸: ۸۶) این نگرش تازه به طبیعت، فقط پدیدهای خارجی نیست که شاعر و نویسنده آن را با بی طرفی توصیف کند، بلکه همچون یک موجود زنده و دارای شخصیت است که می‌توان با آن یگانه شد و با آن پیوندی همدلانه بر قرار نمود. "روسوی" فرانسوی را باید شاخص ترین چهره در این عرصه به حساب آورد و بازگشت به طبیعت او را نبایست بسیار ساده تلقی کرد و تصور نمود که مراد وی صرفا بازگشت به دامان طبیعت و ترویج چوپانی و کشاورزی است، بلکه هدف وی بازگشت بشر به اصل و طبیعت واقعی خود یعنی به زندگی ساده، صمیمیو جمعی است. (ثروت،۱۳۸۵: ۷۲) یعنی آن نوع از زندگی که سادگی و بی ریایی است و در آن همه زحمت می‌کشند و کسی را حق برتری بر دیگری نیست. وی در کتاب خود «تأملات یک گردش کننده تنها» بار دیگر طبیعت و عناصر آن را دستمایه تامل قرار داده، و با آن پیوندی همدلانه ایجاد کرده است و در پاره ای موارد با طبیعت یگانه شده است. پژوهش نشان از آن دارد که یکی از شاخصه‌های اصلی رمانتیک‌ها در خصوص طبیعت این است که شاعر و نویسنده رمانتیکی، در طبیعت آن احساس و عاطفه ای را مجسم می‌کند که خود دچار آن است.(همان ۸۷) "گوته" نویسنده و شاعر آلمانی در کتاب خود «سرگذشت ورتر» در این باره می‌گوید «هر قدر که طبیعت به خزان نزدیک می‌شود، بر من و اطراف من نیز خزان مستولی می‌گرد. برگهای من زرد می‌شوند و برگ درختان اطراف من نیز می‌ریزد.

- **فردیت و فردگرایی**: شاعر و هنرمند رمانتیک که اساسا گرایشی انقلابی دارد، برای این که دردهای خود را با شوری تراژیک تجربه کند- همان دردهایی که جامعه نیز بدانها مبتلاست - به ظاهر، از جامعه می‌گسلد. جلوه‌های این گسستن و فردیت را می‌توان در موارد زیر یافت: ۱- حزن و اندوه فراگیر و سوزانی که صورت تحول یافتهی اندوه رمانتیک کهن است. نماد غالب این اندوه، آوارهای است که با کوله بار سنگینی از ناکامی‌باز می‌گردد. ۲- احساس غربت و تباهی و تبعید و نیاز به خلوت با خود در جامعه ای پرهیاهو و سخت پایبند ارزشهای روزانه؛ و همچنین جامعه ای که سخت منکر فضیلت «پیامبران» خود است. ۳- اتحاد و پیوند شاعر با نمادهایی که آکنده از فداکاری و ایثارند و اشتیاق به عالم ارواح، عالم جاودانگی. ۴- اتحاد با شهیدان تصوف. ۵- اتحاد شاعر مجازی و حقیقی با شهید مبارز(عباس، ۱۳۸۴: ۳۱۱- ۳۱۲). هنرمند رمانتیک می‌خواهد تنها باشد؛ چراکه تنهایی تقدیر اوست. توسعه ی شهرنشینی و شکل گیری روابط جدید و طبقات اجتماعی جدید و تنوع دیدگاه‌ها در خصوص زندگی و هنر، او را به شکاف عمیقی سوق می‌دهد که همانا تنهایی اوست. «در کلاسیسیسم اقتدار "او" حکم فرماست و در رمانتیسم

اقتدار "من"، منی که در پی گریز از تمام کلاسیک است و این حرکت یک حرکت فردی است؛ چراکه در دیدگاه‌های نوین روان شناسی این تکیه بر فرد و تفاوت‌های فردی مورد توجه و دقت قرار می‌گیرد»(خواجات، ۱۳۹۱: ۲۳-۲۴).

- **غلبه افسردگی و غم:** ریشه‌هایی گرایش به اندوه و درد و رنج را در فرهنگ قرون وسطی باید جستجو کرد، که این حالت در حدود نیمه دوم قرن هیجدهم به مرور تبدیل به نوعی آیین مطلوب و ارجمند می‌شود، به طوری که شاید بتوان آن را مشهورترین صفت رمانتیک‌ها به شمار آورد. شاعران و نویسندگان رمانتیک اروپایی، به همان سان که از خرد و روشنگری روی می‌گرداندند به دنیای اسرار آمیز ناخود آگاه و جنبه‌های تاریک ذهن توجه می‌کردند وبه | تدریج با این اندوه و افسردگی خو گرفتند. این گرایش را انزوا طلبی و میل به گریز از شهر و تمدن تشدید می‌کرد. هنرمند رمانتیک احساس می‌کند که حزن شدیدی در دلش ریشه دوانده و برای تسلی خود، گمان می‌کند که هر لحظه باید در جستجوی بهترین طرز زندگی باشد. محققان و اندیشمندان این حزن آمیخته با دلهره رمانتیکی را «بیماری قرن» دانسته اند. "گوته در کتاب مشهور خود «رنجهای ورتر جوان» این حزن آمیخته با درد و رنج را به تصویر می‌کشد. بعد از انقلاب صنعتی، رمانتیکها در نتیجه احساس درد و رنج با تیره بختان و محرومان جامعه احساس همدردی می‌کردند. از مهمترین عواملی که باعث تشدید حزن و اندوه در بین شاعران رمانتیک می‌گردد یکی آرمان گرایی شدید و پر شور آنهاست؛ آرمان گرایی هراسناکی که با این سخن مشهور "بلیک" شاعر رمانتیک انگلیسی بهتر می‌توان به قوت آن پی برد: «چیزی کمتر از همه چیز انسان را راضی نمی‌کند.» (پریستلی،۱۳۵۶: ۱۵۲) و عامل دیگر اینکه رمانتیک‌ها سرنوشتی کور و تقدیری شوم برای خود تصور می‌کردند. (همان ۱۵۲ - ۱۵۳) پژوهش نشان از آن دارد که گرایش به رنج و اندوه در مکتب رمانتیسم شدت بیشتری یافته است. تضاد میان آرمان و واقعیت، و ارتباط ناخوشایند فرد با محیط اجتماعی که در آن بسر می‌برد، رمانتیک‌ها را بیشتر دچار پریشانی و رنج می‌کرد و آنها را هر چه بیشتر به سوی انزوا می‌کشاند.
- **گذشته گرایی**: شاعر رمانتیک برای دست یافتن به آرامشی که روح او طلب می‌کند، در جستجویی بی پایان به دنبال کششها و اشتیاق‌هایی، مبهم سرگردان می‌شود. همان طور که رنه می‌گوید: « من آن چیزی را جستجو می‌کنم که نمیدانم چیست. و نوالیس می‌گوید: ما همواره و در هر جا لایتناهی را جستجو می‌کنیم و فقط چیزهای متناهی را می‌یابیم» (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۰۲). توجه به گذشته و آثار فرهنگی پیشینیان می‌تواند شعر شاعران را برجسته و خود آنان را از دیگران متمایز سازد؛ چرا که در این میان شاعرانی دارای تفرد و اصالت بیشتری هستند که به مرده ریگ رجوع می‌کنند و گرفتار چیزی می‌شوند که بارت(Bart) آن را «حافظه تاریخی»

می‌نامد (عباس، ۱۳۸۴: ۲۲۳)؛ رمانتیکها بسیار به مرده ریگ، تاریخ و گذشته دلباخته‌اند. «تجربه رمانتیکها از تاریخ نشان نوعی ترس روانی از زمان حال و کوششی است که برای گریز به گذشته دارند. اما هیچ بیماری روانی تا این حد بارور نبوده است. رمانتیسم حساسیتی را که نسبت به تاریخ و نیز توجهی را که به روابط و پیوندها دارد به این بیماری مدیون است» (هاوزر، ۱۳۷۷: ۴۱۶-۴۱۷). از این رو می‌توان گفت، یکی از ارکان مهم رمانتیسم گریز از محیط و زمان موجود است، و یکی از بهشت‌های موعود برای این گریزپیشگان گذشته ی دور است (باکنر،۱۳۷۳: ۴۶۳). گریز به گذشته در قرن نوزدهم نتیجه ی احساس تنهایی و ناامنی است. گذشته از این، رمانتیک‌ها چیزهای غریبی را دوست میداشتند؛ مانند ارواح و اشباح و قلعه‌های ویران، برای آنها فقط چیزهای عظیم و بعید و وحشت آور الهام بخش بود(راسل، ۱۳۹۰ ۸۸۰). چیزی که رمانتیک‌ها را بیشتر جلب می‌کرد چیزهای قرون وسطایی بود. در رویکرد برخی از پیشگامان این جنبش که خود تنها محدود به ادبیات نمی‌شود و سیاست، هنر، علوم اجتماعی و فلسفه را نیز در برمی‌گیرد، توجه به گذشته‌های دور و تاریخ، برجستگی بیشتری دارد (فورست، ۱۳۸۰: ۶۶-۷۸).

- **اظهار ملال از زندگی و روی آوردن به مرگ و مرگ طلبی:** پیوند رمانتیسم با مرگ و گورستان آنچنان زیاد است که حتی برخی از محققان و اندیشمندان اروپایی مرگ و مرگ طلبی را یکی از عوامل شکل گیری رمانتیسم نامیده اند. (ولک، همان، ۴۶) توجه به مرگ و گورستانها در اروپا ابتدا در شعر آغاز شد، و آنچنان فراگیر و شاخص بود که این نوع اشعار را به نام «مکتب شعر گورستان» نامیدند. «گور» سروده رابرت بلیر (۱۷۴۶-۱۶۹۹)و «مکاشفه‌هایی در میان مقبره‌ها» اثر جیمزهاروی از نمونه‌هایی شاخص این مکتب در اروپا می‌باشند. (جعفری ،۱۳۷۸: ۸۴). یکی از مهمترین شاعرانی که باید شاخص ترین چهره در این عرصه به شمار آورد"یانگ[۳۴]" شاعر انگلیسی است و مهمترین شاهکار ادبی وی در این زمینه سروده "افکار شبانه" اوست. (فورست ۲۷) وی در این سروده پیرمردی تنها را به تصویر می‌کشد که نه همسری دارد و نه دوستی، شبها را بدور از خواب و قرار در اطراف گورستانها سپری می‌کند . شاعر در این سروده چنین می‌گوید:

چرا در سو گشان گریه و زاری کنیم، حال آنکه آنها از دست نرفته اند.

آه ای رحمت و لطف آسمانی فرود آی؟

[۳۴] "Yang" شاعر انگلیسی (۱۶۸۳-۱۷۶۵) که اولین منظومه خود را با نام "نامه منظوم به سرد لنز داون" در سال ۱۷۱۳ م انتشار داد. ولی مهمترین شاهکار وی در عرصه ادبیات را باید مجموعه "افکار شبانه" او دانست که شهرتی بی سابقه در سراسر اروپا برای وی کسب کرد. (ر.ک: فرهنگ ادبیات جهان ۱۵۴۲-۱۵۴۳)

زیرا که من نیز از جمله مردگان محسوب می‌شوم.
اما گورستان چه پر ازدحام است چه زنده و پر شور است!
اینجا که من هستم سردابه غم انگیز افرینش است
این سرزمین، سرزمین اشباح است، با سایه‌هایی میان تهی.(همان ۵۰)

لازم به ذکر است که ویژگی اصلی این اشعار عبارتند از: جریان پر شور عواطف، به تصویر کشیدن صحنه‌هایی مبهم و اسرار آمیز ، اندوه و افسردگی آشکار . پژوهش نشان از آن دارد که این مکتب شعری، علاوه بر مرگ و مرگ طلبی، عرصه جوشش احساسات نیز هست و معمولا شاعر در این گرایش در میان ویرانه‌ها ظاهر می‌شود و در باب مرگ و منظره گورستان به تأمل می‌پردازد و معمولا تصویر گری شاعر و نویسنده اروپایی از این منظره مبهم و اسرار آمیز است.

- **تنهایی و انزواطلبی**: تضاد میان آرمان و واقعیت و ارتباط ناخوشایند فرد با محیط اجتماعی ای که در آن به سر می‌برد، رمانتیک‌ها را دچار پریشانی و رنج می‌کند و آنها را هر چه بیشتر به سوی انزوا می‌کشاند (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۰۲). بخش بزرگی از آثار مکتب رمانتیسم به توصیف ملال و تنهایی و بیزاری از اجتماع و مردم و وصف طبیعت (به عنوان تنها پناهگاه انسان اختصاص یافته است (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۳۷). یکی از مهم ترین ویژگی‌های هنرمند رمانتیک، گریز و بیگانگی از اجتماعی است که آن را نسبت به خود بیگانه میداند. از این رو، از مقابل چنین اجتماعی به دنیایی مالیخولیایی و تأثرات دردناک افراطی و عوالم حزن انگیز و مرگ پناه می‌برد، از نظر او، حال نامطلوب و آینده ناامید کننده است و تنها گذشته و خاطرات آن مایهی تسلای خاطر می‌تواند باشد(میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۳۶).
- **گریز، سفر و سیاحت**: آزردگی از محیط و زمان موجود و فرار به سوی فضاها یا زمان‌های دیگر، دعوت به سفر تاریخی یا جغرافیایی، سفر واقعی یا بر روی بالهای خیال، یکی دیگر از مشخصات آثار رمانتیک است. پیوسته نوعی میل گریز به کشورهای دوردست در آثار رمانتیک به چشم می خورد. همه ی رمانتیکها به سراغ قرون پر از احساس و جلال و جبروت رنسانس می روند(سیدحسینی، ۱۳۸۹ج ۱: ۱۸۱).
- **توجه به احساسات فردی و غفلت از اجتماع و مردم**: دقیقا به همان صورتی که دوره کلاسیک‌ها به عنوان «عصر خرد» معروف گشت، دوره رمانتیک‌ها به عنوان «عصر احساس» شناخته شده است. هنرمند رمانتیک بدنبال آزادی از قید قواعد کلاسیک، فرمانروایی «من» را در هنر مستقر می‌سازد و بوسیله هنر، خواسته‌های درونی و رنجهایی روح خود را بیان می‌دارد ولی این روش هنرمند رمانتیک را نباید دلیل خودستایی او و فرار از بشریت دانست.(سید حسینی ۱۸۰) قبلا هنرمند کلاسیک برای توصیف «انسان کلی» قهرمانی را از میان افسانه‌هایی

اساطیر بر می‌گزید، اما هنرمند رمانتیک خویشتن را به جای این قهرمان انسانی می‌گذارد.(همان ۱۸۰) "پریستلی" در کتاب خود سیری در ادبیات غرب» در مقام مقایسه کلاسیک و رمانتیک، ادبیات کلاسیک را وابسته به ضمیر آگاه «تعقل» وادبیات رمانتیک را وابسته به ضمیر نا آگاه «درونگرا و احساساتی» می‌نامد.(همان ۱۳۰) هنرمند رمانتیک بیش از آنکه بر مبانی تعقل و خرد گرایی تکیه کند به خواستهایی حسی و درونی گرایش دارد، همچنانکه "آلفرد دو موسه "نویسنده فرانسوی در سال ۱۸۴۲م گفت:« | باید هذیان گفت و آنچه که باید بیان کرد هیجان شاعر است و آنچه که باید بدست آوردهیجان مردم» (ثروت ۸۸) به هر حال در رمان و بخصوص رمان انگلیسی بود که احساسات توانست جلوه و ظهور خود را در یابند، شاید به این خاطر که احساس «نو» در زمانی که خرد «کهن» کمترین استحکام و استواری را داشت بسیار آسانتر می‌توانست در دلهای مردم نفوذ کند و با پیروزی دست یابد.

- **توجه به شرق**: فردریک شلگل می‌گوید برای آن که سرچشمه ی واقعی رمانتیسم را بیابیم باید به مشرق زمین سفر کنیم. رمانتیکها برای تحقق رؤیاهای خود به سوی مشرق زمین رهسپار گشتند. بهشت آرزوهای رمانتیکها سرزمین‌های شرق بود(غنیمی‌هلال، ۱۳۷۳: ۵۴۲- ۵۴۳). این توجه در قرن نوزدهم، به ویژه به آثار ادبی ایران در بین نویسندگان و شاعران فرانسوی روزافزون بود و «اصولا ادبیات شرق و ادبیات کهن دری و عربی یکی از منابع الهام رمانتیسم اروپایی محسوب می‌شود» (جعفری، ۱۳۸۶: ۱۲). دو عامل علت آن بود: «یکی آن که شاعران رمانتیک فرانسوی معتقد بودند برای غنی کردن میراث ادبی فرانسه باید از ادبیات ملل گوناگون بهره برداری کرد و از تجربه‌های هنرمندان دیگر سرزمین‌های گوناگون جهان آگاه شد و در نتیجه ادبیات ملی را وسعت بخشید» (هنرمندی، ۱۳۵۰: ۲۷). از این عامل که بگذریم ، آثاری که پیش از این درباره ی شرق خلق شده بودند نیز مورد توجه قرار می‌گرفت و «طبیعی است در این توجه به ادبیات کشورهای دیگر، شاعران فرانسوی به بررسی عمیق در آثار گوته سخن سرای بزرگ آلمان نیز می‌پرداختند. در اینجا عامل دومی‌در جلب توجه شاعران فرانسوی نسبت به آثار دری پیدا می‌شود؛ یعنی دیوان شرقی "گوته" شاعران فرانسوی را متوجه به الهام از ادبیات دری کرد. "هوگو" و"لامارتین" و "آلفردوموسه" کمابیش توجه به آثار ترجمه شده از دری نشان میدهند و حتی هوگو قسمتی از کتاب "زنان شرقی" را به الهام از ادبیات دری پدید می آورد»(همان: ۲۸)..

نخستین بار فرانسویان از طریق سفرنامه‌هایی که مهم ترین آنها سفرنامه ی «شاردن» است با شاعران ایرانی آشنا شدند. کتاب دیگری که نمایشگر زندگی عاشقانه و پر تجمل ایران بود کتاب هزار و یک شب است که قریب ۲۵۰ سال پیش به وسیله «گالان» به فرانسه ترجمه شده است.

این دو کتاب «در برانگیختن توجه کتاب خوانان فرانسوی از یک طرف و نویسندگان آن کشور از سوی دیگر، بسیار مؤثر بوده است»(هنرمندی، ۱۳۵۰: ۱۸). ترجمه ی مختصر گلستان سعدی نیز در ۳۳۵ سال پیش؛ یعنی پیش از سفرنامه ی «شاردن» و ترجمه ی هزار و یک شب در فرانسه منتشر شده بود و این ترجمه بیدرنگ در ذهن شاعر افسانه سرای بزرگی نظیر «لافونتن» مؤثر واقع شد(همان: ۱۸). «اما آشنایی بیشتر با ترجمه‌های پراکنده ی آثار ادبی دری سبب شد که نویسندگان مقتدر آن کشور مانند ولتر و مونتسکیو، به آثار فکری و ذوقی و تمدن ایرانی تا آن جا که شناسایی این آثار برایشان مقدور بود، توجه خاصی نشان دهند و در نوشته‌های خود از آن الهام گیرند. میدانیم کتاب معروف موسوم به نامه‌های ایرانی بسیار مورد توجه غربیان واقع شد و حتی مقلدان بسیاری را در این شیوه ادبی؛ یعنی بیان مطالب به صورت نامه نگاری به دنبال خود کشاند. پیداست که ذهن روشن بین نویسندگان فرانسوی در آثاری که از ایران به جا مانده بود و به آنها میرسید سرمایه ی تفکر و تأمل و الهام تازه ای می‌یافته است، به همین دلیل از آن تاریخ تا کنون جاذبه ذوق و اندیشه ایرانی هشیارترین نویسندگان فرانسوی را به خود جلب کرده است و آن تأثیر هم اکنون ادامه دارد» (هنرمندی، ۱۳۵۰: ۱۹). به مرور زمان ترجمه‌های آثار ناب ادبیات ایران در اروپا منتشر شد؛ از جمله در نیمه دوم قرن نوزدهم شاهنامه فردوسی در فرانسه به قلم «ژول مول» ترجمه شد و «یک بار دیگر شاعران فرانسوی را متوجه اثری از ادبیات دری کرد که تا آن زمان نشناخته بودند و از این تاریخ به بعد آثار فردوسی و خیام نیز بر گنجینه ی ادبی فرانسه افزوده می‌شود و تأثیر خود را در دوره‌های بعد به تدریج نشان میدهد»(همان: ۲۹-۲۸). مطالعه و آشنایی با آثار دری چنان سحرانگیز بود که شور و تشنگی ژرفی برای دیدار شرق در دل اروپاییان برانگیخته بود تا بدان جا که آرزوی دیدار شرق افسانه ای را داشتند. یکی از این افراد نروال بود که با مطالعه ی «دیوان شرقی» با چهره‌های درخشان شعر دری آشنا شده بود و آرزوی دیدار شرق او را آرام نمی‌گذاشت تا این که در سی و پنج سالگی سفر خود را به شرق آغاز کرد و مدتها در قاهره، بیروت و استانبول اقامت گزید. ره آورد سفر او به شرق کتابی بود که ابتدا با عنوان صحنه‌هایی از زندگی شرق و سپس به نام سفر شرق به چاپ رسید(همان: ۴۳). همان گونه که دیدیم «بزرگترین خدمت را به تفاهم شرق و غرب نه خاورشناسان بلکه نویسندگان بزرگی نظیر گوته و آندره ژید و اخیراً آراگون انجام داده اند و می دهند و حال آن که این نویسندگان حتی یک بار به کشوری که از آثارش الهام گرفته اند سفر نکرده اند» (هنرمندی، ۱۳۵۰: ۲۶).

مکتب رمانتیسم در شعر عربی

رمانتیسم در شعر قدیم عربی

پژوهش بیانگر این مطلب است که چهار چوب و ساختار کلی که همواره بر ادبیات عربی در تمام دورانها سیطره داشته است، چهارچوب کلاسیکی بوده است و تقریبا تمام شاعران عرب به قواعد و اصول معروف در شعر عربی تمسک جسته، و به آن پایبند بوده اند و در عمر دراز شعر عربی تلاشهای جدی برای رهایی از این وضع مشاهده نشده است، به گونه ای که هم مضامین و محتوا وهم شکل قصیده را دچار دگرگونی نمایید. اما از آنجا که شعر عربی شعری است غنایی و از احساسات، سختیها و آرزوهای شاعر صحبت می‌کند (عید،۱۹۹۴: ۷) همواره می‌توان به وضوح گرایشها وشاخصه‌های ادب رمانتیکی رادر آن پیدا کرد. تجربه وقوف بر اطلال ودمن با وجود آنکه از نظر ساختار و قالب در چهارچوب ادبیات کلاسیک قرار می‌گیرد، ولی از نظر محتوا و مضمون تجربه ای است رمانتیکی، زیرا بیشتر تجارب آن جنبه فردی و شخصی دارد، تجربه ای که در آن با واژگانی محزون و غمگین اس فراق، مرگ و نابودی تعبیر می‌شود . (عید،۱۹۹۴: ۱۳۹ - ۱۴۰) "احسان عباس" معتقد است که عصر اموی با داشتن شعر عذری، صوفی و شیعی آشکارترین ترین دورانها نسبت به داشتن گرایش‌های رمانتیک است؛ زیرا اشعار آن سرشار است از حزن، عشق، اندوه و برآمده از قلبی رقیق، نازک و عاشق می‌باشد. (عباس ۵۰). در عصر عباسی نیز اشعار صوفی، "نجدیات" شریف رضی واشعار غربت و شور و شوق به وطن مادری در کنار روی آوردن به طبیعت و وصف مظاهر و زیبایی‌های آن بیانگر وجود این گرایش در شعر شاعران کلاسیک آن دوره بوده است. عباس ۵۱) به عنوان نمونه ابن رومی" با داشتن گرایشهای متمایز و منحصر به فرد نسبت به طبیعت و مظاهر آن ، و برقراری پیوند عمیق با محیط پیرامون خویش که مبتنی بر انس و علاقه بود و نیز با شخصیت بخشی به طبیعت بی جان و بکارگیری تصاویری که مبتنی بر جزئیات ریز بودند، به حق یکی از پیشگامان در این زمینه محسوب می‌شود. (عقاد،۱۳۵۷: ۲۸۶-۲۹۴) اما با وجود این در شعر قدیم عربی هیچگاه مکتب رمانتیسم با اصول و قوانین مشخص و معین، به مانند آنچه که در ادبیات اروپا به وقوع پیوست، ظهور پیدانکرد.

عصر نهضت: پیش درآمدی بر مکتب ادبی رمانتیسم

بیشتر مورخان سرآغاز تاریخی عصر نهضت را حمله ناپلئون در سال ۱۷۹۸م به مصر عنوان کرده اند. (جیده، ۱۹۸۰: ۱۱۱) عصری که عرب‌ها در اثر آن از خواب سنگین بازیهای کلامی‌و آرایه‌های لفظی دست و پاگیر بیدار شدند، و بر آن شدند تا در کالبد نیمه جان ادبیات و شعر عربی روحی تازه بدمند. عوامل زیادی در ظهور این نهضت نقش داشت که از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: ۱-

انجمن‌های علمی‌وادبی ۲- مدارس ۳- خاورشناسان ۴- صنعت چاپ و انتشار روزنامه ۵- مبلغان دینی (مسیونرها) ۶- کتابخانه‌ها ۷- دانشجویان اعزامی‌به اروپا ۸- ظهور فن نمایشنامه ۹- اقدامات محمد علی پاشا (نهضت علمی‌و نظامی) ۱۰- اقدامات اسماعیل خدیوی (نهضت ادبی) (الدسوقی،۱۹۷۰: ۴۹)

این عوامل باعث ظهور تحولات اساسی در زمینه‌های مختلف فکری، هنری و ادبی شد و پرورش قریحه‌ها، بالا رفتن سطح افکار و اندیشه‌ها و به طور کلی جنبش و نهضت زبان وحیات ادبی را به دنبال داشت و شاعران و قصیده سرایان را در کشورهای عربی، خصوصا مصر بر آن داشت تا بانگرش جدید نسبت به شعر - که در اثر ارتباط با اروپائیان و نیز با تکیه بر میراث گرانبهای گذشتگان بوجود آمده بود- در صدد تغییر ذوق ادبی خویش برآیند. (امرایی،۱۳۸۹).

در این میان سامی‌بارودی(۱۸۳۹-۱۹۰۴م) احمدشوقی (۱۸۶۸ - ۱۹۳۲ م) وحافظ ابراهیم (۱۸۷۱ - ۱۹۳۲م) توانستند بانگاهی نو و تازه به ادبیات گذشته، نوعی اتصال بین میراث ادبی گذشته و عصر حاضر برقرار نمایند، و مفاهیم عصر را در قالب شعر کلاسیک بیان کنند و شعر عربی را بعد از آنکه در زیر استعمار ترکی به مثابه جسدی شده بود که نشانی از زندگی در آن یافت نمی‌شد، دوباره زنده گردانند. (اسماعیل ۲۳) وجود حس مشترک در ادبیات کشورهای عربی و اروپایی ونیز همسان بودن زمینه‌ها در شرایط مشابه در دو ادبیات، ونیز عدم پاسخگویی به نیازهای عصر از جانب مکاتب کلاسیک و نئوکلاسیک و آشنایی شعراء و ادیبان با سر چشمه‌های غنی ادبیات اروپا تحولاتی مهم و گسترده را در ادبیات ، هم در حوزه شکل وهم در حوزه مضمون می‌طلبید، این تحول و نهضت ادبی ابتدا در لبنان ومصر و سپس در سایر کشورهای عربی به وقوع پیوست، همانطور که این تغییرات ابتدا در مجال نثر و سپس در مجال شعر که مقاومت بیشتری از خود نشان می‌داد به وقوع پیوست. (الجیوسی ۳۷-۴۲).

مکتب ادبی رمانتیسم در شعر معاصر عربی

هنوز قرن نوزدهم به پایان نرسیده بود که نوع تازه ای از شعر پا به عرصه ظهور گذاشت، | نوعی که از لحاظ شکل و مضمون و از لحاظ اسلوب دارای تعارضات و تضادهایی بود، از یک سو دارای اسلوب کلاسیکی وسنتی و از سوی دیگر دارای عواطف وانفعالات رمانتیکی جدید بود. از آنجا که این مکتب و این نوع جدید از شعر به ذات و شخصیت شاعر اهمیت می‌داد و محور آن فرد، احساسات، عواطف و گرایشات درونی وی بود، بهتر توانست در دل ادبیان و شاعران جا باز کند، آنها نیز توانستند به نحو احسن از آن بهره ببرند و آرزوها، دغدغه‌ها و اندیشه‌های ملی و میهنی خویش را در قالب افکار رمانتیکی ابراز کنند و از طریق آن بر قوالب وقیود خشک تقلید قیام نمایند.

باوجود انکه رمانتیسم عربی در دوره ی معاصر تحت تاثیر مستقیم غرب بوجود امدودر بسیاری از مواردی بیانگر رمانتیسم اروپایی بود، (القنطار،۱۹۹۷: ۱۲۱-۱۲۳) با این حال به دلیل عدم مشابهت کامل در شرایط و عوامل سیاسی و اجتماعی موثر در شکل گیری، این مکتب همواره در درجه عمق احساسات، عواطف و گرایشها با آن تفاوت داشته است. "عبدالحمید جیده" معتقد است که رمانتیسم در شعر معاصر عربی از جنگ جهانی اول تا دوم، تقلیدی صرف از همتای غربی آن بوده است، اما در دوره دوم ظهورش که بعد از جنگ جهانی دوم شاهد آن هستیم بیانگر مشکلات و مصیبتهای انسان عربی، و بازگو کننده آرمانها، اضطرابات، غربت ، غم واندوه شاعر عربی است. (جیده ۱۷۵) رمانتیسم عربی از نظر وی ظهوری آرام و رویایی داشته است و به آن درجه ای از کفر و الحاد نرسیده است که ادب غربی به آن دست پیدا کرده بود. (همان ۱۷۶). به تحقیق باید گفت که گرایشهای رمانتیکی در شعر معاصر عربی با اشعار "خلیل مطران" و آثار "جماعۀ دیوان" پا به عرصه ظهور نهاد، که البته در آثار شاعران "مهجر" و"آپولو" بود که به شکوفایی و اوج رسید.

عوامل موثر بر ظهور رمانتیسم در شعر معاصر عربی

عواملی که در ظهور رمانتیسم در شعر معاصر عرب نقش بسزایی داشته اند، عبارتند از:

- **روزنامه و مجلات:** با گسترش روزافزون صنعت چاپ این امکان برای انجمن‌ها و محافل ادبی فراهم بود که آراء و نظریات خویش را در روزنامه‌ها و مجلات خاصی چاپ و نشر نمایند. از مهمترین آنان می‌توان به مجله (السائح) وابسته به انجمن ادبی (الرابطه القلیمه)، مجله (العصبۀ الاندلسیۀ) وابسته به ادبای مهجر جنوبی و نیز مجله (آپولو) وابسته به انجمن ادبی (آپولو) اشاره کرد.
- **تاثیرات غرب**: گسترش ارتباط ادیبان و شاعران عرب با غربیان و مطالعه و ترجمه آثار آنان از یک طرف و تمایل به پیشرفت در عرصه‌های مختلف زندگی و روی آوردن به فرهنگ غربی و نیز رغبت و علاقه استعمارگران برای حضور در کشورهای شرقی از طرف دیگر، باعث ظهور موج تازه ای از مظاهر تجدید و نو آوری در شعر شاعران این دوره شد که نمونه آن را نمی‌توان در شعر شاعران نئوکلاسیک یا کلاسیک‌های جدید پیدا کرد.(ابو الحاقه ۱۹۰)
- **ضعف مکتب کلاسیک عربی:** با گذشت زمان و نگاه نو به ادبیات قدیم ضعفهای مکتب کلاسیسم به مرور مشخص می‌گشت. اغراض و مضامین شعری تکراری، قالبهای سنتی و قدیمی، تکلف و تصنع ونیز عدم وحدت موضوع در قصیده تنها بخشی از این ضعف‌ها بود، قوالب سنتی و مقید کلاسیسم مانع بزرگی در برابر آزادی خواهی و بیان احساسات شاعر بود، همچنانکه نمی‌توانست اندیشه‌ها، احساسات و آنچه را که در درون شاعر معاصر می‌گذشت به تصویر بکشد،

به همین جهت شاعران خواهان وحدت موضوع در قصیده، بکارگیری واژگان روان تر و استفاده از قالبهای آزادتر شدند.

- **رنج و خفقان**: شروع جنگ جهانی اول در سال ۱۹۱۴م و صدمات مادی و معنوی ناشی از آن، شیوع جنگهای حزبی و داخلی بین سیاستمداران، گسترش اختلافات مذهبی و قومیو نیز سایه شوم استعمار و حکومتهای داخلی دست نشانده آنان بر ملت‌های عربی باعث ایجاد جو خفقان، درد و اندوه بر جامعه شده بود که بیماری عصر را در بین جوانان بوجود آورده بود وادیبان و شاعران را وادار به پناه بردن به طبیعت و جهان مثالی کرده بود، جهانی که "جبران خلیل جبران - پیشگام رمانتیسم در ادبیات معاصر عربی - آن را این گونه برای ما وصف می‌کند:

یا بلادةً حجبت منذ الازل　　کیف ترجوک ومن ای السبل

- **انجمن‌های ادبی:** انجمنهای ادبی جدید با تفکرات و گرایشهای نوگرایانه، و با تکیه بر پشتوانه غنی ادبیات کلاسیسم عربی و متاثر از مکاتب نوین غربی در بسیاری از موارد توانستند اصول و معیارهایی کهنه، فرسوده، و دست پاگیر مکتب کلاسیسم را زیر سوال ببرند و از آنجا که از عواطف والای انسانی، گرایشها و تمایلات فردی، طبیعت، عشق و محبت، رنج و اندوه، غربت و تنهایی سخن می‌راندند باعث بروز شکوفایی مکتب ادبی رمانتیسم در ادبیات معاصر و نیز شعر معاصر عربی شدند، (امرایی، ۱۳۸۹) از مهمترین آنان می‌توان موارد زیر را نام برد:

۱. **انجمن ادبی (الدیوان) در مصر:** این انجمن در سال ۱۹۰۹م توسط سه تن از ادیبان بزرگ مصر یعنی عبدالرحمان شکری (۱۹۵۸-۱۸۸۶) و عقاد (۱۸۸۹-۱۹۶۴م) و ابراهیم عبد القادر مازنی (۱۸۹۰- ۱۹۴۹م) در مصر تأسیس شد. در ابتدا از آن به عنوان (المدرسة الانکلیزیة) تعبیر می‌کردند.(جیوسی۲۰۶) اما بعدها به نام انجمن ادبی (الدیوان) مشهور شد. | اعضای این انجمن توانستند با استفاده از مبادی نقد موجود در ادبیات انگلیس پایه‌های نقد ادبی جدید را در مصر بنا نهند. این انجمن ادبی دارای ویژگی‌هایی بود که آن را از مکاتب کلاسیکی ماقبل جدا می‌ساخت. که از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد.

أ. **برداشت جدید از شعر**: اعضای انجمن دیوان" معتقد بودند شعر تعبیری است از تجربه درونی و شخصی شاعر و نیز بیانگر تاملات و نظریات فلسفی وفکری وابسته به آن. "شکری" در این زمینه می‌گوید: سه اصل مشترک شعر عبارت است از عاطفه ، خیال و ذوق سلیم. (همان ۲۸۸) همچنانکه در قصیده (عصفور الجنه) می‌گوید:

ألا یا طائر الفردو　　س ان الشعر وجدان

و فی شدوک شعر النف　　س لا زور و کمتان

ب. **دعوت به وحدت عضوی در قصیده:** قصیده در نزد اعضای این انجمن، موجود زنده ای بود که هر جز آن ، مکان و وظیفه خاصی داشت. اعضای این انجمن ادبی از شعر مناسبات و موضوعات سیاسی و اجتماعی روی گرداندند، همچنانکه از الفاظ و عبارات تصنعی و قدیمی‌اجتناب ورزیدند و اسلوب ذاتی را کم کم جایگزین اسلوب خطابی نمودند.

ت. **دعوت به شعر مرسل و عدم پای بندی به قافیه واحد**: اعضای این انجمن در روند تجدید و نو آوری خویش خواستار رهایی شعر عربی از وزن و قافیه بودند که مانع جدی برای احساسات ، عواطف و درونیات شاعر بود. علی رغم انقلاب ادبی انجمن (الدیوان) علیه شعر کلاسیک عربی و علی رغم ابراز افکار، مفاهیم و معیارهای جدیدی که به آن ایمان داشتند، اشعار آنان گاه گاهی بر اسلوب و شیوه قدیم، به رشته ی نظم در آمد، و در پاره ای از موارد از مضامین سنتی و قدیم تقلید کردند و قصائد طولانی را به رشته نظم در آورند که در آن به شکل و ساختار سنتی شعر قدیم، و نیز وزن و قافیه آن پایبند مانده اند. (امرایی، ۱۳۸۹)

۲. **انجمن ادبی (الرابطة القلمیة) در آمریکای شمالی**: انجمن اهل قلم" یکی از مهم ترین انجمنهای ادبی بود که در سال ۱۹۲۰م در نیویورک تاسیس شد. رهبری این انجمن را "جبران خلیل جبران "(۱۸۸۳ - ۱۹۳۱م) بر عهده داشت. از مهمترین اعضای آن می‌توان به "میخائیل نعیمه"(۱۸۸۹-۱۹۸۸م)"رشید ایوب "(۱۸۷۲۱۹۴۱م) "نسیب عریضه "(۱۸۸۷ - ۱۹۴۶م) و "ایلیا أبو ماضی "(۱۸۸۹-۱۹۵۷م) اشاره کرد. این انجمن ادبی، انقلاب خویش را علیه تمامی‌مواضع شعر کلاسیکی و سنتی اعلام کرد و خواستار تجدید و نو آوری در قالب و محتوی آثار ادبی شد.

۳. **انجمن ادبی (العصبة الأندلسیة) در آمریکای جنوبی :**"العصبة الأندلسیة "یکی دیگر از انجمنهای ادبی خارج از سرزمین عربی بود که در سال ۱۹۳۳ م در برزیل تاسیس شد. رهبری این انجمن ادبی را "میشایل معلوف" بر عهده داشت و از مهمترین اعضای آن می‌توان به "فوزی المعلوف "(۱۸۸۹- ۱۹۳۰) و "شفیق المعلوف (۱۹۰۵—۱۹۷۶م) "الیاس فرحات "(۱۸۹۳- ۱۹۷۶م) "رشید سلیم الخوری "(۱۸۸۷-۱۹۸۴م) اشاره کرد. این انجمن به اعتدال و میانه روی و ثاتیر پذیری از ادبیات و شعر اندلس، مخصوصا موشحات و موسیقی آن متصف بود.(نشاوی ۱۷۱) شاعران آمریکای جنوبی بر خلاف شاعران امریکای شمالی به مدرسه ادبی معینی با اصول و قواعد مشخص و معین منسوب نمی‌شدند و اگر شعر در مهجر شمالی به سمت و سوی تجدید و نوآوری آگاهانه گام بر می‌داشت، در مهجر جنوبی

در راهی معتدل و آرام گام نهاده بودکه ویژگی بارز آن استواری در اسلوب بود. (الجیوسی ۱۰۸).

به طور کلی اوضاع اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و آزادی ای که شرق عربی بویژه لبنان را فرا گرفته بود و همچنین طبیعت زیبا و مناظر بکر و دست نخورده آن به همراه دوری شاعران مهجر از وطن مادری، و نیز رفاه، آسایش و آزادی که در سایه این هجرت به دست آورده بودند، به علاوه آشنا شدن و تاثیر پذیری آنان از ادبیات غرب، بیش از پیش نهال رمانتیسم را در دلها و جانهای این شاعران و ادیبان پرورش داد. "ادبیات مهجر" موضع گیریهای جدید در برابر زندگی و انسان داشت، و به یکسان بودن ادبیات و هنر تاکید داشت. انجمنهای موجود در آن از آنجا که با مکاتب کلاسیکی وسنتی عرب سر سازگاری و سازش نداشتند در میان انجمنهای ادبی معاصر یگانه و بی همتا بودند. (امرایی، ۱۳۸۹) عوامل و علل متعددی باعث گرایش ادبیات مهجر با دو شاخه شمالی و جنوبی آن بسوی رمانتیسم شده است که از آن جمله می‌توان موارد زیر را بر شمرد:

- اعتقاد به رسالت ادبیات در برابر فرد و جامعه
- داشتن روحیه تامل و تدبر در حقایق نظام خلقت وداشتن آرمانهای متعالی
- وجود زمینه‌ها و استعدادهای فردی مانند عشق به فضایل انسانی، عاطفه شدید، سحر کلام
- تاثیر غرب و پیامدهای آن بر ادبای مهاجر عرب.
- تربیت روستایی و عشق به طبیعت و مناظر بکر و زیبایی آن.
- خستگی و نفرت از اختلافات فرقه ای و دینی در لبنان و میل به دین فردی، عاطفی و انعطاف پذیری برای کاهش تنشها.
- شکست عقل گرایی محض که توسط کلاسیسم ترویج می‌شد و میل به ادبیات عاطفی و خیالی.
- میل شدید به شهود باطنی و شناخت از راه درون.
- ناامیدی و فقدان معنویت در جوامع بشری و خروش انقلابی علیه هنجارهای نادرست اجتماعی.
- عشق به آزادی روح و تشویق انسانها برای بریدن ریسمان تعلقات دنیوی و موانع درونی.
- اعتقاد به نوآوری و ابداع ادبی و تحول در روشهای زبان، ادبیات و نقد ادبی
- سفر تاریخی به شرق اسلامی‌و اثرپذیری از فلاسفه و عرفای اسلامی‌مثل ابن سینا، فارابی و ابن فارض. (اصلانی،۱۳۸۲: ۳۱۵-۳۱۶)

"ادبیات مهجر" یکی از بارز ترین نمونه‌های ادبیات رمانتیکی است که در تحول و دگرگونی شعر معاصر عرب نقش بسزایی داشته است. این ادبیات از حیث موضوع و محتوا دارای خصوصیات و ویژگی‌های خاصی است. که مهمترین آنان عبارتند از: عشق به طبیعت، سوز و گداز برای وطن، تامل و تفکر، گرایش انسانی، تسامح و آزادی دینی. همچنانکه از لحاظ شکل و اسلوب نیز ویژگی‌های مخصوص به خود را داشت. از آنجمله: رهایی از قیود و سبکهای قدیم، استقلال ادباء در سبک ادبی و اسلوب فنی خاص، سادگی و عدم تکلف در بیان مفاهیم، توجه به معانی کلمات در درجه اول و سپس توجه به ظاهر آن، تمسک به وحدت عضوی در قصیده، بکارگیری اشکال قصصی در شعر و نثر. با علم به تمام تأثیرات مثبتی که ادبیات مهجر بر ادب و شعر معاصر عرب گذاشت و باعث تحول و پیشرفت آن از لحاظ مضمون وقالب شد، نمی‌توان از بعضی ضعفهای آن در این زمینه چشم پوشی کرد؛ توضیح اینکه بعضی از شاعران مهجر از آنجا که دوران نوجوانی لبنان را به مقصد آمریکا ترک کرده بودند و امکان بهره گیری کافی از فرهنگ عربی پیدا نکرده بودند، دچار اشتباهات لغوی و عبارتی شده بودند تا جائیکه شعر بعضی از آنان دچار ضعف آشکار و اشتباهات واضحی شده بود. (ابو الشباب،۱۹۹۸: ۱۵۴)

۴. **انجمن ادبی آپولو :**"انجمن ادبی آپولو" با شعار بالا بردن منزلت شعر عربی و جهت دادن به تلاشهای فکری آن وکمک به حرکتهای فنی وهنری در عالم شعر و با پشتوانه ادبیات کلاسیک عربی و تاثیر پذیری از ادبیات غرب، توسط احمد زکی ابو شادی (۱۸۹۲–۱۹۵۵م) در سال ۱۹۳۲م در قاهره تاسیس شد و ریاست آن را ابتدا "احمد شوقی" و سپس "خلیل مطران" بر عهده داشتند. از دیگر اعضای مهم این انجمن می‌توان "ابراهیم ناجی "(۱۸۹۸-۱۹۵۳م) "محمودطه "(۱۹۰۱ - ۱۹۴۹م) و "ابوالقاسم الشابی "(۱۹۰۹-۱۹۳۴م) را نام برد. این ادیبان در انتخاب نام برای انجمن خود به بعد جهانی آپولو توجه داشتند، آپولو در نزد یونانیان الهه شعر، موسیقی وخورشید است.» ادبای این انجمن در آثار و اشعار خویش متاثر از "جماعة الدیوان"، خلیل مطران وادبیان بزرگ مهجر همچون "جبران" بودند. علی رغم آنکه جماعت آپولو یک مدرسه ادبی هماهنگ نبود و از قواعد، اصول و ویژگیهای مشخص یک مکتب برخوردار نبود، ولی اوضاع سیاسی، اقتصادی و اجتماعی بدی که بیشتر شاعران (آپولو) در آن به سر می‌برند و نیز رنج ، ستم وفشار و خفقانی که بر جامعه مصری سایه افکنده بود، باعث بروز و پیدایش گرایشهای رمانتیکی و عاطفی شد، تا جائیکه زمینه برای ظهور شعر طبیعت، شکوی وسوز و گداز مهیا شده بود. دیگر، شاعر چاره ای جز تعبیر از درونیاتش، همراه با رویاها، دردها، آرزوها، عشق، شور و اشتیاق نداشت و تنها در این

صورت بود که نفسش را دلداری می‌داد، و از غم واندهش می‌کاست. به این ترتیب عاطفه جوشان، احساس لطیف وخیال وسیعش سر چشمه پیدایش شعری منحصر به فرد شد که از ذات و وجدان شاعر سرچشمه می‌گرفت از مشکلاتش، نیازهایش و آرزوهایش. "آپولو" دارای گرایش‌هایی رمانتیکی بود که بر وجوب به کار گیری شعر برای تعبیر از خلجانات نفس، با الفاظ زیبا و خیالی وخلاق دعوت می‌کرد. آنان خواستار تجدید در شعر معاصر عربی شدند. همچنان که دعوت به رعایت وحدت عضوی در قصیده می‌نمودند، در آثارشان سعی در خروج قوالب و الفاظ قدیمیو تقلیدی می‌کردند، به شخصیت ادبی شاعر اهمیت می‌داد و خواستار استقلال و آزادی آن بودند تا راه ابداع و ابتکار بپیمایند، همچنان که از اغراض شعر کلاسیک عرب وشعر مناسبات روی گردانند. در فرجام باید گفت که انجمنهای ادبی باعث رشد و پویایی مکتب رمانتیسم در ادبیات معاصر عرب گردیدند، به گونه ای که از طریق مباحثه و مجالسه ای که بین سران این انجمنها صورت می‌گرفت این مکتب روز به روز به اعماق دلهای ادیبان و شاعران بیشتر نفوذ می‌کرد. بیشتر ادیبان پر آوازه نظیر "جبران خلیل جبران"، "ایلیا أبو ماضی"، از دل این انجمنها سر بر آوردند. هر چه که باشد مکتب رمانتیسم در جهانی کردن و به روز کردن شعر عربی از نظر معانی و مفاهیم نقش به سزایی داشت. (امرایی، ۱۳۸۹)

اصول و ویژگیهایی رمانتیسم در ادبیات معاصر عربی

مکتب رمانتیسم مکتبی جهانی است که بر همه ادبیات جهان تاثیر نهاده است و ادبیات معاصر عربی نیز از این امر مستثنی نبوده است. این مکتب در ادبیات معاصر عربی از جنگ جهانی اول تا جنگ جهانی دوم، تقلیدی از غرب بود که به دور از مشکلات زندگی شکل گرفته بود، اما در دوره دوم آن یعنی بعد از جنگ جهانی دوم دردهای انسان عربی را در بطن تمدن جدید بیان می‌کرد. ادیبان و شاعران معاصر عرب از میان اصول و ویژگیهایی این مکتب، آن ویژگیهایی را بر می‌گزیدند که با افکار و اندیشه‌هایی آنها مطابقت می‌کرد که به شرح و توضیح مهمترین آنها خواهیم پرداخت.

- ✓ **بازگشت به طبیعت و بدویی‌گرایی:** رمانتیسم‌هایی عربی همچون رمانتیسم‌هایی غربی به طبیعت و زیبایی شگفت انگیز آن روی آوردند. طبیعت از دیدگاه آنها، پناهگاه یگانه ای است که انسان به آن عشق می‌ورزد تا از درد و رنج و مصائب بشری رهایی یابد. "جبران خلیل جبران"، "ابو القاسم شابی" و "ایلیا أبو ماضی" از جمله ادیبان و شاعران بزرگ در عرصه رمانتیسم در ادبیات معاصر عرب می‌باشند که پدیده طبیعت به وضوح در آثارشان نمایان است. "جبران خلیل جبران" که به عنوان پیشگام و پیشقراول رمانتیسم در ادبیات معاصر عرب قلمداد می‌شود در

مجموعه اشعار خود از قبیل «البدائع و الطرائف » و «العواصف» طبیعت و طبیعت گرایی را به بهترین شکل به نمایش می‌گذارد. وی در سروده «الارض» از مجموعه شعری «البدائع و الطرائف» به زیبایی زمین به عنوان یکی از عناصر طبیعت اعتراف می‌کند و چنین می‌سراید: (امرایی، ۱۳۸۹)

ما أجملک، أیتها الأرض، ما أناک

نحن تکلل [۳۵]صدرک بالسیوف و الرماح و أنت تغمرین [۳۶]کلومنا [۳۷]بالزیت و البلسم نحن نزرع راحتک العظام و الجماجم. و أنت تستنبتها حورا و صفصافا (البدائع والطرائف ۵۳۲-۵۳۶). از شاعران بزرگ دیگر در عرصه رمانتیسم در ادبیات معاصر عربی را می‌توان "ابو القاسم الشابی" را نام برد. در نزد وی اشتیاق شدیدی به طبیعت یافت می‌شود. الشابی همچون اشتیاق عابد به معبود، کودک به مادر، به طبیعت اشتیاق دارد و این گرایش به طبیعت را در سرچشمه‌هایی بین مرغزارها، سایه‌هایی درختان، شنیدن نغمه پرندگان و درخشش نور بر روی شاخه‌ها جستجو می‌کند. وی در قصیده «ارادة الحیاة» در این باره می‌گوید:

ظمئت إلى النور فوق الغضون	ظمئت إلى الظل تحت الشجر
ظمئت إلى النبع بین المروج	یغنی و یرقص فوق الزهر
ظمئت إلى الکون، این الوجود	و انی أری العالم المنتظر

✓ **غلبه افسردگی و غم و درگیری روحی**: رمانتیسم‌های عربی در این زمینه نیز به همان راهی رفتند که رمانتیسم‌هایی غربی نغمه سرایی می‌کردند. زندگی در نزد آنها مجموعه ای از رنجهاست که از لحظه بدو تولد تا انتهایی حیات با انسان همراه می‌باشد و آن گریه مستمری است که منجر به سعادت و خوشبختی نمی‌گردد و زندگی از دیدگاه آنان با درد و رنجها آمیخته شده است. این درد و رنج در نزد بسیاری از ادیبان و شاعران معاصر عرب بویژه شاعران لبنان مانند "جبران" و "فوزی المعلوف" به روشنی مشاهده می‌گردد. به عنوان نمونه جبران در مجموعه شعری خود «مواکب »در باره پدیده حزن و اندوه چنین می‌اندیشد که آن عنصر اطرافش را محاصره کرده است. وی اعتقاد دارد که شر و بدی زمین را پر کرده است. او بر تمدن دروغین قیام می‌کند که به جای راحتی و آسایش برای انسان، درد و رنج را برای او به ارمغان آورده است. (امرایی، ۱۳۸۹) فوزی المعلوف " نیز در قصیده «المنتحر» با گیتار شکسته اش که رمز زندگی غم انگیز و جوانی از دست رفته اش است، می‌گرید. وی بدبینی مطلق خود را که حاکی از درد

[۳۵] زخمی‌می کنیم

[۳۶] می‌پوشانی

[۳۷] زخم‌هایمان

و رنج بسیار اوست، در سروده «علی بساط الریح» به گونه ای بارز نمایان می‌سازد. (ترحیبی۱۲۸) "ایلیا ابو الماضی" نیز از جمله شاعران رمانتیک دیگری است که درد و رنج با وجود او در هم تنیده شده است. وی نفسش را عاجز از حل معمایی هستی می‌داند و در قصیده «الطلاسم» نفسش بین خیر و شر سرگردان است. درد و رنج سنگینی وجود او را در بر گرفته است چرا که او حیات را پر از تناقضات می‌پندارد. (همان ۱۲۸)

- ✓ **اظهار ملال از زندگی و گرایش به مرگ و مرگ طلبی:** شاعران عربی نیز در این زمینه نیز وامدار رمانتیسم‌هایی غربی بودند و همانند آنها در آثارشان به مرگ و مرگ طلبی توجه ویژه مبذول می‌کردند. مرگ و مرگ طلبی بر اصحاب "مدرسهٔ الدیوان" و "آپولو" راه یافت، همچنان که بر شاعران مهجر راه یافته بود.آنان از مرگ و سرنوشت بعد از مرگ سوال می‌کردند و می‌خواستند بفهمند که آیا مرگ آغاز زندگی دیگری است یا پایان همه چیز است؟ آراء و دیدگاههای آنان در این مورد مختلف است. هر کدام از آنها دیدگاهی را بر می‌گزیدند که آرزوی آن را داشتند. به عنوان مثال "جبران خلیل جبران" مرگ و مرگ طلبی را امری خوشایند می‌پندارد که منجی انسان از درد و رنجهای دنیوی است. وی مرگ را به سان محبوبی می‌پندارد که هر لحظه به خاطر رسیدن به آن لحظه شماری می‌کند، و در مجموعه شعری خود «دمعه و ابتسامه» در این باره می‌گوید:

تعالی أیتها المنیه الجمیله إشتاقتک نفسی. أنقذینی[۳۸]من بین البشر الذین یحسبوننی غریباً منهم لأنی أترجم ما أسمعه من الملائکه الی لغهٔ البشر قبلی شفتی [۳۹]التی لم تتذوق طعم قبله الوالدهٔ، و مالمست وجنهٔ الاخت. إسرعی و عانقینی یا حبیبتی المنیه. (همان ۲۵۶)

اما بر خلاف او "علی محمود طه[۴۰]" شاعر رمانتیک مصر، مرگ را پایان همه چیز می‌پندارد و نگاهش به هستی از بدبینی خالی نیست. وی در زمین بقایا انسانهای پوسیده را می‌بیند و اعتقاد دارد که در دنیا اثری از زندگی مشاهده نمی‌شود و مرگ در هر مکانی وجود دارد و امری است مشترک بین انسانها. لذا می‌گوید:

الأرض من أقطارها راجفه	**کائما طاف علیها المنون**
تضع فی ارجائها العاصفه	**کائما الناس بما یحشرون**

[۳۸]مرا نجات ده

[۳۹]لبانم را ببوس

[۴۰]"علی محمود طه" شاعر مصری (۱۹۰۱-۱۹۴۹) در منصوره مصر به دنیا آمد. وی مجموعه شعر «الملاح التائه» را در سال ۱۹۴۵ منتشر کرد که در آن نشانه‌های آشکار از رمانتیسم فرانسه بویژه لامارتین به چشم می‌خورد. کل آثارش به نام « دیوان علی محمود طه» در سال ۱۹۷۲م منتشر گردید.(ر.ک: المدارس الادبیه ۲۷۸)

- ✓ **توجه به احساسات فردی و غفلت از اجتماع و مردم:** یکی از مهمترین ویژگیهای شاعر رمانتیک، «فردیت» اوست به طوری که در مکتب رمانتیسم بیشتر از «من» فردی سخن می‌رود که در قالب احساسات بیان می‌گردد. شاعر رمانتیک در آن معمولا از عشق، آرزو، غم، اندوه و سایر حالات روحی خود سخن می‌گوید. شاعران رمانتیک عربی نیز به احساسات فردی توجه ویژه مبذول می‌داشتند و شعر شاعران مهجر بهترین گواه بر این امر است که در آن جوشش و فوران احساسات را می‌توان به وضوح مشاهده کرد. شعر آنان با احساسات فردی در هم تنیده شده است. شاعران مهجر از کشور خود مهاجرت کرده بودند و تنها مونس و همراه آنها در روزگار غربت احساساتشان بود که با آن نغمه سرایی می‌کردند. به عنوان مثال "الیاس ابو شبکه "با شور و حرارت خواستار بازگشت به سرزمین مادری خویش است و در سروده "ألحان" در این باره می‌گوید:

ارجع لنا ما کان   یا دهر فی لبنان

ارجع إلینا الصاج   و الجرن و المهباج

و خصبنا فی البی   و نورنا فی السراج (امرایی، ۱۳۸۹)

جریان شعر رمانتیسم در ادبیات دری دری و افغانستان

رمانتیسم در ایران براساس رمانتیسم غربی ظهور پیدا کرد، امّا با آن تفاوت بنیادین داشت؛ چراکه محدودهٔ رمانتیسم در ایران تنها ادبیّات بود در حالی که در اروپا رمانتیسم به‌عنوان یک جنبش عظیم حوزه‌های متعدّدی از قبیل جهان‌بینی، فلسفه، تاریخ، جامعه‌شناسی، ادبیّات، تفکّرات سیاسی و حقوقی، موسیقی، نقاشی، معماری و ...را در برمی‌گرفت و همین امر موجب تمایز برجسته‌ای میان رمانتیسم ایرانی و اروپایی میگردد. با این حال می‌توان شباهت‌هایی میان این رمانتیسم ایرانی و اروپایی یافت (ناتل خانلری، ۱۳۶۷: ۴). به دنبال جنبش مشروطه در ایران و آشنایی شاعران و نویسندگان این سرزمین با فرهنگ و ادب اروپایی لرزه‌ای بر پیکرهٔ ادبیّات کلاسیک ایران افتاد و روح جنبش جدیدی در آن دمیده شد.

در شعر و ادب دری نیز هنرمندانی قد برافراشتند که هریک به‌اندازه‌ای در تجدّد و نوآوری آن سرزمین سهم داشتند و آثاری خلق شد که عمدهٔ تلاش‌های آنان نزدیک کردن زبان شعر به زبان مردم عامّه بود که این امر خود منجر به ایجاد یک زبان ادبی جدید شد. شاعران بزرگی چون میرزادهٔ عشقی، ملک‌الشّعرای بهار، نیما یوشیج، پروین اعتصامیو محمّدحسین شهریار در این میان نقش تعیین‌کننده ای داشتند.. از مهمترین مضامین شعر رمانتیسم دورهٔ مشروطه عبارت بود از دلبستگی شدید به انقلاب و آزادی، همدردی با مردم محروم و ستمدیده، امید به آیندهٔ آرمانی، میهن‌دوستی، توجّه به

ایران باستان و ...که رمانتیسم و ناسیونالیسم رابطه‌ای تنگاتنگ با هم داشتند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۱۰).

در حوزه ادبیات افغانستان نخستین شاعرانی که بر شعر آن دوران تاثیر گذاشتند شاعران مشروطه خواه بودند. شاعران مشروطه خواه به عنوان نمایندگان نخستین جریان شعر معاصر درافغانستان علی‌رغم حفظ قالب‌های قدیم با دگرگونی عمیقی که در محتوا، مضمون و زبان شعر به وجود آوردند زمینه را برای ظهور تحولات بعدی در شعر افغانستان فراهم ساختند. اماجریان شعری که به دنبال ورود شعر نو به این کشور حرکت خود را آغاز کرد رمانتیسم بود که با عنایت به اشعار شاعران ایرانی نظیر نادرپور، توللی، فرخ زاد و . . . حرکت خود را در عرصهٔ شعر افغانستان آغاز کرد و تا پایان دهه چهل ادامه یافت.

در سال ۱۳۱۸ پس از چاپ شعرهای "غراب" و "ققنوس" از نیما یوشیج در مجله "موسیقی" خلیل شعری به نام "سرود کوهستان" می نویسد که شعری است شبه نیمایی، و به مجله ادبی کابل می فرستد؛ ولی سنت گرایان این شعر را که تساوی طولی مصراع‌ها در آن رعایت نشده بود، چاپ نمی کنند و خلیلی جوان را به خاطر چنین بدعتی مورد سرزنش قرار می دهند. بخشی از شعر خلیلی چنین است:

شب اندر دامن کوه/

درختان سبز و انبوه/

ستـاره روشن و مهتـاب در پرتو فشانی

شب عشق و جوانی (باختری، ۱۳۷۳: ۷۲)

علی‌رغم واکنش منفی انجمن‌های ادبی افغانستان در برابر این روش تازه، شعر نو پس از مدتی نه چندان طولانی در افغانستان رواج یافت. به رغم خواست محافظه کاران ادبی، شعر نو و داستان جدید آرام آرام پامی گیرد و راهش را در آشفته بازار ادبی پیدا می کند. نخستین مجموعه شعر نو در سال ۱۳۳۶ (۱۹۵۷) روی چاپ را می بیند و رد سال ۱۳۴۱ (۱۹۶۲) دفتری از چند شاعر نوسرا در کابل انتشار می یابد.

نسل نخستین که به جبهه تجدد در شعر می پیوندند، محمود فارانی، بارق شفیعی، سلیمان لایق، سهیل و آیینه و چند تن دیگرند. دنبال آنان واصف باختری، اسدالله حبیب ، ولی سهم این شاعران در روند شعر نو یکسان نیست. تاریخ نگاران ما سال‌های ۱۹۶۴ تا ۱۹۷۳ را دهه دمکراسی، دهه

مشروطه و دهه قانون اساسی مردم سالارانه که راه را برای تشکیل احزاب سیاسی گشوده است، نافذ می شود.
قانون مطبوعات آزاد در همین سال‌ها انتشار می یابد و نشریه‌های گوناگون و غالباً با گرایش‌های ایدئولوژیک و آرمانخواهانه از همین سال‌ها آغاز به نشرمی کنند. تظاهرات خیابانی، اعتصابات و تعطیلی پی هم پوهنتون کابل به علت تظاهرات در همین فصل تاریخی است. موثرهای سیاسی – اجتماعی و موثرهای جدید فرهنگی، مضامین نوی برگرده ادبیات تحمیل می کنند و از جایی که تجدد در ادبیات، تابع تجدد در محیط زندگی است، ناگزیر شرایط اجتماعی جدید، سیمای جدیدی به ادبیات ما می بخشد.

در شعر مدرن سال‌های چهل و پنجاه خورشیدی، دگرگونی چشمگیری در مضمون و شکل شعر پدیدار می گردد. شعر مدرن در جبهه زندگی قرار می گیرد و بازتاب زندگی نمایش غم‌ها و شادی‌های انسان معاصر را رسالت خویش می سازد، گرچه کلیت شعر مدرن از نظر دورنمایه به دوپاره می شود. شقه ای از آن ادبیات "من" گر است با مایه ای یأس آلود، و شقه دیگر، شعر اندیشه گرا و جامعه گراست. در این میان، شاعران آرمانگرا، که به مارکسیزم لنینیسم دل بسته بودند، در جستجوی آرمان شهر خویش اند و به فرداهای خیال انگیز دل بسته اند.

در شعر مدرن سال‌های چهل و پنجاه خورشیدی، دگرگونی محسوس و چشم گیری در مضمون و شکل شعر پدیدار می گردد. رمانتیسم دقیق واحساساتی و شعر اجتماعی و متعهد آبشان به یک جوی نمی ورد. تصویرگری طبیعت و بیان احوال نفسانی با زبان تغزلی و غنایی، تصویر لحظه‌های شیدایی و شادخوارگی، ویژگی شعر دسته نخستین است، و بازتاب ناهنجاری‌های اجتماعی و عواطف جمعی دل بستن به قهرمانان خیالی و رهیافت به آرمانشهر موعود، دلبستگی دسته سوم. اینان با طرح مسائل شخصی و فرایند ذهنی در جستجوی پاسخگویی به نیازمندی‌های خویش اند و آنان با عنوان کردن عواطف اجتماعی و رویدادهای پیرامونی، پاسخگوی خواست‌های زمانه.

نخستین کسی که به صورت علمی، دقیق و همه جـانبه به پیشنهـاد نیما توجه کرد و اشعاری را در قالب واقعا نیمایی پدید آورد «واصف باختری» است. او که در دوران نوجوانی عروض قدیم را در محضر استادان بزرگی همچون «مولانا خسته» و «ملک الشعرای بیتاب» آموخته بود با پشتوانه علمی‌بسیار خوبی از این دانش ادبی، به مطالعه نظریات مهدی اخوان‌ثالث درباره وزن شعر نو پرداخت و به همین علت با تمام زوایا و خبایای «بدعت‌ها و بدایع نیما» آشنا شد. علاقه واصف به اخوان موجب شد که شعر او تا مدتها تحت تأثیر زبان و بیان اخوان‌ثالث قرار گیرد. با همه این احوال، ورود قالب جدید نیز به بحران محتوا در شعر افغانستان خاتمه نداد. در حقیقت اکثر شاعران نوپرداز به

تکرار همان مضامین کهنه و قدیمی‌در قالب جدید ادامه دادند (امیری، ۱۳۵۶: ۱). و این مسأله تا زمان برکناری‌هاشم‌خان وزیر مستبدالرأی ظاهر شاه به قوت خود باقی ماند. پس از کنار رفتن‌هاشم خان، فرهنگیان و روشنفکران اندک مجالی پیدا کردند، روزنامه‌های غیر دولتی منتشر شد و سرودن شعر در اوزان نیمایی گسترش یافت. از شاعرانی که در این دوران به قالب‌های نیمایی توجه کردند می‌توان به محمد شفیع رهگذر، عارف پژمان، بارق شفیعی، سلیمان لایق، حلیم شایق، عبدالحی آرین پور، اسداله حبیب، محمود فارانی، رزاق روپین، ناصر طهوری، لطیف ناظمی‌و بسیاری دیگر اشاره کرد در میان این شاعران تعداد بسیار اندکی به مضامین سیاسی ـ اجتماعی توجه داشتند و قاطبهٔ آنها به «رمانتیسم» از نوعی که در آثار «نادر پور» و «توللی» مشاهده می‌شود روی آوردند. به هر حال آفت شعر این دوران، افراط در رمانتیسم و گرفتار آمدن شاعران در چال‌هرز توصیف بی‌پرده تمایلات جنسی است. این بیماری همه‌گیر، فارغ از قالب کهنه و نو به شدت از شعر شهوانی به سمت شعر هرزه‌نگار سوق می‌کند و بیشتر، در اشعار و آثار کسانی همچون، فارانی، آرین پور، حبیب ناظمی، و طهوری دیده می‌شود. به عنوان نمونه بخشی از شعر «افسانهٔ» اسداله حبیب را ذکر می‌کنیم :

من امشب همچو پیچک‌های محروم بیابان‌ها

به دور ساقهٔ سیراب اندام تو می‌پیچم

و یا همچون کلاغ تشنه می‌آیم

زلال چشمه سار بوسه‌ات را/ با تمام شوق می‌نوشم

شب موی تو را که آشیان عطرهای ناهماهنگ است، می‌بویم

من امشب با تو می‌مانم/

و با تو تا سپیده در تنور لذت گم‌کرده می‌سوزم

من امشب با صدای مرد بیگانه

به گوش طفل تو افسانه می‌گویم

و چشمان ورا با خواب می‌بندم . . . (امیری،۱۳۵۶: ۱۳۵)

به این دو بند از چهار پاره «ونوس» عبدالحی آرین پور هم توجه کنید :

پیکر صاف و نیمه عریانش/

بود زیبا بسان چشمهٔ نور

ایستاده کنار استخری

می‌درخشید چون بلور ز دور/

پیش او زانوی نیاز زدم

گفتم ای خاک پات تاج رؤوس

با چنین پیکر خیال انگیز

نام پاک تو چیست؟ گفت : «ونوس» (امیری،۱۳۵۶: ۱۱۴)

عجیب این است که در افغانستان، شعر خود نیما یا شاگردان طراز اول او نظیر اخوان، مورد استقبال قرار نمی‌گیرد و اغلب شاعران به کسانی همچون، نادر پور، توللی، رحمانی و بعدها فروغ (قبل ازتولدی دیگر) اقتدا می‌کنند. بنابر آنچه تاکنون گفته شد جریان غالب و شاید تنها جریان شعری دهه‌های سی و چهل افغانستان رمانتیسم است. البته پس از تصویب قانون اساسی افغانستان در سال ۱۹۶۴م بعضی از مضامین سوسیالیستی و چپ گرا وارد شعر معدودی از شاعران افغانستان شد (چهرقانی،۱۳۹۷: ۲۲) اما این اشعار علاوه برضعف‌های زبانی و هنری به شدت مبهم، سمبلیک و تصویری بودند و به هیچ وجه صراحت و جسارت آثار مشابه در ایران را نداشتند. علاوه بر این تعداد انگشت شمار شاعران و آثاری که به این مقوله پرداخته‌اند به ما اجازه نمی‌دهد که شعر سوسیالیستی این دوران را به عنوان یک جریان ادبی و فکری بپذیریم. (باختری، ۱۳۷۳: ۷۲).

خلاصه و جمع‌بندی از مکتب رمانتیسم

شاید نتوان تعریف روشن و جامعی را برای رمانتیسم در نظر گرفت چرا که به سخن سیما داد از زمان پیدایش این مکتب یعنی قرن هفدهم تا کنون در حدود یازده هزار تعریف برای این اصطلاح ارائه شده است که سبب دشواری در ارائه ی تعریفی جامع برای این واژه شده است (۱۳۸۵: ۲۴۴). لاوجوی نیز معتقد است که واژه «رمانتیک» معانی متعدد و بسیاری یافته و دیگر به خودی خود هیچ معنایی نمیدهد(کادن، ۱۳۸۰: ۳۸۶) و «ای.بی.بورگام» نیز هشدار می‌دهد «کسی که در صدد تعریفی از رمانتیسم برآید به کاری مخاطره - آمیز دست زده که بسیاری کسان را ناکام گذارده است» (فورست، ۱۳۸۰: ۱۱).

فرانسه را خاستگاه رمانتیسم، و انقلاب صنعتی، رشد نظام بورژوازی و انقلاب فرانسه را عوامل اصلی پیدایش آن دانسته اند. در واقع پیدایش رمانتیسم معلول عوامل اجتماعی در اروپا بود؛ عواملی چون دگرگونی بافت جامعه ی اروپایی و تبدیل آن از شکل فئودالی به بورژوایی، تحقق انقلاب کبیر فرانسه

و تأثیرات آن بر روشنفکران و نویسندگان» (داد، ۱۳۸۵: ۲۴۴). «تن عقیده دارد رومانتیسم عصیان بورژوازی است در برابر اشرافیت.... رومانتیسم تجلی قدرت عظیم و پیش برنده بورژوازی نوپا در مقابل ارزش‌های کهنه، موقر و محافظه کارانه جامعه و تاریخ است. رومانتیسم بازتاب ضعف و درماندگی نیست، تجلی خوش بینی عنان گسیخته است» (برلین، ۱۳۸۵: ۴۰). «انگیزه ی اصلی این جنبش نیاز روزافزونی بود که ترک سنن کلاسیک، که زیبنده نظام فئودالیستی و اشرافیت بود احساس میشد. طبقه متوسط که در کار قد برافراشتن بود و هر دم می‌کوشید تا به وسیله شعارهای تجارت آزاد، وجدان آزاد، حکومت آزاد، مردم را برانگیزاند، احتیاجی مبرم به هنرمندی داشت که بتواند پرچم آزادی را در اقلیم ادبیات نیز برافرازد. این حاجت را نویسنده ی رمانتیک، فرد آزاد، می‌توانست برآورد که به دلخواه و مطابق تخیلات بی قید و بند خود مینوشت. از این لحاظ رمانتیسم جنبه ی انقلابی داشت و برای نخستین بار پس از قرون وسطی، هنرمند را از زنجیر سنت‌ها آزاد کرد» (پرهام، ۱۳۹۴: ۲۰). در واقع رمانتیسم پس از انقلاب کبیر فرانسه و همراه با آن شکل گرفت، انقلابی که خود در برابر فئودالیسم کلاسیک قد برافراشته بود(براهنی، ۱۳۸۰، ج ۲: ۸۴۳).

شاید اهمیت چندانی نداشته باشد که اثبات کنیم چه کشوری منشأ و مولد رمانتیسم است، بلکه آنچه درباره ی این جریان بزرگ دارای اهمیت است این است که در چند قرن اخیر بزرگترین جنبشی بوده که زندگی و اندیشه ی دنیای غرب را دگرگون کرده، جنبش رمانتیسم عامل بزرگ ترین تغییری است که تا کنون در آگاهی مردم غرب پدید آمده »(برلین، ۱۳۸۵: ۲۰).

فصل سوم:

معرفی شاعران مورد نظر تحقیق و آثار آنها

مقدمه

در این بخش به معرفی شاعران منتخب این پِژوهش و سبک و سیاق و آثار آنها می پردازیم به همین دلیل در بخش نخست به معرفی شاعران افغانستان و در بخش دوم به توصیف آثار و سبک شاعران عرب می‌پردازیم.

بخش اول) شاعران افغانستان

خلیل الله خلیلی

کودکی و محیط خانوادگی

خلیل الله خلیلی در سال ۱۲۸۵ شمسی متولد شد. (مولایی، ۱۳۵۰: ۷۴) زادگاه او کنار رودخانه کابل در محله ای که « شهر آرا» نامیده می‌شد، قرار داشت. پدرش میرزا محمد حسین خان بود که مردم به او لقب « مستوفی الممالک» داده بودند. او از رجال بزرگ عصر خود بود و مناصب دولتی و نظامی‌مهمی‌داشت. « مادر شاعر، دختر یکی از خوانین معروف کوهستان «پروان»، عبدالقادر خان صافی و خواهر مرحوم عبدالرحیم خان ، نایب سالار هرات و وزیر فواید عامه و معاون صدارت عظمی بود. وی در هفت سالگی با مرگ مادر داغدار گردید. هنوز یازده سال از بهار عمرش نگذشته بود که پدرش به حکم امان الله خان به قتل رسید؛ چنانچه خودش می‌گوید:

بهار هفتم عمرم نگشته بود پدید

که رفت از سر من مادر ملک سیرم

هنوز گرم بود جای بوسه ای که ز لطف

نهاد مادر مشفق به روی و چشم و سرم

به سال یازدهم شد مرا شهید پدر

پدر که بود به صد افتخار تاج سرم

یتیم کرد مرا این سپهر مردم کش

اسیر و بی کس و بی خانمان و دربدرم

(خلیلی، ۱۳۷۸ :۱۳)

امان الله خان بعد از قتل میرزا محمدحسین خان، تمام اموال و دارایی‌های او را نیز ضبط کرد و حتی خلیل الله را هم از رفتن به مکتب محروم کرد. وی با این که سال‌ها در کابل و کوهستان با سختی و بدبختی روزگار گذراند و با مشکلات مبارزه کرد؛ اما از آموختن هنر و ادب غافل نشد و ادبیات دری و علوم دیگر؛ همچون تفسیر، فقه، منطق و حدیث را از استادان برجسته آموخت. او از همان کودکی علاقه ی وافری به شعر داشت. پدر مرحومش همیشه او را به استفاده از مثنوی معنوی حضرت مولانا تشویق و ترغیب می‌کرد. با روی کار آمدن دولت حبیب الله کلکانی و سقوط سلطنت امان الله خان، اوضاع و احوال خلیلی نیز به یکباره دگرگون شد.

از جوانی تا مرگ

کشته شدن پدر خلیلی به دست امان الله خان و هم نوایی خلیلی با کلکانی، محبوبیت او را نزد کلکانی افزایش داد. خلیلی در این دوران، مدتی به عنوان مستوفی مشغول بود؛ سپس والی مزار شریف» شد؛ اما گردش روزگار و سرنوشت، دوباره روی تلخ زندگی را به او نشان داد. دست به دست شدن حکومت‌ها در افغانستان و بروز و سقوط سلطنت‌ها، عده ای را از اوج به حضیض می‌رساند و عده ای دیگر را از بدبختی به خوشبختی و خلیلی هم از این قاعده مستثنی نبود. با روی کار آمدن دولت نادر خان و سقوط دولت کلکانی، خلیلی کشور را ترک کرد و به تاشکند و بخارا رفت. او حتی در آنجا هم خیلی در امان نبود؛ از آنجایی که او در نخستین تجاوز شوروی‌ها به افغانستان در مقابل آن قوا اعلان جنگ کرده بود، روس‌ها مدتی او را زندانی کردند. تا اینکه نادر خان عفو عمومی‌صادر کرد و خلیلی به هرات بازگشت.

مجاورت با آرامگاه پیر هرات و جامیو درسگاه فخر رازی دوباره روحیه او را آرامش بخشید و به آغوش شعر و شاعری باز گرداند. سپس خلیلی به کابل آمد و به امور اداری مشغول گردید و در سال ۱۳۲۴ شمسی از منصبش برکنار شد و به قندهار فرستاده شد. حدود هجده ماه در آنجا زندگی کرد و در مؤسسه قندسازی قندهار فعالیت نمود که به قول خودش روزگار شاعر شکر شکن را تاجر شکر فروش گردانید. پس از این مدت با پیشنهاد والاحضرت سردار سپهسالار غازی شاه محمود خان، صدراعظم مرحوم و توجه خاص دوستانش دکتر نجیب الله خان وزیر معارف آن زمان و سردار محمد یونس خان، نایب الحکومه سابق قندهار با حکم پادشاه وقت، واپس ، به کابل خواسته شد و در ریاست پوهنتون به سمت معاونت منصوب گردید. در اول فروردین ۱۳۲۸ شمسی به اراده | پادشاه ادب پرور افغانستان در کابینه والاحضرت سردار شاه محمودخان غازی سردبیر مجلس عالی وزراء گردید.(خلیلی، ۱۳۷۸: ۱۴ و ۱۵)

خلیلی پس از مدتی به سمت ریاست مستقل مطبوعات منصوب شد و از سال ۱۳۳۲ به عنوان مشاور مطبوعاتی ظاهرشاه به فعالیت‌های خود ادامه داد . وی همچنین به عنوان سفیر افغانستان در کشورهای عراق و عربستان حضور داشت. استاد خلیلی به دلایل مختلفی چون علاقه زیاد به فرهنگ و تمدن ایران زمین، آشنایی با شاعران و ادیبان و پژوهشگران ایرانی، دعوت شدن به همایش‌ها و کنگره‌ها و ... به ایران سفر کرده است. او در این سفرها از شهرهایی چون مشهد، شیراز، تهران و ... دیدن کرد و با شخصیت‌های ادبی مطرح آن روزگار؛ همچون استاد فروزانفر و استاد نفیسی آشنا شد. در دیوان او اشعار زیادی می‌بینیم که حاکی از ارادت او به مردم ایران و شاعران و بزرگان ایران زمین است. البته این اظهار ارادت و علاقه یک طرفه نبوده و برخی از بزرگان فرهنگ و ادب ایران نیز از مقام علمی‌و ادبی و فرهنگی استاد تجلیل کرده اند و برای دیوان اشعارش تقریظ نوشته اند. تقریظ بزرگانی چون لطف علی صورتگر، بدیع الزمان فروزانفر، سعید نفیسی و... به تنهایی بر جایگاه والای این استاد گران مایه گواهی می‌دهد. از نکات جالب توجه در این مورد، تقریظی است که استاد فروزانفر نگاشته است . نوشته ای که نشان از اهتمام و توجه استاد فروزانفر به مطالعه اشعار استاد دارد. ایشان مقام ادبی و صفات حسنه استاد خلیلی را این گونه توصیف می‌کند: «خلیلی علاوه بر مقام شاعری، نویسنده و محقق است و فنون ادبی را نیک می‌داند و چیره زبان و سخنور نیز هست و مجالس خطابه را به بیان شیوای خود آرایش می‌بخشد. وفا و حسن عهد و جوانمردی و ظریف طبعی و نکته سنجی از صفات خاصه اوست. (همان: ۸)

«خلیلی پس از کودتای مارکسیستی(۷ ثور ۱۳۵۷) و آغاز انقلاب اسلامی‌افغانستان (یعنی در دوره سوم حیات)، هنر خود را، یکسره، در خدمت انقلاب و مبارزه با متجاوزان روس و دست نشاندگان آنها قرار می‌دهد . به همین دلیل، بسیاری از صاحب نظران او را آغاز گر شعر جهادی افغانستان می دانند. (چهرقانی و شفق۱۳۹۳: ۳۵). او که در این دوره از حیات خود در ایالت نیوجرسی به سر می برد « به منظور نزدیک شدن به خاک وطن و همدردی با مردم جنگ زدهی خود، امریکا را ترک گفت و به اسلام آباد پاکستان نقل مکان کرد و تا پایان عمر (۱۳۶۶ ش) همه ی توان ذوقی خود را مصروف جهاد و مقاومت در برابر متجاوزان روس نمود .(طاووسی، ۱۳۷۸: ۱۵-۲۸).

آثار و تألیفات

از خلیل الله خلیلی آثار زیادی به چاپ رسیده است که مهم ترین آنها عبارتند از: «هرات»، «شرح احوال حکیم سنایی غزنوی»، «از بلخ تا قونیه»، «پیام سلطان محمود»، «پیوند دلها»، «زمرد خونین»، «به بارگاه سعدی»، «قهرمان کوهستان»، « نماز عاشقان» ، «پنجشیر و قهرمان مسعود»، « سرود شهیدان »، «از محمود تا محمود»، «ایاز از نگاه صاحبدلان»، «از سجاده تا شمشیر»، «بهشتی که

در آتش سوخت»، «آرامگاه بابر»، «سلطنت غزنویان»، «ابن بطوطه فی افغانستان»، «غوث الأعظم»، «برگ‌های خزانی» ، «فیض قدس» و دیوان غزلیات و مثنویات او.

سبک شعری خلیلی

استاد خلیلی بدون شک یکی از شاعران متبحر و برجسته در سبک خراسانی است که در دری را با لهجه شیرین افغانی و با شیوایی و فصاحت در لفظ و معنی در هم آمیخته است. لطف علی صورتگر در تقریظی که بر دیوان خلیلی نوشته است، اشعار خلیلی را اینگونه توصیف می‌کند: «اشعار خلیلی در عین آنکه از حیث استحکام و سلامت بدون هیچ گونه نقص و نعمت فصاحت بهره ای به کمال دارد به ما که با سرزمین افغانستان رابطه ای دیرین داریم از دیار آشنا پیغام آشنایی می‌آورد و ما را به کلبه منزه پغمان و کوه بلند خیبر و چمن‌های خرم و سرسبز آن اقلیم راهبری می‌کند و هر جا می‌رویم مردمی‌را می‌بینیم که از هر چه خوب و دوست داشتنی است، لذت می‌برند و غم و شادی آنها همان است که مردم کشور من دارند» (خلیلی، ۱۳۷۸: ۶)

بدیع الزمان فروزانفر در خصوص قدرت شاعری خلیلی و اسلوب شعری وی چنین می‌نویسد: « | استادی و چیره زبانی او در نظم دری از مطالعه دیوان وی به خوبی آشکار است. قصاید و غزلیات و رباعیات و مثنوی‌هایش دلیلی است روشن بر اینکه استاد در انواع سخن مهارت دارد و می‌تواند از عهده هریک از شیوه‌های شاعری بر آید. با اینکه خلیلی اسلوب و روش پیشینیان را در ترکیب الفاظ و جمل رعایت می‌کند؛ ولی در ابتکار مضامین و ابداع معانی، فکری توانا و معنی آفرین دارد و از این رو قوت معنی را با فصاحت و جزالت و حسن ترکیب توأم ساخته است.» (همان، ۸)

خلیلی در انواع قالب‌های شعری چیره دست است. شعرهای او بیشتر در قالب‌های متنوعی چون قصیده، غزل، مثنوی، ترکیب بند، دوبیتی، قطعه و مسدس و مخمس است. برخی از ادبا خلیلی را به واسطه ی سرودن شعری با مصراع‌های نامساوی در جوانی آغاز گر شعر نیمایی در افغانستان می دانند؛ اما آن شعر را نمی‌توان یک اثر نیمایی به حساب آورد و بیشتر به مستزادهای دری شباهت دارد تا شعر نیمایی و دیگر اینکه خلیلی به جز آن یک مورد، شعری به این سبک و سیاق نسرود.

شیوایی و بلاغت از ویژگی‌های بارز قصاید خلیلی است. در غزلیات وی، شور و عاطفه و احساس موج می‌زند. در مثنوی‌هایش نکات و دقایق ناب عرفانی نهفته است. پیوستگی معنی و انتقال پیام فاخر در قالب کم حجم رباعی از نبوغ سرشار او خبر می‌دهد. خلیلی در سرودن قصیده از فرخی، عنصری، منوچهری و مسعود سعد سلمان تقلید کرده است. او به فرخی و سبکی شاعری اش علاقه خاصی دارد. اشعار وصفی او در وصف بهار و طبیعت و کوهستان و... یاد آور سروده‌های وصفی فرخی است.

گویا اعتمادی، معتقد است که خلیلی «در مثنوی‌های داستانی به شیخ بزرگوار گنجه اقتفا می‌کند و حضرت شیخ نظامی‌را در این شیوه سر آمد سخن سرایان و داستان سرایان می‌داند و یک نوع احترام روحانی به نظامی‌می‌رساند و از رؤیتی که در جهان رؤیا در آغاز سخنوری از شیخ نظامی‌شاعر را اتفاق افتاده پیوسته سخن می‌راند. و در این شیوه چندان به انسجام و پختگی شعر می‌گوید که که در مثنوی‌های وی اسلوب نظامی‌آشکارا معاینه می‌شود.» (خلیلی، ۱۳۷۸: ۱۸). ارادت و علاقه مندی او به شخصیت بزرگان ادب دری؛ همچون سنایی، مولوی، سعدی و حافظ هم در شعرهایی از او که بیشتر در سبک عراقی هستند، تأثیر خاصی به جا گذاشته است.

محتوا و مضامین شعری خلیلی

استاد خلیلی هر چند در نوع و سبک بیان شعر و اندیشه، شاعری کهن گراست اما از نظر محتوا و درون مایه و مضامین شعری، شاعری نواندیش و روشنفکر است. « درونمایه‌های شعر خلیلی را جدا از توصیف‌ها و ستایش‌های مذهبی و سیاسی و اخوانیه‌هایی که بنا بر سنت در شعر همه ی اقران او دیده می‌شوند، مفاهیم سیاسی و اجتماعی تشکیل می‌دهد. انتقاد از نابسامانی‌های کشور و بی کفایتی زمامداران، دعوت به وطن دوستی و حفظ افتخارات کهن، بیان تضادهای اجتماعی مثل فقر و غنا، مضامین غالب شعر اویند. این مایه از تنوع در موضوعات و معانی در شعر کمتر کسی از اقران او در افغانستان و حتی ایران دیده می‌شود. او همچنان دلبستگی ای به استعمارستیزی و بازگشت به خویش و وحدت در میان جوامع اسلامی‌دارد. و در این گرایش‌ها، بدون تردید متأثر از علامه اقبال لاهوری است.» (کاظمی، ۱۳۷۹: ۱۰۶)

دیوان خلیل الله خلیلی خود به تنهایی آینه تمام نمای شخصیت اوست؛ دیوانی که تنوع قالب‌های شعری کهن با تنوع اندیشه‌ها و خیال‌ها در هم آمیخته است. او در هر فرصتی و مناسبتی که دست می‌دهد، به آغوش شعر پناه می‌برد، به هر کجا که سفر می‌کند، با کمک شعر به تمجید و تکریم مفاخر ادبی و فرهنگی و توصیف مناظر و طبیعت آن دیار می‌پردازد. او با دیدن بهار و زیبایی‌های آن در هر کجای دنیا ، چکامه ای در وصف آن می‌سراید؛ چکامه ای که پایانش به بهار و طبیعت سرزمین خود گره می‌خورد و حسرت و اندوه شاعر را از دوری از وطن و مصائبی که هم وطنانش با آن دست و پنجه نرم می‌کنند، به خوبی نمایان می‌سازد.

محمد رازق فانی

فانی در زمستان سال ۱۳۲۲ خورشیدی در "گذر بارانه"، از محلات قدیمی‌شهر کابل به دنیا آمد و تحصیلات عالی اش را در سال ۱۳۵۶ در رشته اقتصاد سیاسی در کشور بلغارستان به پایان رساند. او سرودن شعر به شیوه قدما را از نوجوانی آغاز کرد و در نیمه دوم دهه چهل خورشیدی، به همکاری قلمی‌با شماری از نشریه‌های کابل پرداخت. با آنکه فانی تقریباً همه قالبهای شعری دیروز و امروز و همچنین نوشتن داستان و طنز را آزموده است، بیشترین توجه اش به غزل و مثنوی بود. برخی از اشعار وی از سوی آوازخوانان افغان با موسیقی نیز اجرا شده است. سروده‌های فانی طیفی از پرداختهای عاشقانه، رویکرد به مسایل سیاسی/ اجتماعی و در فرجام گرایش‌های پارسایی را در بر می‌گیرند. زبان ساده، تصویرهای عام فهم و پرداختن به عنصر طنز و استفاده از ظرفیت فراگیر آن از ویژگیهای آثار منظوم و منثور فانی به شمار می‌روند.

فانی در سال ۱۳۶۷ از افغانستان برآمد و پس از اقامت در آمریکا، یکسره از باورهای چپ سیاسی گذشته اش برید و به سرودن اشعار عرفانی و معارف اسلامی‌روی آورد. روز یازدهم قوس (آذر) ۱۳۸۵ برنامه بزرگداشت کارنامه ادبی رازق فانی در دانشگاه مریلند ایالات متحده آمریکا برگزارشده بود. در این برنامه که بیشتر به مجلس خداحافظی شباهت داشت، شمار زیادی از نویسندگان، شاعران و پژوهشگران افغانستان و ایران به بررسی فعالیتهای ادبی شاعر در حضور خودش پرداختند.

آثار چاپ شده رازق فانی:

- "ارمغان جوانی" (گزینه سروده‌ها): کابل، ۱۳۴۴
- "بارانه" (داستان میانه): کابل، ۱۳۶۲
- "پیامبر باران" (گزینه سروده‌ها): کابل، ۱۳۶۵
- "آمر بی صلاحیت" (گزینه طنزها) کابل، ۱۳۶۶
- "ابر و آفتاب" (گزینه سروده‌ها): کلیفورنیا، ۱۳۷۳
- "شکست شب" (گزینه سروده‌ها): کلیفورنیا، ۱۳۷۶
- "دشت آیینه و تصویر" (گزینه سروده‌ها): کلیفورنیا، ۱۳۸۳

گزینه‌های شعری آماده چاپ:

- "پیامبران کاذب"
- "پرتو خورشید بر دیوار (سیاهسنگ، ۲۰۰۷).

فانی در همهٔ قالب‌ها طبع آزموده است اما بیشترینه شیفتگی‌هایش به غزل و مثنوی است . او از غزل عاشقانه آغازیده است و به مثنوی عرفانی رسیده است ودر شعر او سه گونه گرایش را به روشنی میتوان گواه بود:

۱. گرایشهای غنایی.
۲. گرایش‌های اجتماعی.
۳. گرایش‌های عرفانی.

در جوانی و در حضر، نجواگر ترانه‌های عاشقانه است و نغمه خوان سرودهای غنایی ؛ اگر تجربه‌های نخستین وی عبور کنیم به عاشقانه‌های زیبا و سخته وی میرسیم که هم عامه پسند اند و هم مقبول طبع خواص.او قالب غزل را برای عاشقانه‌هایش بر میگزیندکه پسندیده ترین ظرف برای چنین مظروفی اند. در عزل سنتی ما وصف معشوق، بازتاب حالات معشوق ، وصف طبیعت، وصف مجالس باده گساری ویاحسب حال شاعر از عمده ترین مضامین اند ولی این ویژگی‌ها به گونهٔ سنتی آن در شعر فانی جلوه ندارد. در شعر وی بیشتر با معشوقی کلی رویاروییم که سر انجام این معشوق، سیمای عرفانی اختیار میکند. حسب حال نیز در شعرش اندک است و شاید شفاف ترین آنها رباعیی باشد که شاعر صادقانه دست به اعتراف می‌زند و شجاعانه افشاگری میکند

فانی و مسایل پیرامونی: جامعه گرایی درشعر گذشتهٔ ما اندک است و ما در گذشته شعر اخلاقی و حکمی‌داشتیم تا شعر اجتماعی. این گونه شعر محصول دوران جدید پس از مشروطه و پیدایی احزاب و حوادث خونین سالهای پسین است که شاعر را به سوی جامعه می‌راند وآشوب و اشغال و جنگ ،این روند را شدت می‌بخشد . در شعر فانی این مسایل: به گونهٔ تاختن بر ناهنجا ری‌های اجتماعی، ستم ستیزی، هومانیسم و انسان دوستی، آزادیخواهی، میهن پرستی، ریا ستیزی، شکوه از غربت و حسرت به گذشته جلوه میکند.او بر نارواییهایهای اجتماعی میشورد.

گرایش‌های عرفانی: فانی در سالهای پسین هم در عزل و هم در مثنوی شیفتگی خاصی به عرفان اسلامی‌نشان می‌دهد و رویکردی مهر ورزانه به خداوندگار بلخ دارد. موج گرایش به مولانا و شعر وی نه تنها درمیان همزبانان وی قوت گرفته است که غربیان نیز با دلگرمی‌شگفتی انگیزی این راه رامی کوبند. از ننیکلسون و آربری تا کولمن بارکس و دیگران، این مهر ورزی را در آثار و اندیشهٔ فرنگیان شاهدیم شاید از این میان برخی از گرایشها صبغهٔ تجاری داشته باشد و گروهی در پی آن باشند که خداوند گار بلخ رادستمایهٔ اغراض مادی خویش سازند ولی رویکرد به مولانا و عرفان از آن روست که

بیداد،بی عدالتی،غربت، حسرت به گذشته ،حس تنهایی ودغدغه‌های گوناگون روانی انسان معاصراو را بدین راه میکشد تا برای انبوه پرسشهای فلسفی خود از مولانای بلخی پاسخ طلبد.

ازشعر « خانهٔ پندار»تا شعر«ابر وآفتاب »نقش پای مولانا را مینگریم. شعر« اشک و دل »باز هم در همان ماجراست درهمان وزن مثنوی معنوی. در شعر« شکوه» از مولوی می‌طلبد که اورا گرمی‌بخشد اما اوج مهر وی به مولانا در شعر «پرتو خورشید بردیوار» افزون تر ازهمه سروده‌ها پیداست (سایت دویچه ووله، ۲۰۰۷).

شکل و ساختار شعر فانی:

شعر تنها مضمون و محتوی نیست ، شکل و ساختار و چگونگی بیان هم هست وهر درونمایهٔ منظومی نمیتواند شعرباشد و اوزان عروضی و قافیه و ردیف نمی‌توانند سخن موزون را در سطح شعر ارتقا دهند.. شعر هنجار گریزی از زبان است ؛ دخالت در زبان متعارف است. شعر حادثه یی است در زبان ؛کشف صور خیال است و از این گونه بسیار ورنه کلام موزونی که شعریت ندارد تنها می‌تواند نظم باشد نه شعر

با آن که فانی بدین باور است که قانون زبان را نمی‌شناسد ولی شعرش مشکل دستوری و عروضی ندارد و ناله‌هایش نیز جانسوز است وجوهر شعری در غالب آنها نهفته است. شعر او ساده است و روان. این سادگی را هم در غزلهایش میتوان دید ؛ هم در مثنوی‌هایش و هم در تجربه‌هایی که در قالب‌های نیمایی دارد . سادگی شعر فانی هرگز به معنای بیان حرفی، ضعف تألیف یا عاری بودن ازصور خیال نیست. هرچند این سادگی گاهی کلامش را در حد گفتارهای روزانه قرار می‌دهد:

به غم عشق مبتلا نشوید دوستان من شدم شما نشوید

شعر اگر اعجاز باشد بی بلند و پست نیست در کف عیسی همه انگشت‌ها یکدست نیست غزل او نه بسیار مستعار است و پیچیده و نه عاری از صور خیال ، وداوری واصف باختری در مقدمهٔ « دشت آیینه و تصویر» بجاست که غزل فانی حد فاصلی میان غزل سنتی و «غرل نو» یا « غزل تصویری» است.

او نه چون سنت گرایان، با ابزار بیانی پیشینیان هستی شعرش را می‌سازد و واژگان دست فرسود دیگران نشخوار می‌کند و نه هم متولی چشم بستهٔ ضریح غزل نو شده است؛ غزلی که بادریغ در دست بعض کسان به ابتذال گراییده است .او اگر گاهی واژگانی چون پیر مغان ، شیخ شهر، ساقی ، آفتاب حسن و مانند آنهارا با همان معنای قاموسی شان در شعرش رخصت ورود می‌دهد ولی در

جای جای شعرش، از واژگان تازه و ترکیبات بدیع نیز بهره می‌گیرد:نگاه کنید به ترکیبات ـ بال خورشید،درخت خاطر، منبر ابرها، نگین سبز ایمان، بلوط سوختهٔ دره‌های دوزخ، چهرهٔ خستهٔ دریا، پیامبر باران،شکست شب،چمن سبز غزل ،دشت آیینه،فرعون باد ، باد رهزن و باران دزد :

فانی هرچند به نظیره گویی چند تن از سخنوران متقدم و متأخر بر میخیزد و ازشعر سنایی ، مولانا، حافظ و بیدل تا شاعران دورهٔ بازگشت چون یغما، مشتاق اصفهانی، عاشق اصفهانی و از معاصران، مانند نادرپور، سیمین بهبهانی ،نوید و سید بلخی استقبال میکند اما همواره می‌کوشدتا مشخصات زبانی خود را از دست ندهد و فانی باقی بماند؛از همینرو اگراز شاعرانی هم تقلید می‌کند که هماهنگی میا ن ابیات غزل‌های شان وجود ندارد ولی او خود این وحدت را در محور عمودی غزل که یکی از ویژگیهای غزل نو است رعایت میکند تا وانماید که در پی زبان و بیان خویشتن است نه در اندیشهٔدنبال روی ازسبک و شیوهٔ بیان دیگران (سایت دویچهووله، ۲۰۰۷)

اسدالله عفیف باختری

اسدالله عفیف باختری، در سال ۱۳۴۱ خورشیدی در مزار شریف به دنیا آمد. پدر او نیز شاعر بود اما مثل خودش اهل انجمن و اشتهار نبود. در پوهنتون کابل، در رشته‌ی زراعت فارغ التحصیل شد.

در همان پوهنحی که "قهار عاصی" شاعر دیگر افغانستان نیز درس می‌خواند. اما او برخلاف آقای عاصی و دیگران اهل رفت و آمد و محافل ادبی نبود. به همین دلیل، نشر نخستین مجموعه شعر او سال‌ها طول کشید. نخستین کتاب او بعد از سال ۲۰۰۱ میلادی منتشر شد که با استقبال نسل جدید مواجه شد.

عفیف، تنها شاعری بود که در اوج انزوایی شعر، اقبال شگفت را با خود به همراه داشت، بی‌اینکه برای جذب مخاطب مجبور به شعار دادن شود. عصبانیت او بر خلاف معمول جریان روشنفکری امروز افغانستان، آغشته به فحاشی و جهت‌گیری‌های صریح و خشم شعار زده، هیچ وقت نشد. شاید همین ویژگی بود که جایگاه ادبی او را هر روز گسترش می‌داد و احترام و ستایش نسل‌های مختلف و گروه‌های مخالف را جلب می‌کرد.

در اوج بحران نزاع‌های داخلی هم رئیس جمهوری افغانستان به او مدال افتخار اهدا کرد، هم والی مشهور بلخ، به طور ویژه از یک عمر فعالیت ادبی با ارزش او تجلیلی در خور کرد و هم معاون اول رئیس جمهوری او را تقدیر کرد، و او تقریبا هیچ وقت دلبستگی سیاسی به هیچ جناحی نشان نداد و در سایه ساری از آزادگی و بی‌نیازی روشنفکرانه، پیشنهاد حمایت هر مقامی‌را رد کرد. این بی‌نیازی واضح بود که برای او نوعی فقر درویشانه و انزوای خودخواسته را به ارمغان داشت.

امتیاز عفیف بر شاعران دیگر، علاوه بر متفاوت و عمیق بودن شعرهایش، آشنایی او با دیگر انواع هنر مدرن مثل نقاشی مدرن، سینما، تئاتر و رمان نو بود. عفیف جهان مدرن را بسیار خوب می‌شناخت، با انقلابی‌های کتاب خوان چپ، رفاقت داشت و تاملات خاص خود را نسبت به ادبیات، جامعه، انسان و تاریخ داشت. شعرهای او پر از کنایه‌های بدبینانه به وضع موجود و در عین حال سرشار از امید روشنفکران برای تغییرست.

وی پس از دوره لیسانس شغل‌های همگام به علاقمندی‌اش را دنبال کرد و به سمت‌های مختلفی کار کرد که به ترتیب عبارتند از: آموزگاری در ادارۂ سوادآموزی بلخ و کارمند اداری انجمن نویسند گان بلخ و ادارۂ کُلّ امور فرهنگی و اجتماعی ولایت‌های شمالی کشور. همچنین از سال ۱۳۷۷ تا اکنون در بخش فرهنگ و نشرات ادارۂ هلال احمر بلخ مشغول فعالیت بود. وی بر اثر بیماری، نهم ثور ۱۳۹۶ چشم از جهان شاعرانه‌اش فرو بست.

عفیف باختری بنابر رسالت فرهنگی‌اش علاقمندی به کارهای فرهنگی و نشراتی داشت. لذا در سال ۱۳۸۱ سردبیر نشریّهٔ «جهان نو» در بلخ بود و در سال ۱۳۸۹ مدیرمسئولی ماه‌نامهٔ «الف تا یا» را به عهده داشت. در این نشریه او و جمعی از دوستان شاعر و نویسنده ولایت بلخ دغدغه‌های مهمی کیفی را در زمینه شعر و داستان‌نویسی دنبال می‌کردند و به دنبال فرم جدید زبانی و ساختار و شیوهٔ بیان نو بودند و در این نشریه بیشتر ادبیات شعری و داستانی نسل جدید رشد یافته در سمت شمال استفاده می‌شد. عفیف باختری در این نشریه و همچنین در نشریه «حلقه زلف یار»، و حلقه‌های شعری‌ای که در دهه هشتاد اوج مناسبی گرفته بود، یار غار نسلی بود که با علاقمندی بسیاری پای به عرصه ادبیات گذاشته بودند و می‌خواستند راه‌های نرفته و زمان‌های ازدست‌رفته را یک‌جا و زودهنگام طی نمایند؛ سال‌ها و زمینه‌های رشدی را که جنگ و تفنگ از این نسل گرفته بود. یقینا که چنین هم شد،نسل جدید در مزار شریف گام‌های بلندی در زمینه شعر و داستان برداشتند و نسل فوق‌العادهٔ ادبی و جدیدنگر نسبت به زبان و ساختار، در فاصله کوتاه زمانی از سمت شمال رشد کرد که حقیقتا همه مدیون تلاش‌های و دستگیری‌های عفیف باختری و دیگر پیش‌کسوتان بلخ هستند.

عفیف باختری شاعری در زاویه بود، در دنیای تنهایی خود. او هرگز مطابق با سلیقه بسیاری از هم نسلان فرهنگی‌اش گاهی به این سوی و گاهی به سوی دیگر گام برنمی‌داشت. او عزلت گوشه‌نشینی را اختیار کرده بود و انگار به دنبال روح شعر و زبان می‌گشت. واقعیت این است که هر ادیب و شاعری بیشتر از همه می‌تواند راهی به جهان زبان و سوژه بیابد که به دنبال سلوک نفسانی و عزلت و تنهایی گام بردارد و در عین حال روح رفتاری و اخلاقی اجتماعی خودش را نظاره‌گر باشد و بیان‌کننده کج تابی‌های رفتاری. زمانه عفیف، زمانهٔ پر شروشور بود، زمانه‌ای که نجات هر ادیبی در ظاهر شاید بازی کردن در میدان‌های زد و بند اجتماعی باشد. اما او این گونه نگاه نمی‌کرد. او به این باور رسیده بود که می‌شود با سلوک گوشه‌نشینی به جان کلمه دست پیدا کرد و با صورت نو کلمه و ساختار آن است که می‌شود تصویرهای جدیدی را آفرید و بیان تازه‌ای را پیش‌کش دنیای ادبیات کرد. عفیف باختری در دنیای شاعرانه‌اش بیشتر به قالب غزل پای‌بند بود. در بین آثارش کمتر قالب‌های دیگر شعری به نظر می‌رسد.

او به این مسئله نظر داشت که می‌شود غزل را نیز به زبان نو و به روز خلق کرد؛ زبان نو و شعر نو تنها با شعر سپید تحقق پیدا نمی‌کند. از همین روی، همواره نوعی کارهای هم‌عصرانش را در دیگر حوزه‌های زبانی دنبال می‌کرد. از همین جهت است که غزل‌های باختری با صورت و سیرت نو و به روز آفریده شده است. در شرایط یک دهه گذشته و فعلی و با گسترش بافت ارتباطی، تداخل‌های

بسیاری واژگانی و زبانی در بین حوزه‌های زبانی ایران و افغانستان دیده می‌شود و شاعران جوان ما همواره از فضای شعری و زبانی و حتا واژگان خاص زبان حوزه ایران استفاده برده‌اند و می‌برند؛ که البته در کلیت هیچ عیبی هم ندارد، اما عفیف باختری همواره از فضای غزل نو ایران استفاده می‌برد ولی با نگاهی به بومی سازی تصویرها در شعرش. بومی‌سازی همان هویت‌سازی در آثار هنری است که نسبت به هر هنرمندی لازم و نسبت به خلق هر اثری ارزشمند است (روزنامه افغانستان ما، ۱۳۹۶).

آثار و دفاتر شعر

از عفیف باختری پنج دفتر شعر به چاپ رسیده است که عبارتند از:

- «سنگ و ستاره»، (بلخ، ۱۳۸۲)،
- «آوازهای خاکستری» (بلخ، ۱۳۸۳)
- «من با زبان دریا» (کابل، ۱۳۸۶)
- «با یک پیاله چای چه‌طوری؟ عزیز من!» (کابل، ۱۳۸۶)
- «صد غزل» (کابل، ۱۳۹۱).

بخش دوم) شاعران عرب

نازک الملائکه

زندگینامه:

پدر نازک الملائکه «صادق الملائکه» معلم دستور زبان عربی در دبیرستان بود که در زمان تولد نازک ۳۰ سال بیشتر نداشت. وی به شدت عاشق شعر و ادبیات عربی و پژوهش در امور فقهی و منطق و شعر بود. مادر نازک که «سلمی عبد الرزاق» نام داشت هنگام تولد نازک ۱۴ سال بیشتر نداشت و ایشان نیز دوستدار شعر و ادبیات عرب، بخصوص ادبیات قدیم بود. علامه شیخ آقا بزرگ تهرانی در تعریف خانواده نازک چنین بیان داشته: «ام نزار» دختر عبد الرزاق محمد بن حسن بغدادی است، متولد سال ۱۳۲۹ (ه. ق) و همسر صادق الملائکه است. (تهرانی، ۱۳۶۲: ۹۹) و ابو نزار صادق الملائکه پدر نازک الملائکه فرزند جواد بن عبدالرزاق کاظمی‌متولد سال ۱۳۱۱ (ه ق) است. دیوان او در پنج جلد چاپ شده است، و همچنین کتابی به نام «ذو الفکاهه» فی تاریخ دارد. (همان ، ص ۱۰۹۹) مادر نازک اشعار خود را با نام ادبی «ام نزار الملائکه» در مجلات عراقی به چاپ می‌رساند. وی شعر قدیم را بهتر می‌پسندید و آثار آن در شعرش نمایان بود ، دیوان شعر او با نام «أنشودهٔ المجد» پس از مرگش به چاپ رسید. پدر نازک الملائکه از معلمان دستور زبان عربی بود که پژوهش‌های گسترده ای در این زمینه داشت. او معلم دستور زبان نازک بود و با دقت دستور زبان را به دخترش می آموخت. از جمله کتابهای او که می‌توان بدان اشاره نمود، کتاب «دائره المعارف فقهی» در بیست جلد است. او نیز مانند همسر خود شاعر بود و ارجوزه ای افزون بر سه هزار بیت سروده که موضوع آن وصف سفرش به ایران در سال ۱۹۵۰م بود. نازک دو دایی به نامهای دکتر «جمیل» و «عبد الصاحب الملائکه» داشت. عبدالصاحب شاعری توانا بود که دیوان شعرش به نام «اراده الحیاه» در سال ۱۹۹۳م چاپ شد. (السامرئی، ۱۹۷۵: ۹) نازک در مورد تأثیر خانواده اش بر زندگی ادبی خود می‌گوید: پدر و مادر من تأثیر بسزایی بر زندگی شعری و فکری من گذاشتند. مادرم اولین استاد من بود و همواره شعرهای من را نقد می‌کرد و مرا راهنمایی می‌نمود و هر مشکل دستوری هم که برایم پیش می‌آمد با پدرم در میان می‌گذاشتم. بنابراین طبیعی بود که در میان همکلاسیهای خود نخستین کسی باشم که پایان نامه ام را در زمینه ی دستور زبان عربی با نام مدارس نحویهٔ) به انجام برسانم .(همان، ص ۱۰) نازک تحصیلات ابتدایی و متوسطه خود را در بغداد به پایان رساند. وی از کودکی گرایش عجیبی به ادبیات و شعر داشت، به گونه ای که نخستین شعر عامیانه خود را در سن هفت سالگی سرود. در ده سالگی نیز نخستین قصیده فصیح خود را به نظم در آورد.

خود نازک در باره این قصیده چنین می‌گوید:

(در سن ده سالگی نخستین قصیده فصیح خود را به نظم در آوردم، در حالیکه در آن یک غلط دستوری بیشتر وجود نداشت، هنگامی‌که آنرا بر پدرم عرضه داشتم آنرا بر زمین کوبید و بالحنی سخت و خشن به من گفت: برو نخست قواعد دستوری یاد بگیر سپس شعر بگو. معلم دستور ما اطلاع چندانی از آن در اختیار نداشت بنابراین پدرم خود، کار آموزش دستورم را به عهده گرفت و هنگامی‌که به مقطع متوسطه راه یافتم در مدت یک ماه بر تمام هم کلاسی‌های خود از نظر دستوری برتری یافتم.)

نخستین قصیده ای که نازک سرود با این بیت آغاز می‌گردد:

الا یا قوم هبوا من رقاد   مکتثم فیه اعواما طوالا (الخطیب، ۱۹۹۹ :۸۶۷)

(هان، ای قوم از خوابی که سالهای درازی در آن مانده اید برخیزید)

نازک به دلیل علاقه ای که به صرف و نحو عربی داشت کتابهایی همچون ابن عقیل، مغنی اللبیب ابن هشام، البیان و التبیین جاحظ، فقه اللغه الثعالبی، رساله الغفران معری، شرح سیوطی و بسیاری دیگر از کتابهای ارزشمند زبان و ادبیات عربی را مطالعه می‌کرد و در زمینه شعر نیز دیوان بسیاری از شاعران جدید و قدیم را خوانده بود.(بصری، ۱۹۹۴، ج ۲: ۵۶۳).

نازک درباره کشف استعداد شاعری خود می‌گوید: در آخرین سال تحصیلی متوسطه قصیده ای سرودم که با آن گام بزرگی به سوی جهان شاعری برداشتم و مطلع آن قصیده با این بیت شروع می شد :

هب النسیم یداعب الاغصانا   فبدت ذکاء فاجت دنیانا

نسیم می‌وزید در حالیکه با شاخه‌ها بازی می‌کرد، پس خورشید آشکار شد و جهانمان شادمان گشت)

چنانکه پدر و مادرم با دیدن این شعر به من شک کردند و مرا به سرقت از دیوان الزهاوی و الرصافی متهم کردند. تا اینکه پس از بررسی دیوان این دو شاعر دریافتند که شعر خودم بوده و از من پوزش خواستند و مرا به سرودن شعر تشویق کردند. من در آن هنگام سیزده سال بیشتر نداشتم و با این کار خودم را در سرودن شعر توانا یافتم. (الخطیب، پیشین:۸۶۶) نازک پس از پایان تحصیلات متوسطه، وارد دانشسرای عالی بغداد شد و در سال ۱۹۹۶م از آن فارغ التحصیل شد. وی سپس در سال ۱۹۶۹م، از دانشکده هنر بغداد در رشته موسیقی نیز فارغ التحصیل شد.

زبان و اندیشه شعری نازک الملائکه

شعر نازک الملائکه شعری است رقیق و تا حدی رمانتیک. آن درشتی و برندگی که در شعر هموطنانش سیاب و بیاتی دیده می‌شود، در شعر او وجود ندارد. همچنین شعرش شعری است روشن و دور از هر گونه غموض. و از این لحاظ بر خلاف ادونیس و خلیل الحاوی است که رمز و اسطوره در شعرشان ذهن را به هر سوی می‌برد:

آنچه زندگانیم احساس می‌کند، بیان می‌کند
و نقشبند احساس روح غریب خویشتنم
آنگاه که سالیان بر من
زخم خنجر هراس آورش را می‌زند، می‌گریم
و از آنچه سرنوشت بر پیکر آدمی
میراند، می‌خندم

این حال و هوای عمومی‌شعر اوست. با زبانی بسیار روشن و دقیق و به خصوص از لحاظ رعایت مسائل فنی زبان شعر، با قدری محافظه کاری ادیبانه و استادانه. فضای شعر او را همان فضای شعرهای رمانتیک تشکیل می‌دهد. در جستجوی چیزهای نایافته و دوردست، و با همان حالات عاشقانه ی رمانتیک‌ها. با این همه از ابتذال معمول شعرهای رمانتیک به دور است و در جای جای آن نشان اندیشه‌های اجتماعی را نیز می‌توان یافت. چشم اندازی از مشکلات جامعه ی یک دختر بورژوای روشنفکر در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم می‌توانسته است آن را احساس و تصویر کند. علاوه بر پرورش تقریبا بورژوایی و روح زنانه، عامل دیگری هم در تقویت این روح رمانتیک تأثیر داشته و آن شیفتگی شاعر به آثار رمانتیک‌های انگلیسی از قبیل شیلی و کیتس است که نه تنها تأثیر آنها را پذیرفته، بلکه بسیاری از شعرهای آنان را ترجمه ی شعری کرده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۳۷) خزامی صبری همسر آدونیس در مجله ی شعر می‌نویسد: «خانم نازک الملائکه یک شاعر کاملا مستقل است و شعرش خصایص ویژهی او را داراست و شاید منشأ این امر تا حدی برخورد سه نوع تمدن در وجود او باشد: مجاورت با ایران و هند - که از لحاظ فرهنگ و امثال و خرافات عامه تأثیر چشم گیری دارند و تأثیر شعرای رمانتیک انگلیسی. با اینکه این گونه تأثیرات به طور بارزی آشکار نمی‌شوند، ولی به عنوان یک علم نهایی ژرف، آن را همه جا و در همه ی کارهای او می‌توان احساس کرد»(خزامی، ۱۹۵۷ :۹۵).

آثار و فعالیتهای هنری نازک الملائکه

نازک در سال ۱۹۹۷م، نخستین دیوان شعری خود را با نام «عاشقه اللیل» به چاپ رسانید. چند ماه پس از انتشار این دیوان، در مصر بیماری وبا فراگیر شد و جان بیش از هزاران نفر از مردم آن کشور را گرفت. این حادثه در ذهن نازک تاثیر عمیقی گذاشت و ناخودآگاه در وصف این حادثه ی اندوه بار شعری به نام «کولیرا» سرود و آنرا بر خواهر و مادرش باز خواند. مادر به او تذکر داد که وزن و موسیقی شعر بسیار ضعیف می‌باشد، پدر او هم چندان استقبالی از آن نکرد، ولی خودش اطمینان داشت که شعرش انقلابی در عرصه شعر عربی به وجود خواهد آورد. (الملائکة، ۱۹۸۳: مقدمه) او در سال ۱۹۶۹م، دومین دیوان شعری خود را بانام «الشظایا والرماد» منتشر کرد و در مقدمه آن دیوان به بحث مفصلی در مورد نظریه جدید عروضی اش پرداخت. شاعر در سال ۱۹۵۰م، برای تحصیل در زمینه نقد ادبی به دانشگاه رینستون نیوجرسی آمریکا رفت و در آنجا تنها دانشجوی زن آن دانشگاه به حساب می‌آمد. زیرا آن دانشگاه مخصوص مردان بود و تا آن زمان هیچ زنی وارد آن دانشگاه نگردیده بود و در مدت یک سالی که در آنجا بود فرصت یافت تا آثار مشاهیر آمریکا همچون «دیچه بالکمور» ، « آلن دواتر» ، «آلن تیت»، «نونالد ستاوفر» و «دیلمور شوارتز» که همگی در نقد ادبی استاد بنام بودند را مطالعه نماید. او پس از بازگشت به عراق به نثر و بخصوص به نقد ادبی روی آورد.

وی در سال ۱۹۵۲ م، در انجمن بانوان بغداد، سخنرانی ای با عنوان «زن در میان منفی گرایی و اخلاق» ارائه داد که در آن از وضعیت زنان در جامعه ی آن روز عرب انتقاد کرد و خواستار آزادی هر چه بیشتر زنان گردید، این سخرانی در بغداد سر و صدای زیادی به همراه داشت، و در مجله «الآداب» بیروت نیز به چاپ رسید (السامرئی، ۱۳) جمع بندی آثار وی:

الف) دیوان‌ها:

عاشقة الیل ١٩٤٧ م.)، (شظایا و رماد ١٩٦٨ م.)
(قرارة الموجة ١٩٥٧ م) ، (شجرة القمر ١٩٩٨ م)
للصلاة و الثور ١٩٧٨م) ، (یغیر ألوانه البحر ١٩٧٧ م)
(مأساة الحیاة و أغنیة للإنسان ١٩٧٠ م)

ب) آثار نثری:

۱) **نقد :** قضایا الشعر المعاصر ١٩٩٢ م) (الصومعة و الشرفة الحمراء ١٩٦٥ م)
(الأدب و الغزو الفکري ١٩٦٥ ،م) (سیکولوجیة الشعر ١٩٧٩م)
۲) **اجتماعی:** التجزیئة في المجتمع العربي ١٩٧٤ م))

مقالات:

الف) نقد شعر

ملامح عامة في شعر ايليا أبي ماضى ۱۹۵۷م)، (منبر النقد۱۹۰۸م)

(ایلیا أبي ماضي في ديوانه" الجدول "۱۹۶۳م)، (الخليل و الدوائر الشعرية ۱۹۷۱ م) الشاعر و اللغة ۱۹۷۲م)، (تجربة في نقد الشعر۱۹۵۷م)،

(الإبرة و القصيدة ۱۹۷۷م) (سايكولوجية القافية ۱۹۷۶م)

(القصيدة المور في الشعر المعاصر ۱۹۷۸م)

(الجانب العروضي في مسرحية الشوقي ، كلوباترا ۱۹۸۱ م)

(القافية في الشعر العربي المعاصر ۱۹۸۳ م)

۴) نقد نمایشنامه:

(الابعاد الأربعة في الادب ۱۹۵۰ م)

(الايدي القذرة لجان بول سارتر ۱۹۵۷ م)

(السلطان الجائر لتوفيق الحكيم ۱۹۷۱ م)

۵) نقد روایت:

(الخندق العميق لسهيل ادريس ۱۹۹۰ م)

(عبث الاقدار لنجيب المحفوظ ۱۹۹۸ م)

(الشيخ و الربيع لإرنست همينغوى ۱۹۹۹)م

۶) قصه‌های کوتاه:

(يا سمين ۱۹۰۷ م) (منحدر التل ۱۹۰۹ م)

قناديل المندلى المقتولة ۱۹۸۰م)

بدر شاکر السیاب

تولد و تحصیل

سیاب به سال ۱۹۲۶ در عراق در روستای کوچکی بنام «جیکور» جنوب عراق - که در شعر او مقامی بسیار ارجمند دارد و به روستایی رمزی و اسطوره ای بدل می‌شود- متولد شد. این نام تعریب و تحریف کلمه دری "جوی کور است. این روستا در نزدیکی بصره است و منطقه ایست پر از نخل‌های خرما. (بلاطه ،۲۰۰۷: ۷) وی در خانواده متوسطی که مختصر مالکیتی در نخلستانها داشت متولد شد. (شفیعی کد کنی، ۱۳۸۰: ۱۶۴) عیسی بلاطه معتقد است که سیاب اولین فرزند خانواده و متولد سال ۱۹۲۶م است اما به عقیدۀهانی خیر بدر شاکر السیاب فرزند دوم خانواده و متولد سال ۱۹۲۸م است. (الخیر، ۲۰۰۶: ۷) مادر وی در زمان شکست ۱۹۳۲م به هنگام تولد خواهرش از دنیا رفت و برای همیشه از مهر مادری بی نصیب ماند. (همان، ۷) خواهرش نیز بعد از زمان کوتاهی به مادرش پیوست. (عباس، ۱۹۹۲م: ۱۳-۱۲) سیاب خود می‌گوید: مادرم را در حالیکه بسیار کوچک بودم از دست دادم و از محبت مادری محروم شدم و در تمام مدت زندگیم در جستجوی زنی بودم که این خلاء را برایم مرتفع کند.(بلاطه، ۱۹۹۶: ۵۸) شاکر پدر بدر، نیز پس از مرگ مادرش دوباره ازدواج کرد، و این ازدواج تأثیر بدی بر روحیه او گذاشت زیرا توجه پدر به همسر جدیدش معطوف شد. (نعمان، ۱۴۲۶: ۲۶) سیاب بعد از گذراندن مقطع ابتدائی، دروس دبیرستان خود را در بصره کامل کرد و در سال ۱۹۴۳ به دانشسرا عالی پیوست. (همان، ۲۶) و در سال ۱۹۴۸ فارغ التحصیل شده و در رشته زبان انگلیسی موفق به أخذ مدرک لیسانس گردید. (حاجی زاده و فضا مرادی، ۱۳۹۰: ۴۸) بعد از اتمام درس در ادارات دولتی مشغول به کار شد. سیاب در آن اوضاع آشفته و نابسامان عراق زندگی سیاسی خاصی داشت و بارها به زندان افتاد.(بلاطه، ۲۰۰۷: ۲۵) در سال ۱۹۴۸م به عنوان مدرس زبان انگلیسی در شهر «الرمادی» مشغول به کار شد اما دو سال بعد به خاطر گرایش‌های سیاسی از این شغل برکنار شد و به زندان افتاد و پس از مدتی به عنوان دبیر شرکت نفت بصره به کار برگشت.(نعمان، ۱۴۲۶: ۲۷) فعالیت‌های سیاسی سیاب از همان سالهای ورودش به دانشسرای عالی بغداد شروع شد. او به جهت چپگرایی در صحنه سیاسی و اجتماعی، به صف مخالفان دولت پیوست و خواهان آزادی عراق از سلطه استعماری انگلیس بود. وی در سال ۱۹۴۵م به عضویت حزب کمونیست درآمد هر چند همبستگی او با آنان به قبل از این تاریخ بر می‌گردد. (حاجی زاده و فضامرادی،۱۳۹۰: ۴۸) سیاب در سال ۱۹۵۳م از عراق به ایران و از ایران به کویت می‌گریزد و سرانجام بعد از هشت ماه و اندی به عراق باز می‌گردد. (توفیق، ۱۹۷۹: ۹۹) در همین بازگشت در اوایل سال ۱۹۵۴م است که وی رسما از حزب کمونیست فاصله می‌گیرد. (همان، ۹۳) سیاب در سال

۱۹۶۱م به بیماری دچار گشت که باعث فلج شدن او گشت. ولی با وجود درمان در بیمارستان‌های پیشرفته در بغداد و بیروت پاریس و لبنان و لندن نتیجه ای نگرفت. در سال ۱۹۶۴م در حالیکه رنج بیماری را بر دوش می‌کشید به بغداد برگشت تا دوباره از عراق به کویت برود و در بیمارستان‌های "امیری "بستری شود بیماری او ادامه یافت تا اینکه تمام بدن او را فلج کرد. بدر در روز پنج شنبه ۲۴ دسامبر ۱۹۶۴م در کویت در گذشت و مرگ به رنج و بیماریش خاتمه داد و دفتر عمر شاعری نابغه را بست. (عباس، ۱۹۹۲م: ۲۹۶)

آثار و ویژگی‌های ادبی بدر شاکر السیاب

تقریبا همه ناقدان و شاعران معاصر عرب این نکته را پذیرفته اند که سیاب پیشگام مسلم شعر جدید عرب است. در این موضوع، علاوه بر استعداد و خلاقیت این شاعر و نقش واقعی وی در تحول شعر عرب، یک نکته دیگر هم مؤثر است و آن مرگ زودرس او در جوانی است که در سن سی و هشت سالگی اتفاق افتاد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۶۱) سیاب در کاربرد اسطوره‌های باستان بسیار موفق بود و در حقیقت وی به نوعی پختگی در ترکیب فنی بین ابعاد واقعی و دلالت‌های اسطوره ای رسید. (توفیق، ۱۹۷۹: ۳۰۴) به گفته خالده سعید» هنر شاعری سیاب در چیزی است که آن را باید وحدت خیال نامید. شهود شعری او محوری را کشف کرد که در پیرامون این محور سمبل‌های شخصی و سمبل‌های اجتماعی و وطنی و سنبل‌های جهانی تلاقی می‌کند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۷۲) تجربه شعری در آثار سیاب را می‌توان در چهار مرحله تقسیم کرد:

۱. مرحله رمانتیکی: که از سال ۱۹۴۳م تا ۱۹۴۸م ادامه یافت و در این زمان شعرش بیشتر تقلیدی بود از شعر گذشتگان ضمن اینکه بارقه‌هایی از شعر جدید نیز در آن دیده می‌شود.
۲. مرحله دوم از سال ۱۹۴۳م آغاز و تا ۱۹۴۸م ادامه داشت احساسات شخصی به احساسات اجتماعی مثل فقر و محرومیت اجتماعی بدل شد.(عباس، ۱۹۹۲: ۱۴) در این مرحله سیاب برای نشان دادن محرومیت‌ها و فشارهای سیاسی به استفاده از اسطوره پناه می‌برد
۳. مرحله تموزی از سال ۱۹۵۶م تا ۱۹۶۰م ادامه داشت که در این مرحله سیاب برای فرار از عقوبت اجتماعیش و امان یافتن در برابر فشارهای سیاسی به عالم اسطوره‌ها بر می‌گردد. برخی معتقدند پناه بردن سیاب به اسطوره نتیجه ناامیدیش از رحمت الهی؛ بعد از ایمان او به رهایی از مصیبت‌ها است.
۴. مرحله برگشت به خویش: این مرحله از آغاز بیماری تا زمان وفاتش ادامه داشت. سیاب در این مرحله بیشتر به برخود و بیماری و تنگدستی گرایش پیدا کرد.(موسوی بفروئی و شاهرخ، ۱۳۹۱: ۱۱۳) با وجود مرگ زود هنگام بدر شاکر السیاب، دیوان‌های شعری بسیاری در دوره‌های مختلف

منتشر شده | است که می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد: ۱- ازهار ذابلهٔ بیروت، ۱۹۴۷م.۲- اساطیر بیروت، ۱۹۵۰م. ۳-المومس العمیاء بیروت، ۱۹۵۴م. ۴- السلحه والاطفال بیروت، ۱۹۵۵م. ۵-حفار القبور بیروت، ۱۹۶۰م. ۶-انشودهٔ المطر - بیروت، ۱۹۶۰م. ۷-المعبد الغریق بیروت، ۱۹۶۴م. ۹-إقبال بیروت، ۱۹۶۵م.(سیاب، ۲۰۰۰: ۲۸)

عبدالوهاب البیاتی

تولد وتحصیل

عبد الوهاب البیاتی در سال ۱۹۲۶ در جامعه سنتی بغداد دیده به جهان گشود از کودکی توسط پدر بزرگش که مردی اهل مطالعه بود، با ادبیات کهن عرب آشنا شد. وی در روستای محروم با مردمانی سخت کوش اما رنجیده و زحمتکش و بینوا، زاده و بزرگ شد و می‌بایست سال‌های طولانی مهر سکوت بر لب نهد تا کودکی خود را پشت سر بگذارد و به ذوق شاعری دست یابد. آنگونه که خود بیاتی در جملاتی زیبا می- گوید: «کودکی من پر از خاطرات مرگ و بدبختی و بینوایی فقر .... بود، از این رو باید کودکی شاعر بمیرد تا شاعر در خرابه‌های آن زندگی کند، و آن کودک مرده به شکل نیروی هنری، انقلاب و نوآوری و قیام، بزرگ می‌شود که این نیرو را در درون خویش و جهان بیرون از خود ایجاد می‌کند. (نثر آبادی، ۱۳۹۰: ۱۴) در نوجوانی مجذوب آثار معاصر عربی از جمله آثار جبران خلیل جبران و طه حسین شد.(بیاتی، ۱۹۹۹: ۸۶-۸۷).

پس از پایان تحصیلات دبیرستان، مدتی در سراب پوچی و احساس سرگشتگی و بیهودگی دست و پا زد. او برای فرار از بحران هویت به داشگاه افسری پیوست، اما پس از دو ماه از ادامه تحصیل در دانشگاه افسری انصراف داد. سر انجام در سال ۱۹۴۶ به دانشسرای عالی و مرکز تربیت معلم بغداد پیوست و در رشته ادبیات عربی مشغول به تحصیل شد. در آنجا بود که با شاعرانبزرگ معاصر عرب چون نازک الملائکه وبدر شاکر السیاب وسلیمان العیسی آشنا شد. (بیاتی، ۱۹۹۹:۲۸، ۳۹-۴۰) بیاتی اندکی پیش از کودتای ۱۴ جولای ۱۹۵۸م و به قدرت رسیدن عبدالکریم قاسم در عراق، به دعوت اتحادیه نویسندگان شوروی به این کشور مسافرت کرد و از نزدیک با بسیاری از نویسندگان و شاعران مارکسیست، از جمله شاعر مشهور ترکناظم حکمت - که در آن زمان در تبعید به سر می‌برد، آشنا شد. پس کودتای ۱۴ جولای ۱۹۵۸ به عراق بازگشت و به عنوان مسئول تألیف، ترجمه و نشر در وزارت آموزش و پرورش عراق مشغول به کار شد. در سال ۱۹۵۹ به عنوان وابسته فرهنگی عراق، به مسکو رفت، اما پس از دو سال از این مقام کناره گیری کرد. از آن پس به مدت چهار سال در آکادمی علوم شوروی به تدریس پرداخت. در سال ۱۹۶۳م دولت وقت عراق تابعیت عراقی را از وی سلب کرد. بیاتی واپسین سال‌های زندگیش را در دمشق گذراند و در سال ۱۹۹۹م در همان شهر در گذشت و بنا به وصیتش در هم آنجا و در جوار آرامگاه محیی الدین ابن عربی دفن شد.(الروضان،۲۰۰۵: ۳۳۷)

آثار و ویژگی‌های ادبی عبدالوهاب البیاتی:

شعر از دیدگاه بیاتی زبان دفاع از حقوق انسانهاست، بیاتی به این موضوع پی برد و میزان اهمیت آن را | درک کرد و در سرودن اشعارش بر همین سیاق حرکت کرد. و همان گونه که خودش می گوید: من شعر را تنها وسیله تعبیر نمی‌دانم و شعر نمی‌گویم که فقط شاعر باشم. بلکه من شعر و قصیده را به خدمت گرفته ام تا اسلحه ای باشد برای پیشرفت و تغییر اجتماعی و بخاطر ابداع ارزش‌های نو فرهنگی، همچنین شعر اسلحه ای است برای دفاع از انسان در برابر ظلم و بدی. بیاتی با شعر خویش خود را به ادبیات جهانی پیوند زد شعر او تأثیر عمیقی بر خواننده نهاد زمانی که این شعر به زبان‌های مختلف دنیا ترجمه شد از پویایی و حیات ویژهای برخوردار گشت. وی کلمات را کاملا دقیق و منعکس می‌ساخت. شاید هیچ شاعری -از میان شاعران شرق میانه - پس از ناظم حکمت به اندازه عبدالوهاب البیاتی خارج از میهن خویش شهرت نیافته باشد، بخصوص در کشورهای متمایل به شرق؛ کشورهای سوسیالیست. در میان کشورهای عربی نیز عبدالوهاب امروزه به عنوان پرچمدار شعر مترقی مورد قبول همگان است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۸۳) دیگر اینکه بیاتی شیفته فرهنگ و ادبیات ایران است. این شیفتگی را به خوبی می‌توان در آثار او مشاهده کرد. از این نظر عرب‌ها از روزنه شعر او فرهنگ غنی ایران را می‌بینند و ایرانیان شعر پرصلابت عرب را. در کتاب چنین گفت زردشت» اندیشه ایرانی را به زبان شعری می‌سراید و در کتاب "ماه شیراز "شیدایی خود را به فرهنگ ایران زمین به اوج می‌رساند. شاعر آثار مکتب واقع گرایانه را مطالعه کرد در متون و آثار ماکسیم گروکی، سارتر، آلبر کامو فرو رفت و خود را در برابر دروازه نوآوری یافت. او همچنین به آثار صوفیان بزرگ چون مولانا و عطار، خیام، تاگور آشنا شد. از سوی دیگر به مطالعه اشعار ترکی ناظم حکمت و شعرهای اسپانیایی، روسی، شیلایایی، فرانسوی و انگلیسی مایا کوفسکی و نروداروی آورد و تحت تأثیر تصوف شرقی قرار گرفت. بیاتی تلاش نمود تا رابطه جدیدی با انسان و جهان و حوادث برقرار ساز دو برافق نوینی چشم بدوزد. مرگ و زندگی شب و روز تجاربی بود که شاعر با آنها زندگی می‌کرد و از آنها برای رویارویی درونی و معنوی سلاح نامرئی می- ساخت. بیاتی ابداع گر تکنیک نقاب در شعر نو عربی به شمار می‌رود. او تلاش کرد تا از پس نقاب‌هایی که برمی- گزیند، تمایلات شخصی شاعرانه و گرایش‌های فکری خود رابیان کند. بیاتی روایتگر حوادث و وقایع تاریخی شخصیتی که نقاب وی را بر چهره گزارده نبود. بلکه نقاب‌های او مرزهای زمان و مکان را بر نمی- تافتند و لحظه اکنون را به لحظات مشابه تاریخی در می‌آمیختند و بدین گونه تصعید یافته وسطح جاودانگی اسطوره ای را در می‌نوردیدند. (بیاتی، ۱۹۷۲: ۳۰-۳۹)) او از رهگذر اسطوره‌های کهن شرق یونان و شخصیت‌های برجسته صوفی و دینی به نقاب‌های خود رهنمون شد. انتخاب‌های او

بیانگر تلفیقی هماهنگ از تمایلات شاعرانه و بینش شرف اندیش او بود. نقطه عطف و حلقه واسط میان تمامی‌نمادها و سمبل‌های بیاتی سرکشی و عصیان و دست یابی به رهایی از رهگذر انقلابیگری است. او مرگ انقلابی دلدادگان راه آزادی پلی بسوی هستی کامل تر میداند.(بیاتی، ۱۹۹۵: ۲۰-۲۹).

آگاهی عمیق و فرهنگ پرریشه وی او را به سوی ادبیات تطبیقی می‌کشانید، مطالعه نقد آمیز متون کهن و تمدن‌های باستان، در غنا و بالندگی اندیشه و احساس بیاتی و شعر او مؤثر بود و معانی و رمزها و اسرار اصیل آن تمدن را در شعر وی سرازیر می‌کرد. بنابراین جای شگفتی نخواهد داشت اگر در شعر او نیشابور هم ردیف "اور" و گیلگمش برادر "زردشت و شهرهای باستانی همجوار شهرهای جدید قرار گیرد در نگاه شاعر عامل طبیعی مانع همجواری فلسفی نیست. روی هم رفته سیر شاعر بیاتی بدین گونه خلاصه می‌شود ۱۹۵۰: نشر نخستین مجموعه شعرش "الملائكة والشياطين" ۱۹۵۴: نشر دومین دیوان شعرش به نام "اباريق المهشمة" که در حقیقت نخستین دیوان شعری اوست؛ زیرا در این کتاب است که او چهره راستین خود را نشان داده و کتاب اول با اینکه از افکار انسانی دور نبود، ولی روح رومانتیک ضعیفی بر آن حاکم است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۹۵) دیگر مجموعه‌های شعری بیاتی عبارتند از : ۱- كتاب البحر - بيروت عام ۱۹۷۵م.۲- يوميات السياسي المحترف - بيروت عام ۱۹۷۰م.۳- الكتابة على الطين بيروت عام ۱۹۷۰م. ۴-بكائية إلى شمس حيزران والمرتزقة بيروت ۱۹۶۹م. ۵- عيون الكلاب الميتة -بيروت ۱۹۶۹م. ۶- تجربتي الشعرية بيروت عام ۱۹۶۸م. ۷الموت في الحياة بيروت عام ۱۹۶۸م۸- الذي يأتي ولا يأتي بيروت عام ۱۹۶۶م. ۹-سفر الفقر والثورة بيروت عام ۱۹۶۵م. ۱۰ النار والكلمات بيروت عام ۱۹۶۴م. ۱۱- كلمات لا تموت بيروت عام ۱۹۶۰م.۱۲-عشرون قصيدة من برلين -بغداد عام ۱۹۵۶م.۱۳ اشعار في المنفى قاهره عام ۱۹۵۷م. ۱۴. المجد للاطفال والزيتون القاهره ۱۹۵۶م. (بیاتی، ج ۱، ۱۹۹۰: ۱۴-۱۳).

فصل چهارم:

تحلیل شعر شاعران مورد نظر

تحلیل اشعار نازک الملائکه از منظر رمانیسم و سمبولیسم

در واقع در این بخش‌ها سعی شده است تا به مولفه‌های مشترک این دو مکتب که دارای همپوشانی های فراوانی هستند بپردازیم تا به واسازی آنها پرداخته باشیم:

رمانتیسم فردی در شعر نازک الملائکه:

نازک الملائکه شاعری است که رمانتیسم فردی در آثارش به طور وضوح نمایان است. وی در اوائل سنین جوانی گرایش به این مکتب داشته، و دفترهای شعری اش از قبیل «ماساۂ الحیاۂ» و «عاشقۂ اللیل» گواه بر صحت این ادعاست. وی در این زمینه متاثر از رمانتیکهای غربی از قبیل "شوپنهاور"، "شلی" و " کیتس" می‌باشد. ما در اینجا به مهمترین موضوعات رمانتیسم فردی که در شعر او تجلی یافته است، می‌پردازیم.

حساسیت شدید شاعر نسبت به پدیده مرگ:

یکی از ویژگیهایی که در شعر شاعران رمانتیک به وضوح دیده می‌شود، اظهار ملال از زندگی و حساسیت شدید نسبت به پدیده مرگ است. نازک الملائکه نیز به عنوان یکی از شاعران رمانتیک از این امر به دور نبوده است و "دیوان ماساۂ الحیاه" او حاکی از این امر است. مرگ آنچنان زندگی شاعر را تحت تاثیر خود قرار داده که اگر دفترهای شعری او را از این زاویه مورد بررسی قرار دهیم، در می‌یابیم که حتی در عناوین قسمت اعظم سروده‌های او هم نامی‌از مرگ و قبر آمده است مانند: عیون الأموات، أنشودۂ اموات، بین فکی الموت، المقبرۂ الغریقه، قلب المیت ، قبریتفجر. او در مرثیه‌هایی که برای عزیزانش سروده، از مرگ غافل نشده است مانند: ثلاث مراث لأمی، الی عمتی الراحلۂ، مرثیۂ غریق، الشهید، مرثیه امراۂ لا قیمۂ لها، مرثیه للانسان، مرثیه فی مقبره ریفیه، مرثیه یوم تافه، جنازه المرح و الکولیرا و ... نازک الملائکه در مقدمه «ماساۂ الحیاۂ» و«أغنیه للانسان» در این باره چنین می‌گوید« اما فاجعه ای نزد من سخت تر از مرگ نبود. مرگ برایم حادثه بزرگ زندگی را نمایان می‌ساخت و احساسی است که از دورترین دوران کودکی ام تا سنین پایان عمر با خود حمل کرده ام سپس با تاکید چنین می‌گوید : احساسم در آن دوره بدبینی و ترس از مرگ بود.» (الملائکه، دیوان ۱: ۷-۹)

- اسباب حساسیت نازک الملائکه نسبت به مرگ

علت اساسی رویکرد شاعر به مرگ را در عوامل مختلفی می‌توان جستجو کرد که مهمترین آنها عبارتند از: ۱- ضعف ایمان ۲- همزمانی شاعر با جنگ جهانی دوم ۳- اهتمام شاعربه مکتب رمانتیسم ۴- فاجعه طاعون در مصر.

۱- ضعف ایمان: ایمان به خدا باعث آرامش و تقویت روحیه مثبت اندیشی در انسان می‌شود. انسانی که به خدا ایمان دارد به روشنی به حیات بعد از دنیا اعتقاد دارد و مرگ را به منزله غروب زندگی در این دنیا و طلوع زندگی دیگر می‌داند. اگر شاعر ارتباط خود را با عالم معنوی تقویت می‌کرد، ترس از مرگ در او اوج نمی‌گرفت. شاید این سخنش که «در آن موقع قرآن نمی‌خواندم و به آن اهمیت نمی‌دادم » تاکیدی بر این مطلب باشد. (السامرایی،۱۹۷۵: ۳۹)

شاعر تلاش می‌کند تا بخشی از این راز سر به مهر زندگی بشر را کشف کند اما کوشش او بی نتیجه است زیرا اعتقادی به آموزه‌های دینی از قبیل جبر و اختیار، جهان آخرت و .. ندارد. لذا تا زمانی که نازک الملائکه بدون توجه به هرگونه آموزه‌های دینی درصدد فهم مرگ، زندگی و مسائلی مربوط به آن باشد، تلاشش ناکام خواهد بود. وی در مقدمه «ماساة الحیاة» در این باره چنین می‌گوید:

ما الذي ينفع البكاء و ما يصا　　غي إلي الصارخين قلب القضاء
لن يزيد البكاء يوما علي عم　　ري و لن يرحم الممات شقائي
هل ستصغي إلي رجائي المنايا　　ان تمنيت صمتها و دجاها
هكذا جئت للحياة و ما أد　　ري الي أين سوف تمضي الحياة
ساحية كما يشاء لي المج　　هول حيري تلهو بي الظلمات
ها الآن حيرة و ذهول　　بين ماض ذوي و عمر يمر
لست أدري ما غايتي في مسيري　　آه لو ينجلي لعيني سر (الملائكه، ج ۱، ۲۷-۲۹)

لازم به ذکر است که شاعر در راستای گرایش رمانتیکی، به "مرگ" توجه داشته است. در بررسی دیدگاه نازک الملائکه نسبت به مرگ از یک طرف ضعف بشر از فهم معنای مرگ دیده می‌شود از طرف دیگر قدرت شکست نا پذیر مرگ، که همه اینها دلیلی بر وجود ضعف ایمان اوست چرا که اگر شاعر از ایمان والایی برخوردار بود از فهم معنایی مرگ عاجز نمی‌گشت و آن را پایان همه چیز نمی‌پنداشت و از آن وحشت نداشت بلکه آن را وسیله ای برای انتقال از این دنیا به دنیایی دیگر می‌دانست.

۲- بروز جنگ جهانی دوم: جنگ جهانی دوم که شعله افروز آن آلمان بود نه تنها به اروپا بلکه به بقیه کشورهای جهان از جمله به عراق نیز سرایت کرد و جنگ و کشتار انسانهای بی گناه باعث بوجود آمدن حساسیت شدید شاعر به مرگ گردید، در نتیجه باعث نوعی دیدگاه منفی نسبت به مرگ و انسانها شد. وی عنوان یکی از شعرهایش را به خاطر اهمیت موضوع به آن اختصاص داده است و آنرا" الحرب العالمیه الثانیه " نامید. شاعر در این سروده جنگی را به تصویر کشید که باعث نابودی و مرگ انسانهای زیادی گشته است. وی در این سروده می‌گوید:

این اهلوک یا قصور أتحت الثل ج أم مزقتهم القاذفات

أسف ضاقت المیادین بالقت لی و ما عاد یدفن الأموات

فی سفوح[41]الجبال تحت ذری الاش جار خلف القصور و الاکواخ

لیس غیر الموتی عظام و أشلا ء و غیر أکتابه و صراخ

یا ملاک السلام إقبال من الاجا واء و إهبط علی الوجود الکتیب

أبک للراقدین فی وجمة المو ت و شرق علی الظلام الرهیب

ما ادری حین أضرم الحرب ال حلم النضر و الفخار العظیم

أسف لم تدع لنا الحرب شیئا و تلاشی الحلم الطروب الجمیل(الملائکه ۱: ۴۴-۴۵)

آنچه که در این قطعه هویداست، این است که شاعر اثرات مخرب جنگ را در همه جا مشاهده می‌کند و خواستار صلح و آرامش در تمام سطوح جوامع است. وی بر کشتکان این فاجعه می‌گرید و جنگ را خانمان سوز و از بین برنده آرزوها و رویاهای زیبای خود می‌داند و میدان‌هایی را به تصویر می‌کشد که بخاطر شدت مردگان این فاجعه تنگ شده اند؛ مردگانی که جز جسمی‌بی روح و لاشه ای بیش نیستند و ناله و گریه بر آنها دردی را دوا نخواهد کرد.

۳- تاثیر پذیری شاعر از رمانتیست‌های غربی: از مهمترین این رمانتیک‌ها که نازک الملائکه تاثیر فراوانی از آن در این زمینه گرفته و خود در مقدمه "ماساۀ الحیاۀ "به آن اقرار کرده است، "شوپنهاور " فیلسوف بدبین آلمانی است. آنجا که از او نقل می‌کند: «نمی‌دانم چرا پرده از زندگی بر می‌داریم که با مرگ و مرگ طلبی پرده می‌اندازد؟ نمی‌دانم چرا خودمان را با این گردبادی که دور همه چیز می‌گردد، فریب می‌دهیم؟ تاکی بر این درد بی پایان صبر پیشه کنیم؟ تا کی به شجاعت متوسل شویم؟ پس اعتراف می‌کنیم که دوستی زندگی دروغ و بی پایه است و بزرگترین نعمت همه مردم مرگ است.»(الملائکه، دیوان، ج ۱۰۶) نقل این کلام حاکی از این است که شاعر در حساسیت شدید خود نسبت به مرگ تحت تاثیر عمیق شوپنهاور بوده، با این تفاوت که فیلسوف غربی معتقد است که مرگ نعمت است و به عذاب پایان می‌دهد. اما در نظر نازک الملائکه، مصیبتی سخت تر از مرگ وجود ندارد؛ مرگ برای وی بزرگترین مصیبت زندگی به حساب می‌آید و آن احساسی بود که از ابتدای کودکی تا سنین بزرگسالی با خود حمل می‌کند. (همان ۷) وی در یکی از سروده‌های خویش به عنوان "عیون الأموات" در این باره می‌گوید:

[41] دامنه

یارفات الاموات فی الأرض ماذا　　رسم الموت فوق هذی العیون؟
ای رعب و **حسرة** و شكاة　　ای معنی من الرجاء الحزین؟
کل عینین فیهما صور تب　　کی و ترثی للعالم المغرور
کل عینین تسخر آن من العیا　　ش و تستهز آن بالمقدور
کل عینین تنظران إلی الاف　　ق بعیدا عن کل ما فی **الحیاة**
آه یا رب آه لو فهم الاح　　یاء ماذا فی أعین الأموات (الملائکه ۱:۴۹-۵۰)

۴- فاجعه طاعون در مصر: عامل دیگری که باعث بوجود آمدن حساسیت بیش از حد شاعر نسبت به مرگ شده، بروز طاعون در مصر بود. وی در مقاله ای تحت عنوان "لمحات من سیره حیاتی و ثقافتی "در این باره چنین می‌گوید: « بعد از چند روز، گوینده اخبار اعلام کرد، تعداد قربانیان در مصر به ششصد تن رسیده است، من کاملا تحت تأثیر قرار گرفتم و قصیده ای سرودم ولی نتوانستم احساسات خود را درباره این حادثه کاملا به تصویر بکشم.

در روز جمعه ۲۷/۱۰/۱۹۴۷ گوینده رادیو اعلام کرد: تعداد کشته شدگان بیماری طاعون کولیرا در آن روز به هزار نفر رسیده است، در این هنگام به شدت گریستم، در پی آن اولین شعر آزادم با عنوان " الکولیرا" را سرودم که مرا نیز به عنوان پیشگام شعر آزاد در ادبیات معاصر عرب معرفی می‌کرد، سرودم. (۴) وی در این سروده چنین می‌سراید: سکن اللیل

إصغ الی وقع صدی الأکات

فی عمق الظلمه، تحت الصمت، علی الأموات

صرخات تعلو، تضطرب

حزن یتدفق "[42]، یلتهب

یتعثر فیه صدی الآهات

فی کل فوائ غلیان

فی الکوخ الساکن أحزان

فی کل مکان یبکی الموت

هذا ما قد مزقه الموت

الموت، الموت، الموت (الملائکه ۲: ۱۳۸ - ۱۳۹)

---

[42] می‌جوشد.

لازم به ذکر است که این سروده نخستین تجربه شعر آزاد در ادبیات معاصر عربیست و شاعر به خاطر حساسیت شدید خویش نسبت به مرگ آن را یکی از سروده‌هایی معروف شعر معاصر عربی ساخته است.

- بازتاب حساسیت نسبت به مرگ در شعر نازک الملائکهٔ:

مرگ امری پیچیده ای است که از دیرباز ذهن بشر را به خود مشغول کرده است و در برابر آن انسانها به شیوه‌های مختلف مقابله می‌کنند. برخی مرگ را پایان همه چیزمی‌دانند و مرگ در نظر آنها یعنی نیستی و نابودی، برخی دیگر مرگ را سرآغاز زندگی دوباره در دنیای دیگر می‌دانند. نازک الملائکه نیز از جمله شاعرانی است که به این مسئله در شعرش پرداخته و اطلاع از دیدگاه او در مورد مرگ در خور توجه است. نازک الملائکه مرگ را نتیجه گناه و اشتباه آدم و حوا می‌داند. وی اعتقاد دارد که اگر آدم وحوا دست به اشتباه نمی‌زدند ومیوه ممنوعه را نمی‌خوردند، انسانها در بهشت جای می‌گرفتند و از مرگ و نابودی دیگر خبری نبود، به همین دلیل او عنوان یکی از اشعارش در مجموعه "ماساة الحیاة "را" آدم وحوا" نامیده است و چنین می‌گوید:

أی ذنب جناه آدم حتی　　　نتلقی العقاب نحن جمیعا؟

ولیکن آدم جنی حسبه فقا　　　دان فردوسیه الجمیل عقابا

حسبه یا حیاهٔ أن هبط "الار　　　ض لیحیا و یجرع الأوصابا

حسبه ما رأی من الشر و الاث　　　م و ما ذاق من عذاب السنینا

کیف ینسی جمال فردوسه المفق　　　ود فی عالم دجی الفضاء (الملائکه ۱: ۳۸-۳۹)

در قصیده "مرثیهٔ للانسان" نیز باز هم این امر را دوباره بازگو می‌کند:

لیت حواء لم تدق الدو　　　حهٔ لیت الشیطان لم یتجا

علمتنا ثمارها فکرهٔ الشر　　　فکان الحزن العمیق العاص (الملائکه ۱،۱۹۹)

وی معتقد است که مرگ در هر خانه ای را می‌زند و همه انسانها چه فقیر و چه ثروتمند همه باید بمیرند و مرگ یک قانون کلی برای همه بشریت است. در دفتر شعری «ماساهٔ الحیاهٔ» در این باره می‌گوید:

جاء من قبل أن تجینی الی الدن　　　یا ملایین ثم زالوا و بادوا

لیت شعری ماذا جنوا من لیالی　　　هم؟ و أین الأفراح والاعیاد

لیس منهم الا قبور حزینا　　　ت أقیمت علی ضفاف الحیاهٔ

رحلوا عن حمی الوجود ولاذوا　　　فی سکون بعالم الأموات (الملائکه ۱: ۲۳-۲۴)

نازک الملائکه در مورد مرگ به قضا و قدر اعتقاد داشت و معتقد بود که مرگ هرکس از پیش تعیین شده و گریه آدمی‌دردی را دوا نخواهد کرد:

ما الذی ینفع البکاء و مایص غی الی الصارخین قلب القضاء

لن یزید البکاء یوم علی عم ری ولن یرحم الممات شقائی (الملانکه ۱: ۲۷)

شاعر معتقد است مرگ از هنگامی‌که قابیل،هابیل را کشت، لعنت آسمان بر زمین گشته است، لذا در سروده ای با عنوان "قابیل وهابیل " می‌گوید:

استرح انت، نم، دع العالم المح زون یحیا فی ظلمة الأرجاس

دغه فی غیه فما کان‌هابی ل القتیل الوحید بین الناس

انها لعنة السماء علی العا لم مسدولۀ الرؤی مکفهره

کلما ذاق قطرة من نعیم أعقبتها من الأسی ألف قطره (الملائکه ۱:۴۲)

همین اندیشه باز هم در سروده "مرثیۀ للانسان" نیز منعکس یافته است. شاعر در این سروده می‌گوید: چطور مرده ای که تا دیروز جان داشت و آرزوهای زیادی برای خود داشت، امروز مرگ همه آن آرزوها را با خودش به خاک برده است؟ چطور جسدی را زیر خاکها و سنگها با رازهای مخفی رها می‌کنند، انگار که وجود نداشته است؟ چطور کرمها و جانوران بر جسدش فرمانروایی می‌کنند، جسدی که تادیروز کسی حق فرمانروایی و سلطه بر آن رانداشت؟ چطور دوستانی که تا دیروز همراه و همدل او بودند، امروز به خاطر بوی متعفن جسدش او را با شتاب به سوی قبرها حمل می‌کنند؟ دیروز برای او قلبی بود که اطراف آن راباغ و گل و سبزه‌ها احاطه کرده بودند اما امروز او را چه شده است که عده ای از کرمها وخاکها و سنگها او را محاصره کرده اند؟ لذا می‌گوید:

ثم یمضی به محبوة جثما انا جه الآمال و الألحان
نیموئه علی الشوک و الصخ ر تحت التراب و الاحجار
یعودون تارکین بقایا الدنیا خفیه الأسرار
تحت حکم الدیدان والشوک والر ملی و أیدی الفناء و التعذیب
وهو من کان أمس یضحک جذلا ن یشدو مع النسیم البلیل
کان قلبا بالأمس تملأه الرغ بة و الشوق بین عطر الزهور
آه یا حاملیه نحو السکون ال قبر لاتسرعوا و سیروا الهوینا
کان قلب له طموح فماذا ترک الموت من طموح الحیاة (الملائکه ۱۹۵۰۱

در فرجام باید گفت که شاعر نسبت به مرگ حساسیتی بسیار شدید داشته، که حتی زندگی شاعر را تحت تاثیر خود قرار داده است و عنوان‌هایی شعری بسیار شاعر در این مورد بویژه در دیوان "ماساۀ الحیاۀ" گواه این امر است.

غلبه افسردگی و غم و آشفتگی روحی:

شاعران رمانتیک افسرده خاطر و غمگین مسلک هستند. در نگاه آنان دنیای بدون حزن و اندوه میسر نیست . نازک الملائکه نیز به عنوان یکی از کسانی که از رمانتیست‌ها تاثیر پذیری داشت، مضمون و درون مایه بسیاری از اشعار خود را به حزن و اندوه اختصاص داده است، بطوریکه می‌توان وی را در این مجال "شاعر حزن" نامید. وی در مقدمه "مأساۀ الحیاۀ" در این باره می‌گوید:« در دوران جوانی اولین دفتر شعری خود را با عنوان "ماساۀ الحیاۀ "سرودم که آن بر حزن و اندوه من دلالت می‌کرد.» (الملائکه دیوان ۱:۶). با نگاه کلی بر عنوان بیشتر سروده‌هایی شاعر در خواهیم یافت که اندوه و حزن بیشتر از هر چیز دیگر در دفترهایی شعری شاعر، جا خوش کرده است. عنوان‌های شعری او از جمله: أحزان الشباب، آلام الشیخوخه، أشواق وأحزان، أغنیه للحزن، خمس أغان للالم، الی عینی حزینتین و... گواه بر صحت این ادعاست.

- علل و عوامل گرایش شاعر به غم و افسردگی؟

به خاطر اهمیت این مسأله در شعر شاعر، پژوهشگران شعر نازک الملائکه توجه ای ویژه ای به آن مبذول داشتند و در باره علل گرایش شاعر به غم و افسردگی مطالعات بسیاری انجام داده اند. یکی از نویسندگان صاحب نام در این عرصه "سعید الورقی" است. وی در این رابطه می‌نویسد: « أشعار نازک الملائکه بر یاس و اندوه بر آمده از احساس به عدم توازن روانی بین وجود شاعر و واقعیت بیرونی تکیه می‌کند که این به جهت شکست شاعر در محقق ساختن ایده ال‌های "ذات" می‌باشد. از این رو موجی از اندوه و رنج که آمیخته بانوعی انزوای روحی است بر اشعار نازک الملائکه سایه می‌افکند.» الورقی ۲۵۷) "سالم احمد حمدانی" نویسنده دیگری است که در کتاب خود تحت عنوان "ظاهرۀ الحزن فی شعر نازک الملائکه "در باره علل گرایش شاعر به غم و اندوه چنین می‌نویسد:« شاید یکی از عوامل حزن، ترس از مرگ باشد یا شاید تحت ثاثیر فرهنگ‌هایی دیگر قرار گرفتن ، مطالعه فلسفه مادی، جدایی از افکار شرقی و گرایش به آرمانهای بی حد و مرز افلاطونی ، مربوط می‌باشد.»(حمدانی،۱۹۹۸: ۹۷-۹۸) یکی از نویسندگان دیگر در این زمینه "زکریا ابراهیم" می‌باشد. وی در کتاب خود "تاملات وجودیه " می‌نویسد: «عواملی که باعث حزن و اندوه و بدبینی در شعر شاعر شده، عبارتند از: ۱- عزلت ۲- نگرانی ۳-حساسیت زیاد۴- احساس گمراهی ۵احساس فنا در برابر هستی ۶- احساس به تناقضات زندگی ۷- تجربه شکست از عشق اول خویش ۸- ترس از مرگ.»(۹۹) این نویسندگان گران سنگ به موارد مهمی‌از علل رویکرد شاعر به حزن و اندوه اشاره

کرده اند اما مهمترین علتی که همه به آن اقرار کرده اند، تاثیر شاعر از رمانتیسم‌های غربی است؛ چرا که شاعر ما شاعری است رمانتیک، و افکار و اندیشه‌های رمانتیکی در وجودش ریشه دوانیده است. وی در مقدمه" ماساۂ الحیاۂ " در این باره می‌گوید« ماساۂ الحیاۂ تصویر واضحی از رویکرد رمانتیکی است که در سن ۲۰ سالگی و پس از آن بر من غلبه داشته است.» (الملائکه ۱: ۹) وی بی شک از افکار و اندیشه رمانتیک‌ها بویژه " الفرد دی موسیه و شوپنهاور " فیلسوف بدبین آلمانی تاثیر پذیری داشته است. مثلا "آلفرد دی موسیه "نویسنده فرانسوی در جایی می‌گوید «انسان به فهم وجودش جز با دردورنج دست نمی‌یابد و بر شاعر لازم است درد و رنج بکشد تا به مراتب بالا نایل گردد.» (الخاطر،۲۰۰۷: ۳۲) نازک الملائکه نیز معتقد است که درد و رنج از ابتدای آفرینش تا انتهای هستی با انسان هم آغوش گشته و راهی برای فراموشی و دوری از آن نیست. بازتاب این تفکر را در قصیده "خمس أغان للالم" می‌بینیم آنجا که می‌گوید:

کیف ننسی الألم
کیف ننساه؟
من یضیء لنا
لیل ذکراه؟
سوف نشرۂ سوف نا کله
و ستقفو شرود خطاه

و اذا نمنا کان هیکله

هو آخر شیء تراه (الملائکه ۲: ۴۶۰-۴۶۱)

حال پرسش این است که شاعر برای رهایی از دردورنج به چه چیز پناه می‌برد؟ پژوهش بیانگر این مطلب است که شاعر برای رهایی از درد و رنج به دو چیز پناه می‌برد

۱- شب ۲- گذشته و دوران کودکی، که در اینجا در باره آن دو به سخن می‌نشینیم:

۱- **شب**: شب منبع آرامش و سکوت است و شاعران رمانتیک برای رهایی از درد و رنج به آن پناه می‌برند. آنها شب وجو آرام آن را دوست می‌دارند زیرا دیگر در آن از هیاهوی شهر و مردم خبری نیست. نازک الملائکه به عنوان یکی از شاعران رمانتیک از این امر مستثنی نبوده است به همین خاطر عنوان یکی از مجموعه اشعارش را عنوان "عاشقۂ اللیل" نامگذاری کرده است. "«نازک الملائکه به شب عشق می‌ورزید و این عشق دوایی برای دردهایش می‌باشد.» (سامرایی،۱۹۷۵: ۱۱۷) وی در سروده "فی الوادی العبید" در این باره می‌گوید:

إن أكن عاشقة الليل فكأسی

شرق بالضوء و الحب الوريق

و جمال الليل قد طهر نفسی

بالدجی و الهمس و الصيت العميق

أبدا يملا أوهامی و حسی

بمعانی الروح و الشعر الرقيق

فدعوا لی ليل أحلامی و ياسی

ولكم أنتم تباشير الشروق (الملائكه، ج ۱،۴۸۳-۴۸۴)

وی همچنين در قصيده عاشقة الليل در اين باره می‌گويد:

يا ظلام الليل، ياطاوی أحزان القلوب

انظر الآن فهذا شبح بادی الشحوب

جاء يسعی، تحت استارک، كالطيف الغريب

حاملا فی كفه العود يغتی للغيوب

ليس يعنيه سكون الليل فی الوادی الكئيب (الملائكه ۱: ۵۴۶)

آنچه در اين أبيات شاهدش هستيم، اين است كه شاعر در چهارچوب گرايش رمانتيكی خود شب را مايه تطهير و پاكی جانها می‌داند زيرا كه سرشار از سكوت، آرامش و آسايش است. وی اعتقاد بر آن دارد كه شب با سكوت و آرامش خويش خيال و روح آدمی‌را به پرواز در می‌آورد و درد و رنج را از انسان می‌زدايد.

۲-گذشته و دوران كودكی و ستايش آن: شاعر برای رهايی از درد و رنج به گذشته ودوران كودكی خود پناه می‌برد، دورانی كه از آن جز ياد رنگين و اسم چيز ديگری بر جای نمانده است. شاعر هم كودک و پاكی‌های دوران كودكی را عزيز می‌دارد و هم خاطرات آن را، يادمان‌های كودكی از يک سو يادآور پاكی، صفا و صميميت است و از سوی ديگر، چون بيانگر معصو ميتی زوال يافته و بهشتی گمشده است، موجب اندوه می‌شود. در اين باره در سروده "ذكريات ممحوۀ" می‌گويد:

رجعت للماضی وايامه

أبحث عن حی بين الركام

فلم تصدنی غیر آلایه

لم یبق شی الا حزنی المریر

" بقیه من حبی الذاهب

وذکریات من صبای المریر

لم یبق منک الان شئ جمیل

غیر اسمک العذب وأصدائه (الملائکه : ۴۶۲)

همچنان که از این سروده بر می‌آید شاعر در راستای گرایش رمانتیکی خویش کودک و کودکی را دوست دارد. وی در این سروده برای رهایی از درد و رنج به گذشته بر می‌گردد، که یادآور خاطرات دوران کودکی خویش است، دورانی که شاعر بدون هیچ درکی از فلسفه حیات و زندگی روزهایی خوشی را سپری می‌کرد. اگر به دیوان شاعر نگاهی گذرا داشته باشیم، خواهیم دید که بسیاری از قصاید او درباره کودک و کودکی است مانند: ذکریات الطفولۀ، ذکری مولدی، أغنیه لطفلی و ... به عنوان نمونه وی در سروده" ذکری مولدی " که به دوست دوران کودکی خود ، تقدیم کرده است، می‌گوید:

ومعی الطفلة الصدیقة نبنی　　　فوق وجه الرمال عش الخیال

أین تلک الوجود؟ کیف نسیت ألا　　　ن؟ من ذا یعید لی فجر أمسی؟

أین أصبحت یا رفیقۀ أمسی؟　　　ما الذی قد شهدت فوق الوجود؟

أتری تذکرین مثلی أیا　　　م صبانا و حُلمنا المفقودا؟

أم تری قد نسیتنی ونسیت الا　　　مس فی فرحۀ الشباب الرغی

أبدا لست ولست أنسی وان کن　　　ت تهاویت فی الرمان البعید

لا فواد معی یشارکتی حز　　　نی و یبکی علی شبان الدجی

لا رفیق فی غربتی والمی　　　غیر قلبی الشجی و دمعی النقی (الملائکه ۱: ۴۷۱ - ۴۷۳)

شاعر در این سروده که آنرا به "کامله"، دوست دوران کودکیش تقدیم کرده، از درد و رنج حاصل از فراق دوستش سخن به میان آورده است، می‌گوید: چه شده است که امروز دیگر برای من کسی نیست که مرا مورد لطف خود قرار دهد؟ چه شده است که امروز نه دلی با من است که در غم‌ها با

من مشارکت و همدردی کند ونه دلداده ای که مرا در غربتم مورد لطف ورحمت خود قرار دهد و جز قلب اندوهگین واشک پاک کسی یارای کمک و همدلی با من نیست به عبارت دیگر تنها غم و اندوه است که رفیق و یار و مددکار شاعر شده است رفیقی که جز بدبختی و بیچارگی و سرگردانی چیز دیگری برای شاعر به جای نگذاشته است. با اندکی تأمل می‌توان دریافت که حزن و اندوه بیشتر از مضامین رمانتیکی دیگر شعر نازک الملائکه را در بر گرفته است و به این خاطر کمتر پژوهشگری می‌توان یافت که در باره شعر نازک الملائکه مطالعاتی انجام داده باشد و به این امر توجه نکرده باشد.

بازگشت به طبیعت و طبیعت گرایی:

همدلی با طبیعت و دیدن احساسات و عواطف انسانی در آن از شاخصه‌های اصلی آثار رمانتیک‌هاست. در این رویکرد شاعر و نویسنده در طبیعت، آن احساس و عاطفه ای را تجسم می‌کند که خود دچار آن است. (جعفری ۸۷) یکی از نشانه‌های گرایش رمانتیکی نازک الملائکه که به طور واضح در آثارش مورد توجه است، طبیعت می‌باشد. از سکون شب و آرامش آن، نورماه، غروب خورشید و طلوع آن و تاریکی محض گرفته تا سرسبزی کوهها، آسمان آبی، پاکی آب وجاودانگی هستی توجه ویژه دارد و به آنها عشق می‌ورزد عشقی که بر عشق دیگران برتری جسته است، وی می‌کوشد تا به آنها نزدیک شود و در آنها ذوب گردد. (السامرایی،۱۹۷۵: ۶۲)

اگر دیوان شاعر را از این زاویه مورد بررسی و کنکاش قرار دهیم، در می‌یابیم که عنوان بسیاری از قصاید او با عنوان طبیعت یا آنچه که به طبیعت مربوط است ، گره خورده است عناوینی همچون: فی أحضان الطبیعه، کآبه الفصول الأربعۀ، ثوره علی الشمس، أنشوده الریاح، الغروب، عاشقۀ اللیل، علی وقع العطر، لیلۀ ممطره، البحر، الی ورده بیضاء، شجره القمر، ماذا یقول النهر، النهر العاشق وفی جبال الشمال و...

یکی از دلائل گرایش شاعر به طبیعت نفرت از شهر و زندگی شهر نشینی و آداب و رسوم آن است." روسو"شاعر رمانتیک فرانسه در این باره می‌گوید: «بر رخسار مردمان جز درنده خویی نمی‌بینیم، حال آنکه طبیعت همواره به روی من می‌خندد و همین مساله باعث گرایش رمانتیک‌ها به آن چیزی شد که جامعه ساده و ابتدایی نامیده شده است.» (جعفری،۱۳۷۶: ۸۹) نازک الملائکه نیز از همان دوران کودکی به طبیعت و مناطق روستایی گرایش داشت، و چنان به طبیعت عادت کرده بود که اگر سروده‌های او را ورق بزنیم به وضوح شاهد آن امر خواهیم بود. قصیده "علی تلی الرمالی" اوحاکی از آنست که شاعر در آن اشتیاق خودرابه روستای واطراف آن یعنی سبزه‌ها و گلها و آواز پرندگان نشان می‌دهد:

لم یزل مجلسی علی تلی   الرم لی یصغی الی أناشید أمسی

لم أزل طفله سوی أنی قد   زدت جهلا بکنه عمری و نفسی

لم أعد فی الشتاء أرنو إلی الأم　　طار من مهدی الجمیل الصغیر

لم أعد أعشق الحمامه إن غن　　ت و ألهو علی ضفاف الغدیر

کم زهور جمعتها لم تذر من　　ها اللیالی شیئا سوی الأشواک (الملائکه: ۳۰-۳۳)

یکی از پدیده‌های بارز طبیعت در شعر شاعر گفتگو با رودخانه است که به عقیده "ماجداحمد السامرایی بیش از نیمی‌از شعر شاعر را به خود اختصاص داده است که در قالب قصاید مستقل یا در محتوی قصاید دیگر است (۶۳) "ماذا یقول النهر"،" النهر العاشق"، "اسطوره نهر النسیان" و"علی الجسر" از جمله اشعار شاعر در این زمینه می‌باشد. وی سروده "ماذا یقول النهر که از دفتر شعری "قرارۀ الموجه"می‌باشد، بر چهار بخش استوار کرد، که در جواب دوستش که عصرگاهی از او پرسیده، رودخانه چه می‌گوید، سروده که آن چهار رکن عبارتنداز: ۱- أقصوصۀ ۲- أغنیۀ ۳- تسبیحۀ ۴-لاتسألی. شاعر در این سروده با اسلوبی نمادین و سمبولیک به شرح وتوضیح هر کدام می‌پردازد. النهر در این سروده خود شاعر است.

ماذا یقول النهر؟
أقصوصة
ینسجها من رقص ضوء القمر
ینسجها من غزل ناعم
ماذا یقول النهر؟
أغنیۀ
قدیمۀ، بنت لیال طوال
غنی أساها مرة عاشق
واللیل سکران بکأس الجمال
ماذا یقول النهر؟
تسبیحۀ
من باب النشوی بعطر البخور
وعن (حمورابی) وعن حبه
وما طوی سفر الزمان الغدور
ماذا یقول النهر
لاتسالی دعی غلاف السرکا عمیق
لو کشف الزنبق ألغاره
لم یبق معنی لشذاۀ الرقیق (الملائکه ۲: ۳۰۴-۳۰۷)

لازم به ذکر است که شاعر در این سروده به صورتی غیر مستقیم در قالب الفاظی نمادین و فیلسوفانه مانند:" أقصوصۀ"، "لا تسالی"، "تسبیحۀ"، "أغنیه"، به توضیح در باره افکار خویش می‌پردازد و سعی بر آن دارد تا در این روش از طبیعت بهره ببرد چرا که طبیعت بهترین روش برای این منظور می‌باشد. در ضمن حاکی از علاقه شاعر به طبیعت نیز می‌باشد.

از پدیده‌های بارز دیگر طبیعت گرایی در شعر نازک الملائکه، وصف" غروب" است. پدیده غروب جایگاه مهمی‌را در شعر نازک الملائکه بخود اختصاص داده است که بخاطر ارتباط آن با شب و عصر و پدیده ضعف و رنگ پریدگی در هستی می‌باشد. در اشعار شاعر می‌بینیم که وی در هنگام غروب در ساحل رودخانه بر کرانه غمناکی می‌نشیند و پدیده غروب را توصیف می‌کند که آمیخته با احساسات درونی خود شاعر است به مانند آنچه که نزد"خلیل مطران" و " ایلیا أبو ماضی" می‌بینیم. (الخاطر،۲۰۰۷: ۱۰۴) شاعر در قصیده "الغروب" می‌گوید:

هبط اللیل و مازال مکانی
عند شط النهر، فی الصمت العمیق
شردت روحی، وغابت عن عیانی
صور الحاضر و الماضی السحیق
وأمحی فی خاطری ذکر الزمان
وتلاشت ذکر الدهر المحیق
لیس الا الحزن یمشی فی کیانی
وأنا فی ظلمة اللیل الصدیق
غرق الضوء وراء الأفق
وخلا العالم من لون ضیاء (الملائکه ۱: ۵۳۹ - ۵۴۰)

لازم به ذکر است که نازک الملائکه در این سروده صفات متعددی را همراه با "غروب" ذکر می‌نماید که عبارتنداز:" الصمت العمیق"، "الشاطی الخالی، العالم المقفر، الصمت الراعب، الظلام الراکد، الأمواج، الیاس الشدید، انحداد الشط، الظل الوریف ، الخریف الحزین، الراعی یرجع اغنامه فی صمت الغروب و (الخاطر،۲۰۰۷: ۱۰۵) به همین خاطر شاعر خود را با طبیعت یکی می‌داند چرا که درد هر دو یکی است و آن درد غم، افسردگی و رنگ پریدگی است:

رایت الحیاة کهذا المساء
ظلام و وحشة جو کئیب
و یحلم أبناوها بالضیاء
وهم تحت اللیل عمیق رهیب
طبیعتها أبدا باکیة

فصمت الدجی و أنیس الریاح

وتنهیدۂ التم الساریه

ودمع الندی فی عیون الصباح (الملائکه ۱: ۳۲۰)

یکی دیگر از اموری که شاعر در راستای طبیعت گرایی خود به آن پرداخته، و به آن بسیار علاقه مند است پدیده "شب" است، زیرا که شب پر از اسراری است که ما قادر به درک آن نیستیم. اگر بار دیگر اشعار و قصاید وی را مورد بررسی قرار دهیم، خواهیم دید که عنوان بسیاری از قصاید او به نام شب و آنچه به آن مربوط است، گره خورده است.

تا جائیکه عنوان یکی از دفترهای شعریش "**عاشقة اللیل**" است. وی به رنگ خاص شب نیز توجه ویژه دارد و در صدد است از سیاهی وجود به سیاهی شب بگریزد و معتقد است که شب نغمه و سرود زندگی است، شب زمان گردش خدایان زیبایی و وحی نفس با آزادی به دنبال آن است، در شب روحها بر فراز ستارگان در معلق اند. نازک در قصیده "ثورۂ علی الشمس" درباره شب چنین می‌گوید:

اللیل ألحان الحیاة وشعرها

ومطاف آلهة الجمال الملهم

وتفو علیه النفس غیرحبیسه

وتحلق الأرواح فوق الأنجم

کم سرت تحت ظلامه ونجویه

فنسیت أحزان الوجود المظلم

و علی فمی نغم اله الصدی

لقیه قافلۂ النجوم علی فمی (الملائکه ۱: ۴۸۹)

اما شاعر ما شاعری نا آرام و خواستار تغییر است. جایی به شب عشق می‌ورزد و جایی دیگر روحیه انزجار از شب در او اوج می‌گیرد. طولی نمی‌کشد که "عاشقۂ اللیل" به "عدوۂ اللیل" ختم می‌شود زیرا در آغاز تصور می‌کرد که پیچیدگی‌های شب برایش امری قابل حل است اما بعدها می‌فهمد که این طور نیست:

اللیل فیه مخاوف و وساوس لاتحمد

أبدا یزلزله صراخ غامض و تتهد (الملائکه ۱: ۵۵۹)

این ترس از تاریکی آنچنان در او زیاد می‌شود که همچون مرگ از آن می‌هراسد زیرا که پایان هر دو از نظر شاعر پوچی و بی انتهایی است. شاعر بخاطر زمان بودن شب ورنگ تیره و تاریک از شب متنفر می‌گردد.وی در دفتر شعری خود "أغنیۀ للانسان" در این باره می‌گوید:

ظلمۀ کالممات تخنقنی خنا

قاهی اللانتهاء واللاشی

ظلمۀ فی امتدادها یخبط الاح

یاء فی عقله عن الاقدار

این نمشی ماعدت احتمل الجه

ل متی الفجر طال بی انتظاری (الملائکه ۱: ۲۴۶)

در فرجام باید گفت که طبیعت امری جدایی ناپذیر با وجود شاعر است و چنان با وجود او آمیخته شده است که اگر شعرش بدون آن مورد وارسی قرار گیرد کالبدی بی روح بیش نیست. لذا به اصرار باید گفت: در بیشتر سروده‌های نازک مضامین طبیعت گرایی و طبیعت ستایی را به وضوح می‌توان یافت.

توجه به احساسات فردی و غفلت از اجتماع:

از ویژگی‌های مهم جریان رمانتیسم صبغه فرد گرایانه آن است. در این نوع از شعر معمولا یا از "من" سخن می‌رود یا از "تو"، آنجا که به "من" مربوط است، شاعر از عشق، آرزو، غم و اندوه، پریشانی و سایر کیفیات روحی خود سخن می‌گوید و آنجا که به "تو" مربوط است شاعر با معشوقی که معمولا زمینی است، نجوا می‌کند و به توصیف او می‌پردازد یا از او گله و شکایت سر می‌دهد در این نوع اشعار حتی از ضمیر جمع و هر آنچه به جمع جامعه مربوط است، به ندرت سخن گفته می‌شود. (حسین پور، ۱۳۸۴: ۱۲۶) زمانیکه به سروده‌های نازک الملائکه بنگریم، می‌بینیم که بخش عظیمی‌از اشعار او مرتبط به احساسات شخصی اوست؛ یعنی سخن از درون وجستجو در اعماق وجود ویا کاوش در دریایی بیکران احساس. مهمترین اشعار شاعر در این زمینه عبارتند از:" صراع"، "جحود"، "تهم"، "أغنیه الهاویه" و" أنا". احساسات فردی و فردگرایی از دیدگاه نازک، موضوعی شایسته اندیشیدن است. بنابراین شاعر به شکل فیلسوف مآبانه در جوهر خود اندیشه می‌کند و به تحلیل در آن می‌پردازد. (الخاطر،۲۰۰۷: ۱۳۲) . شاعر در دیوان "شظایا و رماد" و " قرارۀ الموجه" از احساسات فردی خود سخن گفته است اما سروده ای که در ابتدای بحث باید در این زمینه از آن نام برد، قصیده " أنا" می‌باشد که شاعر در آن از اسلوب گفتگو (Conversation) بین خود و پدیده‌های طبیعت

استفاده کرده است. وی در این سروده پدیده‌های چون شب، باد، روزگار و در نهایت ذات خویشتن خویش را به عاریه گرفته است. شاعر به شکلی صادقانه پرده از خلجانات درون خویش بر می‌دارد و توانسته نهایت هنر شگرف خود را در این زمینه در معرض دید قرار دهد و ما را به یاد شاعر بلند آوازه دری پروین اعتصامی‌بیندازد که در اشعارش از اسلوب "مناظره" استفاده می‌کرده، این سروده بدین شکل آغاز می‌شود که شب، از شاعر می‌پرسد تو کیستی؟ وشاعر در آن با بهره گیری از تکنیک گفتگو، پاسخ می‌دهد: که من راز توام ای شب سیاه ومضطرب، و آنچه که در میان درون من نهفته است را به خاموشی پنهان کرده ام و درون و قلب خود را در گمانها وشک‌ها پیچیده ام همچون توای شب مرموز و درهم پیچیده، و در پایان هم به خاطر عدم آگاهی از اسرار تو به دشمنی با تو بر خاسته ام:

واللیل یسال من أنا

أنا سیژه القلق العمیق الاسود

انا صمته المتمرد

قنعت کنهی، بالسکون

الففت قلبی، بالظنون

و بقیت ساهمه هنا

أرنو و تسالنی القرون

أنا من اکون؟ (الملائکه ۲: ۱۱۴)

آنچه جالب توجه است، آنست که شاعر از طبیعت، پدیده‌هایی را برگزیده است که صفات مشترک با خودش دارند. شب را با سکوت و پیچیده بودن، باد را با سرگردانی و بی قراری و روزگار را با خودکامگی می‌شناسند، که همه آن ویژگیها یعنی سکوت، پر رمز و راز بودن، بی آرامشی و بی آسایشی وخودکامگی در وجود شاعر هویداست و شاعر نیز به همه آنها اقرار کرده است. در ادامه این سروده «باد» از شاعر می‌پرسد تو کیستی و شاعر در جواب او چنین می‌سراید:

الریح تسال، من أنا

أنا روحها الحیران أنکرینی الزمان

أنا مثلها فی لامکان

نبقی نسیر ولا انتهاء

نبقی نم و لابقاء

فاذا بلغنا المنحنی

خلناه خاتمة الشقاء

فاذا فضاء! (الملائکه ۲: ۱۱۵)

در آخر سروده احساسات فردی و فردگرایی که همان "ذات "شاعر است، به سراغ شاعر می‌آید و از او می‌پرسد که توکیستی؟ شاعر نیز به توصیف کاملی از ذات خویش نایل می‌گردد و مقصود سخن خود را ایراد می‌کند و همه ویژگیهای پدیده‌های طبیعت که قبلا گفتیم، در وجود شاعر هویدا می‌گردد.

الذات تسال من انا

أنا مثلها حیری أحدق فی ظلام

لاشئ یمنحنی السلام

أبقی أسائل والجواب

سیظل یحجبه سراب

و أظل أحسبه دنا

فاذا وصلت الیه ذاب

وخبا و غاب (الملائکه ۲: ۱۱۷)

همچنان که شاهدیم شاعر در راستای گرایش رمانتیکی خود، به " ذات و من" خویش بها داده، و در این سروده، شاعر همانند رمانتیک‌ها از میان عناصر طبیعت، عناصری را برگزیده، که ذات و فردیت خویش دارای ویژگی آن عناصر باشد. شاعر بدین وسیله میان خود و عناصر طبیعت پیوندی مستحکم برقرار نموده است.

قصیده "صراع" از سروده‌های دیگر شاعر است که دلالت بر روح نا آرام و بی ثبات شاعر دارد. در این سروده شاعر توانسته است احساسات فردی "ذات "یا "من" را به بهترین وجه به تصویر بکشد که در نوع خود بی بدیل وبی همتاست. وی در آن بعضی از جوانب ذات همانند خشم، نفرت، شرارت را توضیح می‌دهد. در این سروده شاعر از عشق و نفرت، خنده و گریه، رغبت و نفرت به شیوه پارادوکسی با اسلوبی واضح سخن می‌گوید.(الخاطر ۱۳۳) روح، قلب وجسم شاعر در این قصیده همگی در حال

چالشند، به همین خاطر شاعر عنوان " صراع" یعنی در گیری را برای سروده خود برگزیده است. شاعر در این قصیده چنین می‌گوید:

أحب ..احب.. فقلبی جنون   و سورة حب عمیق المدی

أحب فروحی حس غریب   یضیع لدیه جمودی سدی

حیاتی فی العالم الشاعری   طیب من الحب لن یخمدا

وجسمی قلب خفوق خفوق   سیلبث ملتهب موقدا

وأکره أکرۀ قلبی هیب   و سورة مقت کبیر کبیر

روحی مستعر الإحتقار   یری الکون أفقأ وضیعۀ حقیر

حیاتی تحس وجیب الحقود   و العالم مغرق فی الشرورا (الملائکه ۲: ۵۰ -۵۱)

همچنان که هویداست شاعر در راستای گرایش رمانتیکی به احساسات فردی توجه کرده است. وی در این سروده همچون رمانتیکهای آشفته و متناقض نما، با عباراتی چون عشق و نفرت ، خنده و گریه، خشم و آرامش با احساسات درونی خویش در گیر بوده، به همین خاطر شاعر عنوان "صراع" یعنی "چالش و در گیری " را برای سروده خود بر گزیده است.

تحقیق و بررسی نشان از آن دارد که "من" شخصی شاعر به دو دسته تقسیم می‌شوند: الف: در برخی از سروده‌ها شاعر فقط به " من " خویش پرداخته و کاری با اجتماع ندارد. وی در آن به عشق و آرزوها و درگیری روحی و روانی خود می‌پردازد و از سرگردانی وحیرت و سایر حالات روحی خود سخن می‌گوید و مردم و جامعه و سیاست و شرایط اقتصادی واجتماعی جامعه را فرو می‌نهد، آنچه که در این میان اهمیت دارد،"من "شاعر است که در ادبیات معاصر عرب از آن به عنوان (استبطان الذات) یاد می‌شود. قصیده" صراع " و "الجرح الغاضب" از مجموعه شعری شظایا ورماد دارای این رویکرد هستند. "الجرح الغاضب "از جمله اشعاری است که در آن شاعر به یک جنبه از جوانب نفس یعنی" خشم" پرداخته است و دیگر جوانب را به دست فراموشی سپرده است. شاعر با به تصویر کشیدن خشم و بازتاب آن در طبیعت پیرامون وعالم وجود به نوآوری دست می‌زند تا این دو (طبیعت ووجود) به ابزاری مبدل شوند تا خشم پنهان شاعر را آشکار نماید. الخاطر ،۲۰۰۷: ۱۳۴)

أغضب أغضب لن أحتمل الجرح الساخر

جرح قد مر مساء الامس علی قلبی

جرح یجثم کاللیل المعتم فی قلبی

يجثم أسود كالنقمى فى فكرثائر

جرح لم يعرف انسان قبلى مثله

لن يشكو قلب بشرئ بعدى مثله

الظلم فى أمسى المطوى أحسته

ومضت، تهمس فى صمت الليل: من الجانى

حتى الأبديهٔ، و الآفاق أحثه

تناسى، لم يعبأ، لم ينتبه الجانى. (الملائکه ۲: ۶۹-۷۰)

همچنان که مشاهده می‌کنیم شاعر در این سروده نیز همچون رمانتیک‌ها از احساسات فردی خویش سخن گفته است. وی در این سروده بر خلاف سروده پیشین - که در آن از احساسات مختلفی سخن رانده بود در اینجا فقط به یک جنبه از جوانب که همان "خشم است به تعمق پرداخته، و دیگر جوانب ذات را به دست فراموشی سپرده است. ب: در برخی دیگر از سروده‌هایی خویش، شاعر توانسته است از طریق من شخصی به صورت غیر مستقیم به مشکلات اجتماعی زمان خود بپردازد و از آن به عنوان ابزاری برای رسیدن به هدف خویش بهره گیرد. به عنوان مثال وی در قصیده" تهم" از مجموعه شعری «شظایا و رماد» به مشکلات زنان و محدودیت‌های آنها در عراق و بقیه کشورهای عربی اشاره کرده است. این سروده هر چند باشرح روش شاعر درباره زندگی شروع می‌شود، اما در فرجام شاعر با سرگردانی در برابر زندگی روبه رو می‌شود، که البته شاعر می‌کوشد تا با این سر گردانی مقابله کند:

يقولون شاعرة في السحاب		تحلق خلف سراب النجوم

أنانية لاتحس الوجود		وان صرعثة جبال الغموم

خيالیهٔ تمقت الکائنات		وتخلق عالمها فی الغیوم

و تنشد أشعارها للجبال		وترسم احلامها للعیون

تحب الحیاهٔ و لکنها		نعگرها بخیال المنون

یقولون: جامدهٔ الحس تحیا		مع الامس فی مملم جامد

یقولون: صوفیهٔ فالحیاهٔ		تنوحُ علی حسها الحامد

یقولون لکتنی تائهه		ألو بصمتی الخفی الغریب

أحب الحياة بقلبی العمیق و أمزج واقعها بالخیال

أحب الطبیعة حب جنون أحب التخیل، أحب الجبال

أعشق ذاتی فقی عمقها خیال وجود عمیق ظلال (الملانکه ۲: ۱۷۹ -۱۸۱)

اگر در این ابیات دقت کنیم، به خوبی به جایگاه اجتماعی زن در جامعه مورد نظر شاعر پی خواهیم برد؛ جامعه ای که شاعر را به خیالاتی بودن، خرافاتی بودن و خود خواهی محکوم می‌کند و شاعر در برابر این همه محکومیت به سکوت و غربت پناه می‌برد و زندگی را در تنهایی سپری می‌کند لذا خفقان در جامعه ای که زن را از هر گونه تحرک و پویایی در زندگی بازداشته است، سبب شده تا شاعر برای فرار از این وضعیت نابسامان به طبیعت پناه ببرد.

در احساسات فردی همچنان که گفتیم یا سخن از " من" شاعر است یا "تو" . در باره "من شاعر" بحث کردیم، اما در باره "تو"شاعر باید گفت که وی وقتی در باب " تو" می‌گوید که از عشق زمینی حرفی باشد. "عشق" در اشعار نازک الملائکه آنچنان که شایسته بود مانند دیگر مضامین رومانسی همچون حزن و اندوه، طبیعت، مرگ و غیره جایگاه مناسبی به خود اختصاص نداده است . اما در درون اشعار نازک الملائکه به مجموعه ای از عواطف و احساسات بر می‌خوریم که شاید نتوان آنها را دقیقا تحت واژه عشق گرد آورد. ولی می‌توان عشق را تنها عامل برانگیزنده آن احساسات به شمار آورد. - علل و عوامل عدم رویکرد شاعر به " عشق "رامی‌توان در دو عامل جستجوکرد: ۱"غربت روحی": شاید یکی از عواملی که باعث گردیده تا نازک الملائکه آنچنان که شایسته است به مسئله عشق نپردازد و آنرا رها نمایید. (عبده،۱۹۸۷: ۱۰۵) وی در سروده "الهاربون" از مجموعه شعری" قرارة الموجه" می‌گوید:

نخاف الاصیل

ونرحل لا رغبة فی الرحیل

ولکن لنهرب من ذاتنا، من صراع طویل

ومن أننا لم نزل غرباء (الملائکه ۲: ۴۸۹)

۲-" **غربت اجتماعی**": محیطی که نازک الملائکه در آن روزگار در عراق زندگی می‌کرده، عشق را تنها منحصر به مردان دانسته و زنان جرأت بیان عشق و شیفتگی خویش را نداشتند، زیرا تصریح به عشق و دلدادگی از شان اجتماعی می‌کاست و آنان را متهم به بی عفتی می‌کرد. با این همه در بعضی از اشعار نازک الملائکه می‌توان به ردپایی از عشق و عاشقی پی برد که البته چندان آشکار نیست. شایان ذکر است که نازک الملائکه در اشعار خود در محدوده عشق زمینی محصور مانده و در

مورد عشق آسمانی نتوانسته توصیفی آنچنانکه شایسته است، ارائه دهد. شاعر در برخی از اشعارش به خصوصیات عاشق و معشوق اشاره می‌کند؛ عاشق در شعر او گریان است و به دنیای اشک و آه پناه می‌برد؛ عاشقی که آرام و قرار ندارد و شبها رابخاطر دیدار روی یار به صبح می‌رساند اما معشوق در شعر نازک الملائکه عاشق را در مسیر تحرک و پویایی قرار می‌دهد و صفات و نیکویی احساس را در وجود او شکوفا می‌سازد.

أنا لولاک کنت مازلت سرا	خافت اللحن باهت التلوین
أنت حررت ذلک الوله الخص	ب وأخجلت فیه السکون
جنت کالضوء فانحنی لک قیدی	وتلاشی توشی و جنونی
أنت علمت قلبی المطبق الکف	سخاء الندی وبذل اللهیب (الملانکه،۲۵: ۵۵۰)

در نهایت باید گفت که شاعر در راستای گرایش رمانتیکی، به احساسات خویش توجه کرده است. وی احساسات خویش را موضوعی شایسته اندیشیدن می‌داند که به شکلی صادقانه پرده از خلجانات خویش بر می‌دارد. وی فقط با احساسات و هیجانات خویش در گیر بوده، بدون اینکه کمترین توجهی را به محیط اطراف خویش داشته باشد. شاعر در احساسات خویش دارای شخصیتی متغیر و غیر ثابت است که با اسلوبی پارادوکسی و متناقض نما لب به سخن می‌گشاید که حکایت از این دارد که روح و قلب و جسم شاعر همگی در حال چالش اند. شاعر به شکل فیلسوف مآبانه در جوهر خود اندیشه می‌کند و به تحلیل در آن می‌پردازد.

رمانتیسم اجتماعی در شعر نازک الملائکه

نازک الملائکه که یکی از پیشگامان شعر جدید عربی به شمار می‌آید، صاحب سروده‌ایست که از مهمترین ویژگی‌هایی آن اینست که دارای بن مایه رمانتیسم اجتماعی است. ویژگی شخصیتی و شرایط زمانی و مکانی عراق از او شاعری ساخته که به قضایای سیاسی و اجتماعی کشورش اهمیت فراوان می‌دهد و توان شعری خود را در این راستا بکار می‌گیرد تا جائیکه می‌توان ادعا کرد که همدردی و همدلی با مردم، رویکرد ناسیونالیستی و عربی گرایی، رویکرد یوتوپیایی و آرمان شهری، سازه اصلی شعر وی را تشکیل می‌دهند. بنابراین ما بر آنیم تا این موضوعات را به صورت جدا گانه در شعر شاعر مورد کنکاش و بررسی قرار دهیم و از میزان وابستگی وی به اصول رمانتیسم اجتماعی پرده برداریم.

همدردی و همدلی با سایر اقشار جامعه.

نازک الملائکه شاعری است با احساسات ویژه و خاص خود. او نمی‌تواند در قبال جامعه ای که در آن زندگی می‌کند بی تفاوت باشد هر چند که در سال‌های اولیه زندگی اش از درون گرایی و گرایش به رمانتسیم فردی به دور نبوده است. اگر دفترهای شعری شاعر از این زاویه مورد وارسی قرار گیرد، به اشعار بسیاری بر می‌خوریم که همدردی و همدلی با دیگران در آنها نهفته است. مهمترین سرودهایی که شاعر با رویکرد رمانتیسم اجتماعی با مردم همدردی کرده، عبارتنداز: الکولیرا، النائمه في الشارع، الأرض المحجبه، مرثیه امراه لا قیمة لها، عید الهدنه، الی العام الجدید و سوسنة اسمها القدس.

مهمترین عناصر معنایی شاعر در زمینه همدلی با مردم را می‌توان در موارد زیر خلاصه نمود: ۱- همدردی با مردم وباء زده مصر: نازک الملائکه غم دیگران را غم خود و درد دیگران را درد خود میداند. "الکولیرا" یکی از مهمترین سرودهای شاعر است که بن مایه رمانتیسم اجتماعی دارد و شاعر در این شعر با مردم وباء زده مصر احساس همدردی و همدلی کرده است. خود او در این باره می‌گوید: هر لحظه که از عمق فاجعه و تعداد کشته شدگان وباء الکولیراء» خبری می‌شنیدم آنچنان دل شیفته و دل نگران می‌شدم که گویی همه آنها اعضای خانواده خودم بودند.» (الخاطر،۲۰۰۷: ۲۰۲ - ۲۰۳) شدت تاثیر پذیری نازک الملائکه از این حادثه به حدی بود که او سروده ای تحت عنوان «الکولیراء» سرود و در آن با مصیبت زدگان همدردی کرد، آنجا که می‌گوید:

سکن اللیل
إضغ الی وقع صدی الأنات
فی عمق الظلمه تحت الصمت علی الأموات
صرخات تعلو، تضطرب
حزن یتدفق، یلتهب
یتعثر فیه صدی الآهات
فی کل فواد غلیان
فی الکوخ والساکن احزان
فی کل مکان روح تصرخ فی الظلمات
فی کل مکان یبکی صوت
هذا ما قد مرقه الموت
الموت، الموت، الموت (الملائکه ۱۳۸:۲-۱۳۹۹)

لازم به ذکر است که این سروده نخستین تجربه شعر آزاد در ادبیات معاصر عربیست و شاعر هم با همین بن مایه رمانتیسم اجتماعی آنرا یکی از سروده‌هایی معروف شعر معاصر عربی ساخته است.

۲- همدردی و همدلی با کشاورزان ستمدیده: نازک الملائکه با کشاورزان و کارگران جامعه احساس همدردی می‌کند. **"الأرض المحجبة"** نیز از جمله اشعاری است که در این زمینه سروده شده است " لیلی صباغ" در کتاب "من الأدب النسائی المعاصر العربی والغربی "درباره این سروده می‌گوید: «شاعر در این سروده نسبت به کسانی که زمین‌ها را در تملک خود می‌گیرند و کارگران را از محصول آن محروم می‌کنند انتقاد می‌نماید زیرا آنان کشاورزان را زیر یوغ نظام فئودالیسم اسیر می‌کنند و برای کشاورزان بردگی و گرسنگی به ارث می‌گذارند (۷۷)

شاعر با این کار در صدد اصلاح عیوب جامعه می‌باشد و می‌خواهد راهکارهایی برای حل مشکلات جامعه ارائه دهد. او از فئودال‌هایی که زمینها را در تصرف خود در آورده و کشاورزان را از حقوق خود محروم کرده، انتقاد می‌کند و خواستار برابری و عدالت بین سطوح جامعه است. وی در این شعر با این قشر از مردم که در جامعه مظلوم واقع شده اند احساس همدردی نموده و امید آن دارد تا مسئولین جامعه بتواند توجه کافی به این گروه مبذول دارد. لذا از زبان کشاورزان اینچنین می‌گوید:

عمرنا کان طریقة معتما

حدثونا عن رخاء ناعم

فوجدنا دربنا جوعا و عریا

وسمعنا عن نقاء و شذی

فراینا حولنا قدحا و خزیا

وعرینا و کسونا غیرنا (الملائکه ۱ :۱۵۷)

۳- همدلی با زنان محروم از آزادی: همدلی رمانتیک‌ها با زنان به عنوان قشر محروم جامعه، آنان را به عنوان پیشگام مبارزه برای احیای حقوق زن تبدیل کرده است به طوری که عده زیادی از رمانتیک‌ها با عقاید فمینیستی در ادبیات معاصر عربی پا به عرصه گذاشته اند که نازک الملائکه یکی از آنهاست . وی در قصیده" **مرثیة أمراه لا قیمة لها**" با زنان جامعه که دچار محرومیت‌ها و محدودیت‌ها گشته اند اظهار همدردی می‌کند از آنروی که خود نیز بانویی از بانوان جامعه است که اینک گرفتار ناملایمات و ناهنجاری‌های جامعه گشته است و از این جهت با آن‌ها هم کلام و هم صدا است. این قصیده حاوی اعترافات غمناک شاعر از شرایط بد جامعه و چگونگی برخورد آنها نسبت به زنان است؛ زنانی که از هر گونه حق و حقوقی در جامعه محروم بوده و حتی بعد از مرگشان نیز نسبت به آنها ظلم وستم روا داشته می‌شود، گویی که آنها گناه پیشه ای بیش نیستند. او در حالی از دنیا می‌رود،که نه چهره ای برایش زرد می‌شود ونه لبی به خاطرش می‌لغزد :

ذهبت ولم يشحب لها خذ ولم ترجف شفاۀ

لم تسمع الابواب قصۀ موتها تروی

و تروی لم ترتفع أستار نافذه تسیل اسی و شجوا

التتابع التابوت بالتحدیق حتی لا ترا (الملائکه ۲ ۲۷۳۰-۲۷۴)

"غسلا للعار" قطعه دیگریست که شاعر در آن با دختر جوانی که قربانی سوء ظن‌ها و افکار مسموم جامعه مردان می‌شود، اظهار همدردی و همدلی می‌کند از آنروی که وی از ازدواج با کسی که به او علاقه ندارد، سر باز می‌زند. برخی از این دختران به داشتن روابط عاشقانه متهم می‌شوند که در هر دو صورت مردان جامعه به خاطر آنچه که لکه ننگش می‌خوانند آنها را به قتل می‌رسانند. مردانی که با این وسیله می‌خواهند درون بیمار خود را مرهمی‌نهند. وی در این شعر چنین می‌گوید:

«أماه!»، وحشرجة" و دموع و سواد،

انبجس الدم و اختلج الجسم المطعون

والشعر المتموج عشش فیه الطین

«أماه!» ولم یسمعها الا الجلاد (الملائکه ۲ ۳۵۳۰-۳۵۴)

زندگی در چنین شرایطی و تحت سلطه این افکار مسموم قطعا یک زندگی شاد و آرام برای زنان نخواهد بود و هر لحظه باید منتظر وقوع حادثه تاسف بار دیگری بود، لذا نازک الملائکه با دریافت همین نکته چنین می‌گوید که:

«لا بسمة، لا فرحة ، لا لفتة" فادیه»

ترقبنا فی قبضه والدنا و أخینا»

وغدا من یدری أی قفار

«سوارینا غسلا للعار؟ (الملانکه ۲ ۳۵۳۰- ۳۵۴)

۴- همدردی با آوارگان فلسطینی: بدون شک فلسطین در ادبیات معاصر عربی جایگاه خاصی دارد. همدردی و همدلی با فلسطینیان با گوشت و پوست شاعران معاصر عربی عجین شده است . نازک الملائکه نیز در قصیده " سوسنه اسمها القدس با فلسطین و فلسطینیان اظهار همدردی و همدلی می‌کند. شاعر در این شعر امید به آینده آرمانی دارد و در آن فلسطین را خالی از اشغال

می‌بیند و چنین تصور می‌کند که فلسطینیان بدون هیچ ظالم و جنایتکاری در کنار مسجد قدس زندگی آرامی‌دارند. او در این سروده که از مجموعه شعری "الصلاه و الثوره" می‌باشد، می‌گوید :

تشفی دمنا المسکوب

فی الجولان، فی غزه

فی القدس

تسقی حزن قتلانا

علی منحدر الطور

یوم السبت سنبله

وأغنیه، مراه

و أجنحه علی سیناء والقدس (الملائکه ۱۷۴:۱-۱۷۵)

شاعر در قصیده " السلام و العدل" از مجموعه شعری" الصلاۀ و الثورۀ" باز هم مکررا این امر را تکرار می‌کند:

... السبت میلاد جدید

و میاه غسلتنا، طهرت کل زوایا عارنا

سبتنا یا شفق الورد علی أشجارنا |

سبتنا یا طائرا أخضر یا أطلالۀ الفجر الولید (الملانکه الصلاه و الثوره،۱۷۷)

همچنان که هویداست شاعر تنها به رویای خود پناه می‌برد و در خیال خود فلسطینی آزاد به تصویر میکشد، بی آنکه در قبال این قضیه، سیاستی محکم اتخاذ نماید. به دیگر بیان، نازک الملائکه همچون دیگر رمانتیک‌های جامعه گرا بر خوردی احساساتی و هیجانی و دور از تعمق و تأمل و اندیشه ورزی نسبت به مسائل روز دارد و در شعر خود تنها به اظهار همدردی بسنده می‌کند.

۵- همدردی با مستمندان و طبقات فرو دست جامعه: شاعر به قضایای انسانی، که شامل دنبال کردن اسباب فقر و بدبختی و از بین بردن بی سوادی و بردگی است، اظهار تمایل می‌کند و خواستار آزادی و برابری است. قصیده "النائمۀ فی الشارع "دربردارنده همین اندیشه است. این قصیده تصویر گر دختر یازده ساله ای است که در شبی بارانی و بورانی - که گویی خیال به انتهاء رسیدن هم ندارد - در خیابان‌ها سرگردان و بی پناه است. در خیابانهای دور افتاده ای که بادها در آنجا ناله سر

می‌دهند. زمین بالشت این دختر بی پناهست و سردی هوا، خواب از چشمان او ربوده، به گونه ای که او را سخت تشنه خواب گردانیده است . (صباغ،۱۹۹۶: ۷۶) چه چیزی را به فراموشی بسپارد سرما را و یا گرسنگی و تب شدید را! دختری که کسی به فکر او نیست تا مرهمی‌برای دردهایش باشد:

فی الکرادو ، فی لیله أمطار ورياح / فی الظلمه سقف مد و ستر لیس یزاح

ظمأی، ظمأی للنوم لکن لا نوما / ماذا تنسی ؟ ألبرد؟ الجوع؟ أم الحمی؟

أيام طفولتها مرت فی الأحزان / تشرید، جوع، أعوام من حرمان

إحدی عشرة کانت حزنا لا ینطفیء / و الطفلة جوع أزلی، تعب، ظمأ

و نیام فی الشارع یبقون بلا مأوی / لا می تشفع عند الناس ولا شکوی

هذا الظلم المتوحش باسم المدنیه / باسم الاحساس ، فوا خجل الإنسانیه

(الملائکه ۲۶۸۰۲ - ۲۷۲)

همچنان که هویداست نازک الملائکه تنها از بیرون و همچون کسی که از دور ناظر بر جریانی باشد بدین موضوع می‌پردازد. او تصویری از دخترک فقیر ارائه می‌دهد که هر کسی از آنجا عبور کند می‌تواند به راحتی ببیند. با توجه به قدرت تصویرگری نازک الملائکه، او این توان را داشت تا از حد وصف فراتر رود و داستان دخترک را به گونه ای ارائه دهد که خواننده در فضایی قرار بگیرد که حس کند این خود اوست که تنها در تاریکی شب سرگردان است. برای همین تنها رهاورد این شعر برانگیختن احساس ترحم و همدردی با خواننده است و نه چیزی بیشتر از آن! شاعر در سروده دیگری نیز به نام «الی العام الجدید» ثروتمندانی را به صورت طیف‌هاو اشباح به تصویر می‌کشد از آنروی که فقط به فکر خودشانند و هیچ اندوهی با خود ندارند.(الخاطر،۲۰۰۷: ۲۰۰) آنان با فقیران جامعه احساس همدردی و همدلی ندارند. و واژه ی" گریه" برای آنان، امری ناشناخته است. شاعر با این کار در صدد اصلاح ثروتمندان و مرفهان بی درد جامعه بر آمده است تا در زندگی خویش به طبقات پایین دست جامعه نیز نظری افکنند و فقط به فکر خودشان نباشند. شاعر در این قطعه از زبان آنها میگوید:

یا عام لا تقرب مساکننا فنحن هنا طیوف
من عالم الأشباح، ینکرا البشر
و یفر منا اللیل و الماضی و یجهلنا القدر
و نعیش أشباحۀ تطوف
نحن الذین نسیر لا ذکری لنا
لاحلم، لا أشواق شرق، لا منی
آفاق أعیننا رماد

تلک البحیرات الرواکد فی الوجوه الصامتة
ولنا الجباه الساکنة
نحن العراۀ من الشعور، ذو الشفاه الباهتة
الهاربون من الزمان الی العدم
الجاهلون أسی الندم
نحیا ولا ندری الحیاۀ،
نحیا ولا نشکو، ونجهل، ما البکاء
ما الموت، ما المیلاد، ما معنی السماء (الملائکه، ۲۵۰)

کشاورزان و کارگران جامعه، زنان محروم از آزادی و دخترک بی پناه و آواره نمونه بارز قربانیان و ستمدیدگان نظام اجتماعی هستند که بنیان آنها نه بر مبنای برابری بلکه بر ظلم بنا شده است. شاعر با یافتن این سوژه‌ها سعی میکند تا از چهره زشت اجتماع پرده برگیرد به همین دلیل در شعر شاعر به تکرار مضامین و موضوعاتی از این دست بر می‌خوریم.

رویکرد یوتوپیایی و آرمان شهری در شعر شاعر:

رمانتیسم یوتوپیایی یا آرمان شهری که به یک اعتبار می‌توان آن را رمانتیسم اجتماعی نیز نامید، آن است که شاعران در آن به جای دلبستگی به احیای گذشته و یا تسلیم در برابر وضع موجود به شهر خیالی دل بسته باشند. نازک الملائکه یوتوپیا را اینچنین تعریف می‌کند: «کلمه یونانی به معنی "لامکان"، آن را بکار بسته ام تا دال بر شهری شاعرانه و خیالی باشد که تنها در رویاهایم وجود دارد. این مدینه هیچ ارتباط و پیوندی با یوتوپیایی که نویسنده انگلیسی" توماس مور"، در کتابی که آن را به زبان لاتین در سال ۱۵۱۶ م تالیف کرده و در آن شکل و صورت سیاسی و اداری جزیره ای خیالی را در قیاس با جمهوریت افلاطون اراده کرده و در خیال خود پرورانده است، ندارد. (الخاطر،۲۰۰۷: ۱۶۸). نازک الملائکه در سروده‌های خود به دنبال آرمان شهر است و «**یوتوبیا الضائعة**» از جمله قصائدی است که بیشتر از هر سروده دیگر به افق این رویای خیالی نزدیکتر است. اما با وجود نزدیکی به این شهر خیالی امکان رسیدن به آن وجود ندارد؛ زیرا توان بشر، یارای دستیابی به آنرا ندارد. او در این قصیده از کلمات «تخیل و حلم» و «الصدی الضائع» و «السراب البعید » بسیار بهره گرفته است و بر این باور است که یوتوپیا پژواکی مفقود است همچون سرابی در دوردست‌ها را ماند که شاعر را صبح و شب جذب خود می‌کند، پژواکی است که نظیر ندارد و مرهم هر زخمی‌است:

صدی ضائع ک راب بعید   یجذب روحی صباح مساء
أنام علی رجعه الأبدی   و یوقظنی برقیق الغناء

صدی لم یشابه قط صدی　　　تقنیه قیثارۀ فی الخفاء

إذا سمعته حیاتی ارتمت　　　حنینا و نادته ألف نداء

یموت علی رجعه کل جرح　　　بقلبی و یشرق کل رجاء

یمضی شعوری فی نشوو　　　یخدها لم یوتوبیا (الملائکه ۳۷-۳۹)

شاعر یوتوپیا را رویایی در خونش میداند که با آن می‌میرد و زنده می‌شود و چون شهری عبیر آگین را ماند که از کشف راز آن سرگشته است. مکانی است که در آنجا قیدها از هم گسسته می‌گردند و اندیشه‌ها آزاد و رهایند. در آنجا چشمان زندگی به خواب نمی‌رود و نور در آنجا همیشگی است. در آنجا زمان معنی ندارد و ستارگان خاموشی ناپذیرند. آری یوتوپیا امتداد جوانی و سرزندگی است و جانها در آنجا از مستی و شعف در جوش و خروشند:

یوتوبیا حلم فی دمی　　　أموت و أحیا علی ذکره

تخیلته بلد من عبیر　　　بلدۀ أفق حرت فی سره

یموت الضیاء ولا یتحقق　　　ما لونه ما شد زهره

هنالک حیث تذوب القیود　　　و ینطلق الفکر من أسره

و یوتوبیا حیث یبقی الضیاء　　　ولا تغرب الشمس أو تغلس

"یوتوبیا فی الجبال " که از مجموعه شعری" شظایا و رماد" می‌باشد، شاعر در آن از آب، اشعه، نور و رنگها برای پدید آوردن آرمان شهر خود بهره برده است. « یوتوبیا فی الجبال» سروده زیبایی است زیرا شاعر توانسته است از عناصر طبیعت برای نیل به هدف خویش که همان آرمان شهر است، بهره ببرد:

تفجری یا غیون

بالماء، بالاشعۀ الذائبه

تفجری بالضوء، بالألوان، فوق القریه الشاحبه

فی ذلک الوادی القشی بالدجی والسکون

تفجری بالجمال

و شیدی یوتوبیا فی الجبال

یوتوبیا من شجرات القمم

و من خ رير المياه

يوتوبيا من نغم

نابضهٔ بالحياهٔ (الملائكه ۲: ۱۵۴–۱۵۵)

اما در پایان این سروده دیگر از جلوه‌های طبیعت خبری نیست، شاعر ما را به مرحله اول زندگی خویش یعنی درد، رنج، مرگ و نیستی که سوز دل ما را تازه تر و ناله ما را سوزناک تر می‌کند، می‌برد. در اینجا دیگر از "مدینهٔ فاضلهٔ" و آرمان شهر شاعر خبری نیست. حال آنکه نتیجه آن بایستی سرزندگی و نشاط و تحرک و پویایی باشد. او در پایان این شعر می‌گوید:

تفکری فوق قبور البشر

تفجری فی الصخر

و سجلی مأساهٔ هذی الحیاهٔ

فوق جبین القدر

ما زالت القریهٔ منذ القدم

أقصوصهٔ ممزوجهٔ بالألم

لا تذکری هذا النشید الحزین

ما کان الا رجع صوت وهون (الملائکه ۲: ۱۵۹-۱۶۰)

قصیده «دعوهٔ الی الاحلام» همچنان که از عنوان آن بر می‌آید دعوتی است بسوی رویاها و شهر آرمانی. شاعر در آن صورتهایی را به رویا در می‌آورد که تا حدودی در مورد احساسات اولیه زندگی او می‌باشند که این احساسات عبارتند از: ۱- صعود به سوی جبال القمر ۲بازگشت به مرحله کودکی و گذشته دور، آنجا که می‌گوید:

تعال لنحلم، إن المساء الجمیل دنا

و لیث الدجی و خدود النجوم تنادی بنا

***

سنحلم أنا صعدنا ن رود جبال القمر

و نمرح فی عزلهٔ الانهایهٔ و اللابشر

***

بعيدۀ ، بعيدا الی حيث لا تستطيع الذکر

إلينا الوصول فنحن وراء امتداد الفکر

***

سنحلم أنا استکلنا صبيين فوق التلال

بريئين نرکض فوق الصخور و نرعی الجمال

***

شريدين ليس لنا منزل غير کوخ الخيال

و حين ننام نمرغ" أجسامنا فی الرمال

***

سنحلم أنا نسير إلی الأمس لا للغير

و انا وصلنا إلی بابير ذات فجر نو (الملائکه ۲: ۲۳۴ - ۲۳۶)

ديگر سروده ای که مضمون آرمان شهری در آن نهفته شده، "الباحثه عن الغد" از مجموعه شعری "شظايا ورماد" است. شاعر در اين سروده چنين می‌گويد: فردايی خواهد آمد که در آن گذشته رو به فراموشی خواهد نهاد و در آنجا مکان و زمان متلاشی می‌گردد و در آنجا ديروز و هر آنچه که امروز صاحب و مالک آن هستيم را طرد خواهيم کرد. ناگفته نماند که «غدانلتقی» واژه ای است که شاعر در اين سروده آن را بسيار تکرار می‌کند و آنهم بخاطر شوقی است که شاعر به يوتوپيا و آرمان شهر خود دارد. او در اين سروده در انتظار فردايی است، فردايی که همان يوتوپيا و آرمان شهر شاعر می‌باشد:

«غدا نلتقی» تبا فی الزمان　　روته الحياة
تلاشی ولم تروو شفتان　　تلاشی وتاة
***
و جاء غد ثم ولی و مات　　وعاد ضبابا
فأين «غدا نلتقی» يا حياة　　أعادت ترابا؟
***
«غدا نلتقی» ثم مات الزمان　　و ضاع المکان
و هل يلتقی أبدا عاشقان　　علی لا کيان؟
* * *
ياتی غد فی أسی وشرود　　بصمت طويل

بالف صدی ساخر فی برود   وراء النخیل (الملائکه ۲: ۷۴-۷۵)

«اول الطریق» نیز عنوان سروده ایست که شاعر در آن بر رسیدن به آرمان شهر اصرار دارد. این سروده به تصویر آرزوها اختصاص یافته و راه آرمان شهر را مشخص می‌کند و پرده از آن مکان بر می‌دارد و جهان را مملو از آرزوها و آسایش نفس سعادت زندگانی می‌کند که در آرمان شهر به سراغ انسان می‌آیند. (الخاطر،۲۰۰۷: ۱۶۹)

النلتق .. ما أطول الإنتظار علی الخائفین
النلتق، تحجنا فکرۀ عن عیون السنین
هنالک ترصدنا نجمۀ من هوانا الرقیق
تمد یدیها لترشدنا المکان سحیق
وراء الجراح
ولسع الریاخ
بعیدا وراء کهوف الانین
هنالک یبدأ کل طریق (الملائکه ۲: ۲۲۸-۲۲۹)

آنچه از ذکر آن ناگزیریم اینست که در یوتوپیای نازک الملائکه ما برنامه ای برای به تصویر کشیدن زندگی در آن آرمان شهر و اطلاعاتی در مورد نظام معیشتی واحوال ساکنان آن دست نمی‌یابیم، بلکه شاعر بیشتر به احکام کلی که در بین شاعران رمانتیسم وجود داشته، محصور گشته است؛ به اینکه مدینۀ فاضلۀ" مدینۀ جمیلۀ" "مدینۀ مضیئۀ" و"مدینۀ ساحرۀ " است که سرشار از " العطور" و"القوارب" می‌باشد.

تحلیل اشعار البیاتی

در این بخش به تحلیل مولفه‌های رمانتیسم و سمبولیسم (سمبولیسم رمانتیک) در اشعار البیاتی می‌پردازیم تا این خصیصه‌های شعری در ابیات وی واکاوی و شناخته شود.

مؤلفه‌های رمانتیسم در شعر البیاتی

رمانتیکها به این دلیل از پیروان دیگر مکاتب ادبی متمایز و از مکتب پیش از خود مجزا شدند که به رعایت اصول و ویژگی‌هایی در آثار خود، اهتمام میورزیدند که درست برخلاف ویژگی‌های بارز آثار کلاسیک بود. آنان عقل و خرد را به کناری نهادند و شیوه ی دل و احساس را برگزیدند و به تحسین عشق برخاستند. پیروان رمانتیسم توجه ویژه ی خود را به هرچه رنگ مهر، صفا و یکرنگی داشت، مبذول کردند و طبیعت، روستا و کودکان را ستودند و در آثار خود برجسته کردند. آنان رو به سرزمین‌های افسانه ای شرق آوردند و گذشته‌های دور را جلوه گر ساختند. رمانتیکها از یک سو با نگاه به گذشته و از سوی دیگر با توجه به آینده و آرمان شهری که در دل آن نهفته بود، فضای دل انگیزی در آثار خود آفریدند و با رعایت تمام این ویژگیهای رمانتیست نام گرفتند.

۱-۲. بازگشت و توجه به کودکی در شعر البیاتی

بازگشت به کودکی در واقع نفی حال و هوای امروز شاعر است که خویش را گرفتار واقعیت‌هایی تلخ و غیر قابل تغییر می‌بیند و ناتوان و شکست خورده، به عالم بی دغدغه ی کودکی پناه می‌برد. البیاتی در این زمینه همانند یک فعال حقوق کودکان عمل کرده است و نقش کودکان در شعر او به اندازهای برجسته است که می‌توان گفت نیمی‌از غمهای او را، درد و رنج کودکان تشکیل میدهد. به دلیل همین ویژگی، باید او را ستود و به نقش ناشناخته ی او در ادبیات کودک بیشتر پرداخت. «کودکان و کودکی» در شعر البیاتی از جهات مختلف مورد توجه قرار گرفته اند که در این بخش به تبیین اشعار او از این نظر پرداخته می‌شود.

آرزوی بازگشت به کودکی

البیاتی آن گاه که شرایط، حاکمان مستبد و ستمکاری روزگار بر او سخت می‌گیرد، آرزوی مرگ می‌کند تا از اکنون دردآلود خود رها شود و چون مرگ نیز روی خوش به او نشان نمیدهد، آرزو می‌کند توسنان شب و روز دیگر به پیش نتازند و در عقب گردی معجزه گون، وی را به روزگاران خوش کودکی باز گردانند تا کودکانه در دامان روستا و طبیعت، چون شبانی با گوسفندان همراه شود، و در سیاره ای دور، در وطنی موعود، سبکبال و آزاد از اندوهان امروزش، از نو زاده شود:

- خذنی علی ظهر جواد اللیل والنهار إلی سهوب النار/ راعیۀ الغنم القبیله / خذنی الی مدینه الطفوله / فأننی أموت من کونی لا أموت (الموت فی الحیاه الموت فی الحب: ۱۳۹). بر پشت توسنان شب و

روز مرا با خود ببر/ به سوی دشتهای آتش / چون شبانی برای گوسفندان قبیله / مرا به شهر کودکی ببرا چرا که من می‌میرم از این که نمی‌میرم.

- *فلما التقینا بعد نأی وغربه / رجعنا إلی أرض الطفوله نبحر كأنا ولدنا من جدید بکوکب هوالوطن الموعمد أو هو أبعد(کتاب البحر المعبوده:۳۰۷). پس از دوری و غربت تاکنون با هم دیدار نکرده ایم / به سرزمین کودکی بازمی‌گردیم / مات و سرگشته می‌شویم / گویی که از نو در ستاره ای زاده می‌شویم که وطن موعود است یا دورتر از آن.*

پس برآورده شدن آرزوی بازگشت به وطن، یا بازگشت شاعر غربت گزیده ی دیگری به وطنش، خاطرات کودکی البیاتی، چون زخمی‌کهنه سر باز می‌کنند و اندوه از دست دادن آن پروانه‌ها، ستارهها، آسمان سیاه شب و آسیاب‌های بادی که دیگر نیستند، یا اگر که هستند معنای خود را برای او از دست داده اند، لبریز از اندوه، به تلخی بر این از دست رفتگان می‌گرید:

- *کلما عدت من المنفی/ التقت عیناک بالجرح القدیم/ قبه اللیل البهیم/ وقنادیل الطفوله / والفراشات و أعراس النجوم وطواحین* الهواء تملأ اللیل بکاء(النار والکلمات قصیدتان إلی صلاح جاهین (الجرح): ۴۶۴). آن گاه که بازگشتی از تبعیدا چشمان تو به زخم کهنه افتاد/ به گنبد شب سیاه و چراغ‌های کودکی به پروانه‌ها و جشن ستارگان و آسیاب‌های بادی و گریه شب را پر کرد.

البیاتی غم غربت و دشواری تبعید را با رؤیای بازگشت به سرزمین کودکی امیدوارانه تاب می‌آورد، چرا که بازگشت به وطن برای او بازگشت به کودکی است:

- مهما طال حوار الأبعاد فستبغی بغداد/ شمسا تتوهج / نبعهٔ یتجدد/ تارة أزلية / رؤیا کونیه/ لطفوله شاعر (بستان عائشه ابغداد:۴۸۲). هر اندازه که سناریوی دوری به درازا بکشد/ بغداد باقی خواهد ماند/ چون خورشیدی که می‌درخشد/ چشمه ای که نو می‌شود/ آتشی همیشگی/ رؤیایی جهانی برای کودکی شاعر.

او از تبعید بازخواهد گشت و با یاد خوش دوران کودکی باز هم از دیوارهای شهرش بالا خواهد رفت و کارهای کودکانه را تکرار خواهد کرد. دوستانش را خواهد یافت و چون کودکان با هم دیدار خواهند کرد و دوباره کودکی را از سر خواهند گرفت؛ به دنبال شکار پروانه‌ها خواهند رفت و آنها را آب خواهند نوشاند، با شیطنت و با ترسی کودکانه، حال به هر دلیل و از دست هر کس، به باغها خواهند گریخت، برای روشن کردن آتشی کوچک، با شوق برگهای دفترهاشان را پاره خواهند کرد و بر دیوارها شعرهای عاشقانه خواهند نوشت. با این همه زیبایی و سادگی مگر می‌توان چنین کودکی گمشده ای را جست وجو نکرد، مگر می‌توان برای از دست دادنش نگریست، مگر می‌توان این تصاویر زنده و جاندار را بارها و بارها مرور نکرد، مگر می‌توان فراموش کرد؟

- أصعد أسوارک، بغداد، وأهوی میتا فی اللیل/ أمد للبیوت عینی واشم زهره المابین/ أبکی علی الحسین وسوف أبکیه إلی أن یجمع الله الشتیتین وأن یسقط سور البینا و نلتقی طفلین / نبدأ حیث تبدأ الأشیاء / نسقی الفراشات العطاش الماء / نصنع من أوراق کراساتنا حرائق / نهرب للحدائق/ نکتب أشعار المحبین علی الجدارا نرسم غزلانا وحوریات یرقصن عاریات / تحت ضیاء قمر العراق / نصیح تحت

الطاق/ بغداد! یا بغداد یا بغداد/ جئناک من منازل الطین و من مقابر الرمادانهدم أسوارک بعد الموت / نقتل هذا اللیل/ بصرخات حبنا المصلوب تحت الشمس (الکتابه علی الطین کتابه علی قبر السیاب:۲۱۹-۲۲۰). بغداد! از باروهایت بالا میروم، و چون مرده ای در شب فرو می‌افتم/ چشمم را تا خانه‌ها می‌کشانم و گل‌های «مابین» را میبویم/ بر حسین می‌گریم و بر او هم گریست تا خداوند دورافتادگان را فراهم آورد و دیوارهای فاصله فرو ریزدا و ما چون دو کودک با هم دیدار کنیم/ آغاز کنیم از آن جا که اشیا آغاز می‌کنند/ پروانه‌های تشنه را آب بنوشانیم / از برگ‌های دفترمان آتش‌ها برافروزیما به باغ‌ها بگریزیم/ اشعار دلدادگان را بر دیوار بنویسیم / آهوانی نقش کنیم و حوریانی که در روشنای ماه، عراق برهنه می‌رقصند زیر طاق کسری | فریاد برآوریم: بغداد! ای بغداد! ای بغداد!/ به سوی تو آمدیم از خانه‌های گل و گورهای خاکسترا پس از مرگ باروهایت را ویران می‌کنیم و این شب را به قتل می‌رسانیم / با فریادهای عشقمان که زیر خورشید بر دار شده اند.

کودکی خاطره انگیز البیاتی که با نیروی اشیا و فقیران زمین قدرت یافته است، بسیار گران قدر می‌تواند باشد، به ویژه که بیشتر عناصر کودکانه ی زندگی کودکان تهیدست را نیز در خود دارد؛ یعنی آنچه طبیعت و اشیای ساده به این دسته از کودکان می‌بخشند. در بالا نیز از اسب چوبی و بادبادک کاغذی یاد شد که بازیچه ی کودکان و نیز البیاتی بوده است. از دیگر اسباب سرگرمی‌کودکان که طبیعت به رایگان در اختیار آنان نهاده است، دویدن به دنبال پروانه‌های رنگین و زیبا و صید آنها و نیز بازی با پرندگان و گنجشکان و دربند کردن آنها، با بستن رشته ای به پایشان است که البیاتی بارها لذت این بازی‌ها را به خاطر آورده و با حسرت بیان کرده است:

- طفولتی مستنجدا بقوه الأشیاء / بفقراء الأرض/ ومعجزات الفجر/ نهدل النور علی الریاض فی «شیراز»/ وفتحت أبوابها ورفرفت فراشه زرقاء/ تطیر فوق سورها وفوق وجه العاشق الفقیر / صحا لکی یتبعها لکنها اختفت وراء السور(قصائد حب علی بوابات العالم السبع قصائد إلی الإمام الشافعی۲۴۳). کودکی من که نیرو گرفته با قدرت اشیا/ و با نیروی فقیران زمین و معجزه‌های سپیده دم / نور را آویخت بر باغ‌های شیراز و دروازه‌هایش را گشود و پروانه ی آبی را که روی دیوارها و چهره عاشق فقیر می‌پرید، جنباند بیدار شد تا آن را دنبال کند اما، پروانه آن سوی دیوار نهان شد.

- ولدت فی جحیم نیسابور قتلت نفسی مرتین، ضاع منی الخیط و العصفور بثمن الخبز، اشتریت زنبقا بثمن الدواء/ صنعت تاجا منه للمدینة الفاضله البعیده لأمنا الأرض التی تولد کل لحظه جدیده/ نمت علی الأرصفه الغبراء / اصطدت الفراشات، وقعت فی شراک النور و سحب الخریف و الغابات و الزهور/ کلمت نجمه الصباح، قلت یا صدیقه / أتزهر الحدیقه؟ (الذی یأتی و لا یأتی الطفوله:۶۳). در دوزخ نیشابور زاده شدم/ دوبار خویشتنم را کشتم/ نخ و گنجشک از من گم شد/ به بهای نانی و به بهای دارویی | زنبقی را خریدم و از آن تاجی ساختم برای مدینه ی فاضله دوردست / تا ما را آرام کند، زمینی که از نو زاده می‌شود. بر پیاده روهای خاک آلود خوابیدم / پروانه‌ها را صید کردم/ در تور نور افتادم و در ابرهای پاییزی و جنگل‌ها و شکوفه‌ها/ با ستاره ی سحری سخن گفتم / گفتم ای دوست آیا باغ شکوفا خواهدشد؟

و گاه همین پروانه‌های زیبا تنها در تابستان زندگی او پریده اند و اینک که به زمستان عمر رسیده است، خبری از آنها نیست و او تنها به یاد تابستان‌های کودکی و پروانه‌هایش دل خوش میدارد:

- *فقلت: فراشهٔ / رفت بصیف طفولتی/ قبل الأوان وتقمصت کل الوجوه و سافرت / بدمی تنام // أمضیت صیف طفولتی/ فیها، وأدرکنی الشتاء (بستان عائشه صوره جانبیه لعائشه:۴۹۴-۴۹۵)*. پس گفتم: پروانه ای در تابستان کودکیم پرید/ پیش از موقعا و تمام چهره‌ها را پوشاند و سفر کرد و در خون من خوابید .... تابستان کودکی ام را پشت سر نهادم و زمستان مرا فراگرفت.

یاد باران‌های کودکی نیز هیچ گاه وی را آسوده نمی‌گذارد. باران تنها یک پدیده ی طبیعی نبود، بلکه باریدنش رسم و سنتی بود که ادامه ی آن را کودکان به جا می‌آوردند. آنان پس از بارانی که در گوش زمین نجوا کرده بود، برای زمین ترانه می‌خواندند و سهم خویش را ادا می‌کردند. کودکان ساده دل روستای البیاتی احترام نهادن به باران، زمین و هستی را آموخته بودند. پس باران، کودکان و سپس بهار هستی را به جنبش در می‌آوردند:

- و فی قریتی، کان أطفالنا یغنون للأرض غب المطرا وکان الربیع یهز الحیاه (المجد للأطفال والزیتون الأرض الطیبه: ۲۲۱). در روستای من کودکان/ پس از باران برای زمین ترانه می‌خواندند و بهار زندگی را به جنبش در می‌آورد.

و او که این گونه باران، زمین و طبیعت را در کودکی خویش تقدیس کرده است، نمی‌تواند بپذیرد که باران دیگر این زمین را نخواهد شست و بوسه‌های شیرینش را بر پیشانی رنگ پریدهاش نخواهد زد. این زمین، زمین کودکی او نیست؛ کودکی خاطره انگیزی که با رنگ‌های تند و آتشینش معنایی دیگر به طبیعت می‌بخشید. بر ویرانه‌های قلب اندوهگین خویش و کودکی رنگ باخته می‌گرید:

- یا راکبا نجران // وابک علی طفولتی أمام صمت القبرا وقف علی أطلال هذا القلب // أحمل أسمالی معی للقبر وحسرۀ الأرض التی لم یغسل المطر/ جبینها الشاحب فی السحرا ولم تذق حلاوۀ القبل/ فی حمره الطفل الموت فی الحیاه /کلمات الی الحجر (عن المیلاد والموت):۱۷۹). ای سوار تشنه را بر کودکی ام گریه کن در مقابل نورا و بایست بر روی ویرانه‌های این قلب / / ژنده پاره‌هایم را با من به گور ببرا و حسرت زمینی را که باران هرگز نشسته است / پیشانی پریده رنگش را در بامدادان / و هرگز شیرینی بوسه‌ها را نچشیده است، در سرخی کودکی

امید به آینده و پیروزی با نیروی کودکان

کودکان و امید به آینده ای که خواهند آفرید، همواره پیش چشم البیاتی بوده است. او و دیگر شاعران مبارز به نیروی نجات بخش و زندگی بخش کودکان ایمان دارند و آینده و فردای روشن را از آن کودکان میدانند؛ چرا که کودکان توانایی آفرینش عشق و صلح را دارند:

- صوت لنین الأخضر العمیق لا یزال / یهدر فی العالم والرایات فی الجبال/ تسد درب الشمس و الآلات والأنوال/ أسمعها تنبض فی قلوبکم یا إخوتی العمال/ ألمح وجه العالم الجدید فی عیونکم/ فی أعین الأطفال (عشرون قصیده من برلین میدان مارکس - آنجلز: ۳۲۷). صدای سبز و عمیق لنین پیوسته در جهان می‌پیچد و پرچم‌های برافراشته بر کوهها/ راه خورشید را می‌بندند و راه ابزارها و ماشین‌های ریسندگی را صدایش را می‌شنوم / که در قلب‌های شما می‌تپد/ ای برادران کارگر من/ چهره ی جهان نو در چشم‌های شما میدرخشد در چشم کودکان.

- کنا أطفالا فی الوطن - المنفی/ نبنی مدنا للحب (قمر شیراز/ إلی رفائیل ألبرتی: ۳۶۱). ما کودکانی بودیم در وطن - تبعیدگاه - که شهرهایی برای عشق بنا می‌نهادیم.

اوضاع پرتنش سیاسی عصرش، وی را از کودکی، نوجوانی، جوانی و در کل از تمام خوشی‌های زندگی آرام محروم کرده است. اما، او از آینده ی انسان نومید نیست و عشق و صلح را برای کودکان آرزو دارد:

- ففی غد یستیقظ الصغار/ لیصنعوا من حبنا أقمارا و یجد الیمام فی بیت عدوی عشه / و یحتمی الکنار(عشرون قصیده من برلین إلی مؤتمر السلام فی برلین: ۳۲۴). فردا کودکان بیدار خواهندشد/ تا از عشق ما ماهها بسازند و کبوتر در خانه ی دشمنم آشیانه اش را خواهد یافت و از قناری حمایت خواهد کرد. /

- فی سنوات الموت و الغربه و الترحال/ کبرت یا خیام/ و کبرت من حولک الغابه و الأشجار / شعرک شاب و التجاعید علی وجهک و الأحلام/ ماتت علی سور اللیالی، مات «أورفیوس»/ و مات فی داخلک النهر الذی أرضع نیسابوری و حمل الأعشاب و الزوارق الصغیره الی البحار، حمل البذور و عربات النورا الی غد الطفوله (الذی یأتی و لا یأتی الموتی لا ینامون: ۷۱). خیام!/ تو در سالهای مرگ و غربت و کوچا تو رشد کردی و بالیدیا و در پیرامون تو درختان و بیشه‌ها رشد کردند و بالیدند/ مویت سپید شد و چین و شکن‌های چهره ات و رؤیاها بر باروی شبها مردند و «اورفه» مردا و رودخانه ای که نیشابور را شیر می‌داد در درون تو مرد و خاشاک و زورق‌های کوچک را به دریاها برد و بذرها، گردونه‌های روشنایی را رو به سوی فرداهای کودکی / حمل کرد.

او برای نشان دادن امیدواریش به آینده ای که کودکان برای صلح خواهند آفرید از نماد مسیح استفاده می‌کند که همواره صلح و دوستی ذهن کودکان را بیدار نگاه خواهد داشت، چرا که پاکی صلح با پاکی روح و جان کودکان عجین است:

- یسوع / بالأمس مر من هنا، یسوع صلیبه غصان أخضران/ مزهران / / فأزهر البستان و استیقظ الأطفال، لا أحلی/ .../ و ابتسمت عیناه کالصباح / و استیقظ الأطفال، لا أحلی أشعار فی المنفی إلی عام ۱۹۵۷: ۲۷۱-۲۷۲). مسیح / دیروز از این جا گذشت،آری مسیحا صلیبش دو شاخه ی سبز بود/ شکوفه زده / / و باغ شکوفا شد و کودکان بیدار شدند، زیباتر از هر چه / ....چشمانش مانند صبح خندیدند و کودکان بیدار شدند، زیباتر از هرچه

او با تمام رنجهایی که کشیده، در عصر خود پیام آور صلح است و اگر از تبعید رهایی یابد، درس مهر و دوستی به کودکان سرزمینش خواهد آموخت و آنان را برای سفر به آینده ای امن و آرام آماده خواهد کرد تا روزی گنج عشقی را که در دل کودکان به ودیعه نهاده است، آشکار کند:|

- آه من عری القفار/ آه لوعدت الی بیتی لمزقت مکاتیبی و أوراق الغبار/ ولعلمت الصغارا کیف أبحرنا علی مرکب نار النار والکلمات الحرف العائد:۴۱۵). آه از عریانی بیابانها/ اگر به خانه ام بازگردم/ نامه‌ها و کاغذهای خاک گرفته ام را پاره می‌کنم و به کودکان می‌آموزم که چگونه بر مرکب آتش به سفر دریا برویم.

- السندباد أنا/ کنوزی فی قلوب صغارکم/ السندباد بزی شحاذ حزین / اللاجئ العربی شحا علی أبوابکم (النار والکلمات اللاجئون:۴۲۵). من سندبادم/ گنجهای من در قلب کودکان شماست سندبادی در جامهی گدایی غمگین / پناهنده ی عرب بر درهایتان/ گدایی است عریان، نیزه خورده.

تصویرسازی با کودک

در شعر البیاتی کودک هم مشبه و هم مشبه به واقع شده است. گاه کودکی به ماه، چراغ، باغ و.. تشبیه شده و گاه عناصر یا واژگانی چون عشق، وطن، بهار یا حتی قلب شاعر، به کودک تشبیه شده اند که وجه شبه همه ی آنها ویژگی‌های بارز کودک و کودکی است؛ ویژگیهایی چون سادگی، پاکی و مظلومیت، شادابی، نشاط، جنب و جوش و حرکت. کودکی در نگاه رمانتیک وی آتشی افروخته و زنده است که با گذشت زمان و در عبور از رویدادهای تلخ روزگار کم سو شده و به خاموشی گراییده است؛ یا ماهی است زیبا و پر فروغ که اینک در خاک است یا باغی باطراوت و سرسبز می‌باشد که سیاهی نیستی و مرگ آن را پوشانده است.

عشق، وطن و طبیعت نمودار ترین مؤلفه‌های رمانتیک است که با ویژگی دیگر آن - توجه به کودکبارها در شعر البیاتی با هم در آمیخته و تصاویری زیبا آفریده است. ابتدا به چند نمونه از تصاویر زیبایی که البیاتی با کودک درباره ی وطنش ساخته است، نظر می‌افکنیم. از آنجا که البیاتی روحی حساس در برابر کودکان و به ویژه کودکان ستم کشیده دارد، تلفیق وطن و کودکی در شعر او نشان میدهد که مسأله ی وطن برای وی بسیار مهم است، تا بدانجا که درد وطن برای وی هم طراز با درد و مرگ کودکی بی گناه است. وطن خون آلود و برهنه ی او، کودکی بی دفاع است که سگان پاره پارهاش می‌کنند، کودکی رنجدیده است که دشنه دار تکه تکه اش می‌کند:

- وطنی یکلل رأسه تاج العذاب/ و الشوک و الدم و الضباب قمر الطفوله فی التراب عریان تنهش لحمه عریان تأکله الکلاب/ أواه یا وطنی و یا طفلا تمزقه الحراب.(عیون الکلاب المیته/ قمر الطفوله:۱۱۶). وطنم تاج رنج را بر سر می‌نهد/ تاج خار و خون و مه را/ ماه کودکی در خاک است/ برهنه و سگان پاره پاره اش می‌کنند/ برهنه/ و می‌خورندش/ ای وای وطنم!/ ای کودکی که دشنه دار، پاره پارهات می‌کند.

وطن البیاتی و شهر مظلوم واقع شده ی او آن گاه که خویشتن خویش را بنمایاند و از جامه ی شهر بودنش به در آید و با چشم جان نگریسته شود، چیزی نیست جز کودکی یتیم، سرگردان و گم گشته که در مزبلهها، شکوه از دست رفته اش را می‌جوید و در ویرانه‌هایش ماه مرده راز

- وعندما تعرت المدینه // رأیت فی عیونها الطفولة الیتیمه/ ضائعه تبعث فی المزابل/ عن عظمها عن قمر یموت/ فوق المنازل (عیون الکلاب المیته المدینه:۱۰۳). آن گاه که شهر برهنه شد. در چشمانش کودک گمشدهای یتیم را دیدم که در زباله دان‌ها/ شکوه را می‌جست / و بر ویرانه‌ها/ ماه مرده را.

از آنجا که وطن البیاتی فراتر از زادگاه و وطن مادری اوست و همه جای جهان سرای او، افزون بر وطن خویش (عراق یا بغداد) و نیز وطن عربی، با اندوهی عمیق این وطن جهانی پاک و مظلوم را به کودکی گریان تشبیه می‌کند، یا بالعکس سرزمینی زیبا و محبوب را به دوران نیکبخت کودکی:

- آخر طفل فی المنفی یبکی «مدرید»/ غنی نار الشعراء الأسبان المنفیین الموتی / لورکا وماشادو (قمر شیراز/ إلی رفائیل ألبرتی ۳۶۱). مادرید، آخرین کودکی است که در تبعید می‌گرید/ و آتش اسپانیایی آواز سر می‌دهد برای تبعیدی مرده/ لورکا و ماشادو.

- غرناطه الطفوله السعیده/ طیاره من ورق، قصیده/ مشدوده بخیط هذا النور/ تهتز فوق السور الموت فی الحیاه /مرانی لورکا:۱۴۳). غرناطه کودکی خوشبختی است / بادبادکی است، شعری | گره خورده به رشته روشنایی که روی باروها در اهتزاز است.

و اما عاشق که با پاکی و صداقت کودکی راه عشق را می‌پیماید، در شعر او به کودک تشبیه شده است:

- العاشق الطفل علی جواده الناری فوق الکوکب الجدید یکتشف الغابه والینبوع / وهو علی خریطة الجسد یعکف فی الحلم علی بحیره العیون / منتظر تحولات النور/ وصرخه الولاده الجدیده فی جسد الطبیعه/ وزرقة السماء فی القصیده (کتاب البحر المعبوده:۳۰۷). عاشق کودکی است بر اسب آتشینی روی ستاره ی جدید که جنگل و چشمه را کشف می‌کند و بر نقشه ی جغرافیا، کالبدی است که در رؤیا بر دریاچه ی چشم‌ها ماندگار می‌شود/ منتظر تحولات نورا و فریاد تولدی تازه/ در جسم طبیعتا و آبی آسمان شعر.

- و هوای کان/ طفلا إلهیة علی الأشواک یحبو فی الهجیر صوب الغدیر(أباریق مهشمه / الظلال الهائمه: ۱۷۰). و عشق من، کودکی الهی بود که بر خارها در گرمگاه می‌رفت / به سوی برکه.

شادی، سرسبزی و طراوتی که بهار با خود به ارمغان می‌آورد، با خاطرات دوران کودکی او عجین شده و این آغازین فصل زندگی طبیعت را کودکی شوخ و شنگ و پر جنب و جوش، چون خود می‌انگارد. دلیل دیگر این است که کودک نیز چون بهار سرشار از حیات و زندگی است:

- و علی نوافذ بیتنا، کان الربیع / طفلا یغنی (المجد للأطفال والزیتون أغنیۀ إلی سوریا: ۲۲۶-۲۲۷). و بر پنجره‌های خانه ی ما، بهار کودکی بود که آواز می‌خواند.

اکنون البیاتی با تباهی و مرگی در نبرد است که باغ باطراوت و نیرومند کودکی او را تهدید می‌کند:

- یا أختی الصبیه / یا جمیله / إن ثلجأ أسودأ یغمر بستان الطفوله / إن برقا أحمر أ/ یحرق صلبان البطوله (کلمات لا تموت المسیح الذی أعید صلبه: ۳۶۰).ای خواهر جوانم/ ای جمیله!/ برفی سیاه باغ کودکی را می‌پوشاند/ برقی سرخ نیروهای قهرمان را می‌سوزاند.

. توجه البیاتی به دیگر شاعرانی که کودکان در شعرشان حضور دارند

البیاتی در مواردی به ارتباط شاعران دیگر و شعرشان با موضوع کودکی پرداخته است. از آن جا که مسألهی کودکان رنج کشیده و ستم دیده برای البیاتی اهمیت دارد و همواره از دغدغه‌های ذهنی او بوده است، اگر شاعر دیگری در جایی از شعرش بدان پرداخته باشد، مد نظر وی قرار می‌گیرد و با زبان ستایش از آن یاد می‌کند:

- یا دما سال علی أبیات «ایلوار» الحبیبه / شاعر الحب الذی بالأمس غنی فی الطریق للنجوم الرزق، للأطفال «ابلوار صدیقی»(المجد للأطفال وللزیتون لأغنیه انتصار الی مراکش و تونس و الجزائر: ۲۳۴). ای خونی که روان است بر اشعار دوست داشتنی الوار/ شاعر عشق که دیروز در راه آواز سر می‌داد برای ستارگان آبی رنگ، برای کودکان: الوار، دوست من!

-کلمات الخضراء بعثرت الدراری/ فی لیل باریس الطویل / وبارکت نوم الصغارا صبغت قصائد حبنا بدم الکنار (النار والکلمات إلی لویس أراغون:۴۳۹). واژگان سبز تو پراکند ستارگان درخشان را در شب بلند پاریس و خواب کودکان را تبرک کرد و با خون کنار، شعرهای عاشقانه ما را رنگین کرد.(خطاب شاعر به آراگون است).

او که به کودکان توجه ویژه دارد، گاه از شاعری نامدار که شعری جهانی دارد و می‌تواند با سخن گفتن از درد کودکان گرفتار جنگ و رساندن آن به جهانیان قدمی‌در راه کاستن آلامشان بردارد، گله می‌کند که چرا با دیدن رنج کودکان، آن را در شعرش متجلی نمی‌کند و خاموش است؛ گویی البیاتی یکی از رسالت‌های شاعران را، به ویژه شاعران بزرگی که از نام و روایی سخن برخوردارند، پرداختن به زندگی و سرنوشت و البته دردهای کودکان می‌داند:

- لورکا صامت/ والدم فی آنیه الورود ولیل غرناطه تحت قبعات الحرس الأسود والحدید یموت، والأطفال فی المهود/ یبکون (النار والکلمات إلی أرنست همنجوای(فی اسبانیا):۴۱۷). لورکا خاموش است/ در حالی که خون در آوند گل‌هاست / و شب غرناطه زیر گنبدهای سیاه زندان و آهن می‌میرد و کودکان در گهواره‌ها می‌گریند

حسرت بر کودکی از دست رفته

یاد کرد دوران خوش گذشته و به ویژه روزگار ساده ی کودکی، همواره از خصلتهای بشر بوده است و اگر این بشر، رمانتیک و شاعر نیز باشد، بیشتر بدان خواهد پرداخت و حسرتی عمیق تر در جان او

شعله خواهد کشید. اگر از شهر و دیار و وطن کودکی نیز به دور افتاده باشد، حسرت او دو چندان خواهد بود. شاید دلیل اصلی توجه بیش از حد البیاتی به موضوع کودکی و به ویژه حسرت خوردن بر روزگار خوش آن، تبعید و دوری‌های مکرر وی از بغداد و عراق باشد. در واقع کودکی او گم شده است و این گمشده را هیچ گاه نخواهد یافت، چرا که شرایط دشوار زندگی و زمانه ی او، دوری از وطن، ویرانی وطن و مرگ عزیزان به او این فرصت را نخواهند داد

- وخیولنا الخشبیة العرجاء، کنا فی الجدار بالفحم نرسمها، و نرسم حولها حقلا و دارا حقلا و دارا و تطارد القطط الهزیله فی الأزقه بالحجارا و إلی الحبیبه» کان یدفعنا، و یدفعنا الحنین / فی بیتها نقضی أماسینا الطویله حالمین / کنا لخفق نعالها الفضی، نصغی ساهمین/ بعد المساء / و بعد حین / و تثور أحقاد السنین / فنعود، نبحث فی بقایا الذکریات عن الحیاه/ الأمس مات/ الأمس مات/ لم یبق حول «مدینه الأطفال» إلا ما نشاء / إلا السماء جوفاء، فارغه، تحجر فی مآقیها الدخان (أباریق مهشمۀ/ ذکریات الطفوله: ۱۵۷-۱۵۹). و ما روی دیوار اسبان چوبی لنگ مان را با زغال می‌کشیدیم و گردشان کشتزار و خانه ای می‌کشیدیم/ آری کشتزاری و خانه ای / و گربه‌های لاغر را در کوچه‌ها با سنگ دنبال می‌کردیم و این کار ما را به سوی «محبوب» می‌راندا و اشتیاق ما را/ و دیروزهای بلندمان را با خواب و خیال در خانه او سپری می‌کردیم/ و شبانگاهان با هم گوش می‌سپردیم به صدای کفش‌هایش و پس از مدتی کینه ی سالها به جوش می‌آمد و باز می‌گشتیم/ درمیان بازماندهی خاطرات، زندگی را جستجو می‌کردیم/ دیروزی را که مرد/ آری دیروزی را که مرد/ هرگز گرد شهر کودکان باقی نمانده است، مگر آنچه می‌خواهیم/ مگر آسمانی / توخالی، تهی، که دود در مجاری اشکش حلقه می‌زند. |

او به گونه‌های مختلف اندوه خود را از سپری شدن دوران کودکی بیان می‌دارد. گاه با گریستنی از درون:

- کانت تبکی فی داخله سنوات طفولته الضائعه العجفاء (قمر شیراز/حب تحت المطر: ۳۸۷)، در درون او سال‌های کودکی گمشده و نحیفش میگرید.

گاه با یاد کرد بازی‌های ساده و بازیچه‌های رایگان و سرگرمی‌هایی که طبیعت در اختیار او گذاشته و خاطره‌ها و اندوه و شادی‌هایی که در کودکی برای او رخ داده است، اشعاری نغز می‌سراید. او در این خاطره - بازیها و یادکرد لذت آفرین گذشته، دست از شکایت از رنج‌ها، ستمها و خیانت‌هایی که بر او و ملت او رفته است، برنمی‌دارد. این کودک که بعدها شاعری حساس می‌شود، در کودکی نیز بازی‌هایی شاعرانه را تجربه کرده و شب‌ها بر روی بام‌ها به شکار پروانه ی ماه که تا سپیده در آسمان

می‌پریده و جا عوض می‌کرده، می‌پرداخته و پگاهان که این پروانه ی بازیگوش از چشم نهان می‌شده، او نیز زنگ بیداری و جنب و جوش و شادمانی را می‌نواخته است:

- ولدت فی عصر الخیانات وفی أزمنه العذاب والثورات/ کان أبی عبدا علی محراثه مات و کنت شاعر جوال / أصطاد فی طفولتی فراشه القمر/ فوق سطوح مدن النحاس/ أدق فی غیابها الأجراس (قصائد حب علی بوابات العالم السبع من کتابات بعض المحکومین بالاعدام بعد سقوط کومونه باریس:۲۵۶). در روزگار خیانت‌ها و روزگار رنج و انقلابها زاده شدم/ پدرم برده ای بود که بر گاوآهنش مردا و من شاعری همیشه مسافر بودم که در کودکی پروانه ی ماه را صید می‌کردم/ روی بام‌های شهرهای مسی و در غیاب پروانه، زنگها را مینواختم.

کودکی زیبای او که به تعبیر خودش «با قوت اشیا نیرو گرفته بود» سبز و باطراوت است و یاد آن همواره در وجود وی میبالد. اشیایی که بازیچه‌های کودکان است؛ یعنی تکه ای چوب که اسب تیزپایی برای کودک است یا بادبادکی کاغذی که برای کودکان ارزشی کمتر از هواپیمایی پولادین ندارد و با اوج گرفتن آن در باد، این دل و جان کودک است که اوج می‌گیرد و با فروافتادن و پاره شدن رشته ی نخ آن، نومیدی و اندوه کودک سربر می‌آورد، یادگارانی بس گران قدرند برای انسانی گم شده و مطرود در جمع بزرگان

- و قطعوا الخیط الذی یهتز فی السماء طیاره الطفوله الخضراء تسقط فی خنادق الأعداء (الموت فی الحیاه امرائی لورکا:۱۴۵). و آن رشته را که در آسمان اهتزاز داشت بریدند/ هواپیمای سبز کودکی در خندقهای دشمنان سقوط کرد.

- قلت لأمی الأرض: هل أعود؟ / عدت إلیها یافعا مبهور/ أعدو علی ظهر جوادی الأخضر الخشب (الموت فی الحیاه ایرانی لورکا: ۱۴۲). به مادرم زمین گفتم: آیا بازخواهم گشت / جوان سال و سخت کوش به سوی او بازگشتم/ و بر پشت اسب سبز چوبینم میتاختم.

شعر البیاتی تصویرگر امروز و فردای کودکان

البیاتی بخشی از شعرهایش را برای کودکان سروده و در بخشی دیگر به ارتباط شعر خود و کودکان اشاره کرده است. او همواره در تنگناها و حوادث یار کودکان بوده و آنان را تنها نگذاشته و بارها شعر خود را تقدیم آنان کرده است و با یادآوری مصایب و رنجی که بر کودکان تحمیل می‌شود، اثبات کرده که شعرش نیز از آن کودکان است و برخلاف ادونیس که شعر انقلابی را عصیان و تمرد از واقعیت در مضمون و اندیشه و ساختار تعبیر می‌کند و این تمرد را به آینده گرایی پیوند می‌دهد، به طوری که شعر، پیشوایی اندیشه و آگاهی توده‌های مردم را بر عهده گیرد و برای آنان تعیین راه نماید، البیاتی شعر انقلابی را تبلور اراده ی موجوداتی سرکوب شده و در زنجیر می‌بینند و معتقد است؛ شعر انقلابی که رابطه اش را با ملت و توده‌های رنجبر حفظ نمی‌کند و دوستی و حمایتش را

از آنان به اثبات نمی‌رساند، هرگز افتخار دست یابی به آینده را هم نخواهد داشت » رجایی، ۱۳۸۲ :۱۰۵). شاعر با پیام‌های نویدبخشی که به آنان میدهد، با هم دردیها و همدلی هایش با آنان، با گریستن و موییدن بر آنان، بر این سخن که در شعرش آتش می‌افروزد صحه نهاده است و شعرش خورشید امیدواری و پیروزی است و به تمام معنا روایتگر امروز و فردای کودکان:

- قصائدی شمس بلادی و غد الأطفال و رعشه الزلزال / لن تشتری بذهب العالم، لن تباع، لن تنال (النار والکلمات اتمت اللعبه: ۴۴۷). شعرهای من، خورشید سرزمینم است و فردای کودکان و لرزش زلزله‌ها که هرگز با طلای تمام جهان فروخته نمی‌شود/ هرگز خریده نمی‌شود/ هرگز بخشیده نمی‌شود.

- أردت أن أعانق الأطفال فی الطریق / أردت أن أشعل فی قصائدی الحریق / لکننی غرقت فی صمتی، و فی بئر حیاتی الأسود العمیق لأننی کنت مغنی صاحب الجلالهٔ السلطان (کلمات لا تموت /ثلاث رباعیات: ۴۰۶). می‌خواهم کودکان را در راه به آغوش بکشم / می‌خواهم در شعرهایم آتش بیافروزم/ اما، در سکوتم غرقم/ و در چاه سیاه و عمیق زندگی ام/ چرا که من آواز خوان اعلی حضرت پادشاه بودم.

کودکان جهان

البیاتی با تمام کودکان جهان سخن می‌گوید و از ژفای جان به آنان عشق می‌ورزد. احساس همدردی عمیق وی با آنان، در اشعارش کاملا هویداست. با در نظر گرفتن این مطلب که این شاعر، به دلیل زندگی سیاسی، بارها مجبور به ترک وطن شده و سالها در تبعید به سر برده و این که در سال‌های تبعید و غربت نظاره گر زندگی و مرگ کودکان، زیر بار رنج و سختی و جنگ و انواع بحران‌ها بوده است، به جاست که بپذیریم این همه درد، دل این شاعر غربت گزیده را سرشار از اندوه ساخته و این احساس در سروده‌های وی بازتاب پیدا کرده است. علاوه بر کودکان عراق و بغداد، کودکان اروپا (۳۷۸)، ورشو(۱۳۲ و ۲۳۳)، مارسی (۲۰۷ و ۲۰۸)، پاریس (۱۲۵)، برلین (۳۲۷)، وین (۳۷۸)، یافا(۱۹۵)، بندر پورت سعید(۲۶۵)، استانبول (۳۷۵)، غرناطه (۴۱۳) و ... در شعر او جایگاهی ویژه دارند.

گاه در این اشعار چون پدری فرزند از دست داده، بر مرگ کودکان جهان می‌موید و آنها را فرزندان خود می‌خواند:

- *«سوزان» طفلتنا تموت فی لیل باریس (أباریق مهشمه / فیت مین: ۱۲۵). «سوزان» دخترک ما می‌میرد در شب پاریس.*

- عندما یحلم عمال بلادی / بک، یا ذات العیون الذهبیه / أسمع الشمس تغنی فی فؤادی و شراع السندباد فی البحار الأسیویه / أبدأ تنفخ فیه الریح أنشوده حبا لک یا وارسو بقلبی / قوس نصر، شاده بالدم، عمال بلادی/ آه یا أطفال وارسو، أغنیاتی/ باقه حمراء، من أطفال شعبیالکمو، للأمهات / للملایین هدیه / من بلادی العربیه (المجد للأطفال والزیتون / ثلاث أغنیات إلی أطفال وارسو: ۲۳۲-۲۳۳). آن گاه که کارگران میهن من خواب می‌بینند/ تو را، ای صاحب چشمان طلایی می‌شنوم که خورشید در دلم آواز می‌خواند و بادبان سندباد در دریاهای آسیایی که جاودانه باد در آن می‌دمد سرود عشق را در قلبم برای تو ای ورشوا طاق نصرتی است که کارگران سرزمینم با خون برافراشته اند./ آه ای کودکان ورشو آوازهایم دستهای گل سرخ است، از سوی کودکان ملتم/ برای شما، برای مادران و هدیهای است برای میلیونها تن/ از سوی سرزمین‌های عربی

او از ژرفای جان، غم کودکان معصوم گرفتار بحران، بی عدالتی و رنج را دارد. کودکان حق دارند کودکی کنند و عالم پاک آن را با آرامش و شادی درک کنند. اما، یکی از عواملی که همواره مانع سپری شدن دوران خوش کودکی، بدون بهره بردن از آن شده است، واداشتن آنان به کار رنج می‌باشد. حال اگر این کارگران کوچک، با حمله ی بی رحمانه و کشتاری به ناحق روبرو شوند، حتی اگر آن کودکان اهل وطن عربی بزرگ او نباشند، دل شاعر بیشتر به درد می‌آید و برای مرگ نابهنگام و مظلومانه ی آنها دردمندانه خواهد سرود. انسی الحاج، شعر البیاتی را از نظر مضمون، استوار بر عاطفه ی وسیع انسانی دانسته است. در این جا او هیچ تفاوتی میان هیچ نژاد و رنگ و دینی نمی‌بیند(البیاتی، ۱۳۴۸: ۱۴، مقدمه ی مترجم). البیاتی در سرودهای با نام «کارگران کوچک مارسی» فریاد ملت رنجدیدهی خود را برای کشته شدن کودکی به دست فاشیستها، بازگو می‌کند و اندوه خویش را به سبب مرگ مظلومانه ی وی چنین می‌سراید:

- عمال مرسیلیا الصغارا یا أیها المتألمون/ أتسمعون؟/ آنات شعبی المستباح/ و تمتمات/ أطفاله الکحساء و المتسولین/ أتسمعون؟/ | شعراءنا البسطاء إذ یتحدثون عن السلام و عن نضال/ عمال عالمنا الجیاع المتعبین/ (غابریل) یا عبق الربیع و یا نشید الثائرین/ مازلت أذکر وجهک الصافی العمیق / وقد تخضب بالدماء/ مازلت أذکر صمت مرسیلیا المریرا و بنادق الفاشست مرعده و (بیتان) العجوز / کالکلب یقعی تحت أقدام الغزاه/ مازلت أذکر و الرفاق / وراء نعشک سائرون و لربما یوما سیقتلنی البرابره اللئام/ فی قعر مظلمه، کما اغتالوک فی وضح النهار و یظل من بعدی و بعدک سائرین/ عمال مرسیلیا الصغار/ نحو الغد الثنائی القریب المجد للأطفال و الزیتون إلی غابریل بیری و عمال مارسیلیا الصغار: ۲۰۷-۲۰۸). کارگران کوچک مارسلیا!/ ای رنجبران!/ آیا می‌شنوید/ ناله‌های ملت غارت شده ام را؟/ و همهمهیا کودکان درمانده و گدایان را/ آیا میشنوید/ شاعران ساده دل ما را که سخن می‌گویند از

صلح و از پیروزی کارگران گرسنه و رنجدیده جهان ما؟ / گابریل، ای بوی بهار و ای سرود شورشیان!/ پیوسته به یاد می‌آورم چهره ی باصفا و عمیق تو را که به خون آغشته شد/ و پیوسته به یاد می‌آورم سکوت تلخ مارسلیا را/ و توپهای فاشیستها را و کلبه پیرزن را که مانند سگ زیر گام‌های جنگجویان افتاد/ و پیوسته به یاد می‌آورم پاران را که به دنبال جنازه ی تو روان بودند. شاید به زودی وحشیان پست مرا خواهند کشت / در ژرفای تاریکی همان گونه که تو را کشتند، در روشنایی روزا و پس از من و تو روان می‌شوند/ کارگران کوچک مارسلیا به سوی فردای دوردست نزدیک.

البیاتی تنها از جانب خود به کودکان نوید نمی‌بخشد و همدردی نمی‌کند؛ او پیام آور ملت و کودکان سرزمین خود برای کودکان جهان نیز هست و از جانب آنان نیز با کودکان رنج کشیده سخن می‌گوید:

- آه یا أطفال وارسو، أغنیاتی/ باقه حمراء، من أطفال شعبی لكمو، للأمهات / للملايين هديه / من بلادی العربیه / من بلاد الشمس، من أعماق قلبی (المجد للأطفال والزيتون / ثلاث أغنيات إلى أطفال وارسو: ۲۳۲-۲۳۳). آه ای کودکان ورشو! آوازهایم دستهای گل سرخ است از سوی کودکان ملتم/ برای شما، برای مادران و هدیه ای است برای میلیونها تن/ از سوی سرزمین‌های عربی/ از سرزمینهای خورشید، از ژرفای قلبم.

. کودکان گرفتار جنگ و بحران

عشق، احساس و عاطفه از ویژگیهای ستودنی رمانتیک‌هاست و در دورانی که جهان گرفتار جنگ و نابرابری است، البیاتی نمی‌تواند عواطف و اندوه خویش را نسبت به درد و رنج کودکان گرفتار جنگ و عواقب آن بیان ندارد. از آن جا که «رمانتیسم فقط شاعر را بنده نمی‌کند، بلکه شاعر خویشتن را رام آن می‌سازد تا پاک ترین احساسات یک مبارز را در گرماگرم جنگ منتقل کند، در زمانی که او را واداشته اند تا از جنگ بگوید و از شدیدترین آلام و دردهایی که آنها احساس می‌کنند» (عباس، ۱۳۸۴ :۱۲۸) او شکوه و مجد را از آن انسان، از آن عشق و از آن کودکان می‌داند(شکوه از آن کودکان و زیتون باد!). درست در زمانهای که شاعری چون نزار قبانی، مجد و شکوه را از آن گیسوان دراز میداند(شکوه از آن گیسوان دراز باد!) و به جای گفتن از درد انسان، از عشق می‌سراید (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۱۴). |

- المجد للشهداء و الأحياء، من شعبی و للمترقبين الصامدين / المجد للأطفال فی ليل العذاب و فی خيام (المجد للأطفال و الزيتون الرساله:۱۹۵). شکوه از آن شهیدان و زندگان ملتم باد و از آن سخت کوشان پاره پاره شده/ شکوه از آن کودکان باد در شب رنج و چادرها.

- المجد للإنسان العالم يولد تحت الرايه الحمراء تحت رايه العمال/ يا رفيقنا تيلمان/ لحبه القمح التی تمد عبر قبرک الأجفان للطفل والكادح/ والفنان (عشرون قصيده من برلين اسبع

سنابل: ۳۱۳). شکوه از آن انسان است/ از آن جهانی که زیر پرچم سرخ زاده می‌شود/ زیر پرچم کارگران/ ای یار ما، تیلمان!/ از آن دانه گندمی‌است که ریشه‌هایش را در میان گور تو می‌گستراند/ از آن کودک و رنجبرا و هنرمند است.

وی در هر جای جهان که جنگ و ناامنی باشد، فارغ از ملیت و مذهب، با کودکان هم دردی می‌کند و برایشان آرزوی آرامش و صلح می‌نماید:

- أموت من أجل عناقید الضیاء الخضرا فی کنیسه / صلاتها تقام/ من أجل أطفالک/ یا برلین / من أجل العیون الزرق والسلام/ أموت فی کأس حلیب ساخن (عشرون قصیده من برلین ابرلین فی الفجر:۳۱۶). میمیرم به خاطر خوشه‌های نورا در کلیساییا که دعای آن برپا می‌شود/ به خاطر کودکان تو ای برلین/ به خاطر چشمان آبی و صلحا میمیرم به خاطر کاسه ای شیر داغ.

- من أجل أن نضحک للشمس علی شواطئ البحارا و نجمع المحار و نقطف النرجس من حدائق النهار .. و أن تنتصر الحیاه / غنیت للحب و للسلام و الصغار (أشعار فی المنفی من أجل الحب: ۲۶۹). تا برای آفتاب بخندیم / بر سواحل دریاها/ و صدف‌ها را جمع کنیم/ و نرگس را از باغ‌های روز بچینیم // و زندگی پیروز گردد/ می‌خوانم برای عشق و صلحا و کودکان

البیاتی آنجا که سنگینی بار مرگ کودکان بی دفاع و معصوم، روحش را درهم می‌آشوبد، تازیانه‌ی واژگان را بر وجدان مرده ی قاتلان و حاکمان سنگ دل فرو می‌آورد و به بدترین توصیف، آن مزدوران را سگ شکاری و سلاخ کودکان می‌خواند:

- لأنهم- واخجلتاه-/ کلاب صید، فی دم الأطفال فی الدم یحلمون (المجد للأطفال والزیتون / البرید العائد: ۲۳۱). چرا که آنها - شرمشان باد- سگان شکاری اند در خون کودکان در خون خواب دیدگان.

- ظهر السادة واللصوص وشعراء الحلم المأجورا وأغمدوا سیوفهم فی جثث الأطفال (قصائد حب علی بوابات العالم السبع ایومیات - العشاق الفقراء: ۲۳۸). اما سروران و دزدان و شاعران مزدور رؤیا ظهور کرده اند و شمشیرهایشان را در اجساد کودکان غلاف کردند.

- جنود روما یذبحون/ أطفالکم، یا إخوتی البسطاء/ یافقراء شعبی الطیبین (المجد للأطفال والزیتون اسبارتاکوس: ۲۱۹). سپاهیان روم ذبح می‌کنند/ کودکان شما را، برادران ساده دل من / ای فقیران ملت پاکم

پس از آن که خشم و اندوهش را نسبت به قاتلان بیان داشت، باز رو به سوی اجساد قربانیان کوچک می‌کند و مرگ مظلومانه شان را چنین به وصف در می‌آورد:

- والطريق/ خال، و موتاک الصغار/ بلا قبور، يأكلون / أكبادهم، و علی رصيفک يهجعون (المجد للأطفال و الزيتون / أغنيه:۱۹۳). و راه/ خالی است، و کودکان مردمی‌تو بیگور، می‌خورند/ جگرهایشان را، و بر سنگفرش پیاده روهای تو به خواب می‌روند.

-حيث الربيع يموت محترق الشفاه/ عريان، وأطفال فی أوراده يتدثرون (المجد للأطفال والزيتون ارساله حب إلی زوجتي: ۲۰۹). آنجا که بهار با لبانی سوخته می‌میرد، برهنه/ و کودکان در گل‌های سرخش پیچیده میشوند.

گویا گریستن دردمندانه و دلخراش کودکان، این قربانیان بی گناه جنگ، از عواملی است که همواره البیاتی را وامی‌دارد که از آنان سخن بگوید و درد گریستن کودکانی را که حتی در میان خنده‌هاشان می‌گریند آن هم بی چشم، کودکان خردی را که می‌گریند در گهواره و کودکانی را که می‌گریند با چشمانی چون چشمان مردگان، با واژگان قسمت کند:

- لوركا صامت/ والدم فی آنيه الورود/ وليل غرناطه تحت قبعات الحرس الأسود والحديد يموت، والأطفال فی المهود/ يبكون (النار والكلمات إلی أرنست همنجوای(فی اسبانيا): ۴۱۷). لورکا خاموش است/ در حالی که خون در آوند گل‌ها و شب غرناطه زیر گنبدهای سیاه زندان و آهن می‌میرد و کودکان در گهواره‌ها می‌گریند.

- كأعين الموتی، علی طريق/ بغداد كانت أعين الأطفال/ تبكی و تبكی:/ إنه الربيع / عاد إلی بلادنا/ عاد إلی الحقول بلا فراشات، بلا أوراد (أشعار فی المنفی الربيع و الأطفال:۲۴۹). مانند چشم مردگان/ برراه بغداد/ چشمان کودکان همواره می‌گریند و می‌گریند:/ اینک بهارا به سرزمین ما بازگشت به باغ‌ها بازگشت/ بدون پروانه‌ها و گل‌ها.

گاه از فرط احساسات حتی چشم عروسک کودکان نیز می‌گرید:

- و السماء تمطر فی منفای، فی مدينتی| يبرق فی عيون / أمک، فی واحات ليل عذابی الدامس الأخير // فی عيون عرائس الأطفال و اليمام (أشعار فی المنفی / أغنيه جديده إلی ولدی علی: ۲۵۷). آسمان در تبعیدگاهم میباردا شب تیره ی عذاب تازه ام می‌درخشد/ در چشمان مادرت / در واحه‌ها/.../ در چشمان عروسکان کودکان و کبوتران.

کودکان وطن

البیاتی به زیباترین بیان کودکان وطنش را می‌ستاید و عشقش را به آنان نثار می‌کند. کودکانی که جایگاهی میان بازی‌های سیاسی بزرگان ندارند، جز این که قربانیانی بالاجبار باشند. او از کودکان یاد می‌کند و وجودشان را نادیده نمی‌انگارد و همان گونه که رمانتیکها آنان را چون قهرمانانی پاک و بزرگ در نظر می‌گرفتند، به آنان ایمان دارد و آمدن فردای روشن را وابسته به هستی و پایداری آنان می‌داند. آینده و پیروزی را وابسته به پاکی دل‌ها، درخشش و معصومیت چشمان و نیروی نهان مانده در حسرتها و رنجهایشان می‌داند. او بارها عشق بزرگ خویش را به آنان تقدیم می‌کند. به گفته ی ناظم حکمت، «آن دسته از شعرهایی که البیاتی دربارهی کودکان و آزادی سروده و در آنها گرمای قلب و ایده آل‌های اجتماعی به طور تجزیه ناپذیری به هم آمیخته اند» از حالات غنایی برخوردار هستند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۸۸). عشق به کودکان آن چنان نیرومند و بزرگ است که البیاتی را بر آن می‌دارد تا با تکیه به این عشق، خویش را دلداری دهد و با آن نیرو بگیرد:

- یا قلب لا تهرم! فإن أمامنا خبأ عظیم/ حبی لأطفالی، لشعبی للحروف الخضر/ لاتهرم! فإن أمامنا خبأ عظیم (کلمات لاتموت/۲ اقصیده إلی العراق (شعری): ۳۴۱). ای قلب؛ پیر و ناتوان مباش/ چرا که عشق بزرگی در برابر ماست/ عشق من به کودکانم، به ملتم، به حروف سبز / پیر و ناتوان مباش! چرا که عشق بزرگی پیش روی ماست.

-حبی لأطفالی و بی للعصافیر الصغیرة والنجوم و مست بالدم ریشتیا و عبرت فی شع تخوم/ بلا بطاقه/ وجمعت من أزهارک الحمراء باقة / وغدا أقدمها إلی ولدی الصغیر (کلمات لا تموت /۲ اقصیده إلی العراق (هدیه): ۳۳۹). عشق من از آن کودکان من است/ عشق من از آن گنجشکان و ستارگان است/ نوک قلمم را در خون فرو می‌برم و بدون کارت شناسایی در شعرم مرزها را در می‌نوردم/ و از شکوفه‌های سرخ تو/ دسته گلی جمع می‌کنم/ و فردا به فرزند خردسالم پیشکش می‌کنم.

اگر چه او بارها توصیفاتی سیاه و زشت از بغداد دارد و آن را شهری مملو از فساد و تباهی می‌داند، اما آن جا که سخن از کودکان و امید به آینده ی درخشان آنان به میان می‌آید، جز با احساسی ناب از این شهر سخن نمی‌گوید. بغداد او روزی زیبا و خواستنی خواهد بود که شادی کودکان در آن جلوه گر شود:

- بغداد یا مدینة النجوم و الشمس و الأطفال و الکروم/ و الخوف و الهموم/ متی أری سماء زرقاء؟ // و أعین الصغار/ تشرق بالطیبة و الصفاء و هم ینامون علی الرصیف (أشعار فی المنفی / موال بغدادی:۲۵۴-۲۵۵). بغدادا! ای شهر ستارگان و خورشید، کودکان و انگور | و ترس و

اندوه / کی آسمان آبیت را خواهم دید؟ ..... و چشمان کودکان را که از پاکی و روشنی میدرخشند و بر پیاده روها خفته اند.

- کأعین الموتی، علی طریق / بغداد/ کانت أعین الأطفال/ تبکی و تبکی:/ إنه الربیع / عاد إلی بلادنا/ عاد إلی الحقول بلا فراشات، بلا أوراد و فی بلادی یصنعون الخمر من دموع // مدینتی بغداد/ بلا أراجیح، بلا أعیاد/ تستقبل النهار فیها أعین الأطفال (أشعار فی المنفی | | الربیع و الأطفال: ۲۴۹). مانند چشم مردگان/ بر راه بغداد/ چشمان کودکان همواره می‌گریند و می‌گریند: اینک بهار به سرزمین ما | بازگشت به باغ‌ها بازگشت/ بدون پروانه‌ها و گل‌ها و در سرزمین من شراب را از اشک مردگان/ و خون کودکان می‌سازند .... شهر من بغداد بدون تابهای بازی، بدون جشن‌ها/ به استقبال روزی می‌رود که چشمان کودکان در آن هست.

کودکان همواره قربانیان ناگزیر جنگ بوده اند و یکی از دردهایی که احساس و عاطفهی البیاتی را به جوش می‌آورد، مرگ کودکان وطن اوست. او حسرت و دریغ خویش را نسبت به زندگی و رنجی که کودکان می‌کشند و مرگی که برای آنان، سرنوشت زودهنگام و ظالمانهای است، با ایجاد فضایی اندوهبار و تأثیر گذار، بیان می‌کند:

- و وضع القمر/ جبینه الشاحب فوق حجر و نام/ و ارتجف الشارع و المصباح و الظلام/ و سکتت بغداد لا تسأل عن الکلام لأن طفلا عاری الأقدام/ مخضبهٔ بدمه / ممزق الأکمام/ تحوم حول وجهه ذبابهٔ، حرام!/ لا تلمسوا جراحح / لا توقظوه / أیها الفاشستا من رقاده، حرام! | دم الشهید الطفل فی أعناقکم / محترفی الإجرام (عیون الکلاب المیته أفول القمر:۱۱۳)، و ماه نهاد/ پیشانی رنگ پریده اش را بر سنگی و خوابید و خیابان و چراغ و تاریکی لرزیدند و بغداد خاموش شد و از سخن هیچ نپرسید چرا که کودکی پابرهنه / خون آلود با آستین‌های پاره که مگسی گرد چهره اش می‌چرخید، تباه شد/ زخم‌هایش را دست نزنید/ مبادا که از خواب بیدارش کنید/ ای فاشیستها!/ خون این کودک شهید بر گردن شمایان باد ای جانیان حرفه ای!

کودکی و عشق

عشق یکی از مؤلفه‌های آثار رمانتیک است و بی شک با مؤلفه‌های دیگری چون توجه به کودکی نیز پیوند دارد. عشق در تمام دورانها مقدس و زیباست و اگر با صداقت و پاکی کودکی همراه گردد، زیباتر میشود. البیاتی گاه با یادآوری خاطراتی، از صفا و پاکی و عشق‌های ناب کودکی نیز یاد می‌کند، آن هم عشقی که همراه با درک و درد است:

- أحرقنی برق العشق، صغیر / أحرقنی الصمت (بستان عائشه الطلسم:۵۲۳). برق عشق مرا سوزاند/ در کودکی او سکوت، مرا سوزاند.

- کتبت فی حاشیه الکتاب رسالهٔ لامرأه مجهوله/ أحببتها فی زمن الطفوله/ قلت لها أیتها البحیره المسکونه/ بکلمات الحب والنجوم والأسماک/ قلت لها الوداع!/ کتبت فی دفاتر الموت لهل تمیمه/ مقبلا عیونها الخضراء (قصائد حب علی بوابات العالم السبع من کتابات بعض المحکومین بالإعدام بعد سقوط کومونه باریس: ۲۵۹). در حاشیه ی کتاب، نامه ای نوشتم برای زنی ناشناس که در زمان کودکی دوستش داشتم / به او گفتم: ای دریاچه ی آرام گرفته با واژگان عشق / و ستارگان و ماهیان به او گفتم: خداحافظ / و برایش در دفترهای مرگ تعویذی نوشتم / مورد قبول چشمان سبز او.

از آن جا که پاکی و معصومیت از ویژگیهای کودکی است، البیاتی بارها از پاکی عشق، به خردسالی عشق تعبیر می‌کند و تعبیرهایی چون «بیشه‌های خردسالی عشق» و «خاطرات خردسالی عشق» را به کار می‌برد:

- فی أحواض الزهر وفی غابات طفوله حبیا کان الحلاج رفیقی فی کل الأسفار وکنا نقتسم الخبز ونکتب أشعار عن رؤیا الفقراء المنبوذین / جیاعا فی ملکوت البناء الأعظم/ عن سر تمرد هذا الإنسان المحترق شوقا للنور / المحنی الرأس الی السلطان الجائر / مان الحلاج یعود مریضا وینام سنینهٔ ویموت کثیرا ویهز القضبان الحجریهٔ فی کل سجون العالم / قال الحلاج:« وداعآ» فاختفت الأحواض وداعهٔ! غابات طفوله حبی(قمر شیراز اقراءه فی کتاب الطواسین للحلاج: ۳۶۷). در برکه‌های گل در بیشه‌های خردسالی عشقم/ در همه ی سفرها/ حلاج همراه من بود و ما نان را قسمت می‌کردیم/ و شعرها مینوشتیم/ از رؤیای بینوایان گرسنه / در ملکوت معمار اعظم / از راز سرکشی این انسان / شعله ور به شوق نورا سرخم کرده در برابر سلطان جور حلاج بیمار برمی‌گشت/ سال‌ها می‌خوابید/ بارها میمرد و در همه ی زندان‌های دنیا میله‌های سنگی را به لرزه در می‌آورد. حلاج گفت: خداحافظا و برکه‌ها گم شدند/ خداحافظ! بیشه‌های خردسالی عشق! |

- وخذوا راحلتی/ قطرات المطر العالق فی شعری/ زهره عباد الشمس الواضعهٔ الخد علی خدی/ تذکارات طفوله حبی/کتبی، موتی(قمر شیراز الموت والقندیل: ۳۷۲). بگیرید اسبم را/ قطره‌های باران ریخته بر مویم را/ گل‌های آفتابگردان را که پیشانی بر پیشانی من نهاده اند خاطرات خردسالی عشقم را کتاب‌هایم را/ مرگم را

در اشعار البیاتی گاه کودکی با مؤلفه‌های دیگر رمانتیک؛ چون غربت و اسطوره، بیان شده اند:

- أعبد فی عینیک هذی النار و وجهک الشاحب والضفیره والغربه - الطفوله - الأسطوره (کتاب البحر المعبوده:۳۰۷). در چشمان تو این آتش را می‌پرستم و چهره ی پریده رنگ تو را و گیسوی تو را/ و غربت - کودکی- اسطوره را

گفتگوی شاعر با کودکان خویش

البیاتی در موارد زیادی درد دلی صمیمانه از روزگار و شرایط با کودکان یا فرزندان خردسال خویش دارد و عنوان این شعرها نیز همراه با نام آنهاست (المجد للأطفال والزیتون / أغنیه إلی ولدی علی: ۲۲۳، أشعار فی المنفی / أغنیه جدیده إلی ولدی علی: ۲۵۷، النار و الکلمات / قصیدتان إلی نادیه: ۴۶، کلمات لا تموت ۱۲ قصیده إلی العراق (قیس) : ۳۴۹). گویی طبیعت بی آلایش کودکانه، سخنان و درد دل‌های البیاتی را که از طبیعت پاک و ساده برمی‌آید، بهتر می‌تواند درک کند، تا انسانی بالغ که به انواع حیله‌ها و ناپاکیهای زمانه آلوده است. او با کودکان خود که از بازی روزگار و بزرگان بی خبرند، سخن می‌گوید. وی در تبعید نیز اشعار تأثیرگذار بسیاری در وصف دل تنگیها و احوال روحی ناشی از دوری خانواده و فرزندان می‌سراید و از غربت مینالند. او می‌خواهد فرزند خویش را نسبت به مشکلات وطنش بیدار نگه دارد و دردها و ستمها را همواره در گوش وی زمزمه می‌کند:

- ولدی الحبیب / نادیت باسمک، والجلید/ کالليل یهبط فوق رأسی، کالضباب / کعیون أمک فی وداعی، کالمغیب/ نادیت باسمک فی مهب الریح فی المنفی فجاوبنی الصد: «ولدی الحبیب»/...../ و یخضبون/ رایات شعبک، یا صغیری، بالدماء و أنت لاه، لاتجیب / لاه بلعبتک الجدیده، لا تجیبو عیون أمک فی انتظاری (المجد للأطفال والزیتون أغنیۀ إلی ولدی علی:۲۲۳-۲۲۴). پسر عزیزم!/ تو را به نام آواز دادم/ و برف مانند شب فرو می‌بارید، مانند مه / مانند چشمان مادرت هنگام وداع من، مانند غروب / تو را به نام آواز دادم/ در وزشگاه باد/ در تبعید/ و صدایم بازگشت: «پسر عزیزم» / و با خون خضاب می‌کنند/ پرچم‌های ملتت را، کودکم!/ و تو سرگرم بازی هستی و هیچ پاسخی نمیدهی سرگرم بازی با اسباب بازی تازه ات هستی، پاسخ نمیدهیا و چشمان مادرت در انتظار من است.

- کناری الصغیر وجهک- و السماء تمطر فی منفای/ یبرق فی عیون/ أمک، فی واحات لیل عذابی الدامس الأخیر فی عیون عرائس الأطفال و الیمام/او السماء تمطر فی منفای/ فی مدینتی و حیث لا جدید/ منک، و لا برید./ هدیتی إلیک کناری الصغیر، قبلتان قم لی یدیک/ رغم سجون الأرض، لی پدیک/ فإننی حزین/ تمطر فی قلبی، و فی مدینتی السماء (أشعار فی المنفی / أغنیه جدیده إلی ولدی علی: ۲۵۷-۲۵۸). چهره ی توا قناری کوچکی است / و آسمان در تبعیدگاهم می‌بارد/ شب تیره عذاب تازه ام میدرخشد/ در چشمان مادرت در واحدها /...../ در چشمان عروسک کودکان و کبوتران /....../ و آسمان می‌بارد/ در تبعیدگاهم/ در شهرم/ آن جا که نه خبر تازه ای از تو هست و نه نامهای./ قناری کوچک/ هدیه من برای توا دو بوسه است/ دستانت را به سوی من دراز کن / به رغم زندانهای زمین آری به سوی من | چرا که اندوهگینما و آسمان در قلبم و در شهرم میبارد.

گاه نیز این گفتگو با فرزندی از دست رفته است که فریادهای ضجه آلود مادرش، البیاتی را نیز به بیان دردها واداشته است. پیداست که البیاتی مرگ را حق می‌داند و حتی از مرگ یاران و بزرگان درس زندگی می‌گیرد. اما، نمیداند مرگ نابهنگام و مظلومانه ی کودکی بی گناه و پاک، چه پیامی‌و چه درسی دارد و نمی‌تواند مرگ طفلی معصوم را بپذیرد؛ زیرا اگر هدف درس گرفتن باشد، او بارها این درس را از مرگ بزرگان و قهرمانان و همرزمانش گرفته است و از این رو بارها و بارها با ناباوری از کودک می‌پرسد: «برای چه کوچ کردی؟»:

- یا قیس یا ولدی تعلمت الحیاه من موت أحبابی، تعلمت الحیاه/ فلم الرحیل؟/ وأنت فی عمر الورود یا نجم وثبتنا الشهید لم الرحیل؟/ صیحات أمک لا تزال فی قلب بغداد المحطم، تسأل النجم البعید/ یا قیس یا ولدی و یا حبی الأخیر، متی تعود؟ (کلمات لا تموت /۱۲قصیده إلی العراق (قیس): ۳۴۹). ای قیس، فرزندم!/ زندگی را آموختم/ از مرگ یارانم، زندگی را آموختم/ برای چه کوچ کردی؟/ تو در آستانه ی عمرا ای ستاره ی شهید که بر ما جهیدی/ برای چه کوچیدی؟/ فریادهای مادرت همیشه در قلب بغداد ویران است ستاره ی دور دست می‌پرسد:/ ای قیس، ای فرزندم! و ای عشق واپسینما برای چه کوچ کردی؟

او چگونه می‌تواند فریبی را که از دست بزرگان خورده برتابد و دم برنیاورد؟ مگر این که درد آن را با کودک پاک خویش قسمت کند و از فریب سنگینی که خورده، با او سخن بگوید و او را آگاه کند که روزگار مرکب فرومایگان و بندگان برای رسیدن به خواسته‌های پستشان است، آنان که نگذاشته اند او عشقش را به کود کش، آن گونه که باید، نثار کند و هر دو را از آن محروم کرده اند:

- و غشنی الأمیر/ باللعب، یا صغیرتی، و قلب الأوراق / وضحک الرفاق لأننی رهنت قیثاری و سیفی و خسرت اللعب و الأمیر/ وکیف یا صغیرتی، أطیر والنار فی أجنحتی/ والثلج فی الآفاق/ وضحک الرفاق (کلمات لا تموت السیف و القیثار: ۴۰۷). امیر فریبم داد/ با بازی، ای کودکم! و ورق‌های بازی را برگرداند و یاران خندیدند چرا که من گیتار و شمشیرم را گرو گذاشته بودم و بازی و امیر را از دست دادم کودکم!/ چگونه پرواز کنم در حالی که آتش در بالهایم گرفته و برف در کرانه‌های آسمان است و یاران خندیدند.

- کنت یا صغیرتی سامان / أصرخ فی شوارع المدینه الصماء، یا صغیرتی/ أمضغ قلبی/ ألعن الزمان/ لأنه مطیئة الأذناب والعبدان /. حبک، یا صغیرتی، شعبان / کان طوال اللیل فی مدینتی یفح/ فی الأزقه السوداء والحیطان / لکننی قتلته / قتلت حبی التعس المهان (کلمات لا تموت الثعبان: ۳۹۲). کودکم! من خسته و به تنگ آمده در خیابان‌های شهر کر فریاد می‌زدم. کودکم! قلبم را می‌جویدم روزگار را نفرین می‌کردم/ چرا که او مرکب فرومایگان و بندگان

است. ... | کودکم!/ عشق تو ماری است که در تمام طول شب گسترده می‌شد/ در کوچه‌های سیاه و دیوارها/ اما، من او را کشتم/ عشق نگون بخت خوار شده ام را کشتم.

۲-۲. بازگشت به روستا و گریز از شهر و تمدن

یکی از ویژگی‌های بارز رمانتیک‌ها، گریز از مظاهر تمدن و شهر نشینی و پناه بردن به دامان روستا و ستودن عالم پاک آن است. البیاتی با توجه به این که آرام ترین و شادترین دوران زندگی اش؛ یعنی کودکی را در روستا گذرانده است، | توجه عمیقی به آن دارد و همواره در گریز از ناهمگونیها و آشوب شهر است. او در بسیاری از اشعار خود، این شوق به روستا را با توصیفات منفی از شهر و نکوهش آن نشان داده است.

آرزو و نوید بازگشت به روستا

با توجه به این که البیاتی سالیان بسیاری از عمرش را در تبعید زیسته است، باید به وی حق داد که همواره آرزوی بازگشت به روستایش را داشته باشد؛ وطنی که شیرین ترین خاطرات کودکی را به وی بخشیده است؛ چرا که پس از رسیدن به بزرگسالی و بیرون آمدن از روستا گرفتار دشواری‌های زندگی، دربه دری، سیاست، زندان و تبعید می‌شود و خاطرات خوش او با جدا شدن از روستا نیز پایان می‌پذیرد و زندگی روی دیگر خویش را در شهر به او نشان میدهد. «شباهت بسیار تجربه‌های شاعران روستایی که به شهرهای عربی مهاجرت کرده اند، در باب طبیعت امری طبیعی است. این شاعران همیشه از غربت روانی و اجتماعی ای سخن می‌گویند که گرفتار آن شده اند. اما، این غربت روانی و اجتماعی در عمق و غایت متفاوت است؛ برای مثال نزد السیاب ژرف تر و دیرینه تر است و نزد احمد المعطی حجازی نیز، ژرف هست، اما موقتی است و نزد السیاب بی ثبات؛ یعنی تحت تأثیر شرایط دگرگون می‌شود. و نزد بلند الحیدری هم مبهم است» (عباس، ۱۳۸۴ :۱۹۲). این آرزوی بازگشت در خیال دور پرواز شاعری چون او که در عالم واقعیت نمی‌تواند آن را برآورده سازد، در خواب و رؤیا و شعر امکان پذیر می‌شود و او در شعر خویش تونلی حفر می‌کند به سوی آسمان آبی روستایش و یا در رویای بازگشت، خواب زمین‌های روستا و خوشه‌های گندم و آمدن بهار را به آن جا و حتی خواب کدخدای بی رحم و سنگدل را می‌بیند.آرزو می‌کند که دوباره باز گردد و یک بار دیگر سر در آغوش مهربان روستایش بگذارد و گرد کومه‌های آن بگردد و خاک آن را ببوسد و یک بار دیگر به شیطنت‌های گذشته بپردازد:

- ولدت فی عصر الخیانات وفی أزمنه العذاب والثورات/ کان أبی عبدۂ علی محراثه مات و کنت شاعرۂ جوال/ أصطاد فی طفولتی فراشه القمر/ فوق سطوح مدن النحاس/ أدق فی غیابها الأجراس/ أحفر فی قصائدی نفق / إلی سماء قریتی الزرقاء (قصائد حب علی بوابات العالم السبع من کتابات بعض المحکومین بالاعدام بعد سقوط کومونه باریس:۲۵۶). در زمانه

ی خیانت‌ها و روزگار رنج و انقلاب‌ها زاده شدم پدرم برده ای بود که بر گاوآهنش مردا و من شاعری همیشه مسافرما که در کودکی پروانه ی ماه را صید می‌کردم/ روی بام‌های شهرهای مسی و در غیاب پروانه، زنگها را می‌نواختم/ در شعرهایم تونلی حفر می‌کنم به سوی آسمان آبی روستایم.

- و یضحکون و یوصدون / أبوابهم فی وجهه، و یعود للمقهی الحزین/ کالبیدق المخذول / کالحلزون یحلم بالمراعی و الحقول و نبی قریته، و صوت (العمده القاسی النحیل/ و بالسنابل و الربیع (أباریق مهشمه / الآفاق: ۱۶۸). می‌خندند و درهایشان را به روی او می‌بندندا و او بازمی‌گردد به قهوه خانه ی غمگین / هم چون پیادهای رها شده و بی یاورا مانند حلزون / که خواب چمنزاران و کشتزاران را می‌بیند/... خواب زمین‌های روستایش را/ و صدای کدخدای نحیف سنگدل را/ خواب خوشه‌ها و بهار را.

آرزوی بازگشت به روستا تنها محدود به روستای زادگاهش نمی‌شود و همان گونه که پس از این خواهیم گفت، او به یک وطن جهانی معتقد است؛ پس روستاهای دیگر سرزمینها را نیز چون روستای خود دوست دارد، چرا که میداند از آن جا که قانون سادگی و پاکی بر آنها حکم فرماست، رسم و رسوم روستایی در همه جا یکی است و شادی‌ها و دلبستگیهایش همانند هم هستند:

- (یافا) نعود غدا إلیک مع الحصاد و مع السونونو والربیع/.../ و مع الضحی و القبرات (اباریق مهشمه/ الملجأ العشرون: ۱۱۸). یافا فردا به سوی تو بازمی‌گردیم با فصل درو/ با پرستو و بهار / ....و با صبح و چکاوکها.

توصیفات منفی از شهر

البیاتی خشم خود را در برابر پلیدی‌های شهر و شرایط حاکم بر آن و روابط میان مردمان با تندترین و زشت ترین واژگان بیان می‌کند، چرا که در مواجهه با چنین تصاویر و چنین اوضاعی «زبان شعری البیاتی هیچ مرزی نمی‌شناسد، حتی می‌توان گفت که در استعمال کلماتی که بعضی از محافظه کاران آن را غیر شعری میدانند. وی افراط می‌کند. مقدار زیادی از کلمات و صفتها در شعر او هست که در گیری او را با پلیدیهای موجود بیان می‌کند و او از کاربرد آنها ناگزیر است: قواد، دزد، روسپی، اخته، مخنث و دلقک دشنام‌هایی است که قهرمانان شعرهای او نثار وضع موجود می‌کنند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۸۶). وی بارها به بغداد، بابل، نیشابور و صفت روسپی داده و در کل «البیاتی هر وقت که از شهر سخن می‌راند، در بیان تصاویر جنسی تأمل و ژرف اندیشی می‌کند»(عباس، ۱۳۸۴ :۱۸۸). دلیل به کار گیری چنین تصویرهایی آن است که شهر در زبان عربی «مؤنث» است و در بیشتر اوقات، حرکت تاریخ ضد شهر بوده، از فتح و سرکوبی گرفته تا غصب کردن چندین شهر و زنان و محل عواید آن و تا امروز هم، چنین است؛ لذا شاعر معاصر با تصویرهای جنسی، زمانی الفت

می‌یابد که تجاوز به ناموس در شهرهای بزرگ رواج پیدا می‌کند. چنان که دعوت به رهایی کامل از قید و بندهای جنسیت نیز شیوع می‌یابد، از این رو، شاعر این نوع تصویر را برای بیان، سهل الوصول تر می‌یابد»(همان: ۱۸۹). سترون بدکاره، روسپی پیر، روسپی خیانتکار، کر و مرده از اوصاف شهرهای شکم گندهای است که سکوت، اندوه، سترونی، طاعون و خاک خوراکشان است، شهرهایی که چون حیوانات وحشی گور مردگان، پیکران زنان و خوش باوران را فرو می‌بلعند:

- فی وجه المدن الخائنه المومس أرمی قنبله وأحز بسکینی رأس الملک الطاغیه - الجزار (کتاب البحر/اسأنصب لک خیمه فی الحدائق الطاغوریه: ۳۲۲). در چهره ی شهرهای روسپی خیانتکار بمبی می‌افکنم / و با چاقویم سر پادشاه، ستمکار، قصاب را می‌برم.

- وددت لو أغرقت هذا المرکب الملیء بالجرذان) و هذه المدینه المومسه الشمطاء الذی یأتی ولا یأتی اللیل فی کل مکان: ۸۷) دوست داشتم این مرکب پر از موش صحرایی غرق می‌شد و این شهر روسپی پیر.

گاه البیاتی از ذکر واژگان رکیک و توصیفهای جنسی درباره ی شهر چشم می‌پوشد و صفت‌های منفی دیگری چون حیوان کور وحشی، کر، مرده و یا مرکب فرومایگان برای آن به کار می‌برد:

- و العائدون من المدینه: یا لها وحشا ضریرا صرعاه موتانا، و أجساد النساء و الحالمون الطیبون» أباریق مهشمه اسوق القریه:۱۳۴). باز آمدگان از شهر: شگفتا زین حیوان وحشی کورا طعمه اش مردگان ما و پیکرهای زنان و خوش باوران

- کنت یا صغیرتی سامان/ أصرخ فی شوارع المدینه الصماء، یا صغیرتی/ أمضغ قلبی/ ألعن الزمان الأنه مطیة الأذناب والعبدان (کلمات لا تموت الثعبان ۳۹۲). کودکم من خسته و به تنگ آمده در خیابان‌های شهر کر فریاد می‌زدم/ ای کودکم / قلبم را می‌جویدم / روزگار را نفرین می‌کردم/ چرا که او مرکب فرومایگان و بندگان است.

خاطرات روستا

بیشتر محققان و منتقدان در ادبیات عرب معتقدند که «شهر در جهان عرب چیزی جز "قریه"ای بزرگ نیست. وقتی شاعر عرب خود را گرفتار تنگناهای شهر می‌یابد و در آن احساس غربت، اضطراب و تباهی می‌کند، با محاکات محض، از همان غربت، اضطراب و تباهی ای سخن می‌گوید که شاعران مغرب زمین در تنگنای وابستگیهای تمدن جدید گرفتار آنها بوده اند و کلان شهر جلوه ی بارز آن است. اگر شاعر غربی از تنگناهای تمدن جدید - به دلایل چندی- و از هنر به مثابه ی نماد این تمدن، سخن می‌گوید، امری روشن و بدیهی است که جایی برای توضیح و مناقشه در آن نیست. اما، تقلید شاعر نوگرای عرب از شاعر غربی در این عرصه، مقوله ای تشکیک آمیز است. در کشورهای

عربی شیوه ی زندگی در شهرها، با شیوه ی زندگی در روستا خیلی متفاوت است، البته امری کاملا تصادفی است که تعدادی از شاعران معاصر اهل روستا بوده و به شهرها مهاجرت کرده اند. برخوردی که این شاعران با شهر داشته اند، برخوردی خصمانه نبوده است و آنها فقط از "عدم سازگاری" میان خود و محیط جدید به دلایل و علل مختلفی سخن گفتهاند»(عباس، ۱۳۸۴ ۱۸۴۰).

پس از آغاز دوره ی جدید زندگی البیاتی و دوری از روستا، غم دوری از داشته‌های زیبا و سادگی گذشته‌ها، شاعر را به غم دوری از روستا و نیز رویگردانی از شهر دچار می‌کند و به سرودن درباره ی آن وامیدارد. روستایی که البیاتی آرزوی بازگشت بدان را دارد، گاه روستای زادگاه البیاتی و گاه روستا در معنای مطلق است.

از جمله دلایلی که البیاتی را به یاد مرور خاطرات روستایش می‌اندازد، زندان و دوری از وطن است. او اندوه و تنهایی خویش و خاطرات روستا را با تمام جزئیات و حتی تمام اشیا و طبیعت آن، ملموس و زنده می‌تواند ببیند:

- عبر باب السجن، عبر الظلمات/ کوخنا یلمع فی السهل، و موتی، و النجوم و قبور القریه البیضاء، والسور القدیم / ایا رفاقی، و النجوم وطنین النحل فی مقبره القریه، غنوا و العصافیر إلی سروتنا الخضراء مازالت تحن (أباریق مهشمه/ السجین المجهول:۱۵۲). آن سوی در زندان، آن سوی تاریکی‌ها کلبه ی ما در دشت می‌تابد و مردگان و ستارگان و گورهای سپید دهکده و حصار قدیمی..../ ای یاران، ستارگان و طنین زنبور، در گورستان دهکده، بخوانید!/ و گنجشکان بر ناژوی سبز ما پیوسته دلتنگ اند.

البیاتی در تنگنای شهر و آلودگی آن و دورنگی زمانهای گرفتار آمده که تنها با یاد روزگاران خوش روستایش می‌تواند آنها را تحمل کند. خاطراتی که البیاتی از روستا دارد تنها خاطرات خوش و شیرین نیست و نیمی‌از آن را خاطرات تلخ شکل می‌بخشد. البیاتی با یاد کرد کشتزاران و ابزار کشاورزی و حتی خشکسالی‌ها نشان میدهد که چگونه آن تصاویر هنوز زنده در برابر چشمان او حرکت می‌کنند. آن قسمت که به صفا و سادگی کودکان باز می‌گردد و به شادی‌های بزرگشان با کمترین امکانات و تنها در دامان طبیعت و زیبایی‌های روستا شیرین است، اما آن گاه که به یاد رنجها و محرومیتهای پدرش و دیگر ساکنان روستا می‌افتد، به یاد عریانی، پابرهنگی و رنج گرسنگی کودکان، دیگر رنگ خاطرات به سیاهی و تلخی می‌گراید. اما، تمام این تلخیها نیز پس از همراه شدن با نوای طبیعت و دل خوش کردن به آن از یاد می‌رود و کافی است بارانی ببارد تا اندوه این مردمان ساده دل شسته شود: |

- یا لیالی الحرمان فی کوخی النائی و یا خیبهٔ الحقول الحزینه / موسم الحب و الحصاد سیبقی/ حلمهٔ ارقب العیون فتونه / أنا رویت بذرتی بدمائی و تجاهلت آنها مسنونه/ و تعهدتها

و کنت لیأسی/ أتمنی بأن تظل دفینه/ الربیع الربیع مر علیها و سبی روحها و من لعینه!»/ و عصافیر قریتی سلبتها کل ما کنت واهما أن تکونه (أباریق مهشمها بعد الربیع: ۱۲۳). ای شبان بی نصیبی در کومه ی دور من وای ناکامی‌کشتزاران اندوهگین / به زودی فصل درو و عشق ادامه خواهد یافت و چشم‌ها با شکیبایی در انتظار بلاهای آن خواهند ماند من با خونم دانه‌هایم را آبیاری کردم و خودم را از بدبویی آن به نادانی زدم و نومیدانه آنها را پروردم و امید دارم که گنجی شوند./ بهار، آری بهار بر آنها گذشت و روحشان را در بند کشید و تکرار کرد: «نفرین شده!»/ و گنجشکان روستای من را از آن گرفت/ آری تمام آن چه را که می‌پنداشتم وجود دارد.

- و فی قریتی، کان أطفالنا یغنون للأرض عب المطر/ وکان الربیع یهز الحیاه/ بساعده فی دروب القمر/ آیا قطره من عبیر / و یا وترا من حریرا علی سفح «حمرین» یا فتنتی و معبودتی/ لیالی الشتاء الحزین/ و صیحات أطفالک الشاحبین/ وراء السحاب/ حفاه، عراه / تذکرنی بعهود السراب بعین أبی المطفأه/ بطیف امرأه / مجلله بالسواد وراء حقول الرماد/ تذکرنی بسیول الجیاع / و هم ینشبون التراب | تذکرنی بالمطرا یثیر الفرح/ مع الفجر، فی غابه السندیان/ فترقص أکواخنا فی الضباب و یرقص حتی الحجر/ لوقع المطرا مع الفجر، فی غابه السندیان و فی قریتی، کان أطفالنا یغنون للأرض غب المطر و کان الربیع یهز الحیاه/ بساعده فی دروب القمر المجد للأطفال والزیتون الأرض الطیبه ۲۲۱-۲۲۲). در روستای من کودکان/ پس از باران برای زمین ترانه می‌خواندند و بهار، زندگی را به جنبش در می‌آورد/ با بازوانش، بر جاده ی مهتاب. ای قطره ی خوشبوا وای کمان پرنیان/ بر دشت‌های حمرین، ای دلفریب منا و معبودم/ شب‌های اندوهگین زمستان و فریاد کودکان پریده رنگ توا در پس ابرها/ پابرهنه، عریان/ سالیان سراب را به یادم می‌آورد/ چشمان خاموش پدرم را/ سایه ی زنی سیاهپوش را/ آن سوی کشتزاران خاکستر/ به یادم می‌آورد سیل گرسنگان را که خاک را می‌کندند/ به یادم می‌آورد باران را که شادی را بر می‌انگیخت/ با سپیده، در جنگل بلوط و کومه‌های ما می‌رقصیدند در مها و حتی سنگ میرقصید/ چرا که باران باریده بود/ با سپیده در جنگل بلوط و در روستای من کودکان برای زمین ترانه می‌خواندند پس از باران و بهار زندگی را به جنبش در می‌آورد. با بازوانش بر جاده ی مهتاب.

دیدگاه البیاتی درباره شهر خود

در میان شاعران معاصر عرب چند گرایش که نشان نگرش آنها به شهر است، وجود دارد؛ نخست واکنش رمانتیک خالصی که از لحاظ قوت و ضعف بر حسب اسبابی که با رشد و نمو روان شاعر ارتباط دارد، تفاوت می‌کند. حاصل این گرایش، خلق شهرهای موهوم یا برجسته کردن روستا به اعتبار شهر است. گرایش دیگر، شکل گیری شهر به سبب گرایش ایدئولوژیک یا وضعیت روانی فردی

است. شهر «ظرفی» است که تغییر نمی‌کند و آن چه تغییر می‌یابد، ساختار ترکیبی سازمان‌های سیاسی یا گرایش‌های آن است، از رهگذر رابطه ی میان آنها و شاعر و یا از رهگذر بحرانهای تحولی که باعث رنج شاعر می‌شود. تلقی شهر به منزله ی حقیقتی کوتاه که گسیختگی روانی شاعر و کشمکش وجودی میان او و شهر در آن منعکس می‌شود، گرایش دیگر شاعر معاصر عرب به شهر است و در آخر، تلقی شهر به مثابه ی نماد تمدن نوین که عصیان علیه آن یا به گونه ی انتقادی و با عدد و رقم همراه است، یا به صورت تحلیل روابط و سطوح تمدنی کنونی از خلال آنها عباس، ۱۳۸۴: ۲۱۶-۲۱۵). در شعر نو عرب هستی شهر با هستی روستا در تجربه ی شاعر مهاجر تفاوت دارد. شاعر معاصر عرب، به ویژه اگر پیر و جریان و حزبی نیز باشد، قطعا با روابط و نظام حاکم بر شهر دچار تنش و مشکل خواهد شد.

نخستین شهری که بیش از همه مورد نظر البیاتی است و آن را به گونه‌های مختلف به تصویر کشیده؛ گاه ستوده و گاه خشمش را نثار آن کرده، بغداد است. بغداد البیاتی «ارزشی پایدار نیست، مگر از حیث عشق عمیق وی بدان. بغداد، آینه- یا آینه‌هایی برای نشان دادن جزر و مد سیاسی عراق است. شاعران متعهد با البیاتی در این امر هم رأی اند که شهرها آینه‌هایی هستند که دیدگاههای ایدئولوژیکشان را منعکس می‌کند، خواه این شهرها عربی باشد یا غیر عربی»(همان:۲۰۴). البیاتی بغداد را گاه به صورت «فاحشه خانه ای بزرگ» به تصویر می‌کشد و البته این احساس شاعر، غریب و شگفت نیست؛ چون نخستین تجربه‌های شعری وی، شعر "روسپی کور" و شعر "گور کن" است، سپس به مرور زمان، به سبب ناامیدی از عملی مناسب و مسائل عشق و گرایش ایدئولوژیک و ناکامی‌های دیگر بر شدت این احساس افزوده شد. تصور شاعر معاصر از شهر در هیأت یک زن - فاسق – تقریباً قدر مشترک شاعران بسیاری است و این تصویر تازه ای نیست؛ بلکه در ادب کهن و میانه، نمونه‌های بسیاری دارد. برای شاعر معاصر فرقی نمی‌کند که این امر به عصر جدید منتسب باشد یا متبلور کننده ی تمدن قدیم. شاعر معاصر غالب شهری را که از آن سخن می‌گوید با ذکر نام، آن را مشخص می‌کند. این شهر بغداد یا بیروت یا دمشق یا قاهره است و از " شهر " به طور کلی سخن نمی‌گوید، مگر به ندرت. در این امر تأکیدی است بر این که شوک حاصل از برخورد او با شهر، انقلابی علیه تمدن، یا کراهتی از آن نیست؛ بلکه ضربه و شوک رابطهی میان دو حقیقت است »(همان : ۱۸۶-۱۸۷)

البیاتی در توصیف شهرش، از شهری سخن می‌گوید که گرفتار و غارت زده است و هیچ امیدی به اکنون آن نیست و هیچ وجه مثبتی در آن دیده نمی‌شود تا بر زبان آورد. غارتگران شهرش را کولیانی میداند که به تاراج آن پرداخته اند، شهر اندوهگین ساکت وی آن قدر مظلوم و شکیباست که حاکمان شکم بر آماسیدهای را تاب می‌آورد که حتی ماه از آنان می‌ترسد و از جنایت‌های پنهانی که در این شهر رخ میدهد و دوست دار فقر و نداری و بیماران ضجر کشیدهی این شهر است:

- مدينتی استباحها الغجر/ مدينتی أهلكها الضجر. مدينتی، القمرا يخاف من بيوتها المنفوخه البطون / يخاف من عيون / حاكمها الشرير/ الميت الضمير / لكنه يحب فی أحيائها الفقيره السوداء/ صبيه عمياء!/ مدينتی الحزينه الصماء/ تخاف من حاكمها الشرير / الميت الضمير (المجد للأطفال وللزيتون/ مدينتی و الغجر:۲۰۱). شهرم را كوليان غارت كردند و گرفتاری آن را هلاک كرد/ ماه از خانه شكم گنده‌های شهرم می‌ترسد / از چشمان حاكم بدكارش می‌ترسد/ از مرده ی پنهان/ اما، در ميان زندگانش زن فقيری سياه را/ دخترک نابينا را دوست دارد. شهر اندوهگين ساكت من از حاكمان بدكارش می‌ترسد/ از مردهی پنهان.

بغدادی كه شادی از كودكی كودكانش رخت بربسته و ديگر از ضروريات زندگی آنان نيست و چشمانشان چون چشم مردگان بی نور و بی روح، همواره از درد و ترسی هميشگی گريان است. چرا بايد كودكان بغداد اين گونه بخت برگشته و دردمند توصيف شوند و كودكان روستای البياتی سرگرم بازی‌های شاد كودكانه و در آغوش طبيعت روستا روزگار كودكی را سپری كنند؟ و بهار شهر البياتی هر سال فرا برسد، اما بی رنگ و بو، بی گل و پروانه كه از ملزومات اين فصل سرزندگی است؟ زيرا كه شهر بغداد را حاكمان و سياستمداران تا حد مرگ و نيستی كشانده اند و در شهر او خدا را در حراج می‌فروشند، خدايی كه آواره و رانده شده است و مردگانی در آن به سر می‌برند در هيأت زندگان. و در نهايت البياتی می‌نالد از اوضاع بيمار شهری كه نه تنها هرزگی تن، كه هرزگی فكر نيز در آن متداول است. البياتی ژرفای اين تمدن و شهر نشينی را با روح حساس خويش می‌بيند و توصيفی بهتر از منفی بافی برای آن نمی‌تواند داشته باشد:

- كأعين الموتی، علی طريق/ بغداد كانت أعين الأطفال/ تبكی و تبكی:/ إنه الربيع / عاد إلی بلادنا عاد إلی الحقول بلا فراشات، بلا أورادا و فی بلادی يصنعون الخمر من دموع / أمواتنا، و من دم الأطفال و يصلبون الشمس فی ساحات / مدينتی الموصده الأبواب / مدينتی بغداد/ بلا أراجيح، بلا أعياد/ تستقبل النهار فيها أعين الأطفال (أشعار فی المنفی الربيع و الأطفال:۲۴۹). مانند چشم مردگان/ بر راه بغداد/ چشمان كودكان همواره می‌گريند و می‌گريند:/ اينک بهارا به سرزمين ما بازگشت به باغ‌ها بازگشت/ بدون پروانه‌ها و گل‌ها و در سرزمين من شراب را از اشک مردگان/ و خون كودكان می‌سازند و به صليب می‌كشند آفتاب را در ميدان‌های شهرم با درهای بسته اش/ شهر من بغداد بدون تاب‌های بازی، بدون جشن‌ها/ به استقبال روزی می‌رود كه چشمان كودكان در آن هست.

- ربيعنا مات/ وها أزهاره الحمراء فی السلال/ تباع فی مدينتی فی السوق / يا رفيقه الليال/ الله فی مدينتی يبيعه اليهود الله فی مدينتی مشرد طريد/ أراده الغزاه أن يكون لهم أجير ، شاعر ، قواد يخدع فی قيثاره المذهب العباد/ لكنه اصيب بالجنون/ لأنه أراد أن يصون/ زنابق الحقول من جرادهم/ أراد أن يكون الملک لک/ ما أبعد الطريق / الحمد لک / وما أقل الزاد/

الله فی مدینتی یباع فی المزاد/ دعاره الفکر/ هنا، رائجه، دعاره الأجساد (کلمات لا تموت أقوال:۳۵۲). بهار ما مردا و اینک شکوفه‌های سرخش در شهر من در سبدها فروخته می‌شود در بازار/ ای دوست شبها/ یهود در شهر من خدا را می‌فروشد/ خدا در شهر من آواره و رانده شده است / متجاوزان خواستند که او کارگرشان باشد/ شاعرشان / قواد در گیتار طلاییش / بندگان را فریب می‌داد/ اما دچار جنون شد چرا که خواست زنبق -های باغ‌ها از ملخ‌هایشان در امان بمانند خواست که فرمانروایی از آن تو باشد/ راه چه دور است/ ستایش از آن توست/ و توشه چه اندک است خدا در شهرم در حراج فروخته می‌شود. این جا هرزگی فکر، هرزگی تن، متداول است.

رویگردانی از مظاهر تمدن

شاعر سوسیالیست و متعهدی هم چون البیاتی، با شهری که متبلور کننده ی تمدن غربی است، احساس صمیمیت نمی‌کند، چرا که شهر بزرگ، او را بر زمین می‌زند و نفرت او را سبب می‌شود(عباس ،۱۳۸۴ :۲۱۰). شهر و مظاهر پیشرفت و تمدن شاید برای آدمی‌رفاه و راحتی، به همراه آورده باشد، اما برای شاعری که دارای روحی شکننده است و با دیگر مردمان تفاوتی عمیق در احساس و اندیشه دارد، به گونه ای دیگر خود را نشان می‌دهد و شاعر جز چهره ای زشت و منفور از این همه پیشرفت صنعت و تکنولوژی نمی‌بیند. هیاهوی این پیشرفت، درون او را به آشوب می‌کشد و او را دچار دلزدگی از این نظام تمدنی جدید می‌کند.

همان گونه که «رومانتیکها با نظام صنعتی به هیچ روی نظر خوش نداشتند، زیرا که این نظام، نظام زشتی بود و تلاش معاش، شایسته ی روح جاویدان رومانتیکها نبود و رشد سازمان‌های اقتصادی جدید مخل آزادی فردی میشد» (راسل، ۱۳۹۰: ۸۷۹). در شعر او نیز عصیان علیه شهر به مثابه ی نماد تمدن نوین گاه به گونه ی انتقادی و با عدد و رقم همراه است» (عباس، ۱۳۸۴: ۲۱۶) و البیاتی اعداد و بانک‌ها را فرمانروایان مردمان و شهرها در عصر حاضر میداند؛ شهرهایی که پول و صفرها بر آن حکمرانی می‌کنند:

- فعب ماتشاء / بقبۀ السماء/ أو قدح البکاء / فی حانه الأقدار حتی تموت فارغ الیدین تحت قدم الخمارا رفیقک الوحید فی رحلتک الأخیره لمدن النمل التی تحکمها الأرقام والبنوک (الذی یأتی ولایاتی افی حانه الأقدار :۶۷ -۶۸). چندان که خواهی یک نفس بنوش/ در قبه ی آسمان / یا قدح اشک در میخانه ی سرنوشت / تا تهیدست بمیری زیر پای می‌فروش / یار یگانه تو در کوچ واپسینت | کوچ به شهر مورچگان که اعداد و بانکها بر آنها فرمانرواست.

در این شهرهای نوین متمدن، اما اندوهگین، دارها از هر سو سربرمی‌آورند، همه جا زندان است و دود و دودکش کارخانه‌ها و پول‌ها و در کنار آنها انسان‌های اندوه زدهای وارث این جهانند که شبانه روز، خوار و ذلیل در جستجوی کار و پول، خیابان‌های شهر را می‌پیمایند؛ شهری که در آن پول یکه تازی می‌کند و حتی انسان نیز در ویترین مغازه‌ها به فروش می‌رسد:

- و عندما تعرت المدینه / رأیت فی عیونها الحزینه / مباذل الساسه و اللصوص و البیادق/ رأیت فی عیونها المشانق / تنصب و السجون و المحارق / و الحزن و الضیاع و الدخان/ رأیت فی عیونها الانسان یلصق مثل طابع البرید فی أیما شیء رأیت الدم و الجریمه / و علب الکبریت و القدید /..../ رأیت إنسان الغد المعروض فی واجهۀ المخازن و قطع النقود و المداخن / مجل؟ بالحزن و السواد/ مکب؟ یبصق فی عیونه الشرطی / و اللوطی و القواد(عیون الکلاب المیته المدینه:۱۰۳). آن گاه که شهر برهنه (نمایان شد/ در چشمان اندوهگینش | جامه‌های سیاستمداران و دزدان و سربازان را دیدم/ در چشمانش دارهایی را دیدم که برپا می‌شدند کوره‌ها و زندانها را دیدم و اندوه و گم گشتگی و دود را در چشمانش انسان را دیدم که مانند تمبر پست چسبانده می‌شد/ بر هر چیزی / خون و جنایت را دیدم / قوطی کبریت و جامه‌های مندرس را دیدم /...../ انسان فردا را دیدم، عرضه شده در ویترین مغازه‌ها و پول‌ها و دودکشها غرق در اندوه و تاریکی در غل و زنجیر / تف می‌افکند، در چشمانش پلیسا و قواد.

- ینام فی المقهی، ککلب جائع، أفاق / یبحث عن وظیفۀ شاغره فی صحف الصباح / یعدو بلا أقدام/ فی الشارع المهجور و الزحام/ تأکله الحمی، تدیر رأسه الأرقام/ یحوب مهجور بلا أحلام/ شوارع المدینه الخلفیه الصماء یفرغ فی حدائق المساء / حیاته الجوفاء / وریث هذا العالم المهان/ یموت فیه صاغر ، کالکلب، بالمجان الذی یأتی و لا یأتی الوریث: ۸۶). در قهوه خانه‌ها مانند سگی ولگرد و گرسنه می‌خوابد در جستجوی کاری کوچک در روزنامه‌های صبح ابی قدم میدود/ در خیابان‌های متروک و شلوغ | تب او را میخورد/ اعداد سرش را گیج می‌کنند/ بی هیچ رویایی مهجور گردش می‌کند در خیابان‌های مهجور پشت شهرا و زندگی پوچش را در باغ‌های شبانگاه می‌افکند/ وارث این جهان، خوار و زبون / در جستجوی مکانی است که خوارمایه و حقیر در آن بمیرد، هم چون سگ در خرابه‌ها.

بسیاری از مظاهر تمدن و پیشرفت که سبب راحتی و رفاه بشر شده و او را برای رسیدن به مقاصدش یاری رسانده، در عین حال وبال گردن او نیز شده است. «وقتی آلفردو وینیی قطار را به این دلیل که، "رمز شتاب است و عجله از آن شیطان"، تقبیح کرد در واقع توأمان از دو چیز خبر میداد: نخست از گله و شکایت خود به دلیل مختل شدن رابطه ی میان انسان و زمان، چون این وسیله ی جدید امکان تأمل را از انسان می‌ستاند، حال آن که تأمل ویژگی بارز انسان است... دو دیگر از دل زدگی او

از تمدنی خبر می‌داد که مرد را بی آن که بداند یا آگاه شود- به عالم جدیدی منتقل می‌کند که در آن احساس غربت می‌کند، و در هر دو حالت از "شوک تمدنی" سخن می‌گوید که آن را در مواجهه با پیشرفت اتوماتیک جدید حس کرده بود. آیا شاعر معاصر عرب، شهر را "شوک تمدنی" میداند؟»(عباس، ۱۳۸۴ :۱۸۴-۱۸۳). البیاتی از درد تمدنی می‌نالد که زمان و روال عادی سپری شدن آن را مختل ساخته است و با سفینه‌ها و فضاپیماها، بشر را از سادگی پیشین خویش و بهره بردن از زمان، دور ساخته است. از دید او تمدن شاید زندگی نوع بشر را آسان تر و مرفه تر ساخته باشد. اما، خود نگرانی و ناآرامی‌را نیز برای او به ارمغان آورده و آرامش روان را از انسان ستانده است. رادیو که به تعبیر البیاتی عضوی از اعضای شهرها شده است، به عنوان یکی از ابزار تمدن نوین در خدمت آدمی‌در آمده است تا به او آگاهی ببخشد و از آن چه در جهان دور و نزدیک او رخ می‌دهد، آگاه سازد. اما، وسیله ی دروغ و شایعه پراکنی و تشویش خاطر نیز شده است و باید عطایش را به القایش بخشید:

- مدت تعیش علی الإشاعات الأکاذیب الأقاویل / الخواء/ وعلی دم الإنسان والحق المضاع/ و تنام فی خوف علی باب الطواغیت الصغاز وبعضوها المذیاع / تفتح ماتشاء (بستان عائشه / مدن الخوف:۴۵۵). شهرها بر شایعه‌ها/ دروغ‌ها/ نقل قول‌ها/ سخنان تو خالی زندگی میکنند و بر خون انسان و بر حق تباه شده و در ترسی بر درگاه سرکشان حقیرا می‌خوابند و با عضوی از خود -رادیو-/ هرآن چه را که بخواهند فاش می‌سازند.

- الملایین التی تصنع للحالم زورق / الملایین التی تصنع مندیلا لمغرم/ الملایین التی تبکی تغنی/ تتألم/ فی زوایا الأرض، فی مصنع صلب أو بمنجم / آنها تمضغ قرص الشمس من موت محتم / آنها تضحک من أعماقها اتضحک/ تغرم/ لا کما یغرم مجنون بطیف/ تحت ضوء القمر الأخضر فی لیله صیف (أشعار فی المنفی/ أحزان البنفسج: ۲۴۵-۲۴۶). میلیونها انسانی که زورق خواب دیدگان را می‌سازند میلیون‌ها انسان که دستمالی برای عاشق می‌سازند میلیونها انسان که می‌گریند/ آواز می‌خوانند/ رنج می‌کشند/ در چهار گوشه ی زمین، در کارخانه ی فولاد یا معدن/ از ترس مرگ محتوم، قرص خورشید را می‌جوند و از ته دل میخندند/ می‌خندند/ عاشق می‌شوند/ اما، نه آن گونه که مجنون عاشق می‌شود، در رؤیا زیر نور ماه سبز در شبی تابستانی

گاه البیاتی به طور مستقیم بر تمدن می‌آشوبد و نه تنها دیگر از مظاهر آن نام نمیبرد، بلکه از بن و اساس، خود تمدن را به باد اعتراض می‌گیرد و آن را بد جلوه می‌دهد و انزجار خویش را از آن بیان میدارد، چرا که تمدن چیزی جز سقوط و سرگشتگی نیست:

- حضارة تنهار/ قلب من الطين/ وعينان بلاقرار/ يجف فی بئریهما النهار/ عاهره خلفها القطار/ فی لیل أوروبا بلا دثار/ تموت تحت البرد والأمطار وددت لوصحت بها:/ أیتها العجوزا یا هتیکه الإزارا قد فاتک القطار(کلمات لا تموت قصائد من فیینا(حضاره الغرب):۳۸۳). تمدن قلبی از گل را روان می‌سازد و چشمان بی قرار را که روز در چاه‌های آنها می‌خشکد / زن فاسد را قطار جا می‌گذارد/ در شب اروپا بدون جامه/ و او زیر سرما و باران می‌میرد/ دوست داشتم بر او فریاد می‌زدم:/ ای پیرزن / ای بی آبروی رسوا قطار تو را جاگذاشت.

- کانت مدائننا الجدیده فی الظلام/ بمنازل الأموات، أشبه، أو قری/ النمل - . الجدیده فی الظلام- کانت مدائنا تقام/ و فی الظلام کنا نحدق فی الفراغ، و لاننام/ الا علی أصوات عالمنا المقوض، و العبید/ یتسکعون، و من جدید/ یستقبلون-هناک - طاغیه جدید/ «أباریق مهشمه/ ذکریات الطفوله: ۱۵۸). شهرهای جدیدمان در تاریکی بود/ در منزل مردگان بود یا شبیه تر به دهکده ی مورچگان – شهرهای جدیدمان در تاریکی - شهرهایمان رونق یافتند و در تاریکی ما در بیکاری خیره میشدیم و نمی‌خوابیدیم / جز با صدای جهان ویرانمان / و بندگان پرسه می‌زدند و از نو در آن جا ستم کاری دیگر را پذیرا می‌شدند.

شهری که البیاتی از آن می‌گریزد به واسطه ی سیاست زدگی و ستم و اختناق حاکمانش مورد پسند او نیست و کمتر از نبود سادگی و صفای آن می‌نالد، چرا که فضای شهر را آنقدر ستم، فقر و شلوغی گرفته است که البیاتی توقعات خویش از آن را تا حد شرایط مناسب برای ساکنانش پایین می‌آورد و دیگر دم از عدم سادگی و راستی در آن نمیزند. البیاتی در توصیف این شهرها فضایی تاریک، زشت و ترسناک را به تصویر می‌کشد که تصویر شهر و تأثیر فضای آن بر روان خود اوست:|

- فی لیالی الموت و الخلق، و فی الأعماق أعماق المدینه المنزل کالهره السوداء/ کالأم الحزینه / تلد الأحیاء فی صمت، وأعماق المدینه / تبصق الموتی علی الأرصفة البر السخینه / فی ذراع اللیل/ لیل السل، کالأم الحزینه / لم تزل تبصق آلاف المساکین المدینه / فی *مقاهیها، و فی حاراتها السود اللعینه / و علی أشجارها الصفر الدمیمها بلد الخوف، کما تولد فی أعماقها السفلی الجریمه / و مقاهیها القدیمه / وأغانیها الألیمه / والمساکین واللیل السل والأخیله السود اللئیمه (یومیات سیاسی محترف اللیل و مدینه والسل: ۲۹۱). در شبهای مرگ و هستی و در اعماق / اعماق شهر پیوسته چون گربه ای سیاه / چون مادری اندوهگین زندگان را می‌زاید/ در سکوت و مردگان بر سنگ فرش‌های خاک آلود دردآور اعماق شهر تف می‌اندازند در میان بازوان شب شب سل/ چون مادری اندوهگین / پیوسته هزاران مسکین تف می‌اندازند. در قهوه خانه‌های شهر و در محله‌های سیاه نفرین شده و بر درختان زرد خونین/ ترس، زاده می‌شود، آن گونه که در اعماق پست آن، گناه زاده می‌شود و در قهوه خانه‌های قدیمی‌آنا و آوازهای اندوهگین آن و مسکینان و شب و سل و سایه‌های پست سیاه.*

جامعه‌شناسان بر این باورند که بیشتر ناکامی‌هایی که شهروند احساس می‌کند، به دلیل چالش بنیادی میان ارزشهاست، میان فرد و جمع، میان آزادی و سلطه، میان رقابت شدید و محبت برادرانه و فرد احساس می‌کند که ارزشهای ارزنده ی وی متحول و دگرگون شده است، انسان برای فرار از این وضعیت تلاش می‌کند برای خویش گریزگاه و کوره راهی بجوید، وقتی که شهروند چنین احساسی نسبت به شهر دارد، پس لاجرم احساس مهاجر روستایی نسبت به شهر باید سخت طغیان گر باشد. تقریبا اولین شوکی که شاعر آن را منعکس می‌کند، به فقدان "خلوص و صفای معنوی در شهر مربوط است و در کنار آن از صفای روستا و دوری آن از رذایل، با حسرت و نوعی نوستالژی یاد می‌کند»(عباس، ۱۳۸۴ :۱۸۶). البیاتی دچار چنین بی مهری و بی صفایی از جانب شهر شده است:

- یطاردنی بلا رحمه / یسد علی بالظلمه / شوارع هذه المدن التی نامت بلانجمه / یطل علی من کأسیا و یستلقی علی الکرسی/ جریدته تغطی نصفه العاری/ لفافته بلا نار/ مخالبه بأغواری/ جلید أسود و رماد أمطار/ أهذا أنت عبر زجاج مقهی اللیل فی المطر؟ (سفر الفقر و الثوره اسفر الفقر و الثوره:۴۴-۴۵). بدون مهر مرا تعقیب می‌کند/ خیابان‌های این شهرهایی که بی ستاره می‌خوابند/ تعقیبم می‌کنند و راهم را می‌بندند/ از جامم بر من می‌تابد و خود را بر صندلی رها می‌کند/ روزنامه اش که می‌پوشاند نیمه ی برهنه اش را/ سیگارش بی آتش است / چنگال‌هایش بر گلوگاه من/ یخی سیاه و خاکستر باران / آیا این تویی آن سوی شیشه ی قهوه خانه در شب بارانی؟

- یزدحم الشارع بالموتی و باللصوص/ تدور فی المدینه / إشاعۀ مسمومه / تهاجر الطیور الکی تموت فی مساء العالم الأخیر فوق عوامید الضیاء وسقوف المدن الخبراء والجسور الموت فی الحیاه موت الإسکندر المقدونی: ۱۶۰). خیابان در ازدحام مردگان و دزدان است/ در شهر می‌گردد شایعه ای مسموم / پرندگان کوچ می‌کنند تا در شب جهانی دیگر بمیرند/ بر ستون‌های نور و سقف‌های شهرهای گرد آلود و پلها.

طبیعت گرایی

رمانتیکها برای فراز از زندگی ماشینی و یافتن اصالت خود توجه خود را به طبیعت معطوف کردند و هرچه را که رنگ طبیعی داشت ستودند و به آن توجه نشان دادند. سفر به طبیعت در آثار آنها، گاه منجر به این همانی با طبیعت شد و شاعر در پی استحاله در طبیعت برآمد و تلاش کرد تا از خود بگریزد و در نیروی لایزال و مادرانه ی طبیعت به هم پویی برسد (خواجات، ۱۳۹۱ :۳۵). در شعر البیاتی شاید بتوان گفت کمتر شعری یافت میشود که در آن عنصر یا عناصری از طبیعت دیده نشود. این توجه به طبیعت در اشعار رمانتیک برجسته تر است. البیاتی نیز در آن هنگام که شعرش رنگی

رمانتیک به خود می‌گیرد، توجه خاصی به توصیف طبیعت نشان می‌دهد و به تصویر جانداری از آن می‌پردازد.

امید و آرزو و پیوند آن با طبیعت

عناصر طبیعت ابزاری هستند تا البیاتی با به کار گیری آنها امیدواری خویش به آینده را نشان دهد. آمدن بهار، شکفتن گل‌ها، آواز خواندن گنجشکان، بازگشت پرستوها، بارش باران و ... همه نشان از امیدواری و انتظار آینده ای بهتر در شعر البیاتی هستند. در شعر او بازگشت بهار همواره از مفاهیمی‌است که امیدها و آرزوهایش را با آن تصویر می‌کند و با نام بردن و وصف تک تک اجزای آن به خویشتن، ملتش و تمامی‌مردمان جهان امیدواری میدهد و بهار را به عنوان نمونه ای از پیروزی و کامیابی به شمار می‌آورد

- غدا إذا غرد فی بستاننا عصفورا و فتحت زنبقه أجفانها للنور و سالت العطور علی قبور شهداء الوطن المقهور سنلتقی علی تخوم العالم المسحور / فی فجر یوم أزرق مطیر / معا سنصطاد الفراشات/ معا سنقطف الزهور عیون الکلاب المیته الی شهید آخر: ۱۱۷). اگر فردا در بوستان ما گنجشکی آواز خواند و زنبقی چشم بر نور گشود و عطرها روان شدند/ بر گورهای شهیدان وطن مغلوب / بر مرزهای جهان جادو شده دیدار خواهیم کرد در سپیده روزی آبی و بارانی با هم پروانه‌ها را شکار خواهیم کرد و با هم گلها را خواهیم چید.

-أحس بالربیع غارق بالصمت/ وبالوحول، فی انتظار الشمس یعدو علی تراب قبری فارس مجهول/ ملثم نعسان / تفوح من معطفه رائحهٔ الحقول والجبال والمطر (الموت فی الحیاه موت الإسکندر المقدونی۱۶۳). حس می‌کنم بهار غرق سکوت / و گل و لای را در انتظار خورشید بر خاک گورم شهسوار گمنامی‌می‌گذرد/ روی نهفته و خواب آلود/ از جامه اش بوی باغ‌ها و کوهها و باران‌ها می‌وزد.

بیان خاطرات با عناصر طبیعت

از آن جا که رمانتیک‌ها عاشق طبیعت و به سر بردن در آن هستند، خاطرات آنان نیز با طبیعت و زیبایی‌های آن گره خورده است. البیاتی از هر فرصتی بهره می‌جوید تا از طبیعت و عناصر آن در شعرش استفاده کند. همان گونه که پیش از این نیز گفته شد کودکی البیاتی در دامان سرسبز روستا و در طبیعت گذشته است، خاطرات به یاد ماندنی بسیاری از زندگی در آن دارد. همچنین دوری و تبعید، طبیعت بکر و زیبا و فریبنده ی بغداد را در خاطرات او دو چندان چشم نواز و زیبا ساخته است:|

- بغداد یا مدینه النجوم و الشمس و الأطفال و الکروم/ و الخوف و الهموم/ متی أری سماء ک زرقاء؟/ تنبض باللهفه و الحنین/ متی أری دجله فی الخریف؟/ ملتهیأ حرین / تهجره الطیور و أنت، یا مدینهٔ النخل والبکاء / ساقیه الخضراء تدور فی حدیقهٔ الأصیل/ متی أری شارع الطویل؟/ تغسله الأمطار (أشعار فی المنفی / موال بغدادی:۲۵۴). بغداد ای شهر ستارگان و خورشید و کودکان و انگورا و ترس و اندوها کی آسمان آبیت را خواهم دید؟/ که با شوق و مهربانی می‌تپدا کی دجله را در پاییز خواهم دید؟/ پرخروش و اندوهگین | که پرندگان از آن کوچ می‌کنند و توای شهر نخل و گریه/ ساقی سبزی که در باغ نیک نژادان گردش می‌کنیا کی خیابان‌های درازت را خواهم دید؟ که بارانها آنها را می‌شویند.

- الثلج فی جبال کردستان/ یذوب والربیع فی الودیان والکلمات ملح خبز الحب والأغان/ یمد منها ألف جسر عبر لیل الموت والفقدان/ یزهر فی حروفها بستان/ یذیب فی لهیبها المسوخ فجر الکادح الفنان یولد شعب، یولد الانسان / فلتصعدی القمه یا عروسه الشعر ویا قوافی الأحزان / ولتعبری البحار والأزمان/ ولندرکی الفجر الذی یطلع فی جبال کردستان/ هناک فی القمه حیث الثلج والنیران (النار والکلمات إلی عبدالله کوران: ۴۵۸). برف در کوههای کردستان/ آب می‌شود و بهار در درهها. واژگان، نمک، نان، عشق و آوازند/ از آنها هزار پل کشیده می‌شود، آن سوی شب مرگ و از دست دادگی | بوستان در حرفهای آن شکوفا می‌شود/ سپیده رنجبر هنرها در زبانه‌ی آن آب می‌شود/ ملتها زاده می‌شود انسان زاده می‌شود/ تا تو ای عروس شعر و ای قافیه‌های اندوهگین، به سوی قله بالا رویا تا بگذری از دریاها/ زمان‌ها و برسی به سپیده ای که در کوههای کردستان طلوع می‌کند/ آن جا در قله، جایی که برف و آتشهاست.

تصویرسازی با عناصر طبیعت

علاوه بر جانبخشی که در علم بیان نوعی از تصویرسازی است و جداگانه بررسی شد، البیاتی تصاویر شعری دیگری با تشبیه و استعاره و .... آفریده است که با طبیعت گرایی او در پیوند است. گاه این تشبیهات به قدری شگفت و نو است که تصویر کردن آنها تابلویی زیبا و بدیع را در خیال خواننده می‌آفریند، تابلو سحرانگیزی که در جهان بیرون قابل ترسیم نیست. در برابر تصویر برفی که همچون شب می‌بارد یا برفی که مانند غروب میبارد، ذهن مخاطب ناچار از درنگی است تا اجزای آن را دریابد. او به فرزندش به زیبایی می‌گوید: برف می‌بارد مانند چشمان مادرت هنگام وداع من؛ در حالی که مرسوم است که گریستن را به باریدن باران تشبیه کنند نه برف. و این تشبیه نوآفریده ی او بر جان مینشیند:

- ولدی الحبیب نادیت باسمک، والجلید کاللیل یهبط فوق رأسی، کالضباب / کعیون أمک فی وداعی، کالمغیب /../ و عیون أمک فی انتظاری، والسماء و اللیل فی (بغداد) ینتظر الصباح (المجد للأطفال والزیتون أغنیهٔ إلی ولدی علی۲۲۳-۲۲۴). پسر عزیزم!/ تو را به نام آواز دادم و برف مانند شب فرو می‌بارید، مانند مه مانند چشمان مادرت هنگام وداع من، مانند غروب ا.../ و چشمان مادرت در انتظار من است و آسمان و شب در بغداد در انتظار صبح است.

یا آن گاه که نیشابور را چون پروانه‌ای یا رودی با خود حمل می‌کند، تصویر حمل پروانه با خود قابل درک است. اما بردن رود با خود تصویری شگفت است و مردی را تداعی می‌کند که کوله باری بر دوش دارد و رودی را در آن با خود می‌برد آن هم رودی که نیشابور است و یا تصویر بغداد، چون خورشید و چشمه

- أحمل نیسابور/ فراشه معی و نهر نور / أمسک بالنهار و هو یولی‌هاربا فی عربات النار/ أجری مع الفرات / الی بحار العالم البعیده | یمامهٔ طریده (الموت فی الحیاه الجراده الذهبیه: ۱۶۹-۱۷۰). نیشابور را با خود می‌برم چون پروانه ای و رودی از نورا روز را نگه می‌دارما زمانی که گریزان روی می‌گرداند در گردونه‌های آتش / با فرات جاری می‌شوم/ به سوی دریاهای جهانی دورا چون قمری آوارهای.

- مهما طال حوار الأبعاد فستبغی بغداد/ شمسا تتوهج نبعهٔ یتجدد نار أزلیهٔ / رؤیا کونیه/ لطفوله شاعر(بستان عائشه /بغداد:۴۸۲). هر اندازه که سناریوی دوری به درازا بکشد/ بغداد باقی خواهد ماند/ چون خورشیدی که می‌درخشد چشمه ای که نو می‌شود/ آتشی همیشگیا رؤیایی جهانی برای کودکی شاعر.

تصویر مسیح بر دار با گردنی فروافتاده بر شانه و چشمانی بسته و دست و پایی خونین و میخ کوب شده، همواره دل خراش و غم انگیز است. اما البیاتی با تصویر سازی ای از نوعی دیگر، آن را چشم نواز و دلخواه | گردانیده است. در این تصویر، صلیب او چوبی خشک و ستم گر نیست، بلکه دو شاخه ی سبز شکوفاست، چشمانش نه تنها بسته و بی حالت نیست که ستارگانی درخشنده است و جاندار. زیباترین قسمت این تصویر چهره ی اوست؛ کبوتری که آوازش، شیوه ی راه رفتن مسیح را یادآور می‌شود:

- یسوع / بالأمس مر من هنا، یسوع صلیبه غصنان أخضران/ مزهران/ عیناه کوکبانا طلعته حمامه، مشیته أغان/ بالأمس مر من هنا فأزهر البستان (أشعار فی المنفی إلی عام ۱۹۵۷ :۲۷۱). مسیح / دیروز از این جا گذشت، آری مسیحا صلیبش دو شاخه سبز بودا | شکوفه زده/ چشمانش دو ستاره چهره اش کبوتر، راه رفتنش آواز/ دیروز از این جا گذشت و باغ شکوفا شد.

توصیف طبیعت

گاه توصیفاتی که البیاتی از طبیعت دارد همراه با اندوه و خلق فضایی سرد و ساکت و تیره است. یکی از ویژگیهای شعرهای رمانتیک، تصاویر گوتیک است که شامل توصیف وهم انگیز و اندوهگین طبیعت است.| البیاتی نیز توصیفاتی از این دست دارد که بیشتر محصول اندوه و تنهایی او در غربت و تبعید است. توصیفات گوتیک عموما شامل فضایی تاریک و غم زده می‌باشد، در حالی که ماه در دل تیره ی شب از میان شاخ و برگ درختان سوسو میزند و تصویر آن، یا ستاره ای در آب دریاچه یا رودخانه ای پوشیده از برگ، افتاده است؛ با صدای پرندگان در حال و هوای گرفته ی غروب و وزش بادها و همهمه ی آنها میان برگهای درختان؛ که نمونه ی بسیار شبیه آن در میان اشعار البیاتی نمونه‌های زیر است که نتیجه ی تنهایی و دوری از وطن او نیز هستند:

- و شذا الخمائل / و الصخور و صدی القوافل و الطیور العائدات من الجنوب بعد الغروب / تأوی إلی برج المدینه و القوافل و الدروب اللیل أدرکها، و للنجم الحزین/ عین السجین / من قبوه الأرضی تضرع، و المصیر و اللیل و النجم الحزین علی الغدیر / الریح تطمسه (أباریق مهشمه ریح الجنوب:۱۲۹). بوی جنگل‌ها و صخره‌ها/ و صدای پرندگان بازگشته از جنوب بعد از غروبا که در برج شهر آشیان می‌گیرند و قافله‌ها در جاده‌ها که شب ایشان را فراگرفته، و به سوی ستاره اندوهگین | چشم زندانی از سلول زمینی اور سوسو می‌زند و سرنوشت و شب و ستاره اندوهگین بر آب گیرا که بادش لمس می‌کند.

- الشمس تشرق، و الخریف علی الهضاب/ پلم أذیال السحاب و السندیان تناثرت خصلاته فوق التراب/ و صداح قبره کأن قیثاره فی قلب غاب/ و کأن تخطت ألف باب/ قدما فی لیل الخریف، و عاد للأرض الشباب المجد للأطفال وللزیتون / الموت فی الخریف:۲۴۲). خورشید میدرخشد و پاییز بر تپهها/ دامنهای ابر را جمع می‌کند و بلوط گیسوانش را بر خاک پریشان می‌کند، و چکاوک آواز سر میدهد گویی که سازی است در دل جنگل / و گویی که گام‌های تو از هزار درا گذشت در شب پاییزا و جوانی به زمین بازگشت.

البته در مواردی نیز به توصیف شاد و امیدوارانه ای دست می‌زند که در برابر نمونه‌های اندوهبار آن اندک تر است. این وصف‌های زیبا زمانی است که این تبعیدی آواره ی خویش را نوید به بازگشت میدهد و دیگران را به پیروزی، آن گاه است که جنگل‌ها، گل‌های سرخ، دریاهای بی کران، آفتاب صحرایی، جنگل سوسن، کوههای سبز، بابونهها، خورشید بهاری، بارش باران، خیابان‌های آفتابی عطرآگین، شاخه ی پرشکوفه و گنجشکی را که به دانه‌ها نوک می‌زند، توصیف می‌کند:

- والتقينا، يا دمشق / و على معطفک الأخضر ثلج/ و عصافير و غابات و وردا و بحار لا تحد/ انت فيها، يا بساط الحب، موج/ مناديل و شوق و بعينيک من الصحراء شمس فوق بيتی الموحش البارد ترسو / فوق غاب السوسن فی براری وطنی (أشعار فی المنفی/ بطاقه البريد إلی دمشق: ۲۶۱). با هم ديدار کرديم ای دمشق / و بر تن پوش سبز تو برف بودا و گنجشکان و جنگل‌ها و گل‌های سرخا و درياهای بی کرانا و تو در آن ای بستر عشق، موجی بودی/ دستمال‌ها و آرزوا و در چشمانت آفتاب صحرايی بود و تو برفراز خانه سرد و متروک من توقف کرديا بر فراز جنگل سوسن / در بيابان‌های وطنم.

- إليک شتراوس إلی الدانوب إلی الجبال الخضر والطيوب / غنيت: جای انطفأ المصباح / فليل أوروبا بلاصباح / طال/ وطالت وحشتی فيه / فيا ملاح/ خذنی إلی مدينتی المثخنه الجراح/ هناک حيث الشمس والأقاح (کلمات لا تموت قصائد من فيينا (إلی شتراوس):۳۸۶). اشتراوس / برای تو برای دانوب / برای کوه‌های سبز برای عطرها خواندم: زمانی که چراغ خاموش شد/ شب بدون صبح اروپا طول کشيد و ترس من در آن ادامه يافت. پس ای دريانورد درياهای سپيده عشق برای دريانورد/ مرا به شهرم که زخم‌هايش کهنه و زمخت شده ببرا | آن جا که جای خورشيد و بابونه‌هاست.

جان بخشی به طبيعت

از ديد هنرمند رمانتيک تمام هستی می‌تواند همراه و همزبان او گردد و هر چيز جاندار پنداشته شود، چرا که تخيل رمانتيک اين همه را ممکن می‌سازد. از آن جا که تخيل رمانتيک مهم ترين ويژگی رمانتيکها در آثارشان است، البياتی نيز از داشتن چنين خصيصهای برکنار نيست و با اين تخيل به تمام مظاهر هستی و طبيعت جان می‌دهد و همه را صفات انسانی می‌بخشد. اين جان دادن به عناصر طبيعت که در تخيل شاعر شکل می‌گيرد، بيشتر در حالاتی است که او به شدت تحت تأثير قرار گرفته و می‌خواهد اوج احساس خويش را با خواننده در ميان نهد و از اين رو با اغراق و غلوی شاعرانه، تصاويری جاندار از طبيعت می‌آفريند. زمانی که او با تمام وجود خويش محبوبش را طلب می‌کند و آرزوی آمدن او را با تمام اعضای مست خويش حس می‌کند، اين گونه می‌انگارد که حتی موج و رود و شب نيز با نجوای خويش از محبوبش درخواست می‌کنند که زودتر بيايد و به دوری پايان دهد و يا آن گاه که اندوه او را می‌آزارد، ابر و پاييز نيز اندوهگين می‌شوند و دريا خشمگين و نيز در زمان شادمانی او از بازگشت پدر، زمين و باغ روستا نيز شاد ميشوند: |

- الليل يهمس والسکون والنهر والموج الحنون/ وجوارحی النشوی: تعال (ملائکه وشياطين القاء:۳۷). شب نجوا می‌کند و آرامش و رود و موج مهربان و اعضای مست من: که بيا!

- و السحب تبکی و الخریف فی أخریات اللیل، و البحر الغضوب (أباریق مهشمۀ القرصان: ۱۳۸). ابر می‌گرید و پاییز در پایان شب و دریا خشمگین است.

در مواردی این جان بخشی از نوع انسان وارگی نیست، بلکه عناصر طبیعت به جانوران و پرندگان تشبیه میشوند. گویا در مواردی که البیاتی به عناصر طبیعت جان می‌بخشد، واقعا از نظر روانی در برابر خویش آنان را نیرومند یافته است و در واقع او را تحت فشار قرار داده اند و همواره از آنها در رنج بوده اند. به جرأت می‌توان گفت البیاتی کمتر در مورد عناصری از روز این جان بخشی را به کار برده است، چرا که همواره این شب است که هولناک تر و هنگام ناراحتی و بحران طولانی تر و گزنده تر میشود. در شعر او ماه چون زنبوری سرخ بر غروب بال می‌گشاید و خورشید در میان منقار شب وحشی گرفتار می‌آید و یا شب چون سگ گرسنهای شاعر را دنبال می‌کند:

- فی البحر البطلیق وفی سوق الوراقین رأیت الشمس بمنقار اللیل الوحشی تجاهد أن تبقی فی الأفق الأزرق/ لکن اللیل الأقوی کان إلی قاع البحر یشد الشمس/ فتهوی غارقه فی دمها(مملکه سنبله الرؤیا فی بحر البطلیق: ۴۳۲). در دریای بالتیکا در بازار کتاب فروشان/ خورشید را میان منقار شب وحشی دیدم که می‌کوشید تا در افق کبود باقی بماند. اما، شب نیرومندتر بود/ خورشید را در قعر دریا بست و خورشید فروافتاد و غرق خون شد.

عشق ورزیدن به طبیعت

البیاتی چون هر انسان و به طور ویژه تر هر شاعری روحی حساس در برابر جلوه‌های طبیعت دارد و بدان عشق می‌ورزد. او علاوه بر به جلوه درآوردن تصاویری از طبیعت و توصیف آن، به طور مستقیم دوست داری خویش نسبت به آن را نیز ابراز نموده است و همان گونه که به کودکان عشق خود را تقدیم میدارد، آن را | از آن گنجشکان و ستارگان نیز می‌داند:

-حبی لأطفالی و حبی للعصافیر الصغیره والنجوم (کلمات لا تموت/۲ اقصیده إلی العراق (هدیه):۳۳۹). عشق من از آن کودکان من است/ عشق من از آن گنجشکان و ستارگان است.

- متیم قلبی بکل شئ بجسد الورده، باللحم الطری الحی/ بالموت والبحر و روح اللیل/ ومعجزات الفجر (قصائد حب علی بوابات العالم السبع یومیات العشاق الفقراء: ۲۴۰ -۲۴۱). قلب من شیفته ی همه چیز است / شیفته ی جسم گل، گوشت تازه زنده/ مرگ و دریا و روح شب و معجزه‌های سپیده دم

عشق و طبیعت

گاه طبیعت پس زمینه رخدادهای رمانتیک و ماجراهای عشقی و بیان سوز و گداز عاشقانه است. اصلا خود اصطلاح رمانتیک در ابتدا به مناظر و صحنه‌هایی که در طبیعت وجود دارد نیز اطلاق میشد، البته با معنایی مثبت و اغلب برای توصیف کوهستانها، جنگل‌ها و سرزمین‌های بکر و دور افتاده؛ یعنی مکانهایی که عموماً صحنهی وقوع حوادث رمانسهای قدیمی‌بودند» (فورست، ۱۳۸۰: ۲۶).

البیاتی برای بیان عشق و حالات آن و روابط عاشقانه، از مکان‌های طبیعی و جنگل و سبزه زار و باغ کمک می‌گیرد تا عشق در آن جا به وقوع بپیوندد و سپس به توصیف اوضاع این مکان‌ها، بارانها، بادها و برگ بر آوردن شاخه‌ها و... می‌پردازد. او در این موارد به وصف تأثیری که وجود یا عدم عشق بر محیط اطراف او نهاده و تا جان طبیعت رسوخ کرده می‌پردازد: |

- یوم دخلت فی الضحی/ حدیقه اللیمون / أمطرت السماء عطر أ/ أمطرت شجون/ و استیقظ البلبل / یا أمیرتی و التقت العیون و أورقت غصون (أشعار فی المنفی الأمیره و البلبل :۲۷۶). روزی که چاشتگاه/ به باغ لیمو آمدی / از آسمان عطر بارید/ اندوه باریدا و بلبل بیدار شد/ شاهدخت منا و چشمان با هم تلاقی کردند و شاخه‌ها برگ بر آوردند.

- *عندما استیقظ حبیکان ثلج العالم الأسود، ربی/ یغمر الغابة / یطفو فوق هدبی کان قلبی/ موحشا مکتئبا/ جائعة منتحبا/ مثل طفل، مثل عصفور یغنی فی صحاری عطشی/ فی لیل حزنی (النار والکلمات النار والکلمات: ۴۳۷). زمانی که عشق من بیدار شد/ برف جهان سیاه،* جنگل را می‌پوشاند/ خدای منا و روی پلک من شناور بود/ قلبم ترسیده و رنجور بود گرسنه و شیون کنان / مانند کودکی، گنجشکی در صحراهای عطش من/ آواز می‌خواند/ در شب اندوهم.

همان گونه که گفته شد در بیان عناصر طبیعت، همیشه خود طبیعت هدف نیست؛ بلکه بیان مسایلی دیگر هدف شاعر است. البیاتی برای بیان عشق خویش و والایی آن و این که به خاطر آن حاضر است سختیها را به جان بخرد و زمین و زمان را درنوردد و هر ناممکن را ممکن سازد، بیان افکار و حالات عاشقانه ی خویش را همراه با یاد کرد و توصیفی از طبیعت می‌سازد و به بیان او: «العاشق الطفل علی جواده الناری فوق الکوکب الجدید یکتشف الغابه والینبوع / وهو علی خریطۀ الجسد یعکف فی الحلم علی بحیره العیون / منتظر تحولات النور/ وصرخه الولاده الجدیده فی جسد الطبیعه / وزرقۀ السماء فی القصیده» (کتاب البحر/ المعبوده: ۳۰۷). عاشق کودکی است بر اسب آتشینی روی ستارهی جدید که جنگل و چشمه را کشف می‌کند و بر نقشه ی جغرافیایی کالبدی است که در رؤیا بر دریاچه ی چشم‌ها ماندگار می‌شود/ منتظر تحولات نورا و فریاد تولدی تازه در جسم طبیعتا و آبی آسمان شعر.

او عاشقی است که پذیرفته به دنبال روح معشوق تا دوردست ترین جنگل‌ها و شگفت انگیزترین جزیره‌ها برود، حتی اگر این سفرهای مخاطره آمیز بیهوده باشد و برای وی ماه و ستاره را بخرد

- کقطره المطر/ کنت وحیداً/ آه یا حبیبتی، کقطره المطر / لاتحزنی سأشتری غدا لک القمر ونجمه الضحی/ وبستانا من الزهرا غدا إذا عدت من السفر/ غدا أورق فی ضلوعی الحجرا لکننی، الیوم، وحید/ آه یا حبیبتی کقطره المطر (کلمات لا تموت قصائد من فیینا الوحده): ۳۸۰). چون قطرهای باران / تنها بودم/ آه معشوق من! چون قطره ای باران/ اندوهگین من نباش / به زودی فردا برایت ماه را خواهم خرید و ستاره/ و باغی از شکوفه را/ فردا که از سفر بازگردم/ فردا که سنگ در سینه ام برگ دهد اما امروز تنهایم / چون قطره ای باران / آه معشوق من!

او زیباترین اجزای طبیعت را به خدمت عشق و توصیف معشوق در می‌آورد و از معشوق طبیعتی سیال و جاری می‌سازد، طبیعتی خیالی که در دل طبیعت آشکار روان میشود و بدان زیبایی دگر گونه ای می‌بخشد. معشوق البیاتی در این حالات بوی خوش بیشه‌های کردستان در سپیده دمان بارانی است با چشمانی از طلا و آتش، با چشمانی چون بنفشه‌های شکفته، یا چون دو ستاره درخشان و صدای او چون صدای گنجشکان دل نشین و خوش آواست، این طبیعت آفریدهی او در جاده‌های سرسبز و چشمه‌های کوهها روان میشود و دامان طبیعت را دل انگیز و دیدنی می‌سازد:

- یا عبیر / غابات (کردستان) فی فجر مطیر/ عیناک قندیلان من ذهب و نار/ حمامتی! من ذهب و نارا و جلنار یتوهجان، اللیل، فی منفای/ فی خضر الدروب و فی ینابیع الجبال و فی سهوب / وطنی البعید حیث الربیع یموت محترق الشفاه/ عریان، وأطفال فی أوراده یتدثرون (المجد للأطفال والزیتون ارساله حب إلى زوجتی:۲۰۹). ای بوی خوش بیشه‌های کردستان در سپیده دم بارانی!/ چشمانت دو چراغ از طلا و آتشند) کبوترم از طلا و آتش و گلنارا که در شب تبعیدگاهم می‌درخشند/ در جاده‌های سرسبزا در چشمه ساران کوه‌های وطن دورم/ آنجا که بهار با لبانی سوخته میمیرد، برهنه و کودکان در گل‌های سرخش پیچیده می‌شوند.

- عیناک باسمتان مثل بنفسج یتفتح / فی الغاب ..... فی اللیل العمیق فی معبد الحب السحیق حیث السعاده لا تنام إلا علی سرر الغرام/ حیث الأزاهر لا تفیق / إلا علی همس الطریق/ عبری یبللها الندی/ حیری أیقطفها الردی؟/ فی صحوۀ الفجر الجمیل من غصنها النامی البلیل (ملائکه وشیاطین / لقاء: ۳۶). دو چشم خندان تو، چون بنفشه گشوده می‌شود/ در بیشه.... در شب ژرف/ در معبد کهن عشق/ آن جا که خوشبختی نمی‌خوابد/ جز بر بسترهای عشق/ آن جا که شکوفه‌ها بیدار نمی‌شوند/ جز بر نجوای راه/ باران اشک مرا خیس

می‌کند/ آیا باغ من را نابودی می‌چیند/ در بیداری صبح زیبا از شاخه بالنده/ باد سرد و نمناک؟

البیاتی در ارتباط طبیعت و وصف زیبایی معشوق گاه توصیفات را معکوس می‌کند و به جای این که معشوق و اعضای او به عناصر طبیعت مانند شوند، آن چه در طبیعت هست و رخ میدهد به زیباییهای معشوق مانننده می‌شود. خورشید در چشمان محبوب وی می‌درخشد و سپیده به رنگ چشمان اوست:

- یطلع الفجر علینا/ شاحبۀ، یشبه فی اللون عیونک / یوم خضبنا حقول الرز فی لیل العراق / بدماء الآخرینا لایطلع الفجر علینا و تولی الظلمات/ و تغنی القبرات/ آنها الشمس التی من أجلها ناضل آلاف الرفاق فی الهوی تشرق، فی لیل العراق // آنها تشرق فی عینیک، یا ضوء الصباح (المجد للأطفال والزیتون لرفاق الشمس: ۲۱۱-۲۱۲). سپیده بر ما میدمد/ پریده رنگ، مانند رنگ چشمانت / در روزی که برنجزارها را در شب عراق خضاب بستیم/ با خون دیگران ا سپیده بر ما می‌دمد و تاریکی روگردان شده و چکاوکها می‌خوانند/ اینک خورشیدی که به خاطرش هزاران یار جنگیده اند/ در فضا می‌درخشد، در شب عراق ...‌/ در چشمان تو ای روشنایی سپیده.

گفتگو با طبیعت

در میان رمانتیکها پیوندی میان عشق و طبیعت برقرار است و از جمله خصوصیات روحی رمانتیکها در حالات عاشقانه، سر به دامن کوه و جنگل نهادن و درد دل کردن با عناصر طبیعت است. آن گاه که شخص گوشی شنوا و دلی همراه نمی‌یابد تا با او راز عشق خویش را در میان گذارد، از آن جا که به روح طبیعت و هستی ایمان دارد ترجیح می‌دهد در گوش آنان نجوا کند و سر به کوه و بیابان و جنگل می‌گذارد و با عناصر طبیعت راز دل می‌گوید و یا در خیال خویش و بی آن که رنج جابه جایی و رفتن به دامان طبیعت را بر خود بنهد، با شب و ستاره و ماه و ... سخن می‌گوید و بار غم خویش را سبک می‌کند همان گونه که گفته «یا إمرأۀ ستکون أبوح بحبک للریح وللأشجار وأعید کتابه تاریخک فوق الخارطه البیضاء »(مملکه سنبله اسأبوح بحبک للریح وللأشجار: ۴۲۴). ای زن به زودی عشق تو را/ با باد و درختان در میان خواهم نهاد/ و نگاشتن تاریخ تو را بر نقشه ی سپید آغاز می‌کنم. یا در مورد دیگری سروده است: «باح بسر حبه الفاجع الأمطار» (بستان عائشه الشاعر: ۴۹۷). راز عشق غم انگیزش را با باران‌ها در میان نهاد.

در اشعار البیاتی گونه گون این حالات و این راز گفتن‌ها دیده می‌شود. در تمام این حالات شاعر را چون عاشقی شکسته دل با حالی زار می‌بینیم که با شب و پاییز و باران‌ها و ابرهای بهاری راز می‌گوید و گاه از آنها گله دارد و اندوه و تنهایی رمانتیک همراه این گفتگوهای راز وارانه است:

- یا غیوم الربیع هذا فؤادی / فی جحیم الندوء للصمت یشکو/ شرب العاشقون فی الحب خمری/ ونصیبی من خمره الحب شک/ الهم خمرئی ولی عبراتی ولقلبی البکا وللناس ضحک!؟/ یا غیوم الربیع هذا فؤادی / فی جحیم الهدوء للصمت یشکوا یا غیوم الربیع هذا دموعی فی دروب العشاق ضاعت هباء!/ إذا سماواته إذا ما أضاء (ملائکه و شیاطین اغیوم الربیع: ۴۷-۴۸). ای ابرهای بهاری! این فضای وهمناک من است که اندوه بر آن فرو می‌ریزد ای ابرهای بهاری این قلب من است که در آرامش دوزخ برای سکوت گله می‌کند عاشقان در عشق از شراب من نوشیدند و بهره ی من از شراب عشق، شک است / آیا برای آنان شراب من و برای من اشکها؟/ و برای قلب من گریه و برای مردم خنده!/ ای ابرهای بهاری این قلب من است که در آرامش دوزخ برای سکوت گله می‌کند/ ای ابرهای بهاری این اشکهای من است که بر درهای عاشقان هدر و تباه شد/ چون ستاره ای که روشنایی او در بیابان از میان می‌رود / آنگاه که در آسمان بدرخشد. |

- یا لیل! با غاب العطورا و یا صدی حبی الذی قد مات قبل صداحی/ هل فی فضائک من خیال نارد/ یهوی علی لیلی بقیضه ماح؟ / هل فی نجومک من شهاب جامح/ یدمی علی قبر الشباب جماحی(ملائکه و شیاطین / من أحزان اللیل: ۳۹-۴۰).ای شب! ای بیشه عطرها؟ ای پژواک / عشق من که پیش از آوازخوانی من مرد/ آیا در فضای خیال سرکش تو بر شب من به اندازه مشتی آب فرو می‌ریزد؟/ آیا در میان ستارگان تو، از شهاب نافرمان تو بر گور جوانی هوس من خون می‌ریزد؟

زمانی نیز این درد دل از سر عشق نیست و هرچه شاعر را به تنگ آورد می‌تواند دلیل این هم نشینی و گفتگو با طبیعت باشد. گاه این درد دل گفتن‌ها تنها از سر نیاز روحی آدمی‌به یافتن همدم و گوشی شنوا برای بیان دردهای پنهان است، به ویژه زمانی که البیاتی در سرزمین غربت و دور از وطن، درد دوری و بی همزبانی دلش را می‌فشارد، به یاد خاطرات می‌افتد و با عناصری از طبیعت که در آن خاطره نقش داشته اند سخن می‌گوید:

- یا نخله فی سجن بغداد/ أتذکرین ؟ / غناء الحزین / قبره طارت مع الشمس/ وهذا کل ماأذکره/ یا حسره السجین / قبره طارت مع الشمس و فی بغداد/ من صداحها أنین / یا نخله فی وطنی النائی/ أتذکرین (کلمات لا تموت قصائد من فیینا(تذکار من بغداد): ۳۸۱). ای درخت نخل در زندان بغداد/ آیا به یاد داری/ آواز اندوهگین ما را؟/ چکاوک با خورشید پرید و این است تمام آنچه او به یاد می‌آورد ای حسرت زندانی / چکاوک با خورشید پرید و در بغداد/ آوازخوانی سوزناک او را/ ای درخت خرما در وطن دور من/ آیا به یاد داری؟

گاه طبیعت را در فرمان خویش می‌بیند و به ابر و باد و خورشید آمرانه فرمان میدهد. از بادها می‌خواهد که او را به آن سوی دردهای شبانه منتقل کنند، به قطره‌های باران فرو افتاده در دل جنگل‌ها دستور میدهد تا عشقش را شعله ور سازند، به ابرها امر می‌کند تا آلودگی‌های شهر را بشویند و یا از آفتاب می‌خواهد در وعده گاه او بدرخشد. شاعر هر چند در جهان آشکار قدرتی نداشته باشد، اما در خیال و با روح رمانتیک خود می‌تواند چون حکمرانی بر هستی حکومت کند و پادشاه واژگان باشد:

- احملینی یا ریاح!/ عبر آلام اللیالی/ احملینی یا ریاح! (النار و الکلمات الموت المنفی: ۴۴۲).
ای بادها مرا با خود ببرید/ آن سوی دردهای شب‌ها/ ای بادها/ مرا با خود ببرید.

- واشتعلی حبا یا قطرات المطر المتساقط فی کل الغابات (قمر شیراز/ القصیده الإغریقیه: ۳۷۸). ای قطره‌های باران فروافتاده در تمام جنگل‌ها/ عشق مرا شعله ور کنید.

پیوندی در شعرش دیده نمی‌شود و اگر هم خاطره ای هست، به دوران زندان وی بازمی‌گردد که در تنگنای زندان به یاد باغ و بستان‌ها می‌افتد و با خیال این خاطره‌ها زندان را تاب می‌آورد. گاه نیز خاطراتی است از گشت و گذارهای عاشقانه و یادآوری دوران جوانی.

عشق ، هیجان و احساسات

عشق و بیان احساسات عاشقانه از ویژگی‌های بیشتر آثار رمانتیک است و توجه به آن در تضاد با توجه به خرد در آثار کلاسیک است. عشق در شعر البیاتی موضوعی است که تنها به زندگی شخصی او ارتباط ندارد و با دیگر زوایای زندگی اجتماعی و سیاسی او نیز پیوند می‌خورد و در واقع البیاتی عشق را چیزی جدای از اهداف متعالی خود نمیداند.

بازگشت پس از مرگ به عشق

مضمونی خاص در شعرهای البیاتی دیده میشود که به عشق پس از مرگ و زندگی دوباره و عشق در آن می‌پردازد. البیاتی آرزوی عشق جاودان و بی مرگ را دارد و حتی با شخصیت عایشه، معشوق خیام، این عشق بی مرگ را آفریده است. او معتقد است که عشق هرگز نمی‌میرد و دوباره به زندگی بازمی‌گردد و در چهره و شکلی دیگر به بقای خود ادامه می‌دهد(توضیحات بیشتر در فصل سمبولیسم ارائه خواهد شد). در کل، بازگشت مضمونی تکرار شونده در اشعار البیاتی است و در دیگر مؤلفه‌های رمانتیک شعر او نیز دیده میشود. در عشق نیز او از بازگشتی سخن می‌گوید که همان معاد است. او این مضمون را از اساطیری که مربوط به بازگشت و زندگی پس از مرگ هستند، هم چون اسطوره ی ایزیس، ازیریس، ایشتار، تموز، اولیس و پنلوپه گرفته است . او امید دارد که پس از مرگ در تمام

اعصار دوباره برخیزد و در زندگی دوباره، با عشقی دیگر و روحی شعله ور و مشتاق به عاشقی بپردازد. در نمونه‌های زیر بازگشت پس از مرگی که در داستان‌های عاشقانه ی اسطوره‌های مرگ و زندگی هست، نمود یافته است. البیاتی آرزو دارد که دوباره پس از مرگ، زنده شود و آن گونه که می‌خواهد از نو زندگی و عاشقی کند:

- سوف أعود عاشقاً من جدید/ أختار نفس الدرب، نفس اللظی (کتاب البحر الرحیل الی مدن العشق: ۲۹۷). به زودی از نو بازخواهم گشت عاشق / و روحی مشتاق و شعله ور را برمی‌گزینم.

- بر بی العشق وها أننی أموت فی بوابه المستحیل / أدرج بالأکفان لکننی أقوم بعد الموت فی کل جبل/ أحمل أوراقی مع الریح و .... عشب إلی مدائن العاشقین/ أوقظ مولاتی من نومها وعندلیب قمر الیاسمین (کتاب البحر الرحیل الی مدن العشق: ۲۹۶). عشق مرا به ستوه آورد و اینک بر دروازه ی بسته می‌میرم/ پیچیده در کفن / اما، من پس از مرگ در تمام اعصار برمی‌خیزم و برگهایم را با باد و علف به سوی شهرهای عاشقان می‌برم/ بانویم را از خواب بیدار می‌کنم و بلبل و ماه و یاسمن را.

خطاب عاشقانه و وصف معشوق

ناظم حکمت معتقد است؛ شعرهایی که البیاتی «خطاب به همسرش دارد و یا دربارهی کودکان و آزادی که در آنها گرمای قلب و ایدئال‌های اجتماعی به طور تجزیه ناپذیری به هم آمیخته اند، همه ی این شعرها، باری از حالات غنایی در خود دارند»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۸۸). در گفتگوهای او با معشوق شکوه و گلایه از بی توجهی و بی وفایی معشوق وجود ندارد و همه با لحنی پرمهر سروده شده اند. اگر هم شکایتی در آنها هست از جور روزگار و زمانه و شرایط و اوضاع سرزمین و وطن اوست که حالت درد دلهایی از سر دل تنگی و رنج را با معشوق دارد. این حالات غنایی با توصیفاتی بسیار رمانتیک نشان داده شده است و البیاتی با تعبیرهایی چون بانوی بانوان، همراز روحم، عشقم، فریاد مآتم، رویاهایم، خانه ام، کبوترم، آتش جنگل‌ها، آب رود، راز جنگل، سیبی رسیده، گنجشک روی شاخه و زیباتر و خیال برانگیزتر از همه، «بوی خوش بیشه‌های کردستان در سپیده دم بارانی» با معشوق و یاد و خیال او به گفتگو نشسته است. هر چند این گونه گفتگو با تعبیرات و توصیفات خیالی در شعر او اندک است، اما این نمونه ی اخیر که ترکیبی از عشق و نوستالژی و ناسیونالیسم البیاتی است، جای خالی آن را پر کرده است:

- عینات من منفی إلی منفی تصبان الحریق / یا أخت روحی، فی عیونی، فی فضاء / صحراء حبی، فی عمیق / جرحی، الحریق / یا أخت روحی، یا غرامی، یا نداء/ شعبی و أحلامیو بیتی، یا عبیر / غابات (کردستان) فی فجر مطیرا عیناک قندیلان من ذهب و نار/ حمامتی

من ذهب و نار المجد للأطفال و الزيتون رسالۀ حب إلی زوجتی: ۲۰۹-۲۱۰). چشمان تو از تبعیدگاهی به تبعیدگاهی شعله می‌بارد/ ای هم راز روحم! در چشمانم، در فضای صحرای عشقم/ در ژرفای جراحتم / آری شعله می‌بارد/ ای هم راز روحم، عشقم، فریاد ملتم!/ و رؤیاهایم و خانه ام/ وای بوی خوش بیشه‌های کردستان در سپیده دم بارانی!/ چشمانت دو چراغ از طلا و آتشند/ کبوترم! از طلا و آتش.

- فی آخر یوم، قبلت یدیها عینیها شفتیها قلت لها: آنت، الآن/ ناضجۀ مثل التفاحه/ نصفک: إمرأۀ والنصف الآخر لیس له وصف // فی آخر یوم، قلت لها: أنت حریق الغابات / وماء النهرا و سر الناز/ نصفک لیس له وصف/ والنصف الآخر: کاهنه فی معبد عشتار(بستان عائشه/سرالنار:۵۲۹- ۵۳۰). در پایان روز دستهایش را بوسیدم چشم‌هایش را، لب‌هایش را به او گفتم: تو اکنون / چون سیبی رسیده هستی | نیمی‌از تو: زنی است و نیم دیگر: به وصف درنمی‌آید. در پایان روز، به او گفتم / تو آتش جنگل‌هایی ا و آب رودا و راز جنگل نیمی‌از تو به وصف درنمی‌آید/ و نیم دیگر: کاهنه ای است در معبد ناهید.

از دیگر مواردی که البیاتی در خطابه ای عاشقانه ی خود به کار برده است، ذکر زیبایی معشوق و وصف موی و روی اوست. در میان این گونه توصیفات که با مخاطب قرار دادن معشوق، او را می‌ستاید و زیبایی او را برای خواننده برجسته تر و زنده تر به جلوه در می‌آورد، وصف چشمان محبوب با تعابیر و تشبیهات، بسیار زیباست. گویا چشمانی که از آنها با عنوان دریچه‌های روح یاد می‌کنند، واقعا تنها راه درک و شناخت معشوق برای البیاتی هستند. این بخش از اشعار او از رمانتیک ترین و احساسی ترین قسمت‌های شعر اوست.

که تصور آن تنها در تخیل رمانتیک امکان دارد. چشمان معشوق گاه دو چراغ از طلا و آتش، دو فانوس طلا، گلنار، شب و تندباد، چشمه و سایه‌های بید بر روی رودی شتابان و بنفشه است. عباس دربارهی شعری از محمود درویش بیان می‌دارد که: «وقتی معشوق و وطن در خطاب او یکی می‌شوند، احساس می‌کنیم که "رمانتیسم" در شکل جدید آن می‌تواند به گونه ای در اعماق نفوذ کند که در شکل قدیم خود از عهده ی آن برنمی‌آمد» (۱۳۸۴: ۱۲۷). شعر زیر نمونه ی این شکل نو رمانتیسم در شعر البیاتی است. او ابتدا به وصف چشمان معشوق می‌پردازد و سپس آنها را با تمام چشم‌های ملتش پیوند می‌زند و همین بخش‌هاست که نمودار پیوند ناگسستنی عشق و زندگی شخصی او با زندگی سیاسی و وطن دوستی اوست:

- عینات من منفی إلی منفی تصبان الحریق / یا أخت روحی، فی عیونی، فی فضاء / صحراء حبی، فی عمیق/ جرحی، الحریق / یا أخت روحی، یا غرامی، یا نداء/ شعبی و أحلامیو بیتی، یا عبیر/ غابات (کردستان) فی فجر مطیر/ عیناک قندیلان من ذهب و نار/ حمامتی من ذهب

و نارا و جلنار يتوهجان، الليل، فی منفای/ فی خضر الدروب و فی ينابيع الجبال/ و فی سهوب / وطنی البعيد حيث الربيع يموت محترق الشفاه/ عريان، و أطفال فی أوراده يتدثرون (المجد للأطفال و الزيتون ارساله حب إلی زوجتی:۲۰۹-۲۱۰). چشمان تو از تبعيدگاهی به تبعيدگاهی شعله می‌بارد/ ای هم راز روحم. در چشمانم، در فضای صحرای عشقم/ در ژرفای جراحتم آری شعله می‌بارد ای هم راز روحم، عشقم، فرياد ملتم!/ و رؤياهايم و خانه ام/ وای بوی خوش بيشه‌های کردستان در سپيده دم بارانی!/ چشمانت دو چراغ از طلا و آتشند/ کبوترم! از طلا و آتش و گلنارا که در شب تبعيدگاهم می‌درخشند/ در جاده‌های سرسبزا در چشمه ساران کوه‌ها و در دشتهای وطن دورم/ آنجا که بهار با لبانی سوخته می‌ميرد، برهنه و کودکان در گل‌های سرخش پيچيده ميشوند. |

- عيناک کالليل ماذا فی سوادهما عوالم من أساطير و من رجم/ ذبحت قلبی علی أهدابها فإذا بالقلب يسخر فی عينيک من ألمیعيناک عاصفه هبت وماترکت علی صبای سوی طيف من السقم (ملائکه وشياطين/عيناک:۶۴). چشمان تو چون شب است، چه چيزی است در سياهی آنها جهان‌های افسانه‌ها و پيشگويی‌هاست/ قلبم را بر مژگان او ذبح کردم/ آن گاه که درد مرا در چشمش با قلب به سخره می‌گرفت / چشمان تو تندباد است/ می‌وزد و باقی نمی‌گذارد جز بيماری را در عشق من.

گاه چشمان معشوق مورد خطاب او، شهرهای دوست داشتنی او چون بغداد، اصفهان، قندهار يا مادريد هستند که يا به آن شهرها سفر کرده است و يا وصف زيبايی آنها را شنيده است که از زيباترين تشبيهات در شعر اويند:

- عيناک «مدريد» التی استعدتها/ عيناک «قندهار»/ بحيرتان عبر غابات النخيل و سهوب النار/ غرقت فيهما، أحرقت // عيناک اصفهان»/ أوی إلی أبراجها الحمام / و بعث الخيام/ بعندليب فمه الظمآن/ موزع ألحانه فی الحان و مترعا قبه هذا الليل بالمدام/ عيناک «بغداد» التی افتقدتها فی الصحو و الأحلام و إننی بالرغم من فقری بهذا الزمن البخيل و ليل حزنی المجدب الطويل / بکيت، يا حبيبتی، کثيرا منحت أهلی الفقراء کلماتی و تمقت علی الأشواق فی الهجير سفر الفقر و الثوره الی هند: ۵۵-۵۶)، چشمان تو مادريد است که باز پس گرفته ام/ چشمان تو قندهار است/ دو درياچه است آن سوی بيشه‌های نخل و پشته‌های آتش / که در آنها غرق شدم، سوختم /...../ چشمان تو اصفهان است که به برج‌هايش کبوتر پناه گرفته / وخيام مبعوث شده/ به گونه بلبلی تشنه که ترانه‌هايش را در ميخانه‌هايش پخش می‌کند و قبهی اين شب را لبريز از شراب می‌سازد/ چشمان تو بغداد است که در مستی و هشياری از دست دادمش ... و من به رغم نداری در اين روزگار بخيل / و شب اندوه که

خشکسالی طولانی است / بسیار گریستم محبوبم / و واژگانم را به یاران تهیدستم بخشیدم و آرزوها را در گرمگاه روز پراکندم

در مواردی که به وصف رنگ چشم‌ها می‌پردازد، با زیبایی و با رمانتیک ترین بیان آن را به تصویر می‌کشد. در این حالات رمانتیک و عاشقانه، رنگ چشمان محبوب او گاه سپیده ای است در کشمیر و گاه درخشش برقی است در دیوارهای بابل، درخشش برقی است در آینه‌ها و قندیل‌ها، درخشش برقی است در قبیله‌ها و ملتها:

- لون عینیک ومیض البرق فی أسوار بابل / ومرایا و مشاعل و شعوب وقبائل/ غزت العالم لما کشفت بابل أسرار النجوم / لون عینیک سهوب حطمت فیها جیوش الفقراء عالم السطوه والإرهاب باسم الکلمه وغزت أرض الأشاطیر وشطآن العصور المظلمه (الکتابه علی- الطین /قصائد حب إلی عشتار:۱۹۷). رنگ چشمان تو درخشش برق است در دیوارهای بابل / و آینه‌ها و قندیل‌ها و قبیله‌ها و ملتها جهان تاراج شد زمانی که بابل اسرار ستارگان را فاش کرد/ رنگ چشمان تو دشتهایی هموار است که در آن لشکر فقیران جهان حمله و ترور را به نام کلمه/ در هم می‌شکنند و بر سرزمین اساطیر و سواحل عصرهای تاریک یورش می‌برند.
|

- رسمت عینیک علی وساده الاسکندر الکبیر / وشعرک الشراع فوق السفن البیضاء فی إزمیرا و قلت من رآک - والعالم بحر وأنا سفینهٔ - أصبح مجنونا و من رآک لا یموت/ وجهک أوروبا وعیناک ضیاء الفجر فری کشمیر/ وجهک تصویر علی بوابه السماؤ فی بکین (کتاب البحر اأنصب لک خیمه فی الحدائق الطاغوریه: ۳۲۱-۳۲۲). چشمان تو را بر سریر اسکندر کبیر کشیدم/ گیسوی تو بادبانی است بر کشتی‌های سپید در ازمیرا - در حالی که جهان دریاست و من کشتی گفتم هر کس که تو را دید دیوانه گردید و کسی که تو را دید نمی‌میرد/ چهره تو اروپاست و چشمان روشن تو سپیده است در کشمیر/ چهره ی تو عکسی است بر دروازه ی آسمان در پکن.

از چشمان معشوق که بگذریم در مواردی بسیار اندک نیز هنگام سخن گفتن با وی به وصف زیباییهای دیگر او نیز می‌پردازد و باز با توصیفاتی بدیع چون تشبیه، چهرهی معشوق به «اروپا» یا «عکسی در آسمان پکن» یا تشبیه گیسوی او به «بادبانی بر کشتیهای سپید در ازمیر» خواننده را به شگفتی وامیدارد و غیر مستقیم سپیدی چهره ی او را به کشتی‌های سپید ازمیر تشبیه می‌کند و تصویر در تصویر می‌آفریند و یا گیسوانش را به «پنجرهای یا گنجشکی بال زنان یا گلی در آیینه ی دریا» مانند می‌کند و یا ترکیب زیبای بشقاب گونه‌های شرمگین» را خطاب به وی به کار می‌برد:

- رسمت عینیک علی وساده الاسکندر الکبیر / وشعرک الشراع فوق السفن البیضاء فی إزمیر و قلت من رآک - والعالم بحر وأنا سفینهٔ (کتاب البحرسأنصب لک خیمه فی الحدائق الطاغوریه: ۳۲۱-۳۲۲). چشمان تو را بر سریر اسکندر کبیر کشیدم/ گیسوی تو بادبانی است بر کشتی‌های سپید در ازمیر در حالی که جهان دریاست و من کشتی.

- خصلات شعرک فی مرایا البحر: نافذه وعصفور یطیر و وردتان/ وأنا المسافر فی الزمان و فی المکان/ وفی منافی الأبجدیه والعروض لغتی بضونک أورقت صارت قنادیل المحبه/ أزهرت/ صارت منازل للقلوب صار الزمان حدیقه / والبحر مرآه الحدیقه والزمان (بستان عائشه البصره:۵۰۷-۵۰۸). طره‌های گیسوانت در آینه‌های دریا/ پنجره ای است / گنجشکی است/ بال زنان و دو گل است.

- أمارس طقوس السحریه / علی خریطه جسدک فی الحلم / وعندما أستیقظ تتفتح ألف زهره علی صحن خدیک الخجلین (کتاب البحر المعبوده:۳۰۷). به مناسک جادو می‌پردازم/ بر نقشه جغرافیا جسم توست در خواب و زمانی که بیدار می‌شوم/ هزار شکوفه باز می‌شود بر بشقاب گونه‌های شرمگین تو.

البیاتی گاه در خطابه ای عاشقانه ی خود، به ابراز احساسات پاک نسبت به معشوق و بیان عشق خود به او می‌پردازد و عشق وی را معجزه ای بر زمین میداند و خداوند را گواه عشق خود می‌داند:

- لقد هبطت بمعجزات حبک علی أرض کوکب جدید لأکتب علی متون مسلاته/ ونوافذ عماراته/ وأجنحه فراشاتها وخدود نسائه/ إننی أحبک/ إنی أحبک (کتاب البحر المعبوده:۷ ۳۰-۳۰۶). با معجزه‌های عشق تو بر زمین ستاره ای نو فرود آمد و من مینویسم بر پشت تفریح گاههایشا و پنجره‌های عمارت‌هایش/ و بال پروانه‌هایشا و چهره ی زنانش/ دوستت دارم دوستت دارم.

- وأنت فی حدیقتی تسیر / تحلم بالنافوره البیضاء / و بالعصافیر و بالغدیر / فی لیله المقمره الخضراء و لاتری وجهی الذی شوههٔ البکاء و قلبی الکسیر یسألک الرحمه و الغفران/ لأننی أحببت - والله علی غرامنا شهید/ و الأرض و الإنسان / وصیفه الأمیرهٔ الحسناء (المجد للأطفال و الزیتون الأمیر السعید:۲۰۰). تو در باغ من گردش می‌کنی و خواب فواره ی سپید و گنجشکان و برکه را می‌بینی در شب سبز مهتابی و نمی‌بینی چهره ی مرا که گریه زشتش کرده و دل شکسته ام از تو مهر و بخشش می‌خواهد/ چرا که دوستت دارم و خداوند بر عشق ما گواه است، و انسان و زمین هم-اکنیز شاهدخت زیبا.

و گاه عشق خود به معشوق را به همه چیز و در همه جا پیوند می‌زند و او را در همه جا و در تمام چهره‌ها یا تمام شهرهای زمین می‌جوید و می‌بیند و در این حالات رمانتیک وار، نام تمام معبودها و معشوقه‌های جهان، نام معشوق او می‌شود:

- مجنونا کنت أنادی باسمک کل الأسماء کل المعبودات وکل زهور الغابات وکل الربات/ کل نساء العالم فی کتب التاریخ وفی کل اللوحات کل حبیبات الشعراء/ مجنونة کنت أنادی الله (کتاب البحر الأمیره والغجری: ۲۸۹). دیوانه وار نام تو را صدا می‌زنم با تمام نام‌ها تمام معبودها و تمام شکوفه‌های بیشه‌ها تمام دوشیزگان / تمام زنان جهان در کتاب‌های تاریخ و در تمام تابلوهای نقاشی و تمام معشوقگان شاعران دیوانه وار خدا را صدا می‌زنم.

البیاتی گاه نیز دوری از معشوق خود و احساس خود را نسبت به اطراف و جهانش در دوری از او بیان می‌کند و از تنهایی و هراس خود به هنگام غیبت معشوق با وی می‌گوید:

- شوارع المدینه / **موحشة**، بعدک، حتی الموت (سیره ذاتیه لسارق النار المخاض:۳۲۸). بعد از تو خیابان‌های شهرا تا مرز نیستی هراس آورند. - کقطره المطرا کنت وحیدا / آه یا حبیبتی، کقطره المطر الاتحزنی سأشتری غدا لک القمر ونجمه الضحی وبستانا من الزهرا غدا إذا عدت من السفر/ غدا أورق فی ضلوعی الحجر/ لکننی، الیوم، وحیدا أه یا حبیبتی **کقطرة** المطر (کلمات لاتموت قصائد من فیینا (الوحده): ۳۸۰). مانند قطرهای باران / تنها بودم / آه معشوق من، چون قطرهای باران/ اندوهگین من نباش به زودی فردا برایت ماه را خواهم خرید و ستارها و باغی از شکوفه/ فردا که از سفر بازگردم/ فردا که سنگ در سینه ام برگ دهد/ اما، من امروز تنهایم / چون قطره ای باران/ آه معشوق من.

جدای از نمونه‌های پیشین که روی سخن البیاتی با خود معشوق است در مواردی نیز این خطاب عاشقانه با اعضای معشوق یا ابزاری در ارتباط با اوست که برای او یادآور خاطرات عشق و مهر است و با آنها درد دلی صمیمانه دارد. به عنوان نمونه در قطعه ی زیر، او با گیسوان معشوق خود گفتگویی از سر تنهایی شبانه دارد و گیسوان آتشین فام محبوبش را به گلی سرخ مانند کرده و سپس سرخی آنها را به عطر سرخ گیسوان نسبت داده است و با ایجاد این حس آمیزی زیبا بر تأثیر سخن خود در جان خواننده افزوده است و آن گاه دوباره همین گیسوان را به آبشاری سکرآور از نور تشبیه کرده است که بر قلب او که بادبانی سرگشته در امواج تاریکی شب است، فرو می‌ریزد و چه زیباست که اگر مخاطب از پس درنگی راز دوگانگی این سخنان را دریابد که گیسوان آشفته‌اش سبب آرامش قلبی سر گشته و بی قرار می‌گردد:|

- یا شعرها الأحمر! یا ورده/ أرق لیلی عطرها الأحمر/ قلبی شراع حائر واجف / یهوی به شلالک المسکر/ شلال ضوء فی ضلوع الدجی یجری وفی قلب الدجی یهدر/../ یا شعرها

الأحمر. یا ورده/ أرق لیلی عطرها الأحمر(ملائکه وشیاطین العطر الأحمر:۶۰). ای گیسوی سرخ او! ای گل سرخ/ شب مرا با عطر سرخت بیدار نگه دار/ قلب من بادبانی است سرگشته و آشفته و آبشار سکر آور تو بر آن فرو می‌ریزد آبشار نور در سینه تاریکی جاری می‌شود و در قلب تاریکی می‌جوشد / ای گیسوی سرخ او! ای گل سرخ/ شب مرا با عطر سرخت بیدار نگه دار.

نمونه ی دیگر که در پیوند با گفتگوی البیاتی با وسایلی از معشوق است به گفتگوی او با حلقهی نامزدی باز می‌گردد که باز هم او به جای سخن گفتن با محبوبش که از وی دور است به آن چه که از او یادگار دارد دل خوش میدارد و از آن می‌خواهد تا خاطرات عشق او را از نو روایت کند و عشق و شیفتگی او را به وی یادآور شود:

- إیه یا خاتم الخطوبه» حدث ذلک الطیف عن غرامی الحزین حدث النجم ربما تتلاقی /فی سنا النجم عینه بعیونی/حدث الذکری ات فهی عزائی / وبها کل صبوتی و فتونی احدث الفجر، قل له إن لیلی/ أطفأت شعله الصبا فی یمینی (ملائکه وشیاطین المخطوبه:۱۰۲).هان! ای حلقه ی نامزدی روایت کن/ آن نوع از عشق اندوهناک مرا / روایت کن از ستاره/ چه بسا که چشمانش در پرتو ستاره به چشمان من بیفتد/ روایت کن خاطرات مرا که آن عزای من است و در آن تمام عشق من و شیفتگی من است / روایت کن از سپیده، بگو به او که شب من شعله عشق را در دست راستم خاموش کرد.

عشق در پیوند با میراث گذشته

همان گونه که پیش از این نیز گفته شد در شعرهای عاشقانه ی رمانتیک، عشق همانند تصویری نمادین از ناآگاه متجلی می‌شود و معشوقی خیالی رخ مینماید. پس زنانی به ادبیات این دوران راه می‌یابند که زنانی عادی نیستند، همانند پریان، دریابانوان، ملکه‌های وحشی و شاهزادگان شرق (مختاری، ۱۳۷۸،ب:۱۰۹). البیاتی در شعر خود اشخاص و عناصر در پیوند با گذشته را چون عایشه، لیلی و مجنون، ایزیس، پنلوپه، اوفیلیا، ایشتار و ... به موضوعات مرتبط با عشق راه می‌دهد. از جمله مواردی که البیاتی به تکرار، عشق خود را با پیوندی از گذشته بیان می‌کند و با آن به توصیف عشق پاک خود می‌پردازد، بهره بردن از شخصیت عایشه است. گفته شده که عایشه معشوق خیام - شخصیت مورد علاقهی البیاتی - بوده که عشق آنان به فرجام نرسیده است و وصالی در پی نداشته و خیام هرگز در اشعارش سخنی از او به میان نیاورده است. این معشوق دوران جوانی خیام که بسیار مورد علاقه ی او بود به مرض طاعون درگذشت.

البیاتی او را گاه عایشه و گاه با نام مستعار خزامی‌می‌خواند و معتقد است که او هیچ گاه نمرده است و توضیح میدهد که در مجموعه ی الموت فی الحیاۀ که می‌گوید عایشه مرده است، در واقع منظور

او این نیست که تا ابد مرده، بلکه مقصود تولد دوباره ی اوست و او از نو، در مکانی دیگر و زمانی دیگر در این جهان زاده خواهد شد. این زن اسطوره ای را که رمز عشق ازلی است (البیاتی،۱۹۵۵: ۱۸۴) در شعر خود به کار برده و با عشق خود پیوند زده است و اوصاف و حالاتی خیالی با شخصیت او آفریده است. در دو قطعه شعر زیر، البیاتی به زیبایی و با ترفندی هنری علاوه بر باد کردی از عایشه، عشق را با اجزائی دیگر از میراث گذشته؛ یعنی با عطارنیشابوری، هفت شهر عشقش، ترجمه ی بیتی از حافظ، شمس تبریزی و ترجمه ای از غزلیات مولانا، آتش و نی معروف مثنوی معنوی و کوزههای رباعیات خیام پیوند می‌زند و این عناصر از میراث گذشتگان همه در پیوند با ایران است، چرا که او همواره به ایران و میراث ادبی و فرهنگی آن عشق می‌ورزیده است:

- ینهش صدری وأنا أسمع عائشه تبکی فی بستان طفولتها کانت للرجل المجهول القادم من مدن العشق السبع / تقول بحزن:/ کان فراق مرأ، فافعل ماکنت ترید سوی هذا!/ یا هذا مجنون أنت وسکران (مملکه سنبله قراءه فی دیوان «شمس تبریز» لجلال الدین الرومی:۴۴۵). کرکس سینه ام را به منقار می‌گیرد و من میشنوم / عائشه / در باغ کودکی اش می‌گرید و به مرد ناشناس آمده از هفت شهر عشق / غمگنانه می‌گوید: «نیست در عالم ز هجران تلخ ترا هر چه خواهی کن ولیکن آن مکن! ای شیدای مست!»

«لارا» و «خزامی» نیز از دیگر شخصیت‌های در پیوند با عشق و هم چنین گذشته در شعر البیاتی هستند. لارا نام دختر جوان فرانسوی است که البیاتی در مقطعی از زندگی عاشق او بوده است. خزامی‌نام یکی از معاشیق عرب است. او همان گونه که خود نیز گفته است، گاه عایشه را با این دو نام می‌خواند:

- معجزه الحب الخالد لارا»/ تنهض من تحت رماد الأسطوره، عنقاء / تتألق نجمهٔ قطبیهٔ وتهاجر مثل الأنهار/ تتقمص فی ألواح الطین/ وفی أختام ملوک الورکاء»/ صوره عشتازا تصبح معشوقا أزلیهٔ فی لاهوت العشاق / إحدی الربات / تتجلی فی صور شتی/ فی أوراق البردی و فی المنحوتات تغری بعبادتها الشعراء/ فإذا ماعبدوها صاروا فی الحب لها عبدان/ أغوتنی/ وأنا فی المهد صبیا لکننی أصبحت علیها سلطان کانت فی الحب ملاکا وأنا کنت الشیطان (بستان عائشه الملاک و الشیطان: ۴۶۳-۴۶۴). «لارا» معجزه ی عشق جاودان / سیمرغ وار از خاکستر اسطوره برمی‌خیزد/ به سان ستاره ای قطبی میدرخشد و مانند رودها کوچ می‌کند در لوحه‌های گلی و در نگین پادشاهان «الورکا»/ صورت عشتار به خود می‌گیرد و در لاهوت عاشقان/ به معشوقی ازلی بدل می‌شود/ الهه ای که در صورت‌های گونه گون تجلی می‌کند/ بر کاغذهای باستان و سنگ نبشته‌ها/ شاعران را به پرستش خویشتن بر می‌انگیزد/ پس / آن هنگام که به پرستش او برخاستند/ بندهی عشق او شدند/ او مرا فریفت / کودکی بودم/ در گهواره/ اما من سلطان او شدم/ او فرشته ای بود در عشق / و من شیطان بودم.

- لارا» رحلت بعد رحیلی/ ضاعت فی زحمه هذا العالم // و «خزامی» نذرت للبحر ضفائرهار ولنجم المیلاد/ وأنا حطمت حیاتی/فی کل منافی العالم / بحثا عن لارا وخزامی(کتاب البحر اأحمل موتی و أرحل:۲۹۶). لارا پس از سفر من، سفر کرد و در انبوهی این جهان گم شد و خزامی گیسوانش را نذر دریا کرد/ نذر ستارهی تولد و من زندگیم را فرو پاشیدم/ در تمام تبعیدگاه‌های جهان در جستجوی لارا و خزامی.

در نمونه‌های دیگر البیاتی از شخصیت‌هایی چون لیلا، هند، صفا، شیرین، ایشتار، هلن و اوفلیا در گستردن موضوع عشق بهره برده است.

عشق و اندوه

اندوه و غم رمانتیک لازمه ی همیشگی عشق در بیشتر اشعار عاشقانه ی شاعران است. شعر البیاتی نیز از این ویژگی برکنار نیست و چه در نمونه‌هایی که در پیوند با جامعه و عشق است یا خاطرات و عشق این اندوه نیز دیده میشود که پیش از این مورد بحث قرار گرفت. عشق اندوهناک او شبانه به سراغ وی می‌آید و تنهایی و بی قراری شب روح او را لبریز از اندوه دوری از معشوق می‌کند که در لحظات ترس و غم و بی کسی باید در کنارش باشد و نیست. از این رو لحظات گریه و بی خوابی و تنهایی خود را برای معشوق بازگو می‌کند تا بیاید و با آوازش زندگی بخش همه چیز باشد و شور و زندگی را در فضای اطرافش ایجاد کند. این گلایه‌ها همه از سر غم عشق است که همواره از لوازمات آن بوده و هست و عشق هیچ گاه بی اندوه و رنج نبوده است:

- طوال لیالی البکاء / لیالی السهاد/ لیالی الرماد/ أصلی/ أنادی/ حبیبی تعال / فإن العصافیر فی الظلمه / و الجنیه الغابه / تؤرقها، یا أمیری الصغیر / مواویلک الحمر، و الساقیه (أشعار فی المنفی صلاه لمن لا یعود: ۲۵۹ و ۲۶۰). در طول شب‌های گریه/ شبهای بی خوابی / شب‌های خاکستر/ نماز می‌خوانم/ صدا میزنم / محبوبم بیا/ چرا که گنجشکان تاریکی و پری جنگل / و رود کوچک را بیدار می‌کند/ آوازهای سرخ توای شهزاده کوچک من.

- یأتی مع الفجر ولایتی / حبی الذی أغرق فی الصمت یحوم حول السور مستجدیا تنهشه مخالب الموت / حتی إذا ما الیأس أودی به صاح من الأعماق یا انت/سفینه الأقدار لم تنتظر/ و سندباد الریح لم یأت / من أین أقبلت؟ و آبارنا/ مسمومۀ من أین أقبلت؟/ لعلنی کنت علی موعد من قبل أن ألد أو کنت / الحب أعمی و أنا ههنا أکتب فوق الماء ماقلت // حبیبتی من قبل أن تلدی/ أحببت عینیک / فمن أنت؟ (الموت فی الحیاه /کلمات الی الحجر (المستحیل):۱۷۴-۱۷۵). با سپیده می‌آید و نمی‌آیدا عشق من که غرق سکوت است / گرد دیوار می‌گردد چون گدایی و چنگال‌های مرگ او را می‌فشارند تا در حالت ناامیدی او را بکشد/ از اعماق وجود فریاد زد: ای توا/ کشتی سرنوشت / هرگز منتظر نمانا سندباد بادی

است که هرگز نمی‌آید/ از کجا می‌آیی/ این زمان که چاه‌های ما مسموم است/ از کجا؟/ ای کاش پیش از آن که زاده شوم/ بر پیمانی بودم/ یا عشق کور بود و من آن چه تو می‌گفتی این جا بر آب می‌نوشتم / محبوب من، پیش از آن که تو زاده شوی چشمانت را دوست داشتم / آخر تو کیستی؟

اندوه او در عشق به اندازه ای می‌تواند بر او تأثیر بگذارد و او را در هم شکند که خانمان براندازی آن به اندازه ی ویرانگری و بزرگی زلزله ای مهیب باشد و این اندوه از عشق را این گونه بیان میدارد که:

- حبی دمرنی روما دمرها الزلزال (قمر شیراز/ إلی رفائیل ألبرتی: ۳۶۲) مرا عشقم ویران کرد/ روم را زلزله.

گاه آن چه البیاتی را دچار غم می‌کند، بی عدالتی روزگار و بازار عاشقان است؛ زیرا که خود وی در راه | عشق رنج بسیار برده و همواره راه عاشقان را هموار کرده و با اشعار عاشقانه ی خود روح عشاق را سیراب کرده است و به گفته ی خود او، عاشقان در عشق از شراب او نوشیده اند، اما باید بهره ی او از شراب عشق شک باشد و در عین بی رحمی‌روزگار، سهم او از عشق گریه و اندوه باشد و سهم دیگران خنده و مستی. این گونه است که به این نتیجه ی دردناک می‌رسد که عشق او را ترک کرده است و او تنهایی رانده شده است، سوخته در پایان راه این شکست بزرگ روح حساس او را رنجور و لبریز از اندوه می‌کند تا به ابرهای بهاری یادآور شود که او نیز دلی مالامال از غم دارد و هم نوای با آنها باید ببارد و اندوهان خویش را خالی کند و گاه این اندوه عاشقانه، وی را بر آن می‌دارد تا بر مرگ راز عمان خویش را آشکار کند و آرزو کند، هیچ گاه روشنی و عشق را نشناخته بود، چرا که هدایای او در عشق همواره گور آرزوهای او بوده است:

- یا غیوم الربیع هذا فؤادی فی جحیم الندواء للصمت یشکوا شرب العاشقون فی الحب خمری/ ونصیبی من خمره الحب شک/ ألهم خمرتی ولی عبرانی/ ولقلبی البکا وللناس ضحک؟/ یا غیوم الربیع هذا فؤادی /فی جحیم الهدوء للصمت یشکوا یا غیوم الربیع هذا دموعی فی دروب العشاق ضاعت هباء!/ إذا سماواته إذا ما أضاء (ملائکه و شیاطین /غیوم الربیع:۴۷-۴۸). ای ابرهای بهاری این قلب من است که در آرامش دوزخ برای سکوت گله می‌کند عاشقان در عشق از شراب من نوشیدند و بهره ی من از شراب عشق شک است/ آیا برای آنان شراب من و برای من اشکها؟/ و برای قلب من گریه و برای مردم خنده!/ ای ابرهای بهاری این قلب من است که در آرامش دوزخ برای سکوت گله می‌کند/ ای ابرهای بهاری این اشک‌های من است که بر درهای عاشقان هدر و تباه شد/ چون ستاره ای که روشنایی او در بیابان از میان می‌رود. آن گاه که در آسمان بدرخشد.

- من أین یأتی النور واللیل فی کل الدروب یرصد العاشقین / برح بی العشق وها أننی تحت السماوات وحید طرید/ محترقة فی طرق المنتهی/ وحاملا ناری لعصر جدید کتاب البحر الرحیل الی مدن العشق: ۳۰۰). بر هر دروازه ای عاشقان منتظرند/ نور و شب از کجا می‌آید؟ عشق مرا ترک کرد و من زیر آسمان‌ها تنها و رانده شده ام / سوخته در پایان راه و آتشم را برای عصر نو حمل می‌کنم.

البیاتی آن قدر خودبین نیست که تنها اندوه عشق خود را بیان کند و از عشق شکوه کند و تنها آههای سوزناک دل داغ دیده ی خود را از سینه برآورد. او شاهد اندوه و تنهایی کشیدن دیگر عاشقان در غروبهای غم انگیزشان است که تنها و شکسته، بار دوزخشان را به دوش می‌کشند و با آنان هم دردی می‌کند:

- یتوجع العشاق فی صحراء وحدتهم یجوبون المساءات الکئیبة حاملین جحیمهما متوحدین/ مهشمین (بستان عائشه المکتشفون: ۴۹۱). عاشقان در صحرای تنهاییشان / به درد می‌گریند/ در غروب‌های غم انگیزا گردش می‌کنند و بار دوزخشان را بر دوش می‌کشند تنها شکسته و خرد شده.

عشق و خاطرات آن

همان گونه که پیش از این در موضوع کودکی گفته شد، عشق کودکی از جمله خاطرات ماندگار و شیرین البیاتی است. او بارها از عشق پاک و معصومانه ای که در کودکی در جانش رسوخ کرده بود، یاد کرده است. البیاتی خاطرات زیادی از عشق نقل نمی‌کند و بیشتر آن چه که در شعرش از عشق هست، به بیان آن در زمان حال می‌پردازد و به دشواری می‌توان نمونه‌هایی را در پیوند با عشق و خاطره گویی در میان اشعار او یافت، بنا به گفته ی خودش: «داستان من با زنان در جهان کودکی آغاز شد، جهان روستا و شهر. و پیوسته از عشق کودکی که به نگاهی آغاز می‌شد و با بوسه یا اشکی پایان می‌یافت، یاد می‌کنم. جهان عشق پاک کودکی همواره دوزخی است در چشم من و من آن را از تبعیدگاهی به تبعیدگاهی دیگر با خودم میبرم» (البیاتی، ۱۹۹۳: ۸۵). او در حاشیه ی کتاب کهنه ای که او را به عالم کودکی بازمی‌گرداند، نامه ای می‌نویسد که مخاطب آن زنی ناشناس از دوران کودکی اوست:

- کتبت فی حاشیه الکتاب رسالة لامرأه مجهوله/ أحببتها فی زمن الطفوله / قلت لها أیتها البحیره المسکونه / بکلمات الحب والنجوم والأسماک/ قلت لها الوداع!/ کتبت فی دفاتر الموت لهل تمیمه / مقبلا عیونها الخضراء (قصائد حب علی بوابات العالم السبع من کتابات بعض المحکومین بالاعدام بعد سقوط کومونه باریس: ۲۵۹). در حاشیه ی کتاب نامه ای نوشتم برای زنی ناشناس که در زمان کودکی دوستش داشتم / به او گفتم ای دریاچه ی آرام گرفته

با واژگان عشق/ و ستارگان و ماهیان به او گفتم خداحافظ / و برایش در دفترهای مرگ تعویذی نوشتم / مورد قبول چشمان سبز او.

- لأنک أحببتنی فی الطفوله / لأن اللیالی طویله / لأن العذاب، لأن الکهولها لأنک واحهٔ عمری الظلیله/لأن دموعی قلیله/لأنک، یا دری/ تدعی بالبطوله / لأنک قبلتنی فی الخمیله / وعلمتنی کل حیله / لأنی لم أکن ذات یوم بخیله / لأنی أحبک حب الذلیله/لأن حیاتی/ بدونک، یا دری، مستحیله:/ کسرت فؤادی / ویتمتنی/ فی الطفوله (کلمات لا تموت الأمیره التی کانت تحب مغنیها: ۳۶۸). برای این که در کودکی مرا دوست داشتی برای این که شبها دراز است/ برای این که عذاب / برای این که پیری....... برای این که واحه عمرم پر درخت است برای این که اشکهایم اندک است برای این که ای سوار منا به مسابقه قهرمانی دعوت شدی / برای این که مرا در بیشه بوسیدی برای این که تمام فریب‌ها را به من آموختی برای این که روزی بخیل نبوده ام/ برای این که عاشق تو هستم / عشقی رام|| برای این که سوار من / زندگی من بی تو ناممکن است:/ دلم را شکستم و در کودکی تو را خواستم.

عشق و زندان یا تبعید

از جمله زیباترین و دردناک ترین بخش شعرهای عاشقانه ی البیاتی مربوط به اشعاری می‌شود که وی عاشقانه از تبعید و دوری از وطن سخن می‌گوید. شکوه از مردن در سرزمینی غریب، دور و محروم از عشق؛ یعنی شکوهی هم زمان از سلب دو حق هر انسان؛ یعنی عشق و آزدی، همواره بر زبان البیاتی جاری است و بازگشت از تبعید و رهایی از زندان و پرداختن به عشق، رؤیایی است که در شعرهای او با بیانی بسیار رمانتیک و حزن آور تکرار می‌شود و بر جان آدمی‌مینشیند، چرا که این اشعار دردانگیز، آرامش را از هر وجدان تپنده ای می‌گیرد تا بیاندیشد که واقعا چرا نمی‌توان به عشق که موهبتی آسمانی و الهی است در آرامش و آزادی پر و بال داد:

- لماذا نحن یا ربی/ بلا وطن، بلا حب / نموت / نموت فی رعب لماذا نحن فی المنفی / لماذا نحن یا ربی؟ (النار والکلمات الماذا نحن فی المنفی: ۴۳۰-۴۳۱). خدای من برای چه ما/ بی وطن، بی عشق / میمیریم / چرا در وحشت / در تبعید می‌میریم/ خدای من؟

اما، برای روح رمانتیک البیاتی هر چیز شدنی و قابل دسترسی خواهد بود. او در تبعیدگاه نیز می‌تواند وطنی برای خویش بیافریند و آن حضور معشوق است و این جز با تخیل رمانتیک امکان پذیر نیست، وطنی که می‌پرسندش و در آن آرام می‌گیرد و در آرامش می‌میرد. دردی که همواره با معشوق در میان می‌گذارد، مردن بی عشق است در تبعید، بی وطن:

- کونی ایتها المشربه الوجنه بالتوت الأحمر والورد الجبلی الأبیض // کونی آخر منفی وطن/ أعبده / أسکن فیه وأموت (قمر شیراز/ قمر شیراز: ۳۸۴-۱۳۸۵). رخسارهی سرشار از توت

سرخ و گل سفید کوهی!/ در آخرین تبعیدگاه/ وطن من باش!/ که می‌پرستمش که در آن آرام می‌گیرم و میمیرم.

- عشقتک فی المنفی وأنت صبیهٔ / وکان هوانا فی الجوانح یکبر / فلما التقینا بعد نأی وغربه / رجعنا الی ارض الطفوله نبحر کأنا ولدنا من جدید بکوکب هوالوطن الموعود أو هو أبعد(کتاب البحر المعبوده:۳۰۷). عاشق تو هستم در تبعید و تو جوان هستی و عشق ما در اطراف بزرگ میشد/ ما پس از دوری و غربت تا کنون دیدار نکرده ایم با هم به سرزمین کودکی بازمی‌گردیم / مات و سرگشته می‌شویم / گویی که از نو در ستاره ای زاده می‌شویم که وطن موعود است یا دورتر از آن.

گاه نیز نه دور از وطن و در تبعید، بلکه در وطن خود و آن گاه که گرفتار بند و زندان است، روح او در سکوت و رؤیا به سوی معشوق می‌گریزد و با او درددلی سوزناک را آغاز می‌کند و هنگامی‌که به خود می‌آید به واقعیت تلخ زندان پی می‌برد و در می‌یابد که از معشوق جداست، اما هیچ گاه دوست داشتن و عشق را از یاد نمی‌برد:

- یا فی البرعم الغافی وفی الهدب المبلل بالدموع فی الصمت فی الأحلام فی الشفق / النخضب فی الربیع/ روحی تفر- إلیک - منی تملی یجنها التمنی/ وإذا أفقت وأنت عنی/ فی معزل وأنا بسجنی رجعت إلی تقول: غن (ملائکه و شیاطین/ أغنیه: ۶۲). در غنچهی خفته و در مژگان خیس از اشک در سکوت، در رؤیا، در شفق به خون نشسته در بهار/ روحم از من به سوی تو می‌گریزد و آن گاه بیدار میشوم که تو از من جدایی و من در زندان به سوی من بازمی‌گردی و می‌گویی: بخوان.

- حبیبتی‌ها أنا/ أحرق نفسی هنا) کی أکسر الثلج والأغلال / یا بؤسنا إن أشرقت شمسهما و نحن فی سجننا نجتر أحزاننا/ حبیبتی إن هموا لم یرحموا حبنا لکننا لم نزل / نحب لکننا(کلمات لا تموت القتله: ۳۵۵-۳۵۶). معشوق من / اینک من در این جا خویشتنم را به آتش می‌کشم تا یخ و غل و زنجیرها بشکند/ ای وای بر بینوایی ما/ خورشید آنها طلوع کرد/ ما در زندان خود غم‌هامان را نشخوار می‌کنیم / معشوق من! آنان به عشق ما رحم نمی‌کنند/ اما، ما پیوسته دوست میداریم.

عشق و مسائل انسانی و جامعه

در شعر البیاتی شعر عاشقانه نیز آمیخته با حس ناسیونالیستی و ملی گرایی است و گاه مخاطب را به این گمان می‌اندازد که او به بهانه ی عشق، به بیان این حس خود نسبت به وطن و ملتش و تمام انسان‌ها و رنجبران و فقیران می‌پردازد و اصلا گویا عشق را در خدمت آن به کار می‌گیرد و به سخن خود او که: «حبی مائدهٔ الفقراء/ حزنی بستان التعساء/ فلیشرب ماء البحر الأعداء » النار والکلمات

الأعداء:۴۲۸). عشق من سفره ی مستمندان/ اندوه من: بوستان نگون بخت پس باید آب دریای دشمنان را نوشید، عشق و اندوه و احساس او در شرایط مختلف از آن انسان است.

البیاتی معتقد است که در هیچ شرایطی، حتی شرایط دشوار جامعه و زندگی انسان گریزی از عشق نیست، اما این عشق نباید سبب شود که چشم بر روی دردها و مصایب جامعه بسته گردد:

- فی زمن الفوضی وعصر الرعب/ أشعلت نار الحب (قصائد حب علی بوابات العالم السبع /مجنون عائشه:۲۴۷). در زمان هرج و مرج و در عصر ترس آتش عشق را آفروختم.

چرا که در زمانهای گرفتار آمده است و زندگی می‌کند که انسان‌ها با رنج به سر می‌برند، در حالی که عشق جزء جدایی ناپذیر زندگی آنهاست، اما عشقی که همراه انواع دردها و رنجها باشد، برای او نیز وجدانی آرام باقی نمی‌گذارد. |

- من أین یأتی الحب یا حبیبتی؟ ونحن محکومون بالإعدام/ ونحن فی السیرک وفی حدیقهٔ الحیوان واللغهٔ المومس والتاریخ والأوهام/ والعقم والیباب/ محاصرون منذ ألفی عام / نحاول الخروج من دوائر الأصفار (قصائد حب علی بوابات العالم السبع / قصائد حب علی بوابات العالم السبع: ۲۵۴). عشق از کجا می‌آید، محبوب من / وقتی که ما به مرگ محکومیم؟/ وقتی - که در سیرک و باغ وحش/ و کلام روسپی و تاریخ و وهم و نازایی و ویرانی - / از هزار سال پیش محاصره شده ایم و می‌کوشیم تا از دایره‌های صفر بیرون رویم.

البیاتی می‌گوید: «عشق من به زن در کودکی و جوانیم با عشق به انسانیت و وطن و انقلاب در آمیخته است تا بدانجا که برای من دشوار است که مرزی میان آن دو قائل شوم (البیاتی، ۱۹۹۳: ۸۷). پس هرگاه که با معشوق گفتگویی عاشقانه را آغاز می‌کند، گویی درد جامعه و انسان به وی اجازه نمی‌دهد تا به ادامه ی احساسات عاشقانه ی خود بپردازد و سخنش رنگی دیگر به خود می‌گیرد و چون پیامبری که برای رهایی انسان و شناساندن آن چه بی خبران از آن ناآگاهند، مبعوث شده باشد، وظیفه ی خود میداند که حتی به شخصی ترین مسأله ی زندگی خود؛ یعنی عشق نیز به گونه ای دیگر بنگرد و خویش را به خواب بی خبری و فراموشی نسپارد تا آن چه را دیده و آموخته به معشوق نیز بیاموزد. او ستمگران گذشته را می‌شناسد و بار دیگر به محبوب خویش نیز یادآوری می‌کند که آنان هنوز نیز هستند و از آن جا که «بی مرگ است دقیانوس» در جامهای دیگر و با نقاب‌هایی دیگر در عصر حاضر رخ نموده اند، آنان شعر شاعران و در کل هنر هیچ هنرمند آزاده و دردمندی را بر نمی‌تابیده اند و هنر و شعری را که هم چون شعر او سنگینی رسالت و پیامی‌را بر دوش خویش حس کرده باشد، ضد خویش، جامعه و دین میدیده اند و در پی حذف و یا دور کردن آن هنرمند بوده اند، آنان از گذشته تا به حال در حال تحریف تاریخ به سود خویش بوده اند. آری! این سخنان عاشقانه ای است که البیاتی به گوش معشوق خویش نجوا می‌کند. نجواهای عاشقانه ی

او رنگ رنج و درد جامعه است، به رنگ سل و طاعون و بیماری‌های کشنده که کودکان و بی گناهان را فرو می‌بلعد، به رنگ زندان و فقر. زیرا که سرما و یخبندان ستمگری، غل و زنجیرها، نالهی بیماران، زندانها و تبعیدها مجالی نمی‌گذارد تا یخ شبهای عشق آب شود و سخنان عاشقانه ی او رنگی عاشقانه به خود بگیرد، اما با وجود این باز هم عشق خواهد ورزید و دوست خواهد داشت:

- عرفت، یا حبیبتی، کل سجون العالم القدیم / لکننی اکتشف الآن سجون العالم الجدید والقهر والاذلال فی الأزمنه الحدیثه / والموت فی أقبیة المدینه / وغرف الفنادق اللعینه عرفت: کیف استبدل الطغاه/ جلودهم فی زمن الهزیمه / ولبسوا أقنعه جدیده/ ورددوا الأغنیه القدیمه / رأیت، یا حبیبتی، کل طغاه العالم القدیم / کیف ینامون ویأکلون کیف یحبون ویضحکون / کیف یموتون وینتهونا لکننی، أکتشف الآن، طغاه العالم الجدید فی زمن الطوفان/ وثوره الإنسان / تبدلت أقنعه الممثلین، وقع العالم فی براثن الملقن القابع فی الظل وتحت رحمه المهرجین: بائعی الأنقاض / فقتلونا قبل أن نحب، یا حبیبتی، وصبغوا المسرح بالدماء (قصائد حب علی بوابات العالم السبع / قصائد حب علی بوابات العالم السبع: ۲۵۱-۲۵۲). محبوب من تمام زندان‌های دنیای باستان را شناختم/ اما، اکنون زندان‌های دنیای جدید را کشف می‌کنم و استیلا و خواری را در روزگاران جدید و مرگ را در جامه‌های شهرا و اتاق‌های مهمانخانهای نفرین شده و دانستم که چگونه ستمگران/ چهره ی خویش را در روزگار شکست عوض کردند/ و صورتکهای تازه بر چهره زدند و بار دیگر آوازهای قدیمی‌را سردادند/ محبوب من تمام ستم گران دنیای باستان را دیدم که چگونه می‌خوابند و می‌خورند چگونه دوست می‌دارند و می‌خندند/ چگونه می‌میرند و تمام می‌شوند/ اما، اکنون ستمگران دنیای جدید را کشف می‌کنم/ در روزگاران طوفان/ و انقلاب انسان اصورتک‌های بازیگران عوض شده است/ جهان به چنگال سخن رسانان (سوفلور در تئاتر) پنهان در سایه و زیر رحمت دلقکان/ - این فروشندگان خرابه‌هاافتاده است/ محبوب من! پیش از آن که عاشق شویم / ما را کشتند و صحنه را به خون ما آغشتند.

- حبیبتی أحرقوا بالأمس أشعارناا حبیبتی.. شوهوا بالصمت تاریخنا حبیبتی موتوا بالسل اطفالنا حبیبتی أغلق الشتاء شبا کنا) الاشمس/ لانسمه/ تطرق أبوابنا إنا هرمنا، وها أنت و هذا أنا/ ثلج لیالی الهوی/ یغمر بستاننا/لا فأس/ لایحه/ تشعل أحطابنا حبیبتی‌ها أنا أحرق نفسی هنا/ کی أکسر الثلج / والأغلال/ یا بؤستا إن أشرقت شمسهم و نحن فی سجننا نجتر أحزاننا حبیبتی/ إن هموا لم یرحموا حبنا لکننا لم نزل / نحب (کلمات لا تموت القتله: ۳۵۴-۳۵۶). معشوق من... اخیرا اشعار ما را سوزاندند/ معشوق من... تاریخ ما را با سکوت تحریف کردند/ معشوق من کودکان ما در اثر سل مردند/ معشوق من! زمستان پنجره‌های ما را بست / نه خورشیدی / نه نسیمی/ درهای ما را می‌کوبد/ ما پیر شدیم و اینک این تویی و این من/

یخ شبهای عشق، باغ ما را می‌پوشاند/ نه تبری/ نه فریادی هیزم‌های ما را می‌افروزدا معشوق من/ اینک من در این جا خویشتنم را به آتش می‌کشم / تا یخ و غل و زنجیرها بشکند.

البیاتی همواره و به هر بهانه ای با معشوق سخن از زندان، فقر، بیماری و مرگ می‌گوید و او را نیز نسبت به این مسایل بیدار می‌سازد. به معشوق یادآوری می‌کند که جنون عشق و نادانیها و بی خیالی‌ها نمی‌توانند او را از اندیشیدن به موضوعات بزرگ و انسانی باز دارند و همواره مرگ کودکان و زندگی دشوار آنان که نان را در اشک فرو می‌برند و آنان که با غرور و پیروزی سربلند می‌مانند برای وی ارزشمندند و همراه همیشگی زندگی و عشق او خواهند بود و او برای چشمان ملت کار گرش، ملت کشاورزش و در کل برای وطنش می‌میرد:

- یوم دخلت فی الضحی/ حدیقه اللیمون / أمطرت السماء عطر أ/ أمطرت شجون ۷ و استیقظ البلبل / یا أمیرتی و التقت العیون و أورقت غصون/ و رن صوت دافئ حنون/ موعدنا غدا، هنا و مرت السنون/ و خلف البلبل / یا أمیرتی و أورقت غصون / جدیده، و انتشر الطاعون/ فی حینا، و امتلأت سجون / مدینتی بالناس و امتدت ید المنون/ إلی ربیعی الأسود الحالم فی حدیقهٔ اللیمون أشعار فی المنفی الأمیره و البلبل :۲۷۷-۲۷۶). روزی که چاشتگاه/ به باغ لیمو آمدی/ از آسمان عطر بارید/ اندوه بارید/ و بلبل بیدار شد/ شاهدخت منا و چشمها با هم تلاقی کردند و شاخه‌ها برگ بر آوردند/ و صدایی گرم و مهربان طنین انداخت:/ وعده ی دیدار ما فردا، این جا و سال‌ها سپری شد/ و بلبل جوجه‌ها برآورد/ ای شاهدخت من و شاخه‌ها برگ برآوردند از نوا و طاعون به کوی و محله ی ما افتاد/ و زندان‌های شهرم پر شدند از مردم و دست مرگ رسید/ به بهار سیاه که در باغ لیمو خواب میدید.

معشوق او باید در آن آشفته بازار دنیای سیاست و ستم همراه او باشد، چون او بیاندیشد و عمل کند. باید پیام آور صلح باشد و در راه خدمت به انسان گام بردارد:

- حبیبتی، و أنت تبحرین إلی بلاد الخبز و السلام و النسرین / صلی لأجل إننی حزینا لعل، یا حبیبتی، سفینه النجاه/ تلوح فی العباب / و أنت، فی مقدمها، حمامه بیضاء / تحمل فی منقارها زنبقه الحمراء / تحمل لی هدیه، خطاب // حبیبتی ماأجمل اللیال!! و أنت فی صفائها ملاک/ یحملنی طفلا إلی هناک (أشعار فی المنفی غیاب إلی هند:۲۸۲-۲۸۳). محبوبم اکنون که بادبان افراشته ای/ به سرزمین نان و صلح و نسرین / برایم دعا کن/ چرا که من اندوهگینم /.../ شاید که محبوبم، کشتی نجات / نمایان شود در میان امواج / و تو پیشاپیش آن چون کبوتری سپیدا که در منقارش زنبقی سرخ دارد/ برایم هدیه ای بیاوری/ نامه ای از مادر سربازی / محبوبم چه زیبایند شبهایی که تو در درخشش آنها چون فرشته ای باشی و کودکی مرا به آنجا آورد.

نگاه شاعر به عشق

البیاتی در کل تمام هستی و آفرینش را عشق میداند و معتقد است اگر عشق نبود آفرینشی نیز صورت نمی‌گرفت:

- الإبداع هو الحب والحب هو الموت والإبداع / الحب الموت: ولاده / فلماذا مات، إذن، نیرودا، حکمت؟ (بستان عائشه / الولاده: ۴۸۳). آفرینش | عشق است و عشق / مرگ./ آفرینش | عشق / مرگ تولداند/ پس چرا اذن / نرودا/ حکمت/ مردند؟ |

از دید البیاتی هر چیز مدت زمان معینی دارد و همان گونه که حقیقتی به نام زندگی وجود دارد و حقیقتی به نام مرگ و هر کدام در زمان خود وجود پیدا می‌کنند، حقیقت عشق نیز دارای زمانی معین است؛ روزی پدید خواهد آمد و روزی نیز پایان خواهد یافت

- زمن للحب أتی وستأتی أزمان للموت (کتاب البحر/ تحولات نیتوکریس فی کتاب الموتی: ۲۸۳). زمان عشق آمد و به زودی زمان مرگ نیز فراخواهد رسید.

او نگاهی دوگانه به عشق دارد. عشق هم می‌تواند سبب ترقی انسان شود و هم او را به نیستی و گمراهی بکشاند. بستگی به این دارد که عاشق چگونه به آن نگاه کند. عشق واقعا گوهری یگانه و بی نظیر است که باید ارزش آن شناخته شود و اگر چنین نشود و چون عنصری مادی نگریسته شود، جز سبب گمراهی و نابودی نخواهد بود:

- شمس حیاتی غابت / لایدری أحد/ الحب وجود أعمی و وحید/ ما من أحد یعرف فی هذا المنفی أحدأ الکل وحیدا قلب العالم من حجر فی هذا المنفی الملکوت (قمر شیراز/ أولد و أحترق بحبی: ۳۸۲). آفتاب زندگیم غروب کرد/ کسی نمیداند/ عشق وجودی گمراه و یگانه است کسی در این تبعیدگاه کسی را نمی‌شناسد/ همه تنها هستند/ قلب جهان از سنگ است / در این تبعیدگاه - ملکوت

گذشته‌گرایی

از نمودهای توجه به گذشته در آثار رمانتیک، توجه به شرق، اساطیر، تاریخ و ادبیات و فرهنگ و شخصیت‌های دینی و آیینی است. البیاتی آن گاه که قصد دارد به شیوه ی رمانتیک ها به گذشته باز گردد و اسطوره‌ها و اجزای تاریخ و فرهنگ را در شعر خود نمودار سازد، تنها به ملت خود و حتی ملت عربی بسنده نمی‌کند و بی هیچ تعصبی از تمام اساطیر جهان و شخصیت‌های تاریخی و فرهنگی آن استفاده می‌کند. در این بخش از گذشته گرایی اشعار البیاتی، به توجه به شرق، اسطوره، تاریخ، فرهنگ و دین پرداخته شده است.

توجه به اسطوره

اسطوره در یونان باستان برای نامیدن هرگونه قصه ی واقعی یا حکایت خیالی به کار می‌رفت. بسیاری از اساطیر نمایشگر آداب گوناگون و مراسم مختلف بودند. برخی بر آنند که همین آداب سبب پیدایش اسطورهها شده است(مقدادی، ۱۳۹۳: ۷۵). گاهی اسطوره به صورت داستانی قدرتمند و رسا در ادبیات ظاهر می- شود و گاه صرفا نقش تزیینی دارد» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۴). در مورد اشعار رمانتیک تنها استفاده از آنها برای نشان دادن میل به گذشته و نمودهای آن است و زنده کردن و یادآوری دوباره ی آنها برای انسان امروز. اما، این کاربرد رمانتیکی اسطوره با کاربرد آن در آثار سمبولیکی کاملا تفاوت دارد؛ چرا که در آن جا هدف نشان دادن توجه به گذشته نیست، بلکه هدف کاربرد اسطوره برای بیان مقصود و پیوند دادن آن با شرایط عصر حاضر و بیان مسائل حال به کمک آنهاست.

البیاتی انسان مدرنی است که به شدت با گذشته و شخصیتهای آن پیوند دارد، چرا که به شدت خود را محتاج تاریخ می‌بیند و خود را در دامان بهشت‌های گذشته رها می‌کند. او همان انسان مدرنی است که «برمن» از او سخن می‌گوید: «محتاج تاریخ است، زیرا تاریخ همان گنجه ای است که در آن همهی جامه‌ها نگهداری می‌شود» (۱۳۸۴: ۲۴). البیاتی به اساطیر جهان بی هیچ تعصب و محدودیتی نظر داشته است و از اساطیر آشور و مصر و بابل و یونان در شعر خود استفاده‌های بسیاری کرده است. اما، این نکته را باید در نظر داشت که وی هیچ گونه اشاره ای به اساطیر ایرانی ندارد و توجه او نه به ایران باستان، بلکه تنها به ایران پس از اسلام منحصر شده است. درباره ی اسطوره در شعر او توضیحات مفصلی در فصل سمبولیسم ارائه خواهد شد. البیاتی علاوه بر یاد کرد از شخصیت‌های اساطیری و خدایان که همه را با ذکر نامشان و بر حسب نیاز به کار می‌برد که به دنبال این بحث، بدان پرداخته خواهد شد، در کل به خود لفظ اسطوره و خدایان بدون ذکر نام خدایی خاص و آن چه در ارتباط با آنهاست، هم چون سنگ نوشته‌ها یا لوح‌های گلی که سرنوشت این اساطیر را روشن می‌سازند، اشاره می‌کند:

- لم یزل عالمنا أروع مما حدثونا عنه، مما صوروها فی الأساطیر لنا، أروع مما صوروه (أباریق مهشمه / السجین المجهول: ۱۵۳). پیوسته این جهان زیباتر از آن است که برای ما از آن سخن گفته اند، و زیباتر از آن است که در اسطوره‌ها برای ما تصویر کرده اند.

- ورده مرتجفه حملتها الریح من أرض الأساطیر الی المقهی و موت الأرصفه (الکتابه علی الطین قصائد حب إلی عشتار: ۱۹۶). باد گلی لرزان را/ از سرزمین اساطیر به قهوه خانه و مرگ پیاده روها برد.

البیاتی اشاره‌هایی هم به لفظ خدایان و الهگان اسطوره ای دارد. در این بخش او به تأثیرگذاری نقش خدایان و الهگان بر سرنوشت مردم اشاره می‌کند و این که هنگام اتفاقات ناگوار به نقش نفرین

خدایان معتقد می‌شدند یا باور داشتند که خدایان از آنان خوشنودند و آنها را تحت حمایت خود در می‌آورند:

- فی هذی الطلول الدراسه / لاحقتنی لعنات الآلهه / والذئاب الجائعه / وأنا أتلو علی المعشوق سفر الجامعه / میتا عاد من الأسر بأسرار الملوک السحره/ لیری قریته المحتضره (الکتابه علی الطین /قصائد حب إلی عشتار:۱۹۵). در این ویرانه‌های کهن نفرین شده/ نفرین خدایان به من رسید و گرگهای گرسنه / و من بر معشوق کتاب بزرگ را می‌خوانم / مرده ای که بازگشت از بند با اسراری از پادشاهان جادو شده / تا روستای روبه مرگ را ببیند.

- کان لنا فجر و کانت لنا/ آلهه تمنحنا ودها أباریق مهشمه طیفها: ۱۶۶). سپیده دم از آن ما بود و خدایان نیز دوستی خود را به ما می‌بخشیدند.

گاه این الفاظ تنها برای ایجاد همانندی و تشبیه میان معشوق یا دیگر مردمان بهره می‌برد. او معشوق را به الههای اساطیری تشبیه می‌کند که هر بار به گونه ای رخ می‌نماید و یا در جای دیگر حرکت و سفر و کوچ مردمان رنج دیده را به سفرهای خدایان گذشته مانند می‌کند و به سبک بالی آنها در حرکت:

- معجزه الحب الخالد لار»/ تنهض من تحت رماد الأسطوره، عنقاء // تصبح معشوقا أزلیهٔ فی لاهوت العشاق / إحدی الربات تتجلی فی صور شتی/ فی أوراق البردی و فی المنحوتات تغری بعبادتها الشعراء/ فإذا ماعبدوها صاروا فی الحب لها عبدان/ أغوتنی/ وأنا فی المهد صبیا لکننی أصبحت علیها سلطان کانت فی الحب ملاکا وأنا کنت الشیطان (بستان عائشه / الملاک والشیطان: ۴۶۳-۴۶۴)، «لارا» معجزه ی عشق جاودان | سیمرغ وار از خاکستر اسطوره برمی‌خیزد... و در لاهوت عاشقان / به معشوقی ازلی بدل می‌شود/ الهه ای که در صورتهای گونه گون تجلی می‌کند.

- یرحلون / أبدأ کالهه الأساطیر القدامی، یرحلون و یدفعون / عرباتهم فی طین و المستنقعات (أباریق مهشمه/ ماو ماو:۱۷۸-۱۷۹). همواره چون خدایان اسطوره‌های پیشین | کوچ می‌کردند و کشتیهاشان را در گل و مرداب‌ها پیش می‌راندند.

البیاتی با سنگ نوشته‌ها، الواح گلی و کاغذهای باستان که اساطیر را برای عصر حاضر شرح می‌دهند و راه کشف راز آنها هستند، آشنایی دارد و از این مترجمان و پیوندهای دنیای باستان با امروز یاد می‌کند:

- کل منون الأهرامات معی/ و مراثی المعبودات/ أموت وأطفو(قمر شیراز قراءة فی کتاب الطواسین للحلاج: ۳۶۵). با تمام نبشته‌های اهرام و سوگ سرودهای الهگان می‌میرم و شناور می‌شوم.

- نبذتنی طرق العشق وملتنی الدروب وأنا أبحث فی بابل عن خصلته شعر علقتها الریح فی حائط بستان الغروب عن نقوش و کتابات علی الطین وآثار حریق (الکتابه علی الطین /قصائد حب إلی عشتار:۱۹۵). راه‌های عشق مرا راندند و دروازه‌ها و من در بابل دستهای از گیسویی را می‌جویم که باد بر حصار بوستان غروب آویخت/ نقش‌ها و نوشته‌های روی گل و آثار آتش را.

آمون

آمون ایزد بزرگ مصری است و چون پیش تر عنوان شهریار ایزدان را داشت، یونانیان او را با زئوس یکی میدانستند. پایتخت او شهر تب بود. او را آغاز باروری و استمراردهنده ی زندگی خلاق به شمار می‌آوردند. آمون پشتیبان نیرومندترین فراعنه بود و در برابر دشمنان آنان را پیروز می‌گردانید. پیروانش او را شهریار ایزدان و آمون رع میخواندند. در مقبره‌های سلطنتی او را بر تکیه زده بر زورق خورشید نشان می‌دهند(ویو، ۱۳۸۵: ۶۸-۶۹). «در شخصیت آمون نوعی درآمیختگی کلیدی مفاهیم آفرینش وجود دارد، هم نهادی که تأکید می‌کند چگونه آمون به دلیل هستی خود که فراتر از آسمان و ژرف تر از جهان زیرین است» بالاتر از همه ی خدایان دیگر قرار می‌گیرد. هویت او چنان پوشیده است که هیچ خدای دیگری نیز نام حقیقی او را نمیداند» (برن، ۱۳۸۷ :۳۵۹-۳۶۰). «خدایی که با آمانونت جفت میشود و نیروهای پنهان از او نمایندگی می‌کنند. بعضی اسطوره‌ها می‌گویند؛ آمون آفریننده بوده است» (برن، ۱۳۸۷ :۵۵۴). در شعر زیر جمجمه مرده ای بر ساحل دریایی افتاده که روزگاری خدای خورشید، آمون در آن جا آب تنی می‌کرده است و نومیدانه و عبث، ترسیده و گمگشته در انتظار درخشش دوباره ی این خورشیدخدای است:

-جمجمه فی القبر علی رمال البحر حیث استحم عایا «آمون»/ فی غابر القرون/ أضاجع الوحشه والضیاع / فی أبد لیس له قرار منتظر شروق الشمس الله فی زرقه المیاه / أسطورة أعیش بین عالم یموت (الموت فی الحیاه موت الإسکندر المقدونی: ۱۶۲). جمجمه ای در گورا بر شنهای دریا/ آنجا که آمون برهنه، آبتنی می‌کرد/ در قرنهای رفته/ هم خوابه ی وحشت و از دست رفتگی/ در ابدیتی بی آرام به انتظار درخشش خدای خورشید / در کبودی آب‌ها/ اسطوره ای که در میان جهانی میرا، زندگی می‌کند.

ابوالهول

ابوالهول اسطوره ی یونانی است. او هیولایی با چهره ی یک زن، پیکر یک شیر و بال‌های یک پرنده است که قربانیان خود را با طرح معمایی غیرقابل حل به ستوه می‌آورد و کسی را که نمی‌توانست پاسخ درست بدهد از بین می‌برد(برن، ۱۳۸۷: ۵۵۵). ابوالهول غول بال داری است با چهره ای زنانه و دمی‌اژدهاگون و بدنی شیر مانند. زمانی که لاییوس پدر ادیپ کریسیپوس را می‌رباید، هرا، الهه ی ازدواج بر سر خشم می‌آید و ابوالهول یا اسفنکس را برای مجازات مردم تب به این سرزمین روانه می‌کند. ابوالهول در آن جا بر فراز صخره ای می‌نشست و برای مسافران معمایی طرح می‌کرد و در صورتی که به آن پاسخ نمی‌دادند، آنها را می‌بلعید. معمای او این بود که کدام موجود است که بامدادان چهارپا، نیمروزان دو پا و شبانگاهان سه پا دارد. زمانی ادیپ بر دروازه ی تب به ابوالهول برخورد می‌کند و او معمایش را برای ادیپ مطرح می‌کند و ادیپ به آن پاسخ می‌دهد. پاسخ او انسان است. ابوالهول از شدت خشم خود را از صخره ای به زیر افکند و هلاک شد و سرزمین تب از وحشت او رهایی یافت و در واقع پاسخ درست این معما مرگ او بود. مردم ادیپ را به عنوان ناجی خود بر تخت پادشاهی نشاندند(گرانت، ۱۳۸۴ : ۱۳۱ و اسمیت، ۱۳۸۴: ۸۲ و دورانت، ج ۲، ۱۳۸۵:۴۴۱).

در شعر زیر، البیاتی به معمای هلاک کننده ابوالهول اشاره می‌کند که شاعر چون کاهنی می‌تواند خود را از نیستی در امان بدارد و راز معمای مرگ آور را بگشاید:

- خرجت من نارالشعر طقوس الحب | وظل الشاعر کاهن هذی النار یصون / بعینی طفل / دعوته / ویفسر لغز أبی الهول الصامت فی فجر حضارات ماتت لکن‌ها هو ذا فی صخب المدن الکبری الآن / وما زال هو الکاهن یستبدل ثوب الکهنوت بزی آخر. یخلعه الشارع والجمهور علیها لیدافع عن مهنته (مملکه سنبله احجر التحول:۴۳۴). از آتش شعائر عشق بیرون آمد و شاعر کاهنی شد که از این آتش در امان می‌ماند به چشم من کودکی است / او را فرا می‌خواند و معمای ابوالهول ساکت را شرح می‌دهد/ در سپیده ی تمدن‌هایی که مرده اند/ اما، او اینک در هیاهوی شهرهای بزرگ است و پیوسته کاهنی است که جامه ی کاهنی را به جامهای دیگر بدل می‌کند/ خیابان و توده ی مردم خلع کردند او را تا از مهارت او دفاع کنند.

انکیدو

حماسه ی گیل گمش، نخستین حماسه پهلوانی بزرگ بشری و نیز پرآوازه ترین حماسه ی بین النهرین در عهد باستان است که در آغاز دومین هزاره پیش از میلاد خلق شده است. قهرمان آن حاکم اوروک از شهرهای سومر است. انکیدو چوپانی است که از سوی خدایان آفریده شده است. پس از طی ماجراهایی این چوپان داخل شهر اوروک میشود و با گیل گمش کشتی می‌گیرد و در این

زورآزمایی هیچ کدام پیروز نمی‌شوند. گیل گمش به انکیدو دست دوستی میدهد و با هم همراه می‌شوند و همواره به پیروزی‌های درخشانی دست می‌یابند. خدایان از پیروزی این دو یار نگران می‌شوند و تصمیم می‌گیرند که آفریده شان بمیرد. انکیدو در رؤیایی هشدار دهنده این سرنوشت را به خواب می‌بیند. انکیدو به دنبال یک بیماری که خدایان بر او می‌فرستند می‌میرد. با مرگ او دلهره ی مرگ بر گیل گمش چیره می‌گردد و بیتابی و نالهی بسیار می‌کند و اجازه نمیدهد که دوستش انکیدو را به خاک بسپارند تا شاید با صدای گریه ی او، از جایش بلند شود. هفت روز و هفت شب به بی تابی و زاری در کنار او ادامه میدهد تا زمانی که می‌بیند کرمها از سوراخ بینی انکیدو سرازیر می‌شوند. از ترس مرگ در پی یافتن گیاه جاودانگی رهسپار کوه و صحرا میشود تا سرانجام آن را می‌یابد. و هنگام بازگشت به حکم تقدیر آن را از دست می‌دهد. برای شناختن سرنوشتی که در انتظار اوست به سرزمین مردگان می‌رود تا این راز را از دهان انکیدو بشنود. پس از گذشتن از موانع بسیار، شرح داستان را از انکیدو می‌پرسد و این حقیقت تلخ را می‌شنود که از هر کس که میشناخته و با او دوست بوده، جز غباری نمانده است (شالیان، ۱۳۸۵: ۵۵-۶۸).

- یبقر بطن الأیل الخنزیر/ یموت «أنکیدو» علی السریر مبتئسا حزین / کما تموت دوده فی الطین/ أدرکه مصیر «لقمان» مصیر سره السابع فی النهایه / تمتفصول هذه الروایه / لن تجد الضوء والحیاه/ فهذه الطبیعهٔ الحسناء / قدرت الموت علی البشر واستأثرت بالشعله الحیه / فی تعاقب الفصول/ ماذا لموتی آه یا ملیکتی أقول؟/ والشعلهٔ الزرقاء لم أرها و لم أزر بلادها البعیده (الموت فی الحیاه /مراثی لورکا: ۱۴۱). خوک شکم گوزن را میدرد/ انکیدو بر سریر خویش می‌میرد/ شوربخت و محزون/ آن گونه که کرمی‌در خاک می‌میرد سرنوشت لقمان به او رسید، سرنوشت کرکس هفتم او در پایان فصل‌های این داستان به پایان رسید/ هرگز روشنایی و زندگی را نیافت/ و این طبیعت زیبا/ مرگ را سرنوشت بشر قرار داد و شراره‌های زنده را در آمدن فصل‌ها برای خود نگه داشت و آن شعله ی کبود را / نه دیدمش و نه میهن دوردستش را زیارت کردم.

البیاتی خود در توضیحات این شعر در مورد انکیدو می‌گوید: «دوست گیل گمش قهرمان اسطوره ای سومری - بابلی است. حماسه ی گیل گمش، قدیم ترین حماسه ی شعری در تاریخ بشریت است. زمانی که انکیدو در گذشت، گیل گمش بسیار گریه و زاری کرد و هرگز نپذیرفت که او مرده و وی را تنها گذاشته است تا زمانی که لشکر کرم‌ها را دید که بر چهراش میخزیدند و او را زشت گردانیده بودند»(البیاتی، ۱۹۹۵: ۱۸۳)

اورفه

اورفه پسر ائاگر، پادشاه تراس بزرگ ترین شاعر افسانه ای یونان است. آپولون چنگی با هفت تار به او داد و او به یاد خواهران مادرش دو تار دیگر بر آن افزود. آن گاه که مینواخت رودها از حرکت باز می‌ایستادند و صخره‌ها به دنبال او به راه می‌افتادند و صدای خش خش برگ درختان متوقف میشد. اورفه توان رام کردن حیوانات وحشی را داشت. او به مصر سفر کرد و با اسرار آزیریس آشنا شد و از آنها در بنیان گذاری اسرار اورفه ای الوزیس الهام گرفت. او با اوریدیس که از پریان بود ازدواج کرد. روزی ماری همسرش را گزید و او درگذشت. اورفه دیوانه از اندوه، از زئوس اجازه خواست تا به جهان مردگان برود و همسرش را باز گرداند. او توانست همسرش را از چنگ مرگ برهاند، اما به شرطی که پیش از رسیدن به جهان زندگان به او ننگرد. هنگامی‌که به آستانه ی درهای دوزخ رسید برگشت تا ببیند همسرش به دنبالش می‌آید یا نه و به این ترتیب اوریدیس برای همیشه از برابر چشمانش ناپدید شد. او به تراس بازگشت و به همسرش وفادار ماند. زنانی که از عشق او در رنج بودند، به خاطر بی اعتنایی‌های او، پاره پاره اش کردند. اورفه بنیان گذار فرقهی مذهبی اورفیسم است. بر اساس آیین اورفه روح پس از مرگ در کالبد انسانی دیگر یا جانوری دیگر حلول می‌کند و این تسلسل ادامه می‌یابد. در فاصله ی تناسخ‌های پیاپی، روح در جهان زیرین ریاضت می‌کشد تا پالایش یابد(اسمیت، ۱۳۸۴: ۸۵-۸۷ و دورانت، ج ۲ ،۱۳۸۵ : ۲۱۱-۲۱۴).

- یجف فی عیون بوذا النور تنقطع الجذور و آخر السلاسه / حفید هومیروس فی مدرید یعدم رمیا بالرصاص، إرم العماد/ تغرق فی ذاکره الأحفاد/ مات المغنی، ماتت الغابات / و شهریار مات/ و ریث هذا العالم المدفون فی أعماقنا یموت/ المعدن الخسیس و الیاقوت سفینه تغرق فی عاصفهٔ، تابوت / یضم عظمین و عنکبوت / بوذا و أورفیوس / المدن الغالبه المغلوبه / بابل، روما، نینوی و طیبه / الله و الشیطان و ریث هذا العالم الانسان / یحوم حول سوره عریان/ فاکهه محرمه / و مدن بلا ربیع مظلمه / مفتوحه، مستسلمه / تحیا علی الفتات (الذی یأتی و لا یأتی الوریث:۸۵-۸۶). روشنی در چشم‌های بودا می‌خشکد/ ریشه‌ها بریده می‌شود و آخرین سلالهی/ نواده ی هومر در مادرید)| با گلولای سربی کشته میشود و ارم عماد/ در خاطره ی نوادگان غرق می‌شود/ آوازخوان مرد و بیشه‌ها مردند/ و شهریار مردا وارث این جهان مدفون، در اعماق ما می‌میرد معدن بی ارزش و یاقوت سفینه ای که در طوفان غرق می‌شود، تابوتی که دو استخوان و عنکبوتی در آن است/ بودا و اورفه شهرهای پیروز شکست خورده/ بابل، روم، نینوا و تب خدا و شیطان/ وارث این جهان، انسان / برگرد باروی خویش، عریان، می گردد/ میوهای ممنوعا و شهرهایی بی بهار و تاریکا گشوده، تسلیم/ زنده با ریزه خواری.

- یموت راعی الضأن فی انتظاره میتۀ جالینوس / یأکل قرص الشمس أورفیوس/ تبکی علی الفرات عشتروت/ تبحث فی میاهه عن خاتم ضاع و عن أغنیه تموت / تندب تموز فیا زوارق الدخان/ عائشۀ عادت مع الشتاء للبستان/ صفصافه عاریۀ الأوراق / تبکی علی الفرات تصنع من دموعها، حارسه الأموات / تاجا لحب مات/ تعبث فی خصلات لیل شعرها الجرذان/ تزحف فوق وجهها الدیدان التأکل العینین عائشۀ تنام فی المابین / مقطوعۀ الرأس علی الأریکه (الموت فی الحیاه / مرثیه إلی عائشه:۱۲۵). چوپان گوسفندان می‌میرد / مرده جالینوس در انتظار اوست / اورفه قرص خورشید را می‌خورد/ عشتروت بر فرات می‌گرید و در آبهایش نگین گمشده را می‌جوید و آوازهای مرده را و بر تموز می‌گرید پس ای قایق‌های دود/ عایشه با زمستان بازگشت به باغ بید خالی از برگ و بر فرات می‌گرید/ نگهبان مردگان از اشکهایش / تاجی می‌سازد برای عشق مرده/ موشهای صحرایی در دسته‌های شب گیسوانش بازی می‌کنند/ لشکر کرم‌ها بر چهره اش می‌خزند/ تا چشم‌هایش را بخورندا عایشه با سری بریده در مابین بر تخت میخوابد.

اولیس و پنلوپه، هلن و نبرد تروا

اولیس از پهلوانان نامی‌یونان است. پدرش لائرت پادشاه ایتاک و مادرش آنتیکله است و تبار او از طرف مادر به هرمس می‌رسد و از این رو از ایزدان به شمار می‌آید. در کودکی و جوانی به سفرهای بسیار رفت و در نهایت به هنگام پیری پدر، بر تخت پادشاهی ایتاک نشست و در صدد ازدواج با هلن، دختر زیبا و پر آوازهی شاه نیندار بر آمد. اولیس خواستگاران هلن را وادار کرد تا سوگند یاد کنند که اگر روزی به هلن و همسرش اهانتی شود، انتقام این اهانت را بگیرند. قصد او از این کار جلب نظر تیندار بود. هلن با منلاس پادشاه اسپارت ازدواج کرد و اولیس، پنلوپ دختر عاقل ایکاریوس را به همسری برگزید و از پیوند آنها تلماک زاده شد. پس از ربوده شدن هلن به دست پاریس، پسر پریام پادشاه تروا، منلاس پیمان خواستگاران قدیم هلن را به یادشان آورد. آنان آمادهی نبرد با پادشاه تروا شدند. اولیس که صلح جو بود خود را به دیوانگی زد تا در لشکر کشی شرکت نکند. اما، در نهایت مجبور شد همراه منلاس به عنوان سفیر به تروا برود تا هلن را با صلح و آرامش بازگردانند. اما، این مأموریت نتیجه ای نداشت. سپس در گیر سفرها و ماجراها و خطرهای بیشماری شد. تمام سفرهای او دریایی است و او در جزیره‌ها دچار جادوگران، پریان وآدمخواران شد. سرانجام پس از بیست سال از سفر طولانی خود به وطن بازگشت. او خود را به شکل گدایی در آورد و نزد اومه، دربان قصر خود رفت و خود را به او شناساند. سپس تلماک را یافت و به قصر خود رفت. خواستگاران ادعا می‌کردند که اولیس مرده و پنلوپ باید با یکی از آنها ازدواج کند. او ناشناس نزد پنلوپ رفت و پیشنهاد او به خواستگاران را برای ازدواج پذیرفت. پیشنهاد پنلوپ این بود که هر کس بتواند کمان اولیس را بکشد شایسته ی همسری او خواهد بود. اولیس موفق به این کار شد. او خواستگاران را شکست داد و

سرانجام ایتاک آرامش خود را بازیافت. اولیس به دست پسرش که او را نمی‌شناخت و توسط نیزه ای که از استخوان سفره ماهی ساخته شده بود، کشته شد و پیشگویی مرگ او که بر اساس آن اولیس به دست پسرش و به وسیله ی دریا کشته خواهد شد، به تحقق پیوست (اسمیت، ۱۳۸۴: ۹۵-۱۰۰ و برن، ۱۳۸۷: ۳۹-۷۶ و شالیان، ۱۳۸۵ :۱۱۷و۱۱۸ و دورانت، ج ۲ ،۱۳۸۵: ۷۰-۷۳). پنلوپ دختر پریبوئا یکی از پریان و ایکاریوس برادر تیندار پادشاه اسپارت است. در بیست سال دوری اولیس، پنلوپ با نیرنگ‌های گوناگون با خواستگارانش که مدعی کشته شدن اولیس بودند، روبرو شد. پنلوپ اعلام کرد پیش از ازدواج دوباره باید بافتن کفن پدرشوهرش لائرت را تمام کند. او شبانه هر چه را در روز بافته بود میشکافت. تا این که یکی از خدمتکارانش این نیرنگ را برملا کرد و زمانی که پنلوپ در آستانه ی ازدواج اجباری با خواستگارانش بود اولیس به ایتاک بازگشت. پنلوپ نماد وفاداری زناشویی است، به ویژه آن که از میان همسران پهلوانانی که به تروا رفتند، کمتر زنی به همسرش وفادار ماند(اسمیت، ۱۳۸۴: ۱۵۴-۱۵۵).

- الشمس فی معسکر اعتقال/ تحرسها الکلاب والتلال/ لعل ألف لیله مرت ولاتزال/ «بنلوب» فی انتظارها/ تغزل ثوب النار/ أو «اولیس» | فی جزیره المحال / پرسف فی الأغلالا لعل فی الأولمب» لاتزال/ آلهه الإغریق تستجدی / عقیم البرق فی الجبال / طعامها النبیذ والخبز وآلام الملایین من الرجال (عشرون قصیده من برلین اسلاما أثینا:۳۱۵). خورشید در اردوگاه کار اجباری است/ سگها و تپه‌ها برایش نگهبانی میدهند/ شاید هزار شب گذشت/ و پیوسته / پنلوپه در انتظارا جامهی آتش را می‌بافد/ یا اولیس در جزیره ی هلاک(مجازات)/ پای در بند راه می‌رود/ شاید در اولمپ پیوسته خدایان یونان گدایی می‌کنند/ در کوه‌ها ابرسترون را و غذاشان شراب و نان است و دردهای میلیون‌ها تن از مردان

در این نمونه نیز که داستان اولیس و موضوع زندگی دوبارهی پس از مرگ است، البیاتی یادآور می‌شود که مردمان قدیم عراق اعتقاد داشتند که ارواح مردگان پس از مرگ به شکل پرندگان در می‌آیند و در این عقیده با مصریان باستان که باور داشتند که روح مردگان به شکل پروانه در می‌آید، هم رأی بودند(البیاتی، اعمال الشعریه: ۱۸۴).

- فراشة تطیر فی حدائق اللیل إذا ما استیقظت باریس/ یتبعها «أولیس»/ عبر الممرات إلی «ممفیس»/ تعود للتابوت/ لظلمه البحر، البطن الحوت / تترکنی علی الرصیف صامتا أموت / تحت رذاذ مطر الخریف/ و حبها المفترس المخیف/ فی لیل باریس بلا دلیل/ أتبع موتی فی زحام الشارع الطویل/ها هی دی ترقص فی کأس من المدام/ عاریه تحت سماء اللیل و الأنغام تغازل الظلال/ تقول لی تعال!/ و تختفی فی الظلمه / شاحبه کنجمهٔ/ تفر من باریس / تارکه وراءها «أولیس» (الموت فی الحیاه الموت فی الحب:۱۴۷-۱۳۸). آن گاه که شب بیدار می‌شود، پروانه ای در باغ‌های شب پرواز می‌کند/ اولیس در پی او می‌رود/ روی جاده‌ها به

سوی ممفیس / و به تابوت بازمی‌گردد به تاریکی دریا، به شکم ماهی/ مرا خاموش بر سنگ فرش پیاده رو رها می‌کند تا بمیرم/ زیر نم نم باران پاییز او عشق درنده و پرهراس آوا در شب پاریس بی هیچ راهنمایی / مرگم را در ازدحام خیابان بلند دنبال می‌کنم اینک اوست که در جام شراب می‌رقصدا برهنه زیر آسمان شب و نغمهها/ با سایه‌ها عشق بازی می‌کند/ به من می‌گوید بیا و در تاریکی نهان می‌شود/ رنگ پریده چون ستاره ای می‌گریزد از پاریس و اولیس را پشت سر رها می‌کند.

دو نمونه ی زیر نیز به رفتن اولیس به تروا و نجات هلن و نبردهای طولانی او اشاره دارد:

- الجزر الیونانیة تغرق فی دمعی هیلین تغنی فوق الأولمب/ تعالی) رکضت نحوی، والتقت الأیدی (کتاب البحر اسیده الأقمار السبعه:۲۹۳). جزیره‌های یونان در اشک من غرق شدند/ هلن بر فراز المپ می‌خواند:/ بیا!/ به سویم دوید و دستانم را گرفت.

- التقیت بالرفاق: کان بعضهم مات/ و کان بعضهم شاخ و کان بعضهم خان/ ضیاء القمر الطالع فی البسفور بعد اللیلۀ الأولی وکان البعض مازال کما ترکته / یرحل فی الرسوم والأشعار والخمره والحب إلی/ مدینه الحلم و یبکی کلما حاصر «طرواده» فی أحلامه/ الإغریق» | دکوا سورها واغتصبوا نساءها/ یبکی(سیره ذاتیه لسارق النار الموت فی البسفور:۳۵۲). یاران را یافتم/ برخی مرده بودند/ برخی پیر شده بودند و برخی به نور رخشنده ی ماه در بسفرا خیانت کرده بودند - پس از نخستین شب - و برخی هم چنان که ترکشان کرده بودم/ در نقاشی‌ها و شعرها و شراب و عشق به شهر رؤیاها سفر می‌کردند و هرگاه در رؤیایشان / تروا محاصره می‌شد و دیوار یونان فرو می‌ریخت) | و زنانش تصاحب می‌شدند/ می‌گریستند.

اهرام

اهرام بزرگ که مقبره‌های شهریاران و شهبانوان مصر هستند، گواهی بر اعتقاد مصریان باستان به جهان دیگر است. مصریان اجساد فرمانروایان را مومیایی می‌کردند و همراه با اشیایی هم چون تندیس‌ها، دیوارنگاره‌ها، ظروف خانگی، اثاث، جواهرات، وسایل بازی و موسیقی که گمان می‌بردند در زندگی دیگر نیاز خواهند داشت، در آن جا می‌نهادند.

البیاتی در نمونه‌های زیر از رنجی که بر دوش کارگران و رنجبران ساخت اهرام مصر نهاده می‌شد، سخن می‌گوید و تنها از تمدن و پیشرفت‌های معماری عصر فرعونها حکایت نمی‌کند، بلکه وجود این اهرام عظیم سخره ای است بر رنجهایی که سازندگان آنها متحمل شده اند و نیز نشانی از میل به جاودانگی مصریان باستان:

- و لم تزل «أهرام خوفو» ساخرات / من الحزانی الکادحین و علی هشیم صخورها، لما تزل حمراء / آثار السیاط / و أدمع البؤساء، و المستضعفین (أباریق مهشمۀ الحریم:۱۸۵). و همیشه اهرام خئوپس اندوهگنان زحمتکش را به سخره گرفته اند و بر گیاهان خشک صخره‌ها/ همواره آثار تازیانه‌هاست / و اشک بینوایان و فقیران پیوسته جاری است.

- لما تدخل امرأه حجره «خوفو» لاتدرکها الشیخوخه والموت و تبقی قادره رغم مضی الأعوام علی الحب (مملکه سنبله قراءه فی دیوان شمس تبریز» لجلال الدین الرومی:۴۴۶). وقتی زن به اتاق «خئوپس» وارد شود/ پیری و مرگا به او نمی‌رسند و به رغم گذشت سالیان/ توانا می‌ماند بر عشق.

در شعر زیر، البیاتی علاوه بر باد کردی از رود نیل که شریان حیاتی روزگار باستان بود و زمین‌های خشک پیرامون خودش را تبدیل به کشتزارانی حاصل خیز می‌کرد، به دیوار نگاره‌ها و سنگ نوشته‌هایی که مصریان همراه اجساد مومیایی شده در اهرام می‌نهادند و سوگ سرودهای ثبت شده ای که مصریان باستان برای الهگان سر میدادند نیز اشاره می‌کند:

- أصرخ فی لیل القارات الست / أقرب وجهی من سور الصین / و فی نهر النیل أموت غریقا کل منون الأهرامات معی و مراثی المعبودات/ أموت وأطفو(قمر شیراز اقراءه فی کتاب الطواسین للحلاج: ۳۶۵). در شب قاره‌های شش گانه فریاد میزنم / چهره ام را به دیوار چین نزدیک می‌کنم و در نیل غرق می‌شوم/ با تمام نبشته‌های اهرام و سوگ سرودهای الهگان/ میمیرم و شناور می‌شوم.

در شعر البیاتی نه تنها به اساطیر مرتبط با عرب اشاره شده است، بلکه شاید به همان اندازه نمونه‌هایی از اسطوره‌های یونانی وجود دارد و این نشانه ی توجه البیاتی به میراث اساطیر جهانی است و این که اسطورههای یونان قابلیت این را دارد که در دوران معاصر بازتاب دهنده ی مسایل و دغدغه‌های انسان باشند و همواره الهام بخش آثار هنری و شعری شکوهمندی بوده اند و از دیرباز «مجموعه ی عظیم اسطوره‌های یونانی، نه فقط برای نقاشان و پیکرتراشان، بلکه برای شاعران نیز ماده ی خام و منبع اصلی الهام بود» (برن، ج ۱۱، ۱۳۸۵)

ایزیس و ازیریس

اسطوره ی ایزیس از اساطیر مصر است که برای چند هزار سال به حیات خود ادامه داده است و این خود گواهی بر جذابیت ارزش‌های آن است. وفاداری و دلدادگی او به همسرش نسل‌های بی شماری را در فرهنگ‌های گوناگون جذب کرده است. از سوی دیگر آن چه در این اسطوره مهم است، ناگزیری نبرد با شر در تمام روزگاران میباشد. همان گونه که شر «ست» مغلوب شد، گاه می‌توان جلوی شر را گرفت. اما، برای همیشه از میان رفتنی نیست و دیگر این که این اسطوره نوید زندگی پس از مرگ

بود(رزنبرگ، ۱۳۸۱: ۳۶۳۷). جنبه ی بنیادی این اسطوره تأکید بر توانایی جادویی ایزیس و قدرت ناشی از معرفت بر جوهر اصلی شخصیت یک نام است. این مطلب به دلیل استفاده ای که به عنوان یک افسون، در از میان بردن اثر زهر دارد، حفظ شده است (برن، ۱۳۸۷ :۳۹۰). صفات و القاب ایزیس آن قدر زیاد است که در متون کهن او را بسیارنام»، «هزارنام» و یا «بیشمار اسم» خوانده اند. ایزیس، الهه ی حاصل خیزی، همسر و خواهر اوزیریس، شفابخش، جادوگر و آموزگار مهارتهای تمدن برای زنان بود. او به عنوان همسری وفادار و مادری مهربان شناخته شده است. کشف گندم و غله را به او نسبت می‌دهند و او را با صفاتی همچون «خالق سبزینهها»، «الهه ی سبز»، «بانوی نان»، «بانوی آب جو» و «بانوی فراوانی» ذکر کرده اند. ایزیس در ایام قدیم، غله مادری روستایی بود که جوانان کشتگر مصری با آیین‌های خالی از ظرافت او را ستایش می‌کردند، اما پایبندی به اخلاق، تهذیب نفس، وفاداری و پرمهری او سبب شد تا محبوبیت او از مرزهای سرزمینش فراتر رود، تا جایی که در آشفتگی بازار ادیان، به هنگام زوال حیات ملی در عهد باستان، او را در امپراتوری رم می‌پرستیدند. این الهه ی متین، باشکوه و وقار و محترم برای روح‌های آرام و به ویژه زنان که آیین‌های خونین و عیاشانهی دیگر الهگان شرقی سراسیمه شان می‌کرد، جاذبه داشت. از سوی دیگر یونانیان دریانورد اسکندریه نسبت «الهای دریانوردی» را به ایزیس داده بودند(فریزر، ۱۳۸۴ :۴۳۳-۴۳۵ و برن، ۱۳۸۷ :۵۵۸). پس از مرگ اوزیریس، جادوی خود را به کار گرفت تا او را برای مدت کوتاهی به زندگی بازگرداند تا هوروس را از او حامله شود. بعدا تکنیک مومیایی کردن را ابداع کرد و به این ترتیب در جهان زیرین به اوزیریس زندگی جاودان بخشید (برن، ۱۳۸۷ :۵۵۸). زمانی که به ازیریس پیوست، در جهان مردگان با او می‌زیست و خوراک و زندگی به مردگان می‌بخشید. (رزنبرگ، ۱۳۸۱: ۳۵). ازیریس اسطورهای مصری است که خدا، شوهر و برادر ایزیس و پدر هوروس و «ایزد مردگان» است. در آغاز به عنوان نخستین فرعون زمین حکومت می‌کرد و او را خدای طبیعت میدانستند. ازیریس به هنگام درو میمرد و زمان جوانه زدن غلات زنده میشد. او کشاورزی، تمدن و دین را به بشر یاد داد. به دست است کشته شد، اما ایزیس او را به زندگی بازگرداند. آزیریس که از آن جهان بازگشته بود، ترجیح داد از زندگی خاکی دست شوید و فرمانروای جهان زیرین شود و در آنجا ارواح مردگان را داوری کند (برن، ۱۳۸۷: ۵۵۷).

هر ساله در مصر باستان مراسمیبا غم و شادی برای مرگ و رستاخیز آزیریس، مشهورترین خداوارهی مصر برگزار میشد. آزیریس را می‌توان با آدونیس و آتیس به عنوان تجسم دگرگونی سالانه ی طبیعت، به ویژه بذر، همانند دانست. او هم چون خدایی بر زمین فرمان می‌راند و مصریان را از بربریت نجات داد و برای آنها قانون را آورد و پرستش خدایان را بدانان آموخت. او نخستین کسی بود که میوه را از درختان چید و انگور به عمل آورد. در طی توطئه ای که برادرش، ست، برای او ترتیب داد، وی را در صندوقی حبس کردند و آن را با سرب اندودند و به رود نیل افکندند. ایزیس با فهمیدن سرنوشت

او، دسته ای از گیسوانش را برید و به عزای او نشست و زمین و آسمان را در جستجوی او زیر پانهاد. در این جستجوها حوادث گوناگونی رخ داد و در نهایت او پیکر ازیریس را که تیفون چهارده تکه کرده و پراکنده بود، یافت و هر تکه را همان جا که یافت دفن کرد تا همگان او را بپرستند و تیفون نتواند گور حقیقی او را بیابد. ازیس بر پیکر او مویه کرد و او دوباره زنده شد و در جهان دیگر بر مردگان شاه شد و لقب فرمانروای جهان زیرین، فرمانروای ابدیت و سلطان مردگان را یافت. مصریان در رستاخیز ازیریس وعده ی زندگی جاوید پس از مرگ برای خود می- یافتند(فریزر، ۱۳۸۴: ۴۱۵-۴۲۰). ازیریس از قدیم ایزد غله و ایزد رود نیل بود و همانند نیل تمام حیات را تغذیه می‌کرد. همان گونه که نیل طغیان می‌کرد و یا خشک میشد و دوباره سیلابی میشد، ازیریس نیز می‌زیست و جان می‌سپرد و از نو زنده میشد. مرگ او نماد مرگ روییدنیها به هنگام خشک شدن نیل بود و زادن دوبارهی او نماد زایش دوباره ی گیاهان به هنگام سیلاب بهاری نیل بود. اهمیت پرستش او از این جهت بود که مصریان را از آدم خواری بازداش*اش را رنگین می‌کند و تاج را بر سر خدای عاشق نو می‌نهد که پیش از آن که ماه کامل شود خواهد مرد و پیش از آن که نیل طغیان کند و پیش از آن که ایزیس پیراهن اندوهش را از تن درآورد/ چه کسی غیب گویی را به او می‌گوید/ چه کسی اخناتون را* ت (رزنبرگ، ۱۳۸۱: ۳۳-۳۴).

البیاتی به مناسک و مراسمی‌که مردمان مصر برای ایزیس برگزار می‌کردند تا دعای آنان را بپذیرد و از آنان خشنود شود اشاره می‌کند و معتقد است که اگر آبادانی و زندگی به وطنش باز نمی‌گردد، برای این است که آن همه قربانی، دعا و نذر در راه ایزیس، پذیرفته نشده است و وطن او روی خوش زندگی دوباره را نخواهد دید و رود نیل سبب حاصل خیزی کشتزاران آنها نخواهد شد؛ چرا که ازیریس همسر ایزیس با نیل در ارتباط است و اگر الهه روی خوش نشان دهد، نیل نیز زندگانی دوباره به آنان خواهد بخشید. در این شعر، البیاتی اشاره ای نیز به دروازه‌های صدگانه و معروف شهر تب می‌کند و به سیاهپوش شدن ایزیس در سوگ ازیریس:

- لاتقبل الآلهه الصلاه والقربان / والنیل لا یمنحنا هباته وبرکات مائه المقدس الطهورا والشمس فی رحیلها تصبغ فی «طیبه» بواباتها المائه/ وتضع التاج علی رأس إله عاشق جدید/ سوف یموت قبل أن یکتمل البدر وقبل أن یفیض النیل/ وقبل أن تخلع ثوب حزنها «إیزیس»/ فما الذی تقوله النبوءه؟/ وما الذی دون أخناتون؟/ علی نقوش قبره المنهوب / لاشئ غیر در الآلهه الغضبی وصمت الحجر النائم فی وادی الملوک تحت کثبان رمال الأبد السحیق (قصائد حب علی بوابات العالم السبع مرثیه الی أخناتون:۲۶۲). الهه دعا و قربانی را نمی‌پذیرد و نیل هدیه‌ها و برکت‌های آب مقدس پاکش را به ما نمی‌بخشد و خورشید در سفر خود در «تب» دروازه‌های صدگانه ثبت می‌کند/ بر نقش‌های گور غارت شده اش / جز

نذرهای خدایان خشمگین و سکوت سنگ خوابیده در وادی شاهان زیر توده‌های شن که تا همیشه ساییده شده اند، چیزی نیست.

در قطعه ی زیر نیز به محبوس شدن آزیریس در صندوق توسط برادرش و به آب افکنده شدن او اشاره دارد. اگر دوباره ایزیریس از مرگ رهایی یابد و به میان زندگان بازگردد، حاصلخیزی و فراوانی نیز باز خواهد گشت:

- لو جمعت أجزاء هذی الصوره الممزقه /.. لعاد أوزریس/ من قبره المائی، من غیاهب المجهول الأزهر الرماد فی الحقول (الذی یأتی ولا یأتی الصوره و الظل ۹۳-۹۴). اگر پاره‌های این تصویر پاره گرد آید. اوزیریس باز خواهد گشت/ از گور دریایی خویش، از ظلمت مجهول / و خاکسترها در کشتزار گل خواهد داد..

سیزیف

در ادبیات عرب مثلی هست که مفهوم تلاش بیهوده را در بر دارد و آن این است که «أطمع من قالب الصخره» یعنی طمع کارتر از زیر و رو کننده ی سنگ (المیدانی، ۱۹۸۷: ۳۰۱). سیزیف همواره در شعر شاعران معاصر عرب کاربرد داشته است و منتقدان در پی نقد شخصیت او در شعر عرب بر آمده اند. این اسطوره اشاره به انسانی دارد که برخلاف تلاش‌های متعدد و طاقت فرسا، همواره در رنج و عذاب است بدون این که ثمری نیز عاید او شود(اسماعیل، ۱۹۸۸: ۳۷۵ و الجیوسی، ۲۰۰۷: ۸۱۳).

سیزیف پادشاه کورنت و پسر ائول با مروپ ازدواج کرد. سیزیف در افسانه‌ها به علت مجازاتی که خدایان برایش در نظر گرفته اند مشهور است. او محکوم است به این که سنگ بزرگی را تا بالای کوهی ببرد، ولی هرگز به قله نمی‌رسد، زیرا سنگ همواره به پایین می‌افتد و سیزیف ناگزیر است این کار را دوباره آغاز کند. دلایل این مجازات از سوی اسطوره شناسان متفاوت است. عده ای معتقدند که سیزیف پادشاه جاه طلبی بود که آتیک را ویران کرد و سرانجام به دست تزه کشته شد. عده ای دیگر بر این باورند که او راز ربوده شدن دختر آزوپوس، ایزد رود را به دست زئوس فاش ساخت و دستهای دیگر برآنند که او به ایزدان بی حرمتی کرد و اسرار آنها را بر مردم آشکار کرد. بنابر تمام این دلایل، زئوس تاناتوس یا مرگ را نزد شاه کورنت فرستاد، اما سیزیف توانست او را به بند کشد و در نتیجه سرزمین مردگان از جمعیت خالی شد. زئوس سیزیف را واداشت تا تاناتوس را آزاد کند. هنگامی‌که سیزیف به سرزمین‌هادس رفت، توانست از آنجا بگریزد و پیش از آن که به مجازات گناهانش برسد، سال‌های سال زندگی کند. ایزدان در دوزخ او را به کاری دشوار و پایان ناپذیر محکوم کردند و او را از هر گونه آسایش محروم نمودند تا دوباره فرار نکند و دست به جنایت دیگری نزند (اسمیت، ۱۳۸۴: ۲۵۹). ادیسه در جریان سفر به جهان زیرین برخی از چهرهای معروف جهان زیرین

و از جمله سیزیف را در حالی که سنگ بزرگی را بی وقفه به بالای کوه می‌برد و هنگامی‌که به قله می‌رسید، سنگ به پایین میغلطید، دیدار کرد (برن، ۱۳۸۷: ۶۲).

البیاتی آوارگی و تبعید خود را پایان ناپذیر و همیشگی میداند و او چون سیزیف محکوم به تحمل سرگردانی و آوارگی است و بار این سرنوشت را تا پایان عمر باید به دوش بکشد و پس از پایان دربه دری و آوارگی، از نو آوارهی سرزمینی دیگر شود و بارها این تبعیدها تکرار شوند. زندگی سیاسی البیاتی خود مؤید بر همین موضوع است و او در طول زندگی خویش بارها به بهانه‌های مختلف مورد تعقیب قرار گرفت و به تبعیدهای خواسته و ناخواسته تن داد:

- عبثا نحاول- أیها الموتی - الفرار من مخلب الوحش العنید/ من وحشه المنفی البعید/ الصخره الصماء، للوادی، یدحرجها العبید «سیزیف» یبعث من جدید، من جدید فی صوره المنفی الشرید// طلال وبید/ تقضی بقیه عمرک المنکود فیها تستعید/ حلما لماض لن یعود!/ حلم العهود الذابلات مع الورود کانت حیاتک من جلیدا و لتبق- رغم أشعه الحب المذیبه - من جلید!/ فی وحشه المنفی البعید(اباریق مهشمه فی المنفی: ۱۸۱). بیهوده می‌کوشیم ای مردگان برای فرار از چنگال این وحشی دشمن خوی / از وحشت این تبعیدگاه دورا سیزیف دیگر باره برانگیخته خواهد شد از نوا در چهره ی تبعیدی آوارهای ا... / ویرانه‌هایی فرسوده/ ادامهی عمر دشوارت را سپری خواهند کرد و در آن جا تکرار خواهد شد/ رؤیای گذشته ای که برنخواهد گشت / رؤیای روزگارانی که گل‌های سرخ پژمرد/ زندگی تو از یخ بود و به رغم شعله گدازنده محبت، یخی خواهد ماند/ در وحشت تبعیدگاه دور.

- ..... فالأغلال/ أدمتک یا سیزیف یا فارس عصر ادرک الزلزال / تعال أنت متعب، تعال !/ نغلق عین الأسد الجوال/ تعال! فالأطفال/ ناموا و نام الفارس النتعب فی الأسمال النار والکلمات إلی البیر کامو:۴۴۳). زنجیرها/ پیش قراول توست ای سیزیف / ای سوار عصری که زلزله‌ها را دید / بیا، تو خسته ای، بیا چشم شیر سیاح را بستیم / بیا کودکان خوابیدند و سوار خسته در ژنده پاره‌ها خوابید.

عنقا/ سیمرغ

عنقای عربی و سیمرغ ایرانی از جمله اسطوره‌های مشترک میان اقوام مختلف است. از این جانور اساطیری بارها در شعر البیاتی یاد شده است. این نام به صورت عنقای مغرب نیز به کار رفته است. عنقا از این روی می‌گویند که دراز گردن است. عنقا اول در میان مردم بود و بدانان آزار می‌رساند. روزی هیچ مرغ نیافت تا شکار کند و کودکی را ربود. مردمان شکایت نزد پیغمبر خدا بردند و او دعا کرد تا پروردگار نسلش را منقطع گرداند. صاعقه ای بر او فرود آمد و او را سوزاند و نسلی از او نماند.

پس عرب مثل زدند و چیزهای نایاب را عنقای مغرب گفتند(یاحقی، ۱۳۸۸: ۵۰۴). البیاتی در نمونه‌های زیر به دشواریابی و ارزشمندی عنقا اشاره می‌کند:

- وفی مساء زارنی ملاک / / و قال لی إیاک فالعنقاء / تکبر إن تصاد/ عد الی المقابر / و الکتب الصفراء و المحابر من بلد لبلد مهاجر(الموت فی الحیاه العنقاء: ۱۳۱- ۱۳۰). در غروب فرشته به دیدارم آمد و به من گفت از عنقا برحذر باش اصیدش دشوار است به گورستان‌ها بازگردا و به کاغذهای زرد و دواتها چون مهاجری از شهری به شهری.

فرهنگ و ادب

البیاتی گاه به گذشته ی ادبی و فرهنگی عرب نظر دارد و از آثار ادبی آن و یا شخصیت‌های معروف آن آثار یاد می‌کند. این اجزای ادب گذشتهی عرب را در شعر او کتاب هزار و یک شب، و شخصیتهای آن هم چون سندباد، شهرزاد و تشکیل داده است. او گاه نیز از ادبای عرب نام برده است.

میراث ادبی عرب

چراغ علاءالدین

داستان «علاء الدین و چراغ جادو» از معروفترین حکایات هزار و یک شب دربارهی یافتن گنج است. در آن درویشی مغربی که جادوگر است در می‌یابد که علاءالدین تنها کسی است که می‌تواند گنجینه ی عظیمی‌را از نهان گاهش درآورد. بنابراین او را به جایگاه گنج می‌برد و از سوراخی علاءالدین را به سردابی پایین می‌فرستد که پر از طلا و نقره است. اما قصد جادوگر طلا و نقره نیست و او خواهان به دست آوردن چراغ جادو است که با داشتن آن می‌تواند بر هر عفریتی مسلط شود. (ایروین، ۱۳۸۳: ۲۱۸). البته باید گفت که این حکایت در دستنویس های عربی هزار و یک شب پیش از انتشار ترجمه ی گالان وجود ندارد. این حکایت در ترجمه ی دری تسوجی نیز دیده نمی‌شود. شاید سخن ایروین که معتقد است پس از ترجمه ی گالان از هزار و یک شب ، داستان علاء الدین و چراغ جادو به هزار و یک شب راه یافته و گویا اصلا گالان برخی داستان‌ها را از خود جعل کرده است، حقیقت داشته باشد.

- صغیرتی.... نادیه / رأیت فی سماء عینیک/ رأیت الله والانسان وجدت مصباح علاء الدین والجزائر المرجان غدا بمصباح علاءالدین من جزائر المرجان/ أعود یا صغیرتی، إلیک، بالأزهار/ من نهایه البستان (النار والکلمات قصیدتان إلی نادیه (مصباح علاء الدین): ۴۶۰). کودکم...نادیه| دیدم در آسمان چشمانت خدا و انسان را دیدم/ چراغ علاءالدین را یافتم/ در جزایر مرجان /...../ فردا با چراغ علاءالدین بازخواهم گشت/ از جزایر مرجان/ ای کودکم/ به سوی تو با گل‌هایی از آخر بوستان.

- أحمل مصباح علاء الدين/ أغرق فی الفجر المغنی الشاحب الحزین // ولا أری غیر عوامید الضیاء و رصیف الشارع المهجور وسائل یلتف فی أسماله مقرورا یطرق باب البلد المهجور ویسکت المذیاع / ویدرک الصباح شهرزاد الموت فی الحیاه /شیء من الف لیله:۱۶۴۱۶۵).
چراغ علاءالدین را با خود می‌برم/ در سپیدهی آواز خوان پریده رنگ غمگین غرق می‌شوم .... و جز ستونهای نور و سنگفرش خیابان متروک هیچ نمی‌بینم / و گدایی که خود را در ژنده پاره‌های سرد می‌پیچد/ دروازهی شهر متروک را می‌کوبد / رادیو خاموش می‌شود و شهرزاد به صبح می‌رسد.

سندباد

برجسته ترین و پربسامدترین نمونه ی گذشته گرایی ادبی و فرهنگی البیاتی توجه به داستان سندباد و شخصیت‌ها و جزییات آن است. او بارها خود را در پس نقاب سندباد نهان می‌کند و نقش سندباد آوارهای را بازی می‌کند که در عصر حاضر، پیوسته سرگردان و مسافری خانه به دوش است. سندباد دریایی، در هزار و یک شب، جوینده و پوینده ای است که همواره درگیر ماجراهای گوناگون است. البته این سندباد بحری با سندباد حمال که در همین داستان حضور دارد تفاوت دارد. خلاصه ی داستان او این است که در عهدهارون الرشید در بغداد مردی به نام سندباد حمال روزی اتفاقی به خانه ای راه می‌یابد و متوجه میشود هم نام صاحبخانه یعنی سندباد بحری است. سندباد بحری سرگذشت خود را برای او بازگو می‌کند که از پدر ارث فراوانی به وی رسیده؛ اما او همه را به باد داده است. سندباد به همراه چند جوان دیگر به تجارت و سفرهای دریایی روی می‌آورد و از آن پس هیچ گاه آرام و قرار ندارد و و پیاپی در سفر اس. داستانهای سندباد شامل هفت سفر دریایی اوست که در هر کدام حوادث و ماجراهای گوناگونی را تجربه می‌کند و خطراتی را پشت سر می‌گذارد، اما در نهایت با دانایی و زیرکی خود از پس همه برمی‌آید و در پایان هر سفر با ثروتی که به دست آورده است به وطن خویش باز می‌گردد(هزار و یک شب، ج۲، ۱۳۹۰ :۱۲۶۳-۱۳۳۶). در میان شاعران معاصر عرب شاید نخستین شاعری که از اسطورهی سندباد برداشت شعری کرد، صلاح عبدالصبور باشد و شاعرانی هم چون البیاتی، ادونیس و خلیل الحاوی بیش از دیگران به اسطورهی سندباد پرداخته اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۵۱-۱۵۰).

شهرزاد

شهریار داستان هزار و یک شب پادشاهی است که از خیانت همسرش آگاه می‌شود و او را به قتل می‌رساند. او هر شب همسری اختیار می‌کند و از بیم خیانت، بامدادان سر از تنش جدا می‌کند. شهرزاد، دختر وزیر به خواست خود حاضر می‌شود به همسری شهریار درآید، با این شرط که خواهرش دنیازاد ندیمه ی او باشد. او به خواهرش یاد داده است که هر شب از وی داستانی بخواهد(تسوجی،

۱۳۹۰، ۳-۱۰). شهرزاد خواست او را با گفتن نخستین داستان برآورده می‌سازد و چون داستان به پایان نمی‌رسد، شهریار برانگیخته می‌شود تا کشتن او را به عقب بیندازد. داستان گویی تا هزار و یک شب ادامه می‌یابد. سرانجام وقتی گنجینه ی قصه‌هایش به پایان می‌رسد که او مادر چند فرزند شده است، و پادشاه نیز از کشتن وی در می‌گذرد(ایروین، ۱۳۸۳: ۳-۴). شهرزاد دختری دانا و پیش بین و آگاه از احوال شعرا و ادبا و ملوک پیشین است که جان خود را با سحر کلام، در دم مرگ با نقل حکایتی می‌خرد. او قصه گوی زبان آوری است که داستان‌های شاهان و اقوام پیشین را خوانده و از سخت و سست روزگاری که بر آنان گذشته، نیک آگاه است (ستاری، ۱۳۶۸، ۱۷۷). این گونه است که در یکی از بزرگترین کتب قصه ی مشرق زمین، زنی کاردان و چاره گر عهده دار نقش ارزشمندی است که همانندش را در ادبیات سراسر جهان کمتر می‌توان یافت(همان:۱۹۵).

- لم تقل، مولائی، شین شهرزاد/ فهی فی تابوتها نائمه تبکی ولکن المغنی والرماد/ ودم القلب وثلج الظلمات/ لم یزل یسقط فوق المدن الکبری فیخفی وجهها تحت القناع / -ها أنا أشنق نفسی مثل عصفور بخیط من شعاع / تحت مصباح عمود النور فی اللیل لکی تبعث بعدی شهرزاد فی خواء المدن الکبری (الکتابه علی الطین النبوءه: ۱۸۹- ۱۹۰). سرورم! شهرزاد هرگز چیزی نگفته است / او در تابوتش، خوابیده، می گریدا و اما آواز خوان و خاکسترا و خون قلب و برف تاریکی ها/ که پیوسته بر شهرهای بزرگ می بارند/ چهره ی او را در پس نقاب پنهان می سازند/ اینک من نفس خود را چون گنجشکی به رشته ای از نور می آویزما زیر چراغ تیر برق / در شب تا کی پس از من شهرزاد برانگیخته شود/ در خلوت شهرهای بزرگ.

- قبل طلوع الفجر| رأیت شهرزاد/ جاریهٔ فی مدن الرمادا تباع فی المزاد. (الموت فی الحیاه الجراده الذهبیه: ۱۷۲). پیش از طلوع بامداد/ شهرزاد را دیدم / چون کنیزکی جوان در شهرهای خاکستر/ در حراج فروخته می‌شد.

جمله ای در پایان هر داستان شبانه ی هزار و یک شب وجود دارد که البیاتی آن را بارها به کار گرفته است. شهرزاد داستان گویی را شروع می کند اما به پایان نمی رساند و ادامهی آن را به شب بعد موکول می کند و شهریار نیز کشتن او را به عقب می اندازد تا ادامه ی داستان را بشنود، شب بعد نیز به همان منوال داستان ناتمام می ماند، زیرا شهرزاد قصه ی دیگری در میانه ی آن قصه آغاز می کند که با رسیدن صبح به پایان نمی رسد. داستان ها با این جمله قطع می شوند که: «چون قصه بدین جا رسید، بامداد شد و شهرزاد لب از داستان فروبست. دنیازاد گفت: ای خواهر چه خوش حدیث گفتی. شهرزاد گفت اگر امروز ملک مرا نکشد شب آینده خوشتر از این حدیث گویم»(تسوجی،۱۳۹۰: ۱۵). در نمونه ی زیر البیاتی به شیوه ی آغاز و انجام داستان از زبان شهرزاد اشاره می‌کند:

- ..... و أدرک الصباح، شهرزاد/ فسکتت و عاد إلی نفس الحزن، و الشعور بالضیاع / و أنت فی حدیقتی تسیر یا سیدی الأمیر!/ **منفردة**، سعید/تحلم **بالأمیرة** الصغیره الحسناء فی قصرها الوردی، فی أرجوحه الضیاء و هی تغنی أغنیات الهجر و اللقاء / یا فارس الضباب / عرج علی قصری فی السحاب / إنی هنا، وحیده، فی الباب / من زهر اللیمون و اللبلاب/ ظفرت إکلیلا لک، الغداه/ أموت یا فارسی الصغیر / إن لم تعد إلی، یا فراشه تطیر / فی حلمی‌یا حبی الأخیر // وصیفه الأمیره الحسناء./ حکایتی، یا أیها الصغار/ تمت، و فی لیلتنا المقبلة القمراء أروی لکم حکایه أخری عن الصیاد و العنقاء (المجد للأطفال و الزیتون الأمیر السعید: ۱۹۹-۲۰۰). صبح شد و شهرزاد/ خاموش شد و بازگشت/ اندوه به جان من، و احساسی تباه شده و تو در باغ من گردش می‌کنی / ای شاهزاده! سرورم تنها، خوشبخت / خواب شاهزاده خانم کوچک و زیبا را می‌بینی که در قصر سرخش، سوار بر تاب نور است و آوازهای دوری و وصال را می‌خواند:/ ای سوار مه/ بر بام قصرم در ابرها برای من اینجایم، تنها، بر درگاه / از شکوفه لیمو و نیلوفر / برایت تاجی بافتم/ ای سوار کوچکم، فردا صبح میمیرم/ اگر به سویم بازنگردی، ای پروانه که در پروازی در رؤیای من، ای عشق تازه من/ ... کنیز شاهدخت زیبا./ ای کودکان/ داستان من به پایان رسید و در شب مهتابی پیش رو برایتان داستان دیگری حکایت خواهم کرد/ از صیاد و عنقاء

هارون الرشید

بزرگترین خلیفه ی عباسی در سال ۱۷۰ه.ق. پس ازهادی به خلافت رسید. در آغاز به شدت تحت نفوذ مادرش بود و پس از مرگ او، یحیی بن خالد برمکی را به وزارت برگزید و امور خلافت را به یحیی و فرزندانش سپرد.هارون الرشید مردی متعصب، عیاش و خوشگذران بود و دربار او از نظر تجمل و جلال مشهور است. نسبت به علویان کینه ی بسیار داشت. بر اثر قدرت یافتن یحیی و فرزندانش، وحشت او را فراگرفت و درصدد نابودی ایشان بر آمد. جعفر را کشت و سایر برمکیان را به زندان افکند.هارون زمانی که به عزم رسیدگی به تعدیات حاکم خراسان و جنگ با خوارج مشرق ایران در حرکت بود درگذشت (معین، ج ۱۳۸۵، ۶:).

- سأموت حبأ تحت خیمتها أعود إلی الطفوله / راعی غنم القبیله / مثل هرون الرشید ملکا و سلطانا علی أسراب **مملکة** القطار وقبائل الأمطار فی کل الفصول/ ذهبی: ینابیع الحیاه/ وثروتی: قلق الوجود(بستان عائشه الینابیع: ۴۵۷). از عشق خواهم مرد/ زیر خیمه ی او. به کودکی بازمی‌گردم/ در حالی که چوپان گوسفندان قبیله اما چون‌هارون الرشید/ شاهی/ سلطانی خواهم بود/ بر سرزمین دسته‌های مرغان سنگخوارها و قبیله‌های باران‌ها در تمامی‌فصلها) طلایم: چشمه‌های زندگانی و ثروتم: بی قراری هستی.

هارون الرشید علاوه بر این که شخصیتی تاریخی است، در بیشتر داستان‌های هزار و یک شب نیز حضور دارد و عنوان برخی از حکایات نیز به نام او ثبت شده است و شاید البیاتی آنجا که از او نام می‌برد، به برخی از حکایات این داستان نظر داشته باشد. گویا آشنایی البیاتی با داستان‌های هزار و یک شب، در استفاده از این نام بی تأثیر نبوده است.هارون الرشید در بسیاری از داستانهای این اثر در میانه حکایت پیدا میشود و نقشی ایفا می‌کند و داستان را به پیش می‌برد. در بسیاری از این داستانها پای کنیزکی نیز به عنوان شخصیت اصلی حکایت در میان است. در شعر زیر احتمالا چون هم از سندباد نام برده و هم ازهارون الرشید، مؤثر از یکی از داستان‌های هزار و یک شب باشد که دو نمونه از آن به اختصار نقل میشود. در حکایت هارون و کنیزک»هارون الرشید از جعفر برمکی می‌خواهد تا کنیزکی از آن خود را بدو بفروشد. در طی سخنانی که در عالم مستی میان آنان رد و بدل می‌شود، کار دشوار می‌گردد و چون هوشیار می‌شوند چاره‌ای برای این مشکل می‌جویند. ابویوسف را که قاضی دانشمندی است طلب می‌کنند تا این مشکل شرعی را حل کند. او نیز به انحاء مختلف راهکارهایی پیشنهاد میدهد و کنیزک از آن‌هارون الرشید می- شود.(تسوجی،ج۱،۱۳۹۰: ۸۴۹-۸۴۷). یا حکایت «کنیز و خواجه » که مردی جز کنیز کی، تمام دارایی خود را از دست داده است. به پیشنهاد کنیزک که در همه علوم و هنرها و فنون به کمال است وی را نزد خلیفه می‌برد تا به بهایی بسیار به او بفروشد تا دوباره صاحب مال و مکنت شود. کنیزک تمام دانش و هنر و علوم خود را در برابرهارون به نمایش می‌گذارد و با فقیهان و عالمان مناظره می‌کند. تا بدانجا که‌هارون صدهرار دینار بهای او را به سرورش می‌پردازد و از وی می‌خواهد تا هر خواسته ای که دارد از او تمنا کند. کنیزک درخواست می‌کند او را به خواجهی وی بازگرداند و خلیفه نیز چنین می‌کند(همان: ۱۰۹۰-۱۱۲۹).

- ستعودين إلى التقودی فی أعاصير الرماد/ والدياميس، شراع السندباد... ستعودين بلا جاريه،هاربه من أسر هرون الرشيد و مع الميلاد و الموت شرارات شموس من جليد الموت فی الحياها كلمات الی الحجر(عن الميلاد والموت):۱۷۶-۱۷۷). باز خواهی گشت به سوی من/ تا بادبان کشتی سندباد را به پیش برانی در تندبادهای خاکستر و سیاه چالها باز می‌گردی بی هیچ کنیزی گریزان از اسارت‌هارون الرشید

هزار و یک شب

هرچند هزار و یک شب مجموعه ای از قصه‌های عامیانه ی عرب است اما موضوعات وسیع تری را نیز شامل میشود. در این اثر بلند حماسه‌های پهلوانی، ادبیات حکمی، قصه‌های حیوانات، افسانه‌های جهانشناختی، حکایات مستهجن، شوخیها، داستان‌هایی از مناجات‌های عارفانه، وقایع نامه ی طبقات پایین اجتماع و مشاجرات ادیبانه گرد آمده است. عنوان آن در عربی الف لیله ولیله است و در قرن چهارم هجری نام آن هزار افسانه بوده است (ایروین، ۱۳۸۳: ۲-۴). شهرزاد راوی داستان‌های این اثر

است. البیاتی از دو شخصیت هزار و یک شب در شعر خود بهره ی فراوان برده است، یکی سندباد و دیگری شهرزاد. نیز او بارها ذکری از چراغ علاء الدین دارد. او از هزار و یک شب نیز در اشعار خود نام می‌برد:

- یا أیها المملوک / بکم تبیع هذه القیود؟ فهذه اللیله لن تعود طارت، کما طار بنا بساط ألف لیله/ معانقین تحت أضواء النجوم» دجله»(الذی یأتی و لا یأتی فی حانه الأقدار:۶۷-۶۸). - ای امیران/ این زنجیرها به چند؟/ چرا که این شب بازنمی‌گردد/ پرید، همان گونه که بساط هزار و یک شب را از ما پرواز داد/ آغوش به آغوش دجله و زیر نور ستارگان

شاعران و ادبای عرب

ابوالعلاء معری

احمد بن عبدالله بن سلیمان شاعر و لغوی معروف قرن چهارم و پنجم هجری قمری در شام متولد شد. | در چهار سالگی به علت آبله نابینا شد. وی در کودکی بسیار تیزهوش بود و سخنانش مایه ی شگفتی همگان می‌شد و در یازده سالگی شاعری را آغاز کرد. نحو و لغت را نزد پدرش و چند تن دیگر فراگرفت. زمینه ی دیگر مطالعات وی، تاریخ قدیم و معاصر است. هم چنین در فلسفه و کلام، فقه، ملل و ادیان جهان، حساب و نجوم اطلاعات بسیار داشت. سفرهای بسیار کرد و با علما و دانشمندان مذاهب مختلف و شاعران مصاحبت کرد و نهایتا در معره به تعلیم همشهریانش مشغول شد. در سی و پنج سالگی به بغداد رفت و جایگاه بالایی به دست آورد و شاعری پر آوازه شد تا جایی که برخی از شعرهایش حکم مثل سائر یافته بود. سرانجام او را آزردند تا جایی که به دلیل برخی انتقادات به علما تکفیرش کردند و او به معره بازگشت و به تصنیف کتب علمیو سرودن اشعار و تعلیم پرداخت و در زادگاهش درگذشت چناری، ۱۳۸۵: ۷-۱۲)

- بکی أبوالعلاء و هویرانی میتأ حیهٔ، و حیأ میتا فی ساعهٔ المیلاد الموت فی الحیاه الجراده الذهبیه: ۱۶۹). ابوالعلا گریست / چرا که دید مرا مرده ای زنده و زنده ای مرده در لحظه میلاد.

- شیخ المعره الضریر یفتح الکوه فی اکتئاب/ و یحدج السماء / بنظره ازدراء (الذی یأتی و لایأتی اطردیه:۶۹). شیخ نابینای معره دریچه | را در اندوه می‌گشاید و به آسمان زل میزند/ به دیده تحقیر.

میراث دینی – آیینی

بیشترین اشارات در حوزه ی گذشته ی دینی در شعر البیاتی قرآنی- اسلامیاست و پس از آن به آیین مسیحیت. او علاوه بر رویکرد به گذشتهی اساطیری، بازگشتی نیز به گذشته ی دینی و آیینی

دارد و به بهانه‌های مختلف به شخصیت‌ها و حوادث در ارتباط با آنها اشاره می‌کند. از نمونه‌های در پیوند با گذشته ی اسلامی‌شعر او که بسیار نیز به آن توجه کرده است، حضرت امام حسین (ع) است.

امام حسین(ع)

ابتدا باید به اشارات فراوانی که او به مسأله شهادت شهید کربلا دارد، پرداخت. شاید یکی از دلایل علاقه به امام حسین (ع) و برجسته کردن ایشان در شعر البیاتی آزادگی و آزادی خواهی این امام و مبارزه برای به پاداشتن حق و برقراری عدالت باشد، چیزی که البیاتی همواره آرزوی آن را دارد که روزی بر جهان حکمفرما شود. هر کس که در تاریخ انقلابی به پا کرده باشد و علیه ستم و ستم گران به پاخاسته باشد در شعر البیاتی جایگاهی ویژه دارد:

- أرض تدور فی الفراغ و ده یراق/ ویحی علی العراق تحت سماء / صیفه الحمراء من قبل ألف سنه یرتفع البکاء / حزنا علی شهید کربلاء / وام یزل علی الفرات دمه المراق/ یصبغ وجهٔ الماء والنخیل فی المساء (الموت فی الحیاه الموت فی غرناطه ۱۳۳). زمین با بیکاری می‌چرخد و خون ریخته می‌شود و بر عراق سلام می‌کند/ زیر آسمان سرخ تابستانش / از پیش از هزاران سال است که صدای گریه بلند می‌شود/ از سر اندوهی بر شهید کربلا/ و پیوسته خون ریخته شده اش بر فرات چهره آب و نخل را هنگام غروب رنگین می‌کند.

- أصعد أسوارک، بغداد، وأهوی میتا فی اللیل / أمد للبیوت عینی واشم زهره المابین/ أبکی علی الحسین/ وسوف أبکیه إلی أن یجمع الله الشتیتین وأن یسقط سور البین (الکتابه علی الطین کتابه علی قبر السیاب: ۲۱۹). از باروهایت بالا می‌روم، بغداد! و چون مرده ای در شب فرو می‌افتم / چشمم را تا خانه‌ها می‌کشانم و گل‌های مابین را می‌بویم / بر حسین می‌گریم / و بر او خواهم گریست تا خداوند دورافتادگان را فراهم آورد و دیوارهای فاصله فرو ریزد.

- أبوای ماتا فی طریقهما إلی قبر الحسین / و کان عمری آنذاک سنتین (أباریق مهشمه مذکرات رجل مجهول :۱۸۶-۱۸۷). پدرانمان در راهشان به سوی حسین مردند و آن زمان من دو ساله بودم.

- قبلت شباک «الحسین» وغسلت الحجر الأسود بالدموع / نضوت فی مواکب العزاء (قصائد حب علی بوابات العالم السبع قصائد إلی الإمام الشافعی۲۴۳). روزنه ضریح حسین را بوسیدم / وحجر الاسود را به اشک شستم / و پیشاپیش دسته‌های عزاداری قرار گرفتم.

گذشته قرآنی نیز در شعر او بازتاب فراوانی یافته است و پیامبران، حوادث و مکان‌ها را در بر می‌گیرد.

ایوب

در اینجا استفاده ای که از ایوب پیامبر می‌کند برای تشبیه است:

- آه لا تطرد عن الجرح الذباب / فجراحی فم «ایوب»/ و آلامی‌انتظار (عیون الکلاب المیته / بکائیه الی شمس حزیران: ۱۰۷). آه مگس را از زخم مران | چرا که زخم‌هایم دهان ایوب است و دردهایم انتظار

قوم عاد

البیاتی از قوم عاد که مورد خشم پروردگار قرار گرفتند و در قرآن از آنان به عنوان یکی از اقوام مغضوب یاد شده است یاد کرده است و دیرسالی و زمان طولانی را به زمان عاد تشبیه کرده است:

- ابدأ من عهد عاد نتغنی و نحیا فی قصیده مثل أبطال الأساطیر التقینا فی المعره (أشعر فی المنفی موعد فی المعره: ۲۵۱۲۵۲). جاودان از عهد عاد میسراییم و در شعری زنده می‌شویم / مانند قهرمانان اسطوره‌ها با هم دیدار می‌کنیم در معره.

مسیح

زادگاه حضرت عیسی را در بیت لحم، واقع در هشت کیلومتری اورشلیم ذکر می‌کنند. او را «یسوع» به معنای «یار یهوه» نامیدند. خانواده حضرت عیسی از آنجا به ناصره واقع در جلیل رفتند و وطن گزیدند. حرفهی یوسف نجاری بود و به طور موروثی به عیسی رسید و او نیز همین شغل را دنبال کرد. وی ذهنی

بیدار و کنجکاو داشت. هرچند به مدرسه نرفته بود اما می‌خواند و می‌نوشت. او توسط یحیای تعمید دهنده، غسل داده شد. دوست داشتنی ترین انسانها بود. هرگز در خلوت نزیست بلکه همواره در میان مردم بود و هیچ گاه دشمن شادمانی‌های ساده ی مردم نبود. با بینوایان و طبقات فرودست همنشینی می‌کرد. زندگانی عیسی این چنین به سر آمد که او از سوی روم به عنوان یک انقلابی محکوم شد. سربازان رومی‌تاجی از خار بر سر عیسی نهادند و با این کار سلطنت پادشاه یهودیان را مسخره کردند. او را با محکومانی دیگر بر صلیب کشیدند. پس از مرگ او را دفن کردند. اما روز بعد که عده ای بر سر مزار او حاضر شدند، قبر او را خالی یافتند و این اندیشه که مسیح بر مرگ پیروز شده است و ثابت کرده که پسر خداست، قوت گرفت (دورانت، ۱۳۸۵، ج ۳: ۶۵۱-۶۷۴).

از نمادهای آیین اسلام که بگذریم، در شعر البیاتی بیشترین اشارات قرآنی به حضرت مسیح شده است و گاه مریم عذرا و یهودا که با مسیح در پیوندند. مسیح در ادبیات معاصر عرب همواره بیشترین نمود را در شعر شاعران یافته است. در شعر البیاتی نیز بازتاب زندگی مسیح فراوان به چشم می‌خورد

که مهم ترین دلیل آن توجه بیش از حد البیاتی به موضوع بازگشت است. تموز، اولیس، ایزیس، گیل گمش، اسکندر، سندباد و ... نمونه‌های دیگر توجه او به بازگشت و برانگیخته شدن پس از مرگ هستند. دلیل دیگر استفاده از مسیح در شعر او امیدواری و رنج و شکیبایی مسیح است که چون مبارزی صبور در راه عشق و انسان گام برمی‌دارد:

-وکان حلمت بأننی بالورد أفرش و الدموع / طریقکم و کأن یسوع معکم إلی (الجلیل/ بلا صلیب (المجد للأطفال و الزیتون العوده:۱۹۷). گویی که به رؤیا دیده ام که با گل سرخ و اشکها/ راه شما را فرش کرده ام / و گویی که مسیحا با شما به جلیل باز می‌گردد/ بدون صلیب.

-عانیت موت الروح فی هذه الأرض التی یهدر فی جبالها رعد عقیم و تجوع الریحا ویصلب المسیح. الموت فی الحیاه ارومیات أبی- فراس: ۱۵۷). روح، مرگ را تاب می‌آورد/ در این سرزمینی که در کوه‌هایش / رعدی سترون میغردا و باد گرسنه می‌شود و مسیح مصلوب.

نوح

نوح از نمونه‌های قرآنی شعر البیاتی است:

-رأیت فی مزابل الشرق و فی أسواقه الملوک / والعور و الأبواق والدیوک/ مخصیه تصیح | رأیت فلک نوح/ و أمما مغلوبه تنوح (الموت فی الحیاه الجراده الذهبیه: ۱۷۲). در زباله دان‌های شرق و بازارهایش، امیران را دیدم و کوران و شیپورها و خروس‌های اخته را که بانگ میزدند/ کشتی نوح را دیدم و ملتهای شکست خورده را که مویه می‌کردند.

یونس

در این نمونه نیز او به رفتن یونس به شکم ماهی اشاره می‌کند:

- «یونس» لن یشق بطن الحوت/ فالبحر جف منذ أن أبحرت بی/ وقلت لی لاتکتبی علی رمال الشط مأأقول (الموت فی الحیاه ارومیات أبی فراس: ۱۵۸). یونس هرگز شکم ماهی را نمی‌شکافد/ چراکه دریا خشک شد از هنگامی‌که به سوی من دریا را درنوردیدیا و به من گفتی ننویس بر شن‌های ساحل آنچه را می‌گویم.

البیاتی در مواردی نیز به ادیان دیگر توجه کرده است که یکی از آن موارد، توجه به بودا و نیروانا در آیین اوست.

بدبینی و توصیف فضای وهم انگیز و اندوه بار

شاعرانی که رگه‌هایی از سمبولیسم در آثارشان پیداست، با ایجاد فضای اندوهبار و وهم آلود، به نمادین کردن زبان شعر خود کمک کرده اند.

بدبینی و توصیف فضای وهم انگیز و اندوه بار در شعر البیاتی

همان گونه که در توضیح این مؤلفه گفته شد، بدبینی و ایجاد فضای وهم انگیز و اندوه بار در آثار سمبولیست‌های اروپایی بیشتر تحت تأثیر بدبینی «شوپنهاور» بود که تأثیر عمیقی بر شاعران سمبولیست گذاشته بود و سبب می‌شد تا آنها همه چیز را ملال آور و غمگین ببینند و در آثارشان بازتاب دهند. اما در شعر البیاتی این بدبینی و اندوه، نه از سر تقلید از مکتب سمبولیسم است و نه تحت تأثیر فلسفه ی بدبینانه ی کس دیگری که شاعر از او متأثر باشد؛ بلکه از درون خود او ناشی می‌شود و بازتابی از جهان درون اوست که گویی در بیرون نیز نمایان شده است و چون شاعر آن تصاویر بیرونی را با درون خود همانند می‌یابد، به تصویر کردن آنها می‌پردازد. البیاتی تحت تأثیر آن چه در جامعه ی خود می‌بیند و در نتیجه ی دچار شدن به غم غربت ناشی از تبعید، دچار اندوه و دردی عمیق میشود که حاصل آن خلق تصاویری اندوهبار و وهمناک است. او در این گونه حالات بیشتر با توصیف شب و غروب به فضای وهمناک و غمگین دست می‌یابد. گاه این توصیف اندوه بار و ملال آور و یأس آلود در غربت و تبعید و زندان دامان شاعر را می‌گیرد. البیاتی گرفتار در زندان، از غروب و صدای پرندگان بازگشته از کوچ که در برج شهر آشیانه می‌کنند، و کاروان‌هایی که شب آنان را در راه گرفتار ساخته است، نمی‌تواند جز تصاویری اندوهبار و مملو از نومیدی خلق کند و بدین سبب با کمک گرفتن از کلمات جنگل، صدای پرندگان، غروب، شب، ستاره ی اندوهگین، زندانی، سلول، سوسو، شب و باد، حالات روحی یک زندانی غمگین و نومید را بازگو می‌کند:

- و شذا الخمائل / و الصخور و صدی القوافل و الطیور العائدات من الجنوب بعد الغروب/ تأوی إلی برج المدینه و القوافل و الدروب اللیل أدرکها، و للنجم الحزین/ عین السجین / من قبوه الأرضی تضرع، و المصیر و اللیل و النجم الحزین علی الغدیر / الریح تطمسه (أباریق مهشمه اریح الجنوب:۱۲۹). بوی جنگل‌ها و صخره‌ها/ و صدای پرندگان بازگشته از جنوب بعد از غروبا که در برج شهر آشیان می‌گیرند و قافله‌ها در جاده‌ها که شب ایشان را فراگرفته، و به سوی ستاره اندوهگین / چشم زندانی از سلول زمینی اوا سوسو میزند و سرنوشت و شب و ستاره اندوهگین بر آبگیرا که بادش لمس می‌کند. ا

و در شعر زیر نیز واژگان زندان، تاریکی، مردگان، گورها، حصار قدیمی، زنجیرها، طنین زنبور، گورستان و دلتنگی، اندوه و جان آزردهی زندانی را وصف می‌کنند:

- عبر باب السجن، عبر الظلمات/ کوخنا یلمع فی السهل، و موتی، و النجوم و قبور القریه البیضاء، والسور القدیم / و قیودی و هواها و طواحین الهواء / وبطاقات البرید (أباریق مهشمه / السجین المجهول:۱۵۲). آن سوی در زندان، آن سوی تاریکی‌ها/ کلبه ما در دشت می‌تابد، و مردگان، و ستارگان و گورهای سپید دهکده، و حصار قدیمی‌و زنجیرهای من و شوق اوا و آسیاب‌های بادی و کارت پستال‌ها |

البیاتی حالات روحی خود و اندوهی را که بر قلب رنجور و ترسیده اش سنگینی می‌کند با کلماتی نمادین همانند برف، جهان سیاه، قلب ترسیده، رنجور، گرسنه، شیون کنان، صحراهای عطش و شب اندوه، تصویر شبی تاریک و ترسناک و سرشار از رنج و نومیدی را می‌آفریند و در خدمت تصویر اندوه و بدبینی خود به کار می‌گیرد:

- عندما استیقظ حبیکان ثلج العالم الأسود، ربی/ یغمر الغابه / یطفو فوق هدبی کان قلبی/ موحشأ مکتئبال جائعهٔ منتحبا/ مثل طفل، مثل عصفور یغنی فی صحاری عطشی/ فی لیل حزنی النار والکلمات النار والکلمات: ۴۳۷). زمانی که عشق من بیدار شد/ برف جهان سیاه، جنگل را می‌پوشاند/ خدای من / و روی پلک من شناور بود/ قلبم ترسیده و رنجور بود/ گرسنه و شیون کنان مانند کودکی، گنجشکی در صحراهای عطش من/ آواز می‌خواند/ در شب اندوهم.

اندوه باری حالات شاعر در خاطرات او نیز همواره به چشم می‌خورد. در مجموعه ی یومیات سیاسی محترف که بیان خاطرات سیاستمداری حرفه ای است جز اندوه و تنهایی و تاریکی در ذهن خواننده تداعی نمی‌شود. البیاتی با واژگان شب، مرگ، اعماق، گربهی سیاه، مادر اندوهگین، سکوت، مردگان، سنگ فرش -های خاک آلود، تف انداختن، شب، سل، مادر اندوهگین، مسکین، محله‌های سیاه، نفرین شده، درختان زرد خونین، ترس، اعماق پست، گناه، قهوه خانه‌های قدیمی، آوازهای اندوهگین، مسکینان، شب، سل و سایه‌های پست سیاه، آن چه را که روزگاری جان او را درهم می‌فشرده و زندگانی را به کام وی تلخ و رنج آور می- گردانیده است، در ذهن خواننده تداعی می‌کند و با این واژگان مالامال از نومیدی و ترس و اندوه آن حالات را که با خاطرات او عجین شده اند یادآور می شود:

- فی لیالی الموت و الخلق، و فی الأعماق أعماق المدینه / لم تزل کالهره السوداء / کالأم الحزینه/ تلد الأحیاء فی صمت، وأعماق المدینه / تبصق الموتی علی الأرصفهٔ العبر السخینه / فی ذراع اللیل/ لیل السل، کالأم الحزینه / لم تزل تبصق آلاف المساکین المدینه / فی مقاهیها، و فی حاراتها السود اللعینه/ و علی أشجارها الصفر الدمیمه / یلد الخوف، کما تولد فی أعماقها السفلی الجریمه / و مقاهیها القدیمه وأغانیها الألیمه / والمساکین واللیل السل

والأخيله السود اللئيمه (يوميات سياسی محترف الليل و مدينه والسل: ۲۹۱). در شبهای مرگ و هستی، و در اعماق / اعماق شهرا پيوسته چون گربه ای سياه چون مادری اندوهگين زندگان را می‌زايد در سكوت و مردگان بر سنگفرش‌های خاک آلود دردآور أعماق شهر تف می‌اندازند/ در ميان بازوان شب شب سل/ چون مادری اندوهگين / پيوسته هزاران مسكين تف می‌اندازند.../ در قهوه خانه‌های شهر و در محله‌های سياه نفرين شده و بر درختان زرد خونين | ترس زاده می‌شود، آن گونه كه در اعماق پست آن گناه زاده می‌شود و در قهوه خانه‌های قديمی‌آنا و آوازهای اندوهگين آن و مسكينان و شب و سل و سايه‌های پست سياه

در نمونه ی زير نيز وی با تصوير فضايی وهم آلود و رخوتناک و غبار گرفته، تلاش می‌كند، يأس و اندوه ريشه دوانده در دل و جان مردمان را در دل و جان مخاطبان قابل درک و دريافت كند، و برای به دست آوردن اين نتيجه و شريک كردن خواننده در اين احساسات و قرار دادن او در چنين فضايی، از واژگانی هم چون خانه ی قديمی، زنبق‌های كبود و تشنه، پژمرده، گنجشكان گرسنه، گنجشكان سر زير بال برده، گنجشكانی كه خواب كوچ می‌بينند، گل ختمی‌با رگهای متورم، زن روسپی، موهای سياه و سپيد، خاشاک و خاک، چنگال مرگ خاموش، تارهای عنكبوت، آواز هيزم فروشی با صدای گرفته، دل خاموشی، برگكی زرد روی درياچه، بازگشت صداها، ديوارها، افسردگی، به خود پيچدن، زخم‌ها، گربه، خواب كوچ، اشتياق، آواز هيزم فروش، دل خاموشی دردمند، ترساندن، بوی گياهان هرزه، چشمه‌های تاريكی، خانه ی قديمی، زنبق -های كبود تشنه و پژمردن، بهره می‌گيرد

- التينه الحمقاء، و البيت القديم/ و رفيف أجنحه الفراش/ و زنابق سود عطاش/ تإوی، و أسراب العصافير الجياع / ملويه الأعناق، تحلم بالرحيل/ و التينه الحمقاء، نافره العروق / كالمومس الشمطاء، لم تبق السنون/ منها سوی قش و طين و علی زجاج نوافذ البيت القديم/ و علی سياج، مخالب الموت الصموت / نشرت خيوط العنكبوت / و نعناء حطاب، آبح، يفيض من قلب السكون/ «كوريقه صفراء، يا ريح الشمال!/ عبر البحيرات العميقه، و البسلتين احمليني، و التلال/ يا أنت يا ريح الشمال»/ و تردد الأصداء: «يا ريح الشمال!»/ و علی حوائط فی اكتئاب يتسلق اللبلاب، أشبه بالثبور و يموء قط، و العصافير الجياع// ملويه الأعناق، تحلم بالرحيل/ و من الممرات الطويله، عطر إمرأه يضوع / عطر يضوع/ «عادت إذن!» و يثور فی شفتيه جوع / / و يفيض من قلب السكون، غناء حطاب أليم: «من ألف ألف و الحياه، عنانها بيد الرغيف/ يا أنت، يا هذا الرغيف! لكم تخيف!»/ و تردد الأصداء: « يا هذا الرغيف! لكم تخيف!»/ و روائح العشب الخبيث من السواقی المظلمات/ تطفو علی وجه الحديقه كالنبيذ و أرانب بريه حمر العيون / تنسل من دغل كثيف/ و التينه الحمقاء، و البيت القديم/ و زنابق سود عطاش/ تذوی، و أسراب العصافير الجياع / ملويه الأعناق، تحلم بالرحيل (أباريق مهشمه الحديقة المهجوره: ۱۷۴-۱۷۵). گل ختمیو خانه قديمی/ و صدای بال‌های پروانه‌ها و

زنبق‌های کبود تشنه / که پژمرده می‌شوند، و دسته‌های گنجشکهای گرسنه / سر زیر بال برده خواب کوچ می‌بینند. گل ختمی‌با رگهای متورم/ همچون زنی روسپی با موهای سیاه و سپید که گذشت سالیان باقی نگذاشته از اوا جز خاشاک و خاک / و بر دیوار و شیشه پنجره‌های خانه قدیمی| چنگال‌های مرگ خاموش / تارهای عنکبوت پاشیده است و آواز هیزم فروشی با صدای گرفته که از دل خاموشی میجوشد: «چون برگکی زرد، ای باد شمال!/ از روی دریاچه‌های ژرف و بوستانها و تپه‌ها مرا با خود ببر/ای تو، ای باد شمال!» / و صداها باز می‌گردد: «ای باد شمال!» / و بر دیوارها با افسردگی | پیچک به خود می‌پیچد و بالا می‌رود/ همچون زخم‌ها و گربه ای میومیو می‌کند، و گنجشکهای گرسنه // سر زیر بال برده/ خواب کوچ می‌بینند. و از گذرگهان دراز ، عطر زنی می‌تراود/ عطری میتراود./ «اینک او بازگشت!» و بر لبانش اشتیاق اوج می‌گیرد و آواز هیزم فروشی/ از دل خاموشی دردمند می‌جوشد: «هزاران هزار سال است که زندگی عنانش در کف نان است/ ای تو، ای نان، چقدر می‌ترسانی؟»/ و صدا باز می‌گردد: «ای نان چقدر می‌ترسانی؟»/ و بوی گیاهان هرزه از چشمه‌های تاریکی ا بر چهره باغ برمی‌جوشد چون شراب و خرگوش‌های وحشی سرخ چشم/ از بیشه‌های انبوه بیرون می‌جهندا و گل ختمی، و خانه قدیمیا و زنبق‌های کبود تشنها می‌پژمرند، و دسته‌های گنجشکهای گرسنه سر زیر بال برده / خواب کوچ می‌بینند.

یا آن گاه که شبی باران خورده و ستاره باران با برگ‌های پاییزی، شاخهها، خیابان متروک و خانه‌های تاریکش نماد و نشان دل و جان غمزده و تنها و فروریخته در غربت شاعر است، خواننده با متصور ساختن کشتی‌های مسافری، پلیکان‌های مهاجر، شب، باران خورده، برگ‌های پاییزی، آتش، شاخه‌ها، خیابان متروک، قطره‌های آب، پل‌ها، ستاره ی شکسته، خاطرات سالخورده، خانه‌های تاریک، سوختن، شراره‌ها، فریاد شورشیان و خروس مرده می‌تواند احساس شاعر و حال او را درک کند. البیاتی در این نمونه‌ها اگرچه با اندوه توصیف را آغاز می‌کند، اما در نهایت کورسوهای امید خویش را نیز پنهان نمی‌سازد:

- نادیت بالبواخر المسافره / بالبجعۀ المهاجره / بلیه، رغم النجوم، ماطره/ بورق الخریف، بالعیون بکل ما کان و مایکون / بالنار، بالغصون بالشارع المهجور/ بقطرات الماء، بالجسور بالنجمه المحطمه / بالذکریات ال بکل ساعات البیوت المظلمه بالکلمه/ بریشه الفنان/ بالظل و الألوان و البحر و الربان/ أن نحترق لتنطلق/ منا شرارات تضیء صرخۀ الثوارا و توقظ الدیک الذی مات علی الجدار (سفر الفقر و الثوره اسفر الفقر و الثوره:۴۳-۴۴). کشتی‌های مسافری را صدا زدم/ پلیکان‌های مهاجر را/ شبی را که به رغم ستارگانش، باران خورده بود/ برگهای پاییزی را اچشمها را/ آنچه را که بود و خواهد بود/ آتش را، شاخه‌ها را/ خیابان متروک را قطره‌های آب را، پل‌ها را/ ستاره شکسته را خاطرات سالخورده را تمام ساعت‌های خانه‌های

تاریک را/ واژه را قلم موی نقاشی را سایه‌ها و رنگ‌ها را دریا و کشتیبان را/ که خواهیم سوخت تا جاری شود از ما شراره‌هایی که روشن می‌کند فریاد شورشیان را و بیدار می‌کند خروسی را که روی دیوار مرده است.

با خواندن شعر زیر و پیاپی شدن کلماتی که همه نماد اندوهناکی جان شاعر است، آشکارا فضای فکر و درون شاعر دیده میشود و این نشان میدهد که او با بهره گرفتن از واژگانی همچون ابرهای بهاری، فضای وهمناک، اندوه، فروریختن، پرده ی تاریکی، سنگینی بر روح، نهان داشتن هستی، ضربه‌های سکوت ستم، نجوا، آرامش دوزخ، سکوت، گله، شک، اشکها، گریه، هدر و تباه، ستاره و روشنایی از میان رفته، توانسته است این فضا و حالات درونی خود را نیز در جان خواننده بنشاند و در او بیافریند

- یا غیوم الربیع هذا فضائی/ موحش یسکب المال علیا/ وغطاء الظلام یثقل روحی/ فیغیب الوجود عن مقلتیا وخفوق السکون یرهق حسی ویندی بهمسه مسمعیا/ یا غیوم الربیع هذا فضائی/ موحش یسکب الملال علیا// یا غیوم الربیع هذا فؤادی / فی جحیم الندوء للصمت یشکوا شرب العاشقون فی الحب خمری/ ونصیبی من خمره الحب شک/ ألهم خمرتی ولی عبرانی/ ولقلبی البکا وللناس ضحک!؟/ یا غیوم الربیع هذا فؤادی / فی جحیم الهدوء للصمت یشکوا یا غیوم الربیع هذا دموعی فی دروب العشاق ضاعت هباء!/ إذا سماواته إذا ما أضاء (ملائکه وشیاطین غیوم الربیع:۴۷-۴۸). ای ابرهای بهاری! این فضای وهمناک من است که اندوه بر آن فرو می‌ریزد و پرده تاریکی بر روحم سنگینی می‌کند و هستی را از چشمم نهان میداردا و ضربه‌های سکوت بر احساس من ستم روا میداردا و گوشم را با نجوایش ندا می‌دهد ای ابرهای بهاری! این فضای وهمناک من است که اندوه بر آن فرو می‌ریزد./ ای ابرهای بهاری این قلب من است که در آرامش دوزخ برای سکوت گله می‌کند عاشقان در عشق از شراب من نوشیدند و بهره من از شراب عشق شک است/ آیا برای آنان شراب من و برای من اشکها؟/ و برای قلب من گریه و برای مردم خنده!؟ای ابرهای بهاری این قلب من است که در آرامش دوزخ برای سکوت گله می‌کند./ ای ابرهای بهاری این اشکهای من است که بر درهای عاشقان هدر و تباه شد/ چون ستاره ای که روشنایی او در بیابان از میان می‌رود / آن گاه که در آسمان بدرخشد.

همیشه فضای وهم آلود با توصیف شب و تاریکی و ترس آن تداعی نمی‌شود. گاه ترس شاعر از سپیده – دمانی است که میدمد و به جای در برداشتن امید و زندگی، همچنان ملال و اندوه را به همراه دارد. زمانی که وهم آلودی و اندوه در صبحگاهان توصیف شود، اغراق بیشتری برای ایجاد چنین فضایی هست. آن گاه که البیاتی خشم آگین و تنها، یارای سخن ندارد و ناچار از دم فروبستن است، جز گرگی زخمی‌در درونش، هیچ چیز دیگر نمی‌تواند وصف حال روحی او باشد، گرگی زخمی‌که

داغدار افول ستارهی قطبی و مرگ سپیده دمان است، از این رو با واژگان گرگ زخمی، زوزه، اندرون، داغدار، افول، ستارهی قطبی، مرگ سپیده، سنگفرش، شهرهای زمینی، نور بی رمق، گام‌های بانوی مسافر، باد، گلوله‌های سوزناک برف، خلوت خیایان، تنهایی و غربت، به توصیف نومیدی، اندوه و تنهایی خویش می‌پردازد :

- یعوی فی داخله ذئب/ **مفجوعة** بأفول النجم القطبی و موت الفجر علی أرصفة المدن الأرضیه یطعن عینیه الضوء الخابی/ فی نافذه/ یسمع وقع خطاها راحله/ تذور الریح کرات الثلج الناریه فی عری الشارع./ها انت وحید/ مملوء بالغربه فی هذا العالم (مملکه سنبله العراء: ۴۳۹). گرگی در اندرونش زوزه می‌کشد/ داغدار افول ستاره قطبی و مرگ سپیده بر سنگفرش‌های شهرهای زمینی/ نور بی رمق پنجره/ در چشمانش فرو می‌رود/ می‌شنود/ گام‌های بانوی مسافر را می‌گذرد باد/ از گلوله‌های سوزناک برف/ در خلوت خیابان/ اینک تو تنهایی سرشار غربت در این جهان.

در نمونه ی زیر نیز شاعر امیدی به آمدن صبحی روشن ندارد، چرا که سپیده و طلوع خورشید زمانی زیبا و خواستنی است که گل‌های آرزو نخشکیده باشند و گورهای عشق در روشنای آن بر نگاه سنگینی نکنند. اما شاعر مرگ و صحرا و صخره ای را که شکوفه‌های آرزو در سایه ی آن خشکیده است خطاب قرار می‌دهد و از ترسی حسرت بار دم میزند: اگر فردا سپیده بدمد و جز گورهای عشق را نبینی؟ اگر سپیده بدمد و جز این نشنوی که درخت تنومند فریاد بر می‌آورد که: «ای کاش هیچ گاه روشنی را نشناخته بود، و ای کاش هیچ گاه گنجشکان در آب خنک صبحگاهان خود را نشسته بودند؟»، چه درد و حسرتی را به دوش خواهی کشید. واژگان مرگ، شکوفه‌های آرزوی خشکیده، صخره، سایه، گورهای عشق، سیاه، فریاد، شب، خاک عشق و نهان شدن در تداعی این فضای اندوهگین به شاعر و مخاطب کمک می‌کنند:

- یا موت؟ یا صحراء؟ یا صخره فی ظلها جفت زهور المنی؟/ إن هبط الفجر غدا لن تری/ إلا قبور الحب فی المنحنی و دوحه سوداء معروقه/ تصیح من أعماقها «لیتنا لم نعرف النور ولم تبترد/ به عصافیر الربی قبلنا»/ فلیت هذا الیل لا ینجلی/ حتی نواری فی الثری حبنا(ملائکه وشیاطین/ فی مقابر الربیع: ۱۰). ای مرگ، ای صحرا، ای صخره ای که شکوفه‌های آرزو در سایه ات خشکید اگر سپیده فردا فرود آید/ هرگز نمی‌بینی | جز گورهای عشق را در هدایای ما و درخت تنومند سیاه خوشبوا از ژرفای وجود فریاد برمی‌آورد: «ای کاش هرگز روشنی را نشناخته بودیم / وهرگز گنجشکان پیش از ما در آب سرد آن خود را نشسته بودند. و ای کاش این شب روشن نمیشد تا زمانی که در خاک عشقمان نهان میشدیم».

فصول نیز در ایجاد فضای وهم انگیز و نومید شاعر را یاری می‌کنند تا به القای رخوتناکی و غمباری فضا در ذهن مخاطب نائل آید. گاه شاعر با وصف فصل‌های راکد، غمزده و سرد و سیاهی هم چون پاییز و زمستان، به ایجاد این فضا دست می‌زند و از شرایط طبیعی این فصل‌های سرد و غم انگیز که برای خواننده کاملا محسوس و تجربه پذیر است بهره می‌برد. یخبندان زمستان برای هر آدمی‌تجربه شده است و خاطرات سرد و سیاهش در یادها ماندگار است و البیاتی با واژگانی جاندار که نمی‌میرند، حالات روحی و اندوه درونی خود را شرح می‌دهد و در تمام شعر به این هدف نزدیک می‌شود. او سوار اندوهگینی است که واژگانی هم چون سرمای بیابانها، وانهادن، بردگان، گیتار یخ زده، سوار اندوهگین، گنجشکی بر دروازه‌های کهن، چشمه ی مسموم، یخبندان، رها کردن، کرمها، سرما و خورده شدن بهار، این اندوه و تنهایی او را برملا می‌کنند:

- آه یا برد الصحاری/ لاتدعنی/ للممالیک أغنی/ آه یا قیثاره الثلج/ ویا فارس حزنی/ لاتدعنی مثل عصفور علی الأبواب أهرم مثل ینبوع مسمم/ مثل منجم // لا تدعنی فی الصقیع تأکل الدیدان والبرد ربیعی (کلمات لا تموت/ فارس الحزن: ۳۳۷-۳۳۸). آه ای سرمای بیابان‌ها/ مرا وامگذار/ ترانه می‌خوانم برای بردگان/ آه ای گیتار یخ زده و ای سوار اندوهگین من | مرا وامگذار / مانند گنجشکی بر دروازه‌های کهن / مانند چشمهای مسموم / مانند معدنی ا... مرا در یخبندان رها نکن / تا کرم‌ها و سرما بهار مرا بخورند.

منظره کشتزاری که در سرمای زمستان و در چشم باغبان غمگین، پوشیده از برف است و گاو زخمی‌که به جای آن که آن را شخم بزند، بر روی یخ‌ها در حال چرت زدن است، یوغ و گاوآهنی که بدون استفاده در گوشه یی افتاده اند؛ و همگی خواب جویبار و علفزار را می‌بینند، و دامی‌که در انتظار روباهان و دزدان است، و کومه‌هایی که می‌خوابند و بیدار می‌شوند و مردمانی که با حیوانات ولگرد برابرند، تداعی گر اوضاع و احوالی ناامید کننده و دلگیر است. کلمات زخمی، چرت، یخ، خواب، برف، کشتزار پوشیده، باغبان غمگین، دام، روباهان، دزدان گرسنه، انتظار، درخت بلوط، خانه به دوش فراری، راه روستای آلوده به خون، دزدان گرسنه، خواب و انسانی که با حیوان ولگرد برابر است، برای نشان دادن این احوال به کار گرفته شده اند و خواننده می‌تواند رخوتناکی و رکود این فضا را به خوبی احساس کند:

- النیر و المحراث و الثور الجریح علی الثلوج یغفو، لیحلم بالسواقی و المروج و الحقل أخفته الثلوج عن زارع الورد الحزین/ إلا مین/ مازال ینتظر الثعالب و اللصوص الجائعین و السندیانه ماتزال علی طریق العابرین / یقظی، توسد جذعها المنخوب، أفاق طرید السندیانهٔ و الجلید.. غطی طریق القریه المصبوغ بالدم، و الکمین/ مازال ینتظر اللصوص الجائعین و هناک عبر الحقل، أکواخ تنام و تستفیق عبر الطریق / بشر ینام و یستفیق / بشر ینام مع الدواب السائبات علی سواء (أباریق مهشمه / القریه الملعونه:۱۵۴). یوغ و گاو آهن و گاو زخمی‌بر روی یخ‌ها

چرت می‌زنند تا خواب جویباران و علفزاران را ببینند/ برف کشتزار را پوشانده است/ از چشم باغبان غمگین./ جز دام/ که پیوسته روباهان و دزدان گرسنه را انتظار می‌کشد و درخت بلوط که همواره بیدار است در راه رهگذران / یا خانه به دوشی فراری و تنه باریکش را بالش قرار می‌دهد/ آری بلوط / و برفی که راه روستای آلوده به خون را پوشاند و دام پیوسته دزدان گرسنه را انتظار می‌کشد و آنجا، آن سوی کشتزار، کومه‌هایی می‌خوابند و بیدار می‌شوند/ آن سوی راه/ انسانی می‌خوابد و بیدار می‌شود/ انسانی که با حیوانات ولگرد و بی سرپناه یکسان است.

در اینجا نیز عریانی درختان و جارو شدن برگ‌هایشان به دست باد، باز هم از باد عنصری آفریده است تا در پیشبرد مفهوم ویرانی و مرگ و اندوه، نقشی برجسته را ایفا کند. شاعر همراه با آن واژگانی دیگر مانند درختان عریان، ریختن برگها، جارو کردن برگها، تبعید، غربت، کفن، سفر، دروازهی بوستان، افسون باران سفرها، صحرا، غارت شده، بیابانی، آهوان ترسیده، آبگیرها و دام مرگ، را به کار گرفته است تا تداعی گر اندوه و تنهایی فصل پاییز باشند:

- تعرت الأشجار وسقطت أوراقها وكنستها الريح ونحن فی المنفی غريبا غربتين نرتدی الأكفان/ نبحث فی المعنی عن المعنی وفی سفر لم نجد بوابهٔ البستان/ ولاتعازيم سقوط مطر الأسفار ولم نجد عشتار. كانت خيام الحب فی الصحراء منهوبه والبدوی حولها يداعب الرباب/ وكانت الغزلان/ مذعوره تبحث فی مصيده الموت عن الغدران (قصائد حب علی بوابات العالم السبع مجنون عائشه:۲۴۶-۲۴۷). درختان عریان شدند/ وبرگ‌هایشان ریخت و باد آنها را جارو کرد و ما در تبعید غریب دوغربتیم که کفنها را می‌پوشیم و معنی را در معنی میجوییم و در سفر خروج دروازه بوستان را نمی‌یابیم. و نه افسون‌های باریدن باران سفرها را/ وهرگز ایشتار را نیافتیم. خیام عشق در صحرا بود/ غارت شده و بیابانی ارباب گرد او بازی می‌کرد و آهوان ترسیده آبگیرها را می‌جستند/ در دام مرگ.

ابرها نیز به آفرینش شرایط اندوه بار و تاریک کمک می‌کنند و با قرار گرفتن در کنار واژگانی دیگر همچون خون عاشقان، سپیدهی نهان، تاریکی برگها، شهرهای پژمرده در خورشید، صدای عاشق فقیر، صحرا، آسمان سرخ، ابر و نهان شدن قله‌های حرمون از چشم، به ایجاد فضای ذهنی شاعر در فضای ذهن مخاطب منجر می‌شوند:

- ... فالرياض فی «شيراز»/ مغسولهٔ باللازورد و دم العشاق / والفجر فی أعماقها مختبئ فی عتمه الأوراق / قال دليلی واختفی بين كنوز مدن تذبل فی الشمس و صوت العاشق الفقير فی الصحراء (قصائد حب علی بوابات العالم السبع /يوميات العشاق الفقراء: ۲۴۰). باغها در شیراز شسته شده اند/ با لاجورد و خون عاشقان و سپیده در ژرفای آن نهان است در تاریکی

برگها/ راهنمای من گفت این را و پنهان شد/ میان شهرهایی که در خورشید می‌پژمرند/ و صدای عاشقی فقیر در صحراهای خانه ما بهار کودکی بود که آواز می‌خواند و آسمان سرخ بود، همانند آسمان روم .....من آواز سرمیدهم، و ابر/ قله‌های حرمون را نهان می‌دارد از چشمم. |

همیشه تنها فصول سرد و اندوهگین سال، تداعی گر فضای وهم آلود و سهمگین و نومیدی نیستند. گاه فصل زیبا و شکوفایی هم چون بهار نیز می‌تواند بیش از دیگر فصلها تداعی کننده این حالات باشد. چرا که تضادی را ایجاد می‌کند که غیر منتظره است و معمولا نماد امیدواری و زندگی و عشق است، اما شاعر بهار را با واژگانی هم چون غنچهی خفته، مژگان خیس از اشک، سکوت، شفق به خون نشسته، گریختن، جدایی، زندان، و بازگشت همراه می‌کند و فضایی غمگین و نومیدانه می‌سازد:

- یا فی البرعم الغافی وفی الهدب المبلل بالدموع فی الصمت فی الأحلام فی الشفق / النخضب فی الربیع/ روحی تفر- إلیک- منی ثملی یجنها التمنی/ وإذا أفقت وأنت عنی/ فی معزل وأنا بسجنی رجعت إلی تقول: عن (ملائکه وشیاطین أغنیه:۶۲). در غنچه خفته و در مژگان خیس از اشک در سکوت، در رویا، در شفق به خون نشسته در بهارا روحم از من به سوی تو می‌گریزد و آنگاه بیدار می‌شوم، که تو از من جدایی و من در زندان به سوی من بازمی‌گردی و می‌گویی: بخوان.

البته البیاتی علی رغم به تصویر کشیدن فضای اندوهگین و تیره و بدبینانه، شاعری کاملا بدبین و ناامید نیست. او نیز هم چون هر انسانی لحظات، روزها و شرایطی را تجربه می‌کند که وجودش را سرشار از اندوه و یأس می‌کند، اما این ناامیدی و غمگینی دیری نمی‌پاید، چرا که راه مبارزه و انقلاب با نومیدی مناسبتی ندارد و برای ادامه دادن راه نمی‌توان در آن فضا باقی ماند و باید خود را از آن رهانید و امیدوار شد و امیدوارانه اندیشید. او بارها با ایجاد فضای ناامیدی و بدبینی آغاز می‌کند تا ژرفای روح خود را آشکار سازد، اما در پی آن به خاطر می‌آورد که فرداهای بهتری نیز در راه است و حتما خواهد رسید. در شعر زیر با واژگانی از قبیل چشم مردگان، چشمان کودکان، گریستن، بهار بدون گل و پروانه‌ها، اشک مردگان، خون کودکان، به صلیب - کشیدن آفتاب، شهری با درهای بسته، شهری بدون تابهای بازی، بدون جشن، مردگانی که دفن می‌شوند، بدون گلها، بدون پروانه‌ها، بدون اشکها، دانه ای در ظلمت، یخ، خاکستر، لگدمال و گرگها، توصیف میشود و شاعر باز هم خویش را از چنگال سیاه بدبینی بیرون می‌کشد و به روزی می‌اندیشد که چشمان کودکان در آن میدرخشند و دانه‌ها لگدمال شده زیر پای گرگان، در ظلمت یخ و خاکستر، پروانه ای، گلی و جنگلی خواهند زایید، و دوران تیرگی و رنج به سر خواهد آمد

- كأعين الموتى، على طريق/ بغداد كانت أعين الأطفال/ تبكى و تبكى: إنه الربيع / عاد إلى بلادنا/ عاد إلى الحقول بلا فراشات، بلا أورادا و فى بلادى يصنعون الخمر من دموع / أمواتنا، و من دم الأطفال / و يصلبون الشمس فى ساحات/ مدينتى الموصده الأبواب مدينتى بغداد/ بلا أراجيح، بلا أعياد/ تستقبل النهار فيها أعين الأطفال / فلا تقولى: إنه الربيع / عاد إلى بلادنا/ عاد إلى الحقول / يدفن موتانا بلا أوراد بلا فراشات/ بلا دموع // يا بذره فى ظلمه الجليد و الرماد/ تدوسها الأرجل فى بلادنا/ تدوسها الذئاب/ تمضى فراشته و ورده و غاب (أشعار فى المنفى الربيع و الأطفال:۲۴۹-۲۵۰). مانند چشم مردگان/ بر راه بغداد/ چشمان کودکان همواره می‌گریند و می‌گریند:/ اینک بهار به سرزمین ما بازگشت به باغها بازگشت / بدون پروانه‌ها و گل‌ها و در سرزمین من شراب را از اشک مردگان/ وخون کودکان می‌سازند و به صلیب می‌کشند آفتاب را در میدان‌های شهرم با درهای بسته اش/ شهر من بغداد بدون تابهای بازی، بدون جشن‌ها/ به استقبال روزی می‌رود که چشمان کودکان در آن هست. پس نگو: اینک بهار به سرزمین ما بازگشت به باغها بازگشت/ مردگان ما دفن می‌شوند بدون گل‌ها/ بدون پروانه‌ها/ بدون اشکها/.../ ای دانه در ظلمت این یخ و خاکستر که پاها لگدمالش می‌کنند در سرزمین ما گرگها لگدمالش می‌کنند/ پروانه ای بزای و گلی و جنگلی.

او با وجود این که رنج می‌کشد و فضایی سیاه را با کلمات رنج، خنجر، سگان شب، شخم زدن و سقف شب ترسیم می‌کند و روح آدمی‌را در گیر اندوه و بدبینی نسبت به زمانهای شب گونه می‌کند که در اسارت سگها و خنجرهاست، اما کورسوی امید را از نظر دور نمیدارد و چشم به سپیدهای میدوزد که سقف شب بر آنان فرود آید و خود را مسافری در راه خورشید میداند که به سوی آن روان است:

- وأنا رغم العذاب فى الطريق الشمس سائر / زرعوا الليل خناجرا و كلاب/ إن سقف الليل ينهار عليهم(عيون الكلاب الميته / شىء عن السعاده: ۱۱۴-۱۱۵). و من با آن که رنج می‌کشم / در راه خورشید روانم / خنجرها و سگان شب را شخم زدند/ همانا سقف شب بر آنان فرود می‌آید.

تخیل و رؤیا و اصالت احساسات

شاعر سمبولیست، اشیا و طبیعت را نه آن گونه که هستند، بلکه آن گونه که او احساس و درک می‌کند به تصویر می‌کشد و در واقع صاحب قدرت غیب بینی پیامبر گونه ای می‌شود که اصالت را به احساس می‌دهد نه به حقیقت. شاعر برای بیان حال خود در لحظاتی ناب سخنانی بر زبان می‌آورد که به هیچ وجه قابل تصور نیستند و تنها دید او نسبت به عالم طبیعت و جهان آنها را ممکن ساخته است. البیاتی چشمان زیبای معشوق را بر سریر اسکندر می‌کشد، سریری که اگر هم روزگارانی وجود

داشته است، دیگر نیست. او در کشتیهای سپید ازمیر که پیش می‌روند و بادبان‌های سیاهشان دستخوش باد و پریشانی است، چیزی دیگر می‌بیند؛ گیسوان معشوق را که در باد به اهتزاز درآمده است و هیچ کس جز او نمی‌تواند این گیسوان آشفته را ببیند. اگر اروپا قاره ای باشد بر روی این کره خاکی، در جهان شاعر چیزی نیست جز چهره ی دلفریب و زیبای معشوق و کشمیر نه یک مکان جغرافیایی در گوشه ای از آسیا، بلکه چشمان روشن، هزار رنگ و رازناک دلدار اوست. در عالم خیال البیاتی بر دروازه‌های آسمان پکن تصویری نصب کرده اند و آن تصویر معشوق اوست. حال به هر کس که این تصاویر را بنمایی و از آنها برایش سخن بگویی با شگفتی به تو خواهد نگریست و در عقل تو شک خواهد کرد، چرا که در عالم دیگران این تصاویر وجود ندارند و کشتیها همان و اروپا همان و کشمیر همان است که دیده و شناخته اند، غافل از این که در تخیل شاعر آنها همان نیستند که شناخته شده و معروفند، شاعر چیزی می‌بیند که دیگران نمی‌بینند، او به راز واقعی جهان پی برده است:

- رسم عینیک علی وساده الاسکندر الکبیر / وشعرک الشراع فوق السفن البیضاء فی إزمیر و قلت من رآک – والعالم بحر وأنا سفینه – أصبح مجنونا و من رآک لا یموت/ وجهک أوروبا و عیناک ضیاء الفجرفی کشمیر / وجهک تصویر علی بوابه السماؤ فی بکین (کتاب البحر ابسأنصب لک خیمه فی الحدائق الطاغوریه: ۳۲۱-۳۲۲). چشمان تو را بر سریر اسکندر کبیر کشیدم/ گیسوی تو بادبانی است بر کشتی‌های سپید در ازمیرا – در حالی که جهان دریاست و من کشتی، گفتم هر کس که تو را دید دیوانه گردید و کسی که تو را دید نمی‌میرد چهره تو اروپاست و چشمان روشن تو سپیده است در کشمیر | چهره تو عکسی است بر دروازه آسمان در پکن

چشمان معشوق نماد زیباترین، بهترین و ارجمندترین‌ها در زندگی شاعرند، نماد آرامش و رؤیا، نماد شرق افسانه ای. البیاتی هرگاه به چشمان معشوق نگاه می‌کند یا می‌اندیشد هم چون دیگران دو چشم نمی‌بیند، او به چشم‌ها نگاه می‌کند و جهان را می‌بیند، شهرهای دوست داشتنی و پرشکوه را می‌بیند، مادرید، قندهار، اصفهان و بغداد را می‌بیند که هر کس برای دیدن آنها باید پای در راه بگذارد و رنج سفر را بر خویشتن هموار کند. اما او با اندیشیدن به چشمان معشوق از شهری به شهری می‌رود و از سرزمینی به سرزمینی، و شگفتی‌ها می‌بیند. چه کسی می‌تواند به چشم‌ها نگاه کند و دو دریاچه در پس بیشه‌های نخل و پشته‌های آتش ببیند؟ چه کسی می‌تواند به چشم‌ها نگاه کند و برج‌های اصفهان را ببیند که کبوترها در آنها پناه گرفته اند؟ این تصاویر و این گونه دیدن تنها از آن شاعری است که جهان و آنچه در آن است را به گونه ای دیگر می‌بیند و احساس می‌کند. در واقع او اصالتی برای حقیقت قائل نیست و احساسات او از اصالت بیشتری برخوردارند. چون زبان مرسوم و شناخته شده قادر نیست احساسات او را در آن لحظه بیان کند، وی با زبان سمبولیک

خاص خود حال خود را توصیف می‌کند. حقیقت این است که آن چه او می‌بیند دو چشم است، اما او اصالت و اهمیتی به این حقیقت نمی‌دهد، حقیقت احساس اوست که قندهار و بغداد و اصفهان را در چشمان معشوق می‌بیند و اصالت با این دید اوست:

- عیناک «مدرید» التی استعدتها عیناک «قندهار»/ بحیرتان عبر غابات النخیل و سهوب النار/ غرقت فیهما، أحرقت عیناک اصفهان» أوی إلی أبراجها الحمام وبعث الخیام / بعندلیب فمه الظمآن / موزعۀ ألحانه فی الحان / و مترعا قبه هذا اللیل بالمدام/ عیناک «بغداد» التی افتقدتها فی الصحو و الأحلام (سفر الفقر و الثوره الی هند: ۵۵-۵۶). چشمان تو مادرید است که باز پس گرفته ام/ چشمان تو قندهار است / دو دریاچه است آن سوی بیشه‌های نخل و پشته‌های آتش / که در آنها غرق شدم، سوختم // چشمان تو اصفهان است که به برجهایش کبوتر پناه گرفته و خیام مبعوث شده / به گونه بلبلی تشنه که ترانه‌هایش را در میخانه‌هایش پخش می‌کند و به این شب را لبریز از شراب میسازد/ چشمان تو بغداد است که در مستی و هشیاری از دست دادمش

تصویر دسته‌های گیسوان معشوق که در آیینه ی دریا نمودار می‌شود، در تخیل شاعر پنجره ای است در دریا؛ و تنها برای شاعر است که امکان دارد دریا دارای پنجره باشد. و سپس شاعر به همین اکتفا نمی‌کند و در رؤیای او بلندای گیسوان یار به زمان بدل می‌شود و دریا به مکان، و این زمان در مکان جریان می‌یابد و شاعر با نگریستن به تصویر گیسوان در آب افتاده، سفر در زمان و مکان را آغاز می‌کند و باز زمان که همان گیسوان است در عین حال باغ نیز هست، یعنی هم زمان است و هم مکان، و در آیینه ی دریا جلوه گر میشود. حالات درونی شاعر به گونه ای است که دچار جذبه ای می‌شود و در تخیل و رؤیا گیسوی معشوق را گم می‌کند و جز پنجره ای در دریا و زمان و مکان و باغ از آن نمی‌بیند:

- خصلات شعرک فی مرایا البحر/ نافذه وعصفور یطیر / و وردتان/ وأنا المسافر فی الزمان و فی المکان وفی منافی الأبجدیه والعروض الفتی بضوئک أورقت/ صارت قنادیل المحبه/ أزهرت/ صارت منازل للقلوب/ صار الزمان حدیقه / والبحر مرآه الحدیقه والزمان (بستان عائشه البصره:۵۰۷-۵۰۸). طردهای گیسوانت در آینه ی دریا/ پنجره ای است / گنجشکی است/ بال زنان و دو گل است و من سفر می‌کنم در زمان و مکان و در تبعیدگاه الفبا و عروض / زبان من/ به نور تو سبز شد/ گل داد/ منزل گاه دلها شد/ زمان / باغی شد و دریا/ آینه باغ و زمان.

آن گاه که شاعر حالت خلسه گونی را به خود می‌بیند، زمین و زمان و پدیده‌های هستی به اختیار او و معشوق در می‌آیند، تا بدان جا که با اشارهی معشوق ستاره‌ها بر پیشانی او می‌بارند و او که مست از شراب، حالی خوش دارد، خورشید را شنل خود و برفها را تاجی بر سر خود می‌بیند:

- حجبت ضوء الشمس بالغربال / أومأت للنجوم أن تنهال علی جبینی/ وفرشت الأرض بالظلال / وزنتنی بذهب العالم، قلت، أنت لی، تعال/ منحتنی کوخا علی مشارف الجبال/ سقیتنی الخمر، وقلت کل مایقال/ هدهدت أو جاعی/ وأیقظت حنینی لنداء البحر والترحال وها أنا الیوم وحید أذرع اللیال/ قبعتی الشمس وتاجی الثلج والأقوال النار والکلمات/تمت اللعبه: ۴۴۷). نور خورشید را با غربال پوشاندی به ستاره‌ها اشاره کردی/ بر پیشانیم ببارندا و زمین را با تاریکی فرش کردی او مرا با طلای جهان وزن کردی، گفتی تو از آن منی، بیا!/ مرا شراب نوشاندی، و گفتی هر آنچه را که گفته شده بود/ دردهای مرا با لالایی خواباندی و اشتیاقم را به کوچ و بانگ دریا بیدار کردیا و من امروز تنها شبها می‌پیمایم / و خورشید شنل من و برف و سخنان تاج من است.

البیاتی گاه در شعر خود نشان میدهد بر زبان آوردن چنین سخنانی، برجوشیده در لحظات خاص رؤیاگون و بیخودی شاعر می‌تواند باشد. او در این حالات، شامگاهان فرشته ای را می‌بیند که به دیدارش می‌آید و ماه را بر پیشانی او می‌نشاند و سینه اش را می‌شکافد و قلبش را بیرون می‌آورد و دانه ی دل را از آن برمی‌کشد:

- وفی مساء زارنی ملاک و وضع القمر علی جبینی، شق صدری، انتزع الفؤاد/ أخرج منه حبۀ السواد الموت فی الحیاه العنقاء: ۱۳۲). غروب فرشته به دیدارم آمد و ماه را نهاد/ بر پیشانی من و سینه ام را شکافت و قلبم را از جا کند و دانه دل را از آن بیرون آورد.

و یا در اینجا که او میشنود که خورشید در دلش آواز می‌خواند:

- أسمع الشمس تغنی فی فؤادی و شراع السندباد فی البحار الأسیویۀ/ أبدأ تنفخ فیه الریح أنشوده حب (المجد للأطفال والزیتون ثلاث أغنیات إلی أطفال وارسو:۲۳۲-۲۳۳). میشنوم که خورشید در دلم آواز می‌خواند و بادبان سندباد/ در دریاهای آسیایی که جاودانه باد در آن میدمد سرود عشق را.

زمانی که او قلبش را نشتر می‌زند تا شعرش را با خون آن بنوشاند، ناگاه جهان‌هایی دیگر را در برابر خود می‌بیند که از چشم اغیار و دیگر مردمان پنهان مانده است. در شعر خود گوهری را می‌بیند که در ژرفای رودخانه ی بشریت میدرخشد و پروانه‌هایی سرخ را می‌بیند که پر می‌گیرند. آن گاه از شعرش زنی آبستن ماهی شیرازی زاده می‌شود، بافته در میان خوشه ای از طلا که عسل بیشه‌ها و اندوه آتش جاودان در چشمانش میدرخشد. شبانگاهان بر تن او بالهایی می‌رویند و او پرواز می‌کند

تا خورشیدی را که در دانه‌های درخشنده عرق پیشانی عاشق، خفته است بیدار کند. البیاتی در اندوه رنگهای نهفته در تابلوها زنی آبستن ماهی شیرازی را می‌بیند که شبانه به پرواز درمی‌آید و خواب او را محاصره می‌کند. پس می‌توان نتیجه گرفت شعر شاعر در زمان‌هایی خاص محصول دریافت حالاتی خاص است که تنها در تخیل محض دست میدهد. چه کسی می‌تواند درک کند از شعر، زنی آبستن ماهی شیرازی سربرآورد:

- أجرح قلبی/ أسقی من دمه شعری/ تتألق جوهره فی قاع النهر الإنسانی/ تطیر فراشات حمر/ تولد من شعری/ امرأه حامله قمرا شیرازیا فی سنبله من ذهب مضفور / یتوهج فی عینیها عسل الغابات وحزن النار الأیدیه/ تنبت أجنحه فی اللیل لها فتطیرا لتوقظ شمسا نائمه فی حبات العرق المتلألئ فوق جبین العاشق / فی حزن الألوان المخبوء فی اللوحات: امرأه حامله قمرا شیرازیار فی اللیل تطیر، تحاصر نومی(قمر شیراز/ قمر شیراز: ۳۸۳). قلبم را زخم میزنم/ شعرم را از خونش مینوشانم / گوهری در قعر رودخانه بشری میدرخشد پروانه‌هایی سرخ پر می‌گیرند/ از شعرم زنی زاده می‌شود/ آبستن ماهی شیرازی | بافته در خوشه ای از طلا- که عسل بیشه‌ها و اندوه آتش جاودان/ در چشمانش می‌درخشدا شبانگاه بر او بال‌هایی می‌رویند/ آنگاه پر می‌گیرد تا بیدار کند/ خورشید خفته در دانه‌های درخشنده عرق آ بر پیشانی عاشق را در اندوه رنگ‌های نهفته در تابلوها/ زنی آبستن ماهی شیرازی | شبانه بال می‌گیرد/ خوابم را محاصره می‌کند.

البیاتی گاه شهرهای محبوب خویش را با خود و در کوله بار خود به این سوی و آن سو می‌برد. او پرواز می‌کند و نیشابور را همچون پروانه ای یا رودی از نور، با خود حمل می‌کند. او می‌تواند اسیر گردش روزگار نباشد و تن به شب ندهد. او روز را نگه می‌دارد و با فرات به سوی دریاهای جهانی دور جاری می‌شود:

- إلیک یا عشتار/ أطیر عبر اللیل و الأسوار/ أبحث عن نار القری فی هذه القفار/ أحمل نیسابور/ فراشه معی و نهر نور/ أمسک بالنهار و هو یولی‌هاربا فی عربات النار/ أجری مع الفرات / الی بحار العالم البعیده / یمامهٔ طریده (الموت فی الحیاه الجراده الذهبیه: ۱۷۰). ایشتار!/ به سوی تو روی شبها و دیوارها پرواز می‌کنم و در این بیابان‌ها آتش میهمانی را می‌جویم/ و نیشابور را با خود حمل می‌کنم / چون پروانه ای و رودی از نورا روز را نگه میدارم/ زمانی که گریزان روی می‌گرداند در گردونه‌های آتش / با فرات جاری می‌شوم/ به سوی دریاهای جهانی دور / چون قمری آوارهای

البیاتی خود اقرار می‌کند که گاه همراه پدیده‌ها و موجوداتی مافوق طبیعی و جادویی به عوالمی‌دیگر سفر می‌کند و از جهان حقیقت قطع پیوند می‌کند. او شبانه سوار بر اسبی سیاه و جادویی می‌شود

و به سرزمین‌هایی کوچ می‌کند که تا کنون کسی نرفته، ندیده و نشنیده است. او هر شب سوار بر این اسب جادویی آتش و خاکستر وجود خویش را به سوی کوهستان افسانه می‌برد و دور از زمین و زمینیان آن را در شولای ستارگان می‌پیچد:

- أطیر کل لیله علی جوادی الأسود المجنح المسحورا الی بلاد لم تزوریها وام تنتظری وحیده فی بابها المهجور / أحمل ناری و رمادی نحو سفح جبل الخرافه/ ألتف فی عباءه النجوم الموت فی الحیاه اشیء من الف لیله:۱۶۴). هر شب بر اسب سیاه جادویی خود پرواز می‌کنم

سمبول و نماد در شعر البیاتی

بیان نمادین و مبهم انواع نمادهای اساطیری، تاریخی، دینی و...، از رایج ترین ابزار ایجاد زبان سمبولیک است. توجه به گذشته و آثار فرهنگی پیشینیان می‌تواند شعر شاعران را برجسته و خود آنان را از دیگران متمایز سازد؛ چرا که در این میان «شاعرانی دارای تفرد و اصالت بیشتری هستند که به مرده ریگ رجوع می‌کنند و گرفتار چیزی می‌شوند که بارت آن را «حافظه ی تاریخی» می‌نامد. تفرد مطلق هر انسانی امری دشوار است؛ مگر نخواهد هیچ پیوندی میان الفاظ برقرار سازد(عباس، ۱۳۸۴: ۲۲۴-۲۲۳). میراث گذشتگان در شعر معاصر عرب تنها محدود به میراث عربی و اسلامی‌نیست، بلکه میراث و سنت انسانی است و شاعر با این سنت از زوایای مختلفی تعامل دارد. عباس گونه‌های میراث را این گونه تقسیم می‌کند:

۱- میراث ملی و قومی: این میراث بخشی از مرده ریگ اساطیری به شمار می‌آید، البته وقتی جنبه ی رمزی و سمبولیک پیدا می‌کند.
۲- نقاب: غالبا، نقاب، شخصیتی تاریخی را متبلور می‌کند که شاعر در پس آن پنهان می‌شود تا دیدگاه مورد نظر خود را متجلی سازد یا از خلال آن کاستی‌های عصر جدید را مورد انتقاد قرار دهد. البیاتی، به صورت آگاهانه، بیشتر از شاعران دیگر از این ابزار استفاده کرده است. نقاب، آفرینش اسطوره ی تاریخی- نه تاریخ واقعی را متبلور می‌کند. از این رهگذر می‌توان احساس بیزاری و کلافگی از تاریخ واقعی را بیان کرد، البته با خلق جایگزین برای آن (اسطوره) تنگناها و مشقات تاریخ واقعی یا کوشش جهت آفرینش موقعیتی دراماتیک، بدون استفاده از ضمیر اول شخص.
۳- آینه‌ها: این گونه نگاه به گذشته ویژه ی ادونیس است. آینه از جهت نظری واقع بینانه تر از نقاب است و بی طرفانه تر، چون ابعاد معینی را به صورت تصویری وفادار به اصل، منعکس می‌کند و در واقع می‌تواند از عینیت گرایی به دور باشد؛ چون در نهایت تصویری ذهنی است و نیز عرصه ی آینه از نقاب فراخ تر است، چون هم برای گذشته قابل استفاده است، و هم می‌تواند در برابر

چهره ی زمان حاضر قرار گیرد و اشیا را نیز مانند اشخاص منعکس کند. در حالی که نقاب فقط برای گذشته مناسب است.

۴- مرده ریگ اساطیری: اسطوره از بعد هنری، شاعر را یاری می‌کند که میان رؤیاها و عقل باطنی و فعالیت عقل ظاهری ارتباط برقرار کند و زمان گذشته را با زمان حاضر پیوند دهد و میان تجربه ی فردی و گروهی اتحاد ایجاد کند و شعر را از تغزل محض رها سازد و برای پذیرش انواع نیروهای درگیر با هم و گونه گون سازی اشکال ترکیب و ساختار، افقهایی تازه می‌گشاید. با توجه به این علل شاعر معاصر به ناگزیر، به جستجوی اسطوره برخاست و برای او توفیری نداشت که این اسطوره بابلی باشد یا مصری یا یونانی و بابلی و فینیقی و مسیحی و به ویژه شاعران عراق و لبنان عموما، در جستن آن از هر منبع و مأخذی عیبی نمی- بینند(عباس، ۱۳۸۴ :۲۳۳-۲۵۵).

در شعر البیاتی بیش از آن که با مفهوم سمبول به معنای اروپایی آن روبه رو باشیم، با نقاب مواجهیم و نه سمبول و کاربرد سمبول برای شخصیت‌های شعر او با مسامحه همراه است. «نقاب» یا «پرسونا» در واقع «من» اختراعی و جعلی است که داستان و شعر از دیدگاه او نقل میشود(داد، ۱۳۸۵: ۴۷۳). صورتک یا نقاب، گوینده ای است که هرچند خود شاعر نیست، اما سخنگوی شاعر است؛ یعنی شاعر در میان شخصیت -های اسطوره ای یا تاریخی، شخصیتی را برمی‌گزیند و یا حتی شخصیتی خیالی می‌آفریند و تجربه‌ها و دیدگاه‌های او را به شیوه ای ارائه میدهد که خواننده میان نگرش آن شخصیت‌ها و نگرش خود شاعر همسانی احساس می‌کند(میرصادقی، ۱۳۸۵: ۲۱۳). این نقاب‌ها برای شاعر از آن جهت فایده دارد که با نهادن آنها بر چهره و نهان شدن در پس آن می‌تواند مانند سمبول، مطالبی را بر زبان بیاورد و عقایدی را فاش سازد که با آشکار نمودن چهره ی خود، امکان بیان آنها نیست.

البیاتی از شاعرانی است که آگاهانه، بیش از دیگران از این ابزار استفاده کرده است (عباس، ۱۳۸۴: ۲۴۰). احسان عباس معتقد است که با خواندن شعر هر شاعری میتوان برای شیوه و جنبش شعری او نامی‌نهاد، نامی‌که تنها ویژه ی شعر آن شاعر باشد و می‌گوید: «وقتی شعر البیاتی را می‌خوانم، این شعر را "نقاب‌های هفت گانه" می‌نامم»(همان: ۷۶). البیاتی خود از جمله کسانی است که در ادبیات معاصر عرب دربارهی نقاب نظر خود را بیان کرده است. به باور وی نقاب یک اسم است که شاعر در حالی که از خویش به دور است، به وسیله ی آن سخن می‌گوید و در حقیقت وجودی مستقل از ذات خویش را خلق می‌کند و با آن از مرز غنائی گری و رمانتیسمی‌که بیشتر شعر عربی در آن به تباهی گراییده است، دور می‌شود (البیاتی، ۱۹۹۳: ۴۰). او «در نقاب دیگری می‌زیست و آن دیگری را در درون خود به محاق می‌برد و در استحالهی خود در نقاب و بالعکس، اسطوره ای نوین می‌آفرید. او در جست وجوی بیان هنرمندانه واسطی بود که بتواند میان فانی و جاودانی، کرانمند و بی کران، پل بزند و آشتی برقرار کند. از همین رو نقاب‌های خود را از میان اسطوره‌های عشق و بی مرگی، سرکشی

و عصیان، رستاخیز و انقلاب برمی‌گزید و از رهگذر اسطوره‌های کهن شرق و یونان و شخصیت‌های برجستهی صوفی و دینی به نقاب‌های خود رهنمون میشد. انتخاب‌های او بیان گر تلفیقی هماهنگ از تمایلات شاعرانه و بینش ژرف اندیش وی بود. نقطه ی عطف و حلقهی واسط میان تمام نمادها و سمبل‌های البیاتی سرکشی و عصیان و دست یابی به رهایی از رهگذر انقلابی گری است. البیاتی مرگ انقلابی و رهایی بخش عصیان گران و دلدادگان راه آزادی را پلی به سوی هستی کامل تر و تنها نوای ماندگار در سمفونی شعر وجود میداند»(فوزی، ۱۳۸۳ ۲۲۱۰). البیاتی برای گذر از مرحلهی پیشین شعر خود و در حال گذار از آن به مرحله ای نو در شعر خود به نقاب روی آورد. او در ابتدا در مجموعه ی النار والکلمات نقاب را به کار برد تا زمانی که در مجموعه ی کتابۀ علی الطین این عنصر وجه مستولی شعر او شد. او نقاب‌هایی را که نیاز دارد در تاریخ و رمز و اسطوره می‌یابد. نقاب‌های او علاوه بر شخصیت‌های تاریخی، شهرها و رودها و آثار فرهنگی گذشته نیز هستند، چرا که او می‌خواهد به وسیله ی آنها محنت و رنج اجتماعی و جهانی را درباره ی ناگوارترین و مشکل ترین مسائل نشان دهد (البیاتی، ۱۹۹۳: ۴۰). او درباره کیفیت استفاده خود از نقاب می‌گوید: تلاش کردم که قهرمان ایدئال (تخیلی) روزگار خود و همه ی روزگاران را در نگرش نهایی وی) تقدیم کنم. و عمیق ترین احساسات این شخصیت‌های ایدئال را بکاوم و از نهایت و بینهایت و محنت اجتماعی و وجودی که اینان با آن مواجه شدند، سخن بگویم و هم چنین از تجاوز و تخطی از آن چه وجود دارد برای آنچه باید باشد. نقاب البیاتی شامل اشخاصی مانند حلاج، معری، خیام، طرفه، ابونواس، هملت، ناظم حکمت و شهرهایی چون – بابل، دمشق، نیشابور، مادرید، غرناطه است (عباس، ۱۳۸۴ :۲۴۰-۲۴۱). در انتخاب نقاب مهم نیست که آن اسطوره ای باشد، یا تاریخی و یا حتی معاصر. آن چه که اهمیت دارد توانایی شاعر در حسن انتخاب آن و مهارت او در تعامل با آن است و هیچ گاه ارزش هنری نقاب از خاستگاه آن ناشی نمی‌شود. و به همین دلیل

است که اصالت تاریخی نقاب سبب موفقیت حتمی‌شاعر و توجیه کننده ی کوتاهی او در بیان تجربه ی ابداعی نخواهد بود(احمد، ۱۹۷۸: ۱۶۵). او به شیوه‌های گوناگون از نقاب بهره می‌برد؛ یعنی با بر چهره نهادن آن، گاه به شیوه ی خطابی با نقاب سخن می‌گوید و گاه نیز به صورت غایب از آن سخن می‌گوید، در حالی که همه ی آنها خود او هستند.

نمادهای اساطیری

اسطوره در ادبیات معاصر به وجه خاص و در تمام ادوار به طور کلی، به عنوان رمز کاربرد داشته است (رجایی، ۱۳۸۱: ۳۳) و به قدری در شعر معاصر عرب کاربرد یافته است، شعر معاصر را شعر اسطوره نامیده اند(حمود:۱۹۹۶: ۵۵). پرکاربردترین شکل اسطوره در شعر معاصر چنان که یکی از منتقدان معاصر می‌گوید، ارائه ی تجربه و درک شاعر از اسطوره در شکل و زبانی سمبولیک است. این گونه کاربرد و تعبیر قدیم ترین نوع تعبیری است که انسان آن را شناخته و تا امروز نیز نزدیک ترین

صورت از صور تعبیر است. احتمالا، ت.اس. الیوت بیش از همه ی شاعران و منتقدان معاصر غربی ارزش اسطوره ای را به وضوح بیان کرده و اگر چه قبل از او نیز این روش با تفاوت‌هایی شناخته شده بود ولی او نخستین کسی است که بر اهمیت و ضرورت آن در شعر تأکید نموده است. وی مثل ازرا پاوند بیشترین تأثیر را از حیث اشاعهی روش اسطوره ای، در شعر معاصر عرب داشته است. بسیاری از شاعران عرب هرچند از نظر کشف حقیقت این روش مدیون الیوت هستند ولی در واقع با همت و کوشش خود دائما ابعاد تازه ای بر پهنه ی این کشف افزوده و عمق بیشتری بخشیده اند(رجایی، ۱۳۷۸: ۱۸۷-۱۸۸). بیشتر شاعران اسطوره گرای عرب تنها به بازنویسی اسطوره‌ها بسنده کردند و نتوانستند در کالبد فرسودهی آن روحی بدمند و اسطوره را هنرمندانه به کار گیرند. این دسته از شاعران کسانی مثل شفیق معلوف، الیاس ابوشبکه، حبیب ثابت، صلاح ابکی، سعید عقل، احمد زکی ابوشادی و عباس محمود عقاد هستند. اما پس از او یوسف الخال به عنوان نخستین کسی که اسطوره را به معنای دقیق کلمه وارد شعر کرد، در ادبیات عرب ظهور کرد. پس از او کسان دیگری همانند بدر شاکر سیاب، خلیل حاوی، صلاح عبدالصبور، ادونیس و البیاتی به این عنصر روی آوردند(نجفی ایوکی، ۱۳۸۹)

ادبای عصر حاضر برای ارائه ی مسائل انسان معاصر از اسطوره بهرهها بردند و اندیشه‌های خود را در پس پوششی از رمز و اشاره بیان کردند. البته از میان انواع نثر، نمایشنامه بیش از همه عرصه ی ظهور اساطیر شده است و توفیق حکیم در رأس نویسندگان نمایشنامه‌های سمبولیک است. اما میدان حقیقی اسطوره در ادب معاصر، همان شعر است. آغازگران کاربرد اسطوره در شعر معاصر عرب، عقاد، مازنی، الیاس ابوشبکه، احمد زکی ابوشادی و علی محمود طه هستند و سیاب در این شیوه از آنان متأثر شده است. صلاح عبدالصبور، سیاب و ادونیس بیش از همه از اسطوره در رمزپردازی استفاده کرده اند و آثار آنان مهم ترین بخش از ادبیات اسطوره ای معاصر است (رجایی، ۱۳۷۸: ۱۸۷-۱۸۸).

البیاتی انسان مدرنی است که به شدت با گذشته و شخصیت‌های آن پیوند دارد چرا که به شدت خود را محتاج تاریخ می‌بیند و خود را در دامان بهشت‌های گذشته رها می‌کند. او همان انسان مدرنی است که برمن از او سخن می‌گوید: «محتاج تاریخ است، زیرا تاریخ همان گنجهای است که در آن همه ی جامه‌ها نگهداری می‌شود. او در می‌یابد که هیچ یک از جامه‌ها به راستی اندازه او نیست». «پس دوباره و دوباره به امتحان کردن آنها ادامه میدهد» ناتوان از قبول این واقعیت که انسان مدرن «هرگز نمی‌تواند به واقع خوش پوش به نظر آید»، زیرا در عصر مدرن هیچ نقش اجتماعی هرگز نمی‌تواند کاملا اندازه و برازنده ی آدمی‌باشد» (۱۳۸۴: ۲۴). شاخصه ی اسطوره آن است که شخصیت‌ها و حوادث تخیلی را به شخصیت‌ها و حوادث روز ارجاع دهد و بدین گونه، کارکرد اسطوره‌ها، تفسیری استعاری و وانهادن شخصیتها و حوادث خیالی، و اکتفا کردن به دلالت موضع

سیاسی موجود در آن به منظور اشاره به یک موضع معاصر و مشابه است (احمد، ۱۹۷۸ :۲۸۸). در حقیقت اسطوره با سمبول‌هایی که می‌سازد، مفاهیم در کناشدنی را به قلمرو مفاهیم درک شده منتقل می‌کند و آگاهی انسان را به جهان درون و بیرون، به صورت مجسم جلوه گر می‌سازد و به آن معنا و زندگی می‌بخشد(رجایی، ۱۳۷۸ :۱۸۸). در شعر شاعران معاصر عرب، نمادهای اسطوره ای از اساطیر یونانی، آشوری، فنیقی، بابلی و مسیحی گرفته شده است که بر حسب حال و قدرت شعر شاعران، قوی و ضعیف می‌شوند. این شاعران زمانی که ناچار به گونه گون سازی بسیار شدند، دست به آفرینش نقاب آیینه زدند و به ادبیات ملی و قومی‌روی آوردند (عباس، ۱۳۸۴ :۲۵۵). البیاتی بیشتر اسطوره -های آشوری و مصری و بابلی را به کار برده است و سپس یونانی و مسیحی را

آمون

در اینجا آمون نماد آفرینش و هستی بخشی دوباره است و جمجمه ی مرده ی دیرینه سالی در گوری بر شن‌های ساحل چشم انتظار اوست. او این همه سال در گور با وحشت و گمگشتگی خفته و نومیدانه درخشش دوباره ی این خورشیدخدای را چشم در راه است. در جامعه ی نومید و افسرده ی شاعر امید داشتن به حیاتی دوباره در روزگارانی دیگر دلها را زنده نگاه داشته است:

-جمجمه فی القبر/ علی رمال البحر حیث استحم عایا «آمون»/ فی غابر القرون/ أضاجع الوحشه والضیاع / فی أبد لیس له قرارا منتظر شروق الشمس الله فی زرقه المیاه أسطورة أعیش بین عالم یموت (الموت فی الحیاه /موت الإسکندر المقدونی: ۱۶۲). جمجمه ای در گورا بر شن‌های دریا آنجا که آمون برهنه، آبتنی می‌کرد در قرن‌های رفته | همخوابه وحشت و از دست رفتگی در ابدیتی بی آرام به انتظار درخشش خدای خورشید | در کبودی آبها/ اسطوره ای که در میان جهانی میرا، زندگی می‌کند.

ابوالهول

در شعر زیر البیاتی به معمای هلاک کننده ابوالهول اشاره می‌کند که شاعر چون کاهنی می‌تواند خود را از نیستی در امان بدارد و راز معمای مرگ آور را بگشاید. ابوالهول در اینجا می‌تواند نماد مرگ و نیستی باشد. در عصر حاضر که شاعر نیز وظیفهی سنگین نجات جامعه را بر دوش می‌کشد و باید او را بیدار نگه دارد و به سرمنزل برساند، حتی در این راه دشوار که ابوالهول مرگ بر سر آن نشسته است، امید به نجات خویش نیز ندارد:

- خرجت من نار الشعر طقوس الحب/ وظل الشاعر کاهن هذی النار یصون/ بعینی طفل/ دعوته/ ویفسر لغز أبی الهول الصامت فی فجر حضارات مانت/ لکن‌ها هو ذا فی صخب المدن الکبری الآن وما زال هو الکاهن یستبدل ثوب الکهنوت بزی آخر(مملکه سنبله/حجر

التحول:۴۳۴). شعائر عشق از آتش شعر سربرزد/ و شاعر کاهنی شد که از این آتش در امان می‌ماند و به چشم من کودکی بود که او را فرامی‌خواند ومعمای ابوالهول ساکت را پاسخ می‌داد/ در سپیده تمدن‌هایی که مرده اند. اما اینک او در هیاهوی شهرهای بزرگ است و پیوسته کاهنی است که جامه کاهنی را به جامه ای دیگر بدل می‌کند.

انکیدو

موضوع اسطوره ی انکیدو زندگی جاودان است. انکیدو در شعر البیاتی نمادی است از مرگ حتمی‌و ناگزیر که سرنوشت ملت عراق است. آنان به ناچار باید در زندگی نیز مرده باشند و از مرگ گریزی ندارند و به گفته ی خود او مردمان ملتش می‌میرند در حالی که چشمانشان به ستاره‌هاست:

- يبقر بطين الأيل الخنزير يموت «أنكيدو» على السرير مبتئسا حزين/ كما تموت دوده فی الطين/ أدركه مصير «لقمان» مصير سره السابع فی النهايه/ متفصول هذه الروايه / لن تجد الضوء ولاالحياه/ فهذه الطبيعة الحسناء / قدرت الموت على البشر/ واستأثرت بالشعله الحيه / فی تعاقب الفصول/ ماذا لموتی آه يا مليكتی أقول؟/ والشعلة الزرقاء لم أرها و لم أزر بلادها البعيده الموت فی الحياه / مراثی لورکا: ۱۴۱). خوک شکم گوزن را می‌درد انکیدو بر سریر خویش می‌میرد/ شوربخت و محزون / آن گونه که کرمی‌در خاک می‌میرد سرنوشت لقمان به او رسید، سرنوشت کرکس هفتم او در پایان فصل‌های این داستان به پایان رسید/ هرگز روشنایی و زندگی را نیافت/ و این طبیعت زیبا/ مرگ را سرنوشت بشر قرار داد/ وشراره‌های زنده را در آمدن فصل‌ها برای خود نگه داشت و آن شعله کبود را / نه دیدمش و نه میهن دوردستش را زیارت کردم.|

اورفه

اورفه از آن جا که برای زنده کردن همسرش به جهان مردگان رفت، و نیز نماد بازگشت به زندگی و تجسد در اشکال دیگر هستی است، در اینجا نمادی است از نومیدی و درماندگی در برابر مصایب وطن. او نمادی می‌شود از شکست در بازگشت و بازگرداندن به حیات دوباره. چرا که همه چیز در درون انسان، این وارث زمین مدفون شده است. شهریار که اقتدار و شکوه پیشین ملت عربی است مرده است و انسان عربی عصر حاضر بدل به معدن یاقوت بی ارزشی می‌شود که گوهر انسانیت را درون خویش تباه شده یافته است. انسان امروز کشتی طوفان زدهی رنج و محنت است و وطن عربی که روزگاری پیروز دوران بود، اینک شکست خورده و تسلیم در برابر جابران، در به روی هر نابخرد و غارتگری گشوده و خویش گدای سفره این و آن است. وطن او بابل، تب، روم و نینواست که روزی

نماد تمدن و پیشرفت و زیبایی بود و امروز چون شهرهایی بی بهار و تاریک امیدی به بازگشت به آن زندگی پیشین را ندارد و دیگر روح سرزمینهای عربی، در جامهای دیگر زنده نخواهد شد

- مات المغنی، مانت الغابات / و شهریار مات/ وریت هذا العالم المدفون فی أعماقنا یموت المعدن الخسیس و الیاقوت/ سفینه تغرق فی عاصفه، تابوت / یضم عظمین و عنکبوت / بوذا و أورفیوس/ المدن الغالبه المغلوبه / بابل، روما، نینوی و طیبه / الله و الشیطان/ و ریث هذا العالم الانسان یحوم حول سوره عریان/ فاکهه محرمه/ و مدن بلا ربیع مظلمه / مفتوحه، مستسلمه / تحیا علی الفتات (الذی یأتی و لا یأتی الوریث: ۸۵-۸۶). آوازخوان مرد و بیشه‌ها مردند و شهریار مرد/ وارث این جهان مدفون، در اعماق ما می‌میرد که همچون معدن بی ارزش یاقوت است/ کشتی ای است که در طوفان غرق می‌شود، تابوتی است که دو استخوان و عنکبوتی در آن است/ بودا و اورفه شهرهای پیروز شکست خورده/ بابل، روم، نینوا و تب خدا و شیطان/ وارث این جهان، انسان / برگرد باروی خویش، عریان، می‌گردد میوه ای ممنوع او شهرهایی بی بهار و تاریکا گشوده ، تسلیم/ زنده با ریزه خواری.

- یموت راعی الضأن فی انتظاره میتهٔ جالینوس یأکل قرص الشمس أورفیوس / تبکی علی الفرات عشتروت/ تبحث فی میاهه عن خاتم ضاع و عن أغنیه تموت / تندب تموز فیا زوارق الدخان/ عائشهٔ عادت مع الشتاء للبستان/ صفصافه عاریهٔ الأوراق/ تبکی علی الفرات تصنع من دموعها، حارسهٔ الأموات / تاجا لحب مات/ تعبث فی خصلات لیل شعرها الجرذان/ تزحف فوق وجهها الدیدان التأکل العینین (الموت فی الحیاه / مرثیه إلی عائشه:۱۲۵). چوپان گوسفندان می‌میرد / مرده جالینوس در انتظار اوست/ اورفه قرص خورشید را می‌خورد/ عشتروت بر فرات می‌گرید و در آبهایش نگین گمشده را می‌جوید و آوازهای مرده را و بر تموز می‌گرید/ پس ای قایق‌های دودا عایشه با زمستان بازگشت به باغ بید خالی از برگ و بر فرات می‌گرید/ نگهبان مردگان از اشک‌هایش / تاجی می‌سازد برای عشق مرده موش‌های صحرایی در دسته‌های شب گیسوانش بازی می‌کنند/ لشکر کرم‌ها بر چهره اش می‌خزند/ تا چشم‌هایش را بخورند.

اولیس و پنلوپه

اولیس نماد البیاتی و یا قهرمانان و مبارزان وطن است که در تبعید به سر می‌برند و خدایان یونان نماد تمام مردان رنج کشیده ای که دوران شکوه خویش را پس پشت نهاده و به گدایی افتاده اند و دوران خواری را سپری می‌کنند:

- لعل ألف لیله مرت ولاتزال/ «بنلوب» فی انتظارها تغزل ثوب النار أو «اولیس» فی جزیره المحال / پرسف فی الأغلال/ لعل فی الأولمب» لاتزال/ آلهه الإغریق تستجدی/ عقیم البرق

فی الجبال/ طعامها النبیذ والخبر والام الملایین من الرجال (عشرون قصیده منبرلین اسلاماً أثینا:۳۱۵). شاید هزار شب گذشت/ و پیوستها پنلوپه در انتظارا جامه آتش را می‌بافدا یا اولیس در جزیره هلاک/ پای در بند راه می‌رود/ شاید در اولمپا پیوسته خدایان یونان گدایی می‌کنند/ در کوه‌ها ابر سترون را و غذاشان شراب و نان است و دردهای میلیون‌ها تن از مردان.

نمونه زیر نیز موضوع زندگی دوباره پس از مرگ و داستان اولیس است. البیاتی یادآور می‌شود که مردمان قدیم عراق اعتقاد داشتند که ارواح مردگان پس از مرگ به شکل پرندگان در می‌آیند و در این عقیده با مصریان باستان که باور داشتند که روح مردگان به شکل پروانه در می‌آید، هم رأی بودند(البیاتی، اعمال الشعریه: ۱۸۴). پس پروانه نماد رستاخیز و بازگشت به زندگی است که قهرمان و مبارز عرب در پی آن می‌رود، اما دریغ که اوضاع اجازه بازگشت را به آنها نمی‌دهد و ناچار باید مرگ را بپذیرند:

- فراشهٔ تطیر فی حدائق اللیل إذا ما استیقظت باریس/ یتبعها «أولیس»/ عبر الممرات إلی «ممفیس»/ تعود للتابوت لظلمه البحر، البطن الحوت / تترکنی علی الرصیف صامتا أموت تحت رذاذ مطر الخریف / و حبها المفترس المخیف/ فی لیل باریس بلا دلیل/ أتبع موتی فی زحام الشارع الطویل/ها هی دی ترقص فی کأس من المدام/ عاریهٔ تحت سماء اللیل و الأنغام/ تغازل الظلال/ تقول لی تعال !/ و تختفی فی الظلمه / شاحبه کنجمهٔ / تفر من باریس / تارکهٔ وراءها «أولیس»/ یبکی علی قارعهٔ الطریق / یموت فی حانات لیل العالم الطویل (الموت فی الحیاه الموت فی الحب:۱۴۷-۱۴۸). آن گاه که شب بیدار می‌شود، پروانه ای در باغ‌های شب پرواز می‌کند/ اولیس در پی او میرودا روی جاده‌ها به سوی ممفیس و به تابوت بازمی‌گردد به تاریکی دریا، به شکم ماهی/ مرا خاموش بر سنگفرش پیاده رو رها می‌کند تا بمیرم زیر نم نم باران پاییز و عشق درنده و پر هراس او. در شب پاریس بی هیچ راهنمایی | مرگم را در ازدحام خیابان بلند دنبال می‌کنم اینک اوست که در جام شراب می‌رقصد برهنه زیر آسمان شب و نغمه‌ها با سایه‌ها عشق بازی می‌کند/ به من می‌گوید بیا!/ و در تاریکی نهان می‌شود/ رنگ پریده چون ستاره ای می‌گریزد از پاریس / و اولیس را پشت سر رها می‌کند و در میخانه‌های شب طولانی جهان می‌میرد.

نمادهای تاریخی

نمادهای تاریخی به عنوان سمبولی از مفاهیمی‌که شاعر در ذهن دارد و اغلب نیز جنبه ی منفی آن غالب است، به کار رفته اند. استفاده از اشخاص معروف تاریخ عرب در دو نوع تصویر سازی کاربرد یافته است. در نوع نخست که به ویژه در میان شاعران سوریه رواج دارد، شاعر در جایگاه مخالفت با

میراث تاریخی قرار دارد. شخصیت تاریخی از صفات مثبت تهی می‌شود. شاعر نسبت به هر نقطه ی قوتی که آن شخصیت دارد، تغافل می‌ورزد و به او چهره ای متضاد می‌دهد. در واقع این چهره‌ها نماد عقب ماندگی فکری و سیاسی و فرهنگی ملت عرب به شمار می‌آیند، یعنی عقب ماندگی فعلی ملت عرب، بر آن شخصیت تاریخی و دوره ی تاریخی او منطبق می‌شود. در نوع دیگر، شاعران ملی گرا تصویری متضاد می‌آفرینند و از شخصیتهای عرب، ابعادی تازه و مفاهیمی‌نو می‌گیرند و به حیات معاصر عربی پیوند می‌زنند. هدف از این کار برانگیختن همت معاصران برای احیای شکوه عربی و جست وجوی معادلی برای تاریخ معاصر عرب است که با ذلت استبداد و استعمار در آمیخته است (رجایی، ۱۳۸۱: ۵۲). یکی از دلایل توجه البیاتی به نقاب، اصلا توجه او به تاریخ است. شخصیت‌های تاریخی هم چون حلاج، معری، خیام، دیک جن، طرفه بن عبدالله، ابوفراس حمدانی، متنبی، اسکندر، چه گوارا، هملت، پیکاسو، همینگوی، مالک حداد، جواد سلیم، آلبر کامو، ناظم حکمت، عبدالله کوران، عائشه و... را که می‌توانند قهرمان‌هایی مثالی برای عصر ما و تمام دورانها باشند، از تاریخ برمی‌گزیند و از دل این شخصیت‌ها احساسات ژرف و احوال وجودیشان را بیرون می‌کشد(صبحی، ۱۹۸۸: ۱۳۵). تصاویر نمادین شخصیت‌های تاریخی و ادبی مثل ابوالعلاء معری و خیام، شهیدان انقلاب و شرکت-کنندگان در آن هستند و شهیدانی هستند در راه سرکشی همیشگی انسان در برابر ظلم و زور و خشونت و ستم (أربوس، أیوسو، ۱۹۹۱: ۸۵). البیاتی همه گونه نماد تاریخی را امتحان کرده است و گاه نیز نمادهای تاریخی را از میان شخصیت‌های مرتبط با صوفیه هم چون حلاج، جلال الدین رومی، ابن عربی، سهروردی و گرفته است. شاعر از زندگی آنان دلالت یا نشانه ای را برگزیده است که به کمک مسائل این روزگار می‌آید و شاعر را در سطح شخصی، قومی‌یا انسانی به خود مشغول کرده است (ضاوی، ۱۳۸۴: ۲۷).

ارسطو

ارسطو توانست با اثبات راستی و اهمیت ادبیات به شیوه ای غیر مستقیم، بر اظهارات استادش افلاطون، خط بطلان بکشد» (مقدادی، ۱۳۹۳: ۶۳) و از همین رو می‌توان او را نماد شک و چون و چرا و نپذیرفتن دانست و نیز می‌تواند نماد علم و آگاهی و اندیشه باشد. البیاتی از این که در وطن او و یا حتی در عالم که دخمهای لعنتی است که آدمیان محبوس در آنند، هرگونه پرسشگری و تردیدی به خود راه دادن جرم، و اندیشیدن و زیر سؤال بردن قوانین غلط و خط بطلان کشیدن بر آنها ممنوع است، انتقاد می‌کند و همین انتقاد از مصادیق ممنوعه‌هاست:

- کاذبة کتب التاریخ ما کان الإسکندر تلمیذا لأرسطو ماکان سوی جلاد یغزو من أجل الغزوا لیشفی غلتها بدماء جنود الفقراء (بستان عائشه/عن کتب التاریخ، ایضا. ۴۷۹). کتاب‌های تاریخ دروغی بیش نیستند/ اسکندر هرگز شاگرد ارسطو نبوده است / و جلادی بیش نبوده است و تنها به خاطر جنگ می‌جنگید/ تا سوز درونش را فرو نشاند/ با خون سربازان فقیر.

- ممنوع، افلاطون وأرسطو والمتنبی وجلال الدین فی هذا الحجر الملعون (مملکه سنبله صوره للسهروردی فی شبابه: ۴۲۰). افلاطون ممنوع است و ارسطو و متنبی وجلال الدین در این دخمه لعنتی.

اسکندر

اسکندر که همواره فاتح بزرگ بوده است و پیروزی‌های بزرگی را رقم زده است، در شعر او نماد سازش و شکست است. البیاتی این شخصیت را انتخاب می‌کند تا الگوی جباران و سلطه گران باشد؛ اگرچه در واقعیت تاریخی چنین به نظر نمی‌رسد(ضاوی، ۱۳۸۴: ۹۰). او نماد انسانی است که می‌خواهد سالار سرنوشت خویش باشد اما مرگ او را از هدفش باز می‌دارد. اگرچه اسکندر پیروز همیشه ی میدان‌ها است، به ناچار در آخرین نبرد، بازی تقدیر به گونه ای دیگر رقم زده می‌شود، و این گونه است که وی پیروز شکست خورده خوانده می‌شود. او نماد مرگ حتمیو ناگزیر انسان است:

- معجزه الإنسان أن یموت واقفا، و عیناه إلی النجوم و أنفه مرفوعا إن مات أو أودت به حرائق الأعداء/ و أن یضیء اللیل وهو یتلقی ضربات القدر الغشوم/ و أن یکون سید المصیرا مولای قال النجم لی، و قال لی الغدیر/ من ههنا الإسکندر الکبیر/ مر علی جواده منهزمۀ محموم الذی یأتی ولا یأتی العوده من بابل: ۷۷). معجزه انسان این است که ایستاده می‌میرد و چشمانش به ستاره‌هاست و بینی اش برآورده است/ اگر چه بمیرد یا در آتش افروزی دشمنان نهان شود/ معجزه او این است که شب را روشن می‌کند در حالی که ضربه‌های تقدیر ستمکار را تحمل می‌کند و معجزه او این است که سالار سرنوشت باشد/ آه خدایا ستاره و آب گیر به من گفتند: اسکندر کبیر از اینجا گذشت / تبدار و شکست خورده/ بر اسب خود.

البیاتی با آوردن صفت کبیر، عمدا بر این طنز دردناک انگشت می‌گذارد و تمام تلاش‌های اسکندر را برای همیشه پیروز بودن با اغراق بیان می‌کند؛ اسکندری که بیدار بر اسب خفته، نشان از خستگی ناپذیری و قدرت اوست؛ اما با وجود تمام اینها او باز هم پیروزی شکست خورده است:

-ها هو ذا الإسکندر الأکبر فی المرآه ینام یقظان علی جواده اراذ/ مبل؟ بعرق الحمیو عطر اللیل/ تأکل لحم یده القطط / یتبعه القمر والریح فی التلال والقدرایحمله الجنود فی محقه الموتی علی الرماح.ها هو ذا المنتصر المهزوم/ یعود من أسفاره (الموت فی الحیاه موت الإسکندر المقدونی: ۱۶۰). اینک اوست، اسکندر کبیر در آینه می‌بینمش که بیدار بر اسب خویش خفته/ پیکرش از عرق تب و عطر شب، تر است / گربه‌ها گوشت دستش را می‌خورند/

ماه او را دنبال می‌کند و باد در تپه‌ها و سرنوشت / سپاهیان در هودج مرگ او را می‌برند بر روی نیزه‌ها/ اینک اوست آن پیروز شکست خورده که از سفرهایش بازمی‌گردد.

افلاطون

افلاطون نظریات مغرضانه ای درباره ی ادبیات داشت و با جسارت آنها را بیان کرد و همین می‌تواند او را در شعر البیاتی تبدیل به نماد مقاومت و جسارت در راه عقیده کند. افلاطون نماد انسان اندیشمندی است و همان گونه که درباره ی ارسطو گفته شد، در عصر شاعر هرجا که نشان از فکر و اندیشه ای روشنگر باشد و در تضاد با نظر طبقه ی حاکم، محل سوءظن است و مخاطراتی را در پی دارد.

- ممنوع: افلاطون وأرسطو والمتنبی وجلال الدین فی هذا الحجر الملعون (مملکه سنبله اصوره للسهروردی فی شبابه: ۴۲۰). افلاطون ممنوع است و ارسطو و متنبی و جلال الدین در این دخمه لعنتی.

حلاج

در شعر البیاتی حلاج مظهر انقلاب فداکارانه و تغییر و آزادی اندیشه و از خودگذشتگی در راه عقیده و در نهایت نماد رهایی است. البیاتی در استفاده از این نقاب گاه نیز سخنانی از او را برای تأکید در یکی پنداشتن وضع روحی خود با او، نقل کرده است. او از پشت نقاب حلاج، آزادی اندیشه و سرکشی در برابر سنت‌های موروثی را فریاد می‌زند و با او در راندن انواع ستم و یافتن آزادی همراه میشود(فوزی، ۱۳۸۳: ۲۲۱). حلاج شعر او نماد انسان رنج کشیدهی عصر حاضر است که در برابر قدرتهای کالبد البیاتی، عبدالناصر، چه گوارا، زاپاتا و هر انسان دردمند و آزاداندیشی از نو زنده میشود و به جهان باز می‌گردد تا مصیبت‌ها را بر دوش بکشد و دنیای محدود ستمگران را متلاشی کند:

- کان الحلاج رفیقی فی کل الأسفار وکنا نقتسم الخبز ونکتب أشعار عن رؤیا الفقراء المنبوذین/ جیاعا فی ملکوت البناء الأعظم عن سر تمرد هذا الإنسان المحترق شوقا للنور/ المحنی الرأس الی السلطان الجائر مان الحلاج یعود مریضأ وینام سنین ویموت کثیرا ویهز القضبان الحجریهٔ فی کل سجون العالم قمر شیراز قراءهٔ فی کتاب الطواسین للحلاج: ۳۶۷). در همه سفرها/ حلاج همراه من بود و ما نان را قسمت می‌کردیم و شعرها مینوشتیم/ از رؤیای بینوایان گرسنه / در ملکوت معمار اعظم / از راز سرکشی این انسان / شعله ور به

شوق نورا سرخم کرده در برابر سلطان جور. حلاج بیمار برمی‌گشت سال‌ها می‌خوابید/ بارها می‌مرد و در همه ی زندان‌های دنیا میله‌های سنگی را به لرزه در می‌آورد.

البیاتی به بردار آویختن حلاج و آتش زدن جسد او و ریختن خاکسترش به دجله اشاره می‌کند. تحمیل انواع رنجها و شکنجه‌ها بر مبارزان، نه تنها آتش انقلاب را خاموش نمی‌کند، که در پایداری بیشتر آن مؤثر می‌افتد درست همان گونه که سر بردار شده و سپس سوخته و خاکستر شده ی حلاج، در میان آبهای رود، به جای آن که پراکنده و نابود شود، از نو شعله می‌کشد و تناقضی عجیب را پدید می‌آورد که این تنها از عشق و عقیده ی خالص و استوار بر می‌آید، که حتی پس از مرگ نیز می‌تواند راهنما و روشن کننده ی راه دیگر رهروان راه ایمان و عقیده باشد:

- للوطن المدهوش فی زوبعه الأوراق للوطن المسکون بالعشاقا للوطن الضارب بالجذور فی الأعماق الشاعر تحوم حول وجهه المضاء/ فراشهٔ بیضاء / لکتب الأسفار واللیل والنهارا تطلع الحلاج/ مفترشأ «دجلهٔ» فی الخریف و القباب و الأبراج/ وخبأ الرأس الذی أحرق بعد الصلب فی الأمواج (بستان عائشه التجلی المقدس ۴۹۶). به وطنی که در گردباد برگها سرگشته است به وطنی که منزلگاه عاشقان است به وطنی که در اعماق ریشه دوانده است/ به شاعری که بر گرد رخساره نورانی اش / پروانه ای سپید چرخ میزند/ به سفرنامه‌ها و روزان و شبان / در گذر از دجله، حلاج خیره می‌شود/ در پاییز و گنبدها و برج‌ها و پنهان کرد سری را که پس از بردار شدن / شعله ور شد در امواج.

خیام

البیاتی سخت دوستدار و آشنا با خیام و شعر اوست. او در دوران تحصیلات ابتدایی ترجمه ی شعر خیام را به عربی می‌خواند و شیفته ی او می‌شود. بعدها که ترجمه ی انگلیسی رباعیات خیام را می‌بیند، در می‌یابد که با وجود ترجمه‌های فراوانی که از شعر خیام در عربی شده است (بیش از پنجاه ترجمه)، هیچ کدام روح او را منتقل نکرده اند و ترجمه ی فیتز جرالد را برمی‌گزیند چرا که معتقد است او «توانسته است روح گریزان و سرگردان شاعر را پیدا و به ترجمه ی خود وارد کند(البیاتی، ۱۳۹۱: ۱۳-۱۴). البیاتی معتقد بود آن چه کفایت می‌کرد خیام را، او را نیز بسنده است و با این سخن آشکار می‌کرد که میان خود و خیام شباهت‌های بسیاری می‌بیند. او شخصیت خیام را بیش از هر شخصیت دیگری به خود نزدیک میدانست و با باور این همانی نقاب او را به محاق شخصیت خود برد و برای برجسته تر کردن جلوه‌های این تشابه تلاش کرد(فوزی، ۱۳۸۳ : ۲۲۱). به گفته ی ضاوی، خیام از نمادهای جنجالی بیاتی است که دارای ویژگی‌های متناقض و واقعی است و گاه ساختهی خیال شاعر. این نماد گاه در تحقق یک امر ناممکن، قدرتمند ظاهر می‌شود و به دنبال آزادی است و به خاطر آن می‌جنگد. گاه نیز این شخصیت شکست خورده و ناتوان است یا

شخصیتی است اسطوره ای. خیام شعر البیاتی مبارزی است که به خاطر ستمدیدگان مبارزه می‌کند و در مرگ و نبرد با آنان شریک میشود(۱۳۸۴: ۸۲). البیاتی شخصیت خیام را برای اولین بار در مجموعه ی أشعار فی المنفی مورد استفاده قرار داد. در این جا خیام نقاب خود او نیست و برخی از منتقدین عرب معتقدند که مراد او مصدق است که با نفت ایران ارتباط دارد و چشمان سرخ او نشانی بر شب بیداری و رنج کشیدنهای او و انقلابی بودن اوست.

- علی أبواب «طهران» رأیناه/ رأیناه یغنی عمر الخیام، یا أخت، ظنناه/ علی جبهته جرح عمیق، فاغر فاه/ یغنی، أحمر العینین کالفجر // یغنی، عمر الخیام، یا أخت/ حقول الزیت و الله / یغنی طفله المصلوب فی مزرعه الشاه (أشعار فی المنفی الرجل الذی کان یغنی: ۲۸۰). بر دروازه‌های تهران دیدیمش/ دیدیمش/ که آواز می‌خواند/ ای خواهر! | پنداشتیم عمر خیام است/ بر پیشانی اش زخمی‌عمیق دهان گشوده بود/ می‌خواند/ با چشمانی سرخ /.../ ای خواهر! عمر خیام می‌خواند برای حوزه‌های نفت و خدا برای کودک مصلوبش در مزرعه شاه.

خیام در اینجا نماد مبارزه و عشقی است که در روزگار ترور و وحشت و جنگ، هم چنان به بقای خود ادامه می‌دهد. البیاتی این بار عاشقی مبارز است که نقاب خیام را بر چهره گذارده و از پس آن اعلام میدارد که عشق ناب و حقیقی در دوران ستم و سیاهی نیز می‌تواند دوام آورد و مبارزه را غنا ببخشد:

- فأنا غالیلو- سقراط- الحلاج/ وأنا الحسن الصباح- الخیام فی عصر المدن الأرضیة، عصر السفن الأقمار / أبکی فی نهر الغربه أزمان الغرباء رحلت مولاتی و خزامی‌رحلت فی عصر الإرهاب مسأظل أحبک أنت النار - العشق - المنفی- تونس- بغداد/ سأظل أحبک أنت النار الأبدیه فی عری الصحراء (کتاب البحر الرحیل الی مدن العشق:۳۰۴). من گالیله، سقراط، حلاج/ من حسن صباح، خیام هستم/ در عصر شهرهای زمینی | عصر سفینه‌ها/ سیاره‌ها در رود غربت دوران غریبی می‌گریم. بانویم سفر کرد و خزامی‌نیز، در عصر ترور / تو را دوست خواهم داشت و حال آن که تو آتشی | عشقی، تبعیدی، تونسی، بغدادی / تو را دوست خواهم داشت حال آنکه تو آتشی همیشگی هستی در عریانی صحرا-

آن روی دیگر نماد خیام، همان ویژگی واقعی خیام است، یعنی در لحظه بودن و ناشناخته ماندن راز مرگ برای او. البیاتی که خود را با شخصیت خیام بسیار نزدیک یافته است، مانند او سر از اسرار هستی و مرگ درنمی‌آورد و هم چون دیگر عاشقان از گذر عمر ناراضی است و از کوتاهی آن شکوه می‌کند؛ چرا که هنوز راه را آغاز نکرده است و احساس می‌کند هنوز دوران کودکی به سر نیامده، پیری او را فراگرفته است. او هنوز کوچش را آغاز نکرده است و می‌ترسد که مرگ او را به زودی به کام بکشد:

- یا ربی ا نفد البحر ومازلت علی شاطئه أحبوا الشیب علا رأسی وأنا مازلت صبیئ لم أبدا بعد طوافی ورحیلی/ فإذا احترق الخیام بنار الحب وأصبح فی حان الأقدار حجاب / فأنا حول النار فراش مازلت أحوم و أفنی لیلی سکر (مملکه سنبله صوره للسهروردی فی شبابه:۴۱۷۴۱۸).
دریا تمام شد و من همچنان بر ساحل آن می‌خزم پیری دربرم گرفت و من هم چنان کودکی هستم که طواف و کوچم را هنوز آغاز نکرده ام/ وقتی که خیام در آتش عشق سوخت / و در میکده ی تقدیر حجابی شد/ پروانه ای بودم بر گرد آتش / همواره چرخ میزدم/ و شبم را مستانه به باد میدادم.

گاه خیام نماد منتظری است در تمام دورانها که در انتظار آن که می‌آید و نمی‌آید به سر می‌برد و این یعنی نماد منتظری شکاک که اطمینان به آمدن پیروزی و منجی ندارد، اما از سویی نیز به آمدن او امیدوار است و همواره با این تردید کشنده ی خویش منتظر است. او باور ندارد که این همه عذاب و رنج بتوانند گواهی بر زندگی دوباره باشند:

- أهذه الآلام و هذه السجون و الأصفاد/ شهاده المیلاد، با خیام/ فی هذه الأیام؟ (الذی یأتی و لایأتی اطردیه:۷۰). خیام آیا این دردها | زندان‌ها و زنجیرها گواه تولد است در این روزگار؟

بدرالشاکر السیاب

در این بخش بر آنیم تا بهره‌گیری از مولفه‌های رمانتیسم و سمبولیسم به کشف و واسازی نماد و مولفه‌های این دو سبک در شعر السیاب بپردازیم. به همین علت در ادامه بیان این نماد ها و مشخصه های شعری این شاعر از این دو چشم‌انداز خواهیم پرداخت.

وطن

زادگاه مادری هر کس برای وی محبوب است و به طریقی احساسات درونی و علاقه ی خود را نسبت به آن بیان می‌دارد و بهترین وسیله برای بیان این عواطف، زبان شعر است. در واقع شعر وطنی، تصویری از آرزوها و رویاهای شاعران می‌باشد و «مفهوم وطن در دوران معاصر، مهم ترین موضوع مورد اهتمام شاعران بوده است. این نوع از شعر از دورهی اموی شروع شده و در دورهی عباسی نیز وجود داشته است؛ ولی دایرهی شمول آن کمتر بوده و در دوره ی معاصر بخش وسیعی از اشعار معاصر را به خود اختصاص داده است» (ناصف، ۱۹۸۱.،۷۵).

بدر شاکر السیاب نیز به عنوان شاعر معاصر عربی، این شوق و اشتیاق به وطن را در اشعار خود به روشنی بیان نموده است و اشتیاق به وطن در هر لحظه و هر مکان یار و همراه شاعر بوده است. وی در برهه ای از زمان بنا بر شرایط زندگی، مجبور به ترک وطن گشت و به همین علت حسی از دلتنگی بر اشعار وی سایه انداخته است.

او در غربت و دور از وطن به سرزمینش می‌اندیشد و به یاد کودکان و مردم مظلوم رنج کشیده اش می‌افتد. سیاب معتقد است، اگر کودکان وطنش گرسنه نمی‌ماندند غرب سیر نمیشد و گویا هیچ سرزمینی برای او لطافت وطنش را ندارد. او به زیبایی از وطن یاد می‌کند و این گونه میسراید:

أرضی، آسیة الغریانة أنا فی رما أبکیها و أعیش بذاکرها

من جوع صغارک یا وطنی، و أحس عبیرک فی نفسی (السیاب، ۲۰۰۰م،۱۰۵)

سرزمین من آسیای بی تن پوش است من در روم برای سرزمینم گریه می‌کنم و با یاد آن زندگی می‌کنم

با گرسنگی کودکانت ای وطنم، غرب و کلاغانش را سیر کردی

و من بوی تو را در جانم حس می‌کنم.

وطن در نظر سیاب بسیار محترم و عزیز است، همچون حبیبی که همواره عشق او در دلش موج می‌زند و لحظه ای نمی‌تواند از آن غافل باشد. او در غربت و تنهایی خویش همواره به یاد سرزمینش است. دوری از وطن عزیزش موجی از دلتنگی را به سوی قلبش گسیل می‌دارد؛ تا آنجا که با خود نجوا می‌کند:

صوت تفکر فی قرارۀ نفسی الثکلی: عراق، کالمد یصعد، کالسحابۀ، کالدموع إلی العیون

الری تصرخ بی: عراق، الموج یقول بی: عراق، عراق، لیس بسوی عراق، البحر أوسع ما یکون و أنت أبعد ما تکون

والبحر دونگ یا عراق. (السیاب، ۲۰۰۰م، ۱۸۱)

صدایی در ضمیر سوگوارم منفجر شد: عراق صدا چون، مد سر بر آورد، مانند ابر، مانند اشک در چشمان و باد به من نهیب میزند: عراق موج شیون کنان به من می‌گوید: عراق، عراق و تنها فقط عراق دریا پهناورتر از آنچه باید باشد و تو دورتر از آنچه باید باشی و حایل ما دریاست ای عراق.

عوامل متعددی باعث جدایی سیاب از حزب کمونیست شد و به عقیده ی « احسان عباس»

همه آن عوامل با تأثیراتش به لحظه ی دردناکی می‌رسد، هنگامی‌که او از تجربه ی تلخ غربت رنج می‌برد، در می‌یابد که وطن بهترین تکیه گاه برای احساسات اوست، از این رو با تصویری رومانتیکی می‌گوید:» (عباس، ۱۹۹۲م، ۱۶۰).

الشمس أجمل فی بلادی من سواها و الظلام

حتی الظلام، هناک أجمل، فهو یحتضن العراق

واحسرتاه، متی أنام

فأحس أن علی الوسادة

من لیلک الصیفی طلا فیه عطرک یا عراق ؟(السیاب، ۲۰۰۰م، ۱۸۲)

در وطنم خورشید، زیباتر از هر جایی است، و تاریکی، حتی تاریکی نیز در آنجا زیباتر است، چون عراق را در آغوش دارد

دریغا کی بخوابم

تا حس کنم بر متکایم

شبنمی‌است از عطر شب تابستانی تو، ای عراق.

سیاب با تأکید بر اصل وطن دوستی، آرزو می‌کند که اگر به یاری خداوند به وطن باز گردد، خاک وطن را ببوسد و درختانش را در آغوش کشد.

إن يكتب الله إلى العودة إلى العراق

فسوف ألثم الثرى و أعانق الشجر (السياب، ۲۰۰۰م، ۱۷۲)

اگر خواسته ی خداوند بر آن قرار گرفت تا به عراق بازگردم

خاکش را خواهم بوسید و درختانش را در آغوش خواهم گرفت

شهر

جیکور، وطن کوچک شاعر، اساس تعبیر وطنی اوست، عشق به وطن و آرزوی داشتن وطنی پاک و با صفا و دور از هرگونه فساد و تباهی انسان‌ها، سبب شده است که شاعر از شهر که جزئی از وطن عزیز اوست با نفرت و کینه ی بسیار یاد کند؛ زیرا از نظر او شهر مظهر هر نوع فساد و تباهی می-باشد. «سیاب راه‌های شهر را ریسمانهای گلی می‌بیند که قلب او را در خود می‌پیچند و تازیانه‌هایی از آتش که کشت زارهای غمگین را می‌بلعد و « جیکور» را در اعماق روح او می‌سوزاند و جز، خاکستر کین چیزی بر جای نمی‌گذارد» (رجایی،۸۵:۱۳۸۱). از دیدگاه سیاب شهر منشأ فساد و زشتی است. او می‌خواهد که شهر نابود شود؛ چرا که جیکور عزیزش را به آتش کشیده است.

تلف حولی دروب المدينة

چباط من الطين يمضغ قلبی

و يعطين، عن جمره فيه، طينه

، حباط من النار يجلد غرى الحقول الحزينة

و يحرقن جيكور فی قاع روحی

و يزرعن فيها رماد الضغينة (السياب، ۲۰۰۰م، ۲۵۲)

دروازه‌های شهر، در اطراف من

طناب‌هایی از گل را می‌پیچند که قلب مرا می‌جوند طناب‌هایی از آتش که بر برهنگی دشتهایی اندوهگین تازیانه می‌زنند.

و جیکور را در اعماق روح من به آتش می‌کشد

و در آن خاکستر کین می‌کارد

در شهر حتی سکون هم مرگبار است، چون صخره، چون ابوالهول، خاموش و وهم افزا و هولناک است (رجایی،۱۳۸۱،۱۱۸).

دروب تقول الأساطیر عنها:

ماعاد بینها

ولا عاد من ضفة الموت سار،

أن الصدی و السکینة

جناها ابی الهول فیها، جناحان فی صخرة فی ثراها دفینة (السیاب، ۲۰۰۰م، ۲۵۲)|

راه‌های شهر این است: آن طور که اسطوره‌ها روایت می‌کنند

که هیچ گاه، رونده‌ای از ساحل مرگ بازنگشته است.

گویی آوا و آرامش در آن

بالهای ابوالهول است، بال‌هایی از سنگی مدفون در خاک آن.

سیاب بابل سنتی را در انحراف و گمراهی اش معادل واقعی شهر معاصر عربی قلمداد می‌کند. به احتمال زیاد به نظر سیاب، بغداد در برابر بابل قرار می‌گیرد، وی در قصیده ی « شهر سندباد» موضعی منکرانه نسبت به انحراف بابل معاصر (بغداد) می‌گیرد و آن را چنین توصیف می‌کند» (ضاوی، ۱۳۸۴، ۶۴).

مدینة الجبال و الإماء و الخمور،

مدینة الرصاص و الصخور (السیاب، ۲۰۰۰م، ۲۵۲)

شهر بندها، خون و شراب

شهر گلوله و صخره‌ها

سیاب تصویری تاریک از بابل منحرف و گمراه ارائه می‌دهد که با تصویر سنتی آن تناقص دارد. شهری، محروم از آرامش و آزادی»(الضاوی، ۱۳۸۴، ۶۵).

جناها المعلقات زرعها الرؤوس

تحها قواطع الفؤوس

و تنشر الغربا من عيونها،

و تغرب الشموس (السياب، ۲۰۰۰م، ۲۵۲)

محصول باغهای معلق آن، سرهایی است؛

که تبرهای برنده و تیز آن را قطع می‌کنند و کلاغها در چشمانش نوک می‌زنند

و خورشیدها غروب می‌نماید.

عشق

اگر زندگی سیاب را مورد بررسی قرار دهیم، در می‌یابیم که وی از کمبود محبت شدیدی رنج می‌برده؛ چرا که شرایط زندگی وی به گونه ای بود که او از همان دوران کودکی از محبت مادر، مادربزرگ و پدر محروم گشت؛ بنابراین او در پی عاطفه و عشقی بود که آن را از دست داده بود؛ گویا او این عاطفه ی از دست رفته را در جنس مخالف جستجو می‌کرد. «او در خلال این سال‌ها در میان چند تجربه ی عاطفی زیست که طی آنها از عشق زنی به زن دیگر منتقل می‌شد؛ ولی نزد هیچ یک از آنها نیز به کامیابی نرسید که؛ اولا جایگزین فقدان مهر مادری و عطوفت پدری برای او می‌باشد و دوم) در میان آنان کسی را نیافت که عشق خود را به او هدیه کند و در آرزوهایش شریک و همراه او باشد. اولین زن در زندگی سیاب دختری به نام وفیقه - دختر عموی جدش - بود که ساب در عشق او شکست خورد. این عشق تأثیر فراوانی در زندگی و شعر او گذاشت وفیقه در شعر سیاب به یکی از نمادهای شعری او بدل گردید» (توفیق بیضون، ۱۹۷۹، ۲۱).

یا وفیقه والحمام الاسود

یا له شلال نور منطفی یا له حر ثمار مثلها لم یقطف (السیاب، ۲۰۰۰م،۹۳)

ای وفبقه

ای کبوتر سیاه

شگفتا از آبشار نوری که خاموش شد

شگفتا از جویبار میوه ای که هرگز میوه ای به مانند آن برداشت نشد.

سیاب عدم پذیرش و قبول آنان، برای زندگی کردن با خود را محرومیتش از مواهب بشری» ضعف جسمیو عدم زیبایی و موقعیت مالی خود اعلام می‌کند؛ ولی بر نفوذ مالی بیشتر تکیه می‌کند(راضی جعفر ۱۹۹۹م، ۲۱).

وما من عادتی تکراث ماضی الذی کانا

ولکن کل من أحب قبل ما أسمونی

ولا غطوا علی؛ عشق سبع ک أحیانا

ترف شعوره علی ، تحملنی إلی الصین

فائن من غطور تور ه، ألخوض فی بحر من الأوهام و الوجدی

ألتقط المحار، أظ فیه الر، ثم ظنی وحدی

جدائل تحله فرعاء (السیاب، ۲۰۰۰م، ۱۳۸۶)

و عادت من انکار گذشته ام که بود، نیست اما،

تمام کسانی که قبل از تو به آنها محبت کردم، مرا دوست نداشتند

و به من عطوفتی نداشتند. به هفت نفر عشق ورزیدم که گاه گاهی

احساسشان سوی من، متمایل می‌شد، کشتی‌هایی از عطر سینه‌هایشان، و مرا با خود تا

چین (دوردست‌ها) برد. و من در دریایی از وهم و شادی، غوطه ور شدم.

پس من، صدف را برداشتم، گمان کردم که در آن مرواریدی است، پس گیسوهای پرپشت به هم بافته ی نخلش، بر من تنها سایه افکند.

فقر و ثروت

فقر، به دلیل تاثیر عمیقی که بر ذهن انسان دارد و به دلیل عواقب و نتایج بیشماری که بر اثر انتشار آن بوجود می‌آید، از بارزترین مشکلات اجتماعی است؛ لذا سیاب بعنوان شاعری متعهد و اجتماعی، این مسأله را در اولویت قرار می‌دهد و اهتمام زیادی به آن می‌ورزد و در ابعاد انسانی و اجمالی آن عمیق فرو می‌رود.

جامعه زمان سیاب درگیر فقر دامنگیر و گسترده ای بود چنان که؛ «حاکمیت خانوادهی پادشاهی، بذر فقر و گرسنگی را در سطح عراق پراکنده ساخت، در این سال‌ها، دنیا از نگاه سیاب، به دو قطب «استعماری سرمایه داری» و « دموکراتیک سوسیالیسم» تقسیم می‌شد و جامعه نیز در رویکرد سیاسی او به دو دسته ی « سرمایه دار بهره مند» و « کارگر فقیر» قابل تقسیم بود» (بلاطه، ۱۹۸۷:،۴۸).

گرسنگی و قحطی فقط بر دوش عامه ی مردم سنگینی می‌کند. هنگام درو همه ی محصولات و ثروتها جیب طاغوتیان و ثروتمندان می‌رود و نصیب کشاورزان در این میان، آسیاب‌های خالی او

دانه‌های گندم و بلکه سنگریزه‌هایی است که زیر چرخ آسیاب، بی فایده می‌گردد و چیزی را آرد نمی کند.

و فی العراق جوع و ینثر الغلال فیه موسم الحصاد

تشبع الغربات و الجراد

و تطحن الشوان و الحجر

رح تدور فی الحقول ... حولها بشر

مطر... مطر ... مطر ... (السیاب، ۲۰۰۰م، ۲۵۶)

در عراق گرسنگی است

حال آنکه به وقت درو غلهها و خرمن‌هاشان به هر طرف پراکنده می‌شود.

تا آنجا که کلاغها و ملخها سیر می‌خورند

آسیاب در مزارع دانه و سنگ آرد می‌کند آسیاب در مزارع می‌چرخد و آدمیان پیرامون آن؛

باران...باران... باران

در چنین جامعه ای فقر سراسر جامعه را فراگرفته است و ناله‌های ملت از گرسنگی و فقر بلند است. اما گویی ناله ای است بی صدا که به گوش حاکمان نمی‌رسد، استخوانها زیر بار مشکلات شکسته است و ملت بر انجام هیچ کاری قادر نیست، در چنین جامعه ای مرگ در عین زنده بودن ملت پرسه می‌زند، کشور تبدیل به قبری شده است که زندگان در آن قبر فقط نفس می‌کشند، اما روحی مرده دارند، گویی همیشه زمستان است و همه چیز در سرمای استبداد، تبدیل به یخ شده اند. باید باران بیاید که از خاک‌های خشک و یخ زده، بذرهایی را برویاند و شکوفه‌ها باز شود و مزارع خالی از کشت و زرع باردیگر سرسبز و چشمه ی حیات جوشیده و درخت زندگی پر ثمر شود.

جوعان فی القبر بلا غذاء

غریا فی الثلج بلارداء صرخت فی الشتاء:

أقض یا مطر مضاجع العظام و الثلوج و الهباء

مضاجع الحجر،

و أنبت البذور والفتح الرهر،

و أحرق البیادر العقیم بالبروق (السیاب، ۲۰۰۰م، ۲۴۸)

گرسنه در گور بدون غذا

برهنه در برف بدون لباس

در زمستان فریاد زدم:

ای باران

بر آرامگاه‌های استخوان و برف و بیهودگی فرود آی

و بذرها را برویان تا به گل بنشینند

و خرمن‌های خشک را با برق بسوزان.

سیاب خود نیز مزهی تلخ فقر را چشیده است. او در این سطرها با جملاتی انشایی حسرت و یأس کسی را توصیف می‌کند که مجبور است گدایی کند، مجبور است به خاطر خوراک از پس - اندازش بردارد. او خود را سرزنش می‌کند که با این وجود چگونه ممکن است، هزینه ی سفر را فراهم کند و به عراق باز گردد، پس گریه می‌کند زیرا جز اشک ریختن و انتظاری بی فایده برای بادها و بادبان‌ها چاره ای ندارد.

واحسرتاه... قلن أعود إلی العراق
وهل یعود
من کان شعوره النقود؟ و کیف تدخر النقود
و أنت تاکل! اذ تحوع؟ و انت نفق ما یجود
به الکرام، علی الطعام؟
فما لدیک سوی الدموع
و سوی انتظارک، دون جدوی للریاح و للقلوع (السیاب، ۲۰۰۰م، ۱۸۴)
افسوس! به عراق باز نخواهم گشت!
و آیا باز می‌گردد
کسی که پول ندارد؟ و چگونه پول‌ها جمع می‌شوند
در حالیکه تو وقتی گرسنه می‌شوی می‌خوری؟
و تو آنچه را که بزرگان بخشیده اند
به خاطر غذا هزینه می‌کنی؟
پس جز اشکها
و جز انتظار بی فایده برای بادها و بادبانها چیزی نداری.

ثروت

دیدگاه بدر شاکر السیاب، در رابطه با ثروت نیز، دیدگاهی منفی است؛ شاید بتوان علت آن را با جستجو در زندگی شخصی وی در یافت؛ چراکه بیشتر ثروتمندان جامعه اش را سردمداران مزدور کشورش تشکیل می‌دادند که هیچ بویی از انسانیت نبرده بودند. آنان هیچ توجه ی به وضعیت معیشتی اسفناک مردم جامعه نداشتند و فقط به فکر منافع شخصی خویش بودند؛ بنابراین این مسائل سبب شد تا نگرش سیاب به ثروت و ثروتمندان دیدگاهی منفی و بدبینانه باشد «او در قصیده ی « المومس العمیاء» (روسپی کور) نقش ثروت را در تغییر اخلاق مردم دریافته و آن را به شیطان تشبیه می‌نماید و برای اینکه این احساس نزد دریافت کنند، عمق یابد، اسطوره ی فاوست و شیطان را در این قصیده در تلاشی برای ایجاد هماهنگی بین روح و جسم به کار می‌گیرد در آنجا که ماجرای این اسطوره پیرامون شرط بندی میان خدا و شیطان بر سر « فاوستوس» جریان می‌یابد و شیطان می‌پندارد می‌تواند روح و جسمش را بخرد و لذا ثروت و جوانی را به وی می‌بخشد» (ضاوی، ۱۳۸۴، ۱۵۵).

المال شيطان المدينة،

لم يحظ من هذا الرهاني، بغير أجساد مهينة

فاوست» في أعماقه يعيد أغنية حزينة

المال، شيطان المدينة، ر «فاوست» الجديد

جارت على الأماني و فرة ماليه من العبيد. (السياب، ٢٠٠٠م، ٢٧٢)

ثروت شیطان شهر است؛ از این شرط بندی جز پیکرهایی بی ارزش، چیزی نصیب او نشده است.

فاوست در ژرفای درونشان سرودهای محزونی را تکرار می‌کند،

ثروت شیطان شهر است، چه بسا فاوست جدید

که بسیاری بردگان وی سبب گشته است تا بر قیمت‌ها (پرداخت دستمزد بدانها) ستم شود.

دین

اگر دیوان بدر شاکر السیاب را مورد بررسی قرار دهیم، به اشعاری بر می‌خوریم که بیانگر تعهدش به اسلام است. «او مدت طولانی را در بیمارستان ها و تبعیدگاه‌ها بارنج سپری کرد. همین امر سبب شده است که این تجربه ی وی تا حد زیادی با تجربه ی ایوب هماهنگ گردد. اما سیاب در فرو

غلتیدن در این رنج و بلا برخی از جنبه‌های اختلاف بین دو تجربه را به فراموشی سپرده. از جمله این که ایوب وارد امتحانی شده بود که خواست خداوند بوده است، و او هم باورمند به قضا و قدر خداوندی است. اما سیاب هنگام ابتلا به بیماری، کمونیست بود. ظاهرا این رنج و درد، وی را به بهشت ایمان بازگردانده است. وی در قصیده ی (سفر ایوب) ایمان، شکیبایی و شجاعتی را اظهار می‌کند که به وسیله ی آن می‌کوشد تا از ایوب پیشی گیرد. وی در این قصیده می‌کوشد تا با ایوب همگام گشته و با زبان خداوند خطاب نماید» (ضاوی، ۱۳۸۴، ۲۹).

لک الحمد مهما استطال البلاء

و مهما استبد الألم

لک الحمد إن الرزایا عطاء

و إن المصیبات بعض الکرم (السیاب، ۲۰۰۰م، ۱۴۹)

سپاس از آن توست، هر چند که بلا طولانی گردد

و اگر چه درد چیره شود؛

سپاس تنها از آن توست، براستی که رنج و گرفتاری بخشش است

و مصیبت‌ها، پاره ای از کرامت.

سیاب امیدوار است که بهبودی نصیب او شود؛ آن گونه که خداوند نصیب ایوب کرده است؛ لذا چون ایوب، خداوند را می‌خواند و این آرزو را آشکار می‌کند و ایمان به سرنوشت را اعلام می‌دارد» (الضاوی، ۱۳۸۴، ۳۰).

لک الحمد یارامیهٔ بالقدر،

و یا کاتب بعد ذلک الشفاء السیاب، ۲۰۰۰م، ۱۵۰)

سپاس تنها از آن توست، ای که رقم زنندهی سرنوشتی

وای که پس از آن، نویسندهی ذکر شفایی سیاب در قصیدهی « امام باب الله» (پیشگاه الهی) با تضرع از خداوند می‌خواهد که زندگی همراه با صلح و آرامش را به وی ارزانی دارد. جمله‌هایی که برای بیان این مضمون به کار می‌گیرد برگرفته از معانی قرآن موجود در آیه ۱۶سوره لقمان است . «یا بت انما إن تک مثقال کبیر من خردالفتن فی صخره أو فی السموات او فی الارض یأت بها الله، ان الله لطیف خبیز» ای پسرک من، اگر عمل تو هم وزن دانهی خردلی و در تخته سنگی یا در

آسمانها یا در زمین باشد، خدا آن را به حساب می‌آورد که خداوند بس دقیق و آگاه است» (ضاوی،۱۳۸۴،۱۷۹)

منطرحا أمام بابک الکبیر

أصر، فی الظلام، أستجیر :

یا راعی المال فی الرمال

و سامع الحصاء فی قرارة الغدیر (السیاب، ۲۰۰۰م، ۹۷)

در پیشگاه استاد بزرگ تو بر زمین افتاده؛

فریاد بر می‌آورم و در تاریکی پناه می‌آورم:

ای که به مورچگان در لابه لای شنها توجه داری

و به سنگریزه‌های ته برکه ی آب گوش فرا میدهی

ظلم و ظلم ستیزی

شدت ظلمی‌که در عصر سیاب در عراق وجود داشت مانع از این بود که شاعر به صراحت از عراق نام ببرد، بلکه از عراق با نام « بابل» یاد می‌کرد. ظلم چنان کشور را فراگرفته بود و ملت از شدت خفقان، فشار، جنگ و خونریزی رنج می‌بردند که گویا پادشاهان بابل حکومت می‌کردند، بابلی که باغ‌های معلق داشت، با این تفاوت که، اینک کشت این باغ‌ها سرهای ملت است و کلاغها از چشمانشان تغذیه می‌کنند.

چناها المعلقات زرعها الرؤوس

تحها قواطع الفؤوس و تنقر الغربان من عیونها

و تغرب الشموس (السیاب، ۲۰۰۰م، ۲۵۲)

باغهای معلق آن، سرهایی است؛

که تبرهای برنده و تیز آن را قطع می‌کنند

و کلاغها در چشمانشان نوک می‌زنند

و خورشید غروب می‌نماید.

«سیاب عنصری از عناصر اسطوره ی جهان زیرین سربروس، نگهبان دروازه جهنم را که همان سگ سه سر می‌باشد را به کار می‌گیرد. اسطوره ی یونایی، آن را به صورت حیوانی که با فرمان خدای جهان زیرین « پلوتو» مخالفت می‌کند به تصویر می‌کشد؛ این سگ معمولا، چون نشانه ای بر وفاداری و اطاعت، روی دو پای خود می‌نشیند.

او جنبه ی وحشیگری را در سربروس انتخاب می‌کند تا از خلال آن یک واقعیت سیاسی - اجتماعی را به تصویر کشد. سربروس معادل حاکمان ظالمی‌است که سیاب قصد حمله به آن را دارد. حاکمانی که دندان‌هایشان در دهان و استخوان‌های کودکان عراقی فرو می‌رود و همیشه آماده نابودی تمام عناصر خیر و برکت است و رواج دهنده ی وحشت و مرگ» (ضاوی، ۱۳۸۴، ۱۴۲).

لیعو سربروس فی الدروب

فی بابل الحزین المهدمۀ

و یملاء الفضاء زمزمۀ،

مرق الغار بالثیوب، یقضم العظام

و یشرب القلوب

عیناه نیزکان فی الظلام و شده الرهیب موجتان من مدی

تخبی، الردی (السیاب، ۲۰۰۰م، ۲۵۸)

سربروس در بابل اندوهگین و ویران باید عوعو کند

و زمزمه اش فضا را پر کند.

کودکان را با دندان‌ها می‌درد، استخوان‌ها را خرد می‌کند

خون جگرها را می‌نوشد

چشمانش همچون دو نیزه در تاریکی است

دو لب شکاف ترسناکش چون دو موج است

که هلاکت و نابودی را در خود پنهان می‌کند.

«سربروس» عراق همان، حاکمان سیاسی ظالمش، تنها به اشاعه ی ترس و مرگ بسنده ننموده، بلکه می‌خواهد تمام عناصر خیر و برکت و زندگی را از بین ببرد و تا آنجا که برایش مقدور است قحطی و نابودی را در همه جا رواج دهد.

ليعو سربروس فی الدروب

و ینبش الثراب عن إلهنا الدفین

تموزنا الطعین،

یأكله: یمص عینیه إلی القرار،

یعصم صلبه القوی، یحطم الجرار

بین یدیه، ینشر الورود و الشقیق (السیاب، ۲۰۰۰م، ۲۵۸)

سربروس در راهها باید، عوعو کند

و خاک را از خدای دفن شدهی مان تموز زخمی‌شده کنار زند.

آن را بخورد و چشمانشان را تا آخر بمکد کمر استوارش را بشکند، کوزه را در دستانش بشکند و

گلها و شقایق‌ها را پراکنده کند.

مرگ

اگر به اشعاری که سیاب در رابطه با مرگ سروده نظری بیفکنیم، در خواهیم یافت که دیدگاه وی در مورد مرگ، دیدگاهی دو گانه است. او در برهه ای از زندگی نگرشی منفی نسبت به مرگ دارد که شاید بتوان گفت، « این تنفر به شدت تحت تاثیر تجربیات شخصی اوست. مرگ مادر، مرگ مادربزرگ، بیماری همیشگی و... باعث می‌شود او خود را در معرض دائمی‌مرگ احساس نماید»

هو أن یعود

أو ما علمت بأنه أسرته آلهۀ البحار

فی قلعۀ سوداء فی لجزر من الدم و المحار

هو لن یعود

رحل النهار فلیرحلی هو لن یعود (السیاب، ۲۰۰۰م، ۱۴۱)

او هرگز باز نخواهد گشت

مگر نمی‌داند که خدایان دریاها او را

در دژی سیاه رنگ، در جزیره‌هایی در خون و صدف به اسارت گرفته اند

او هرگز باز نخواهد گشت.

روز کوچید

پس تو هم کوچ کن، او هرگز باز نخواهد گشت.

دیدگاه دیگر سیاب در رابطه با مرگ، نوعی فدا شدن در راه زندگی بزرگتر است. او از زندگی پس از مرگ سخن می‌گوید؛ با آنکه مرگش را بذری برای انقلاب و مقدمه ای برای تغییر و سرآغاز رستاخیز به شمار می‌آورد.

مت، کی یوکل الحب باسمی،
لکی یزرعونی مع الموسم،
کم حیاتی سأحیا؛ ففی کل حفرهٔ
صرت مستقبلا، صر بذره.
صرت جیلا فی الناس، فی کل قلب دمی
قطرهٔ منه أو بعض قطرهٔ (السیاب، ۲۰۰۰م، ۲۴۶)
مردم تا نان، به نامم خورده شود؛
تا مرا با عید بکارند؛
چه بسیار زندگی خواهم کرد؛ و در همه حفره‌هایش
به آینده ای بدل خواهم شد؛ بذرش تشنه است؛
به نسلی از انسانها بدل خواهم شد،
خونم در هر دلی به قطره ای از آن یا برخی از قطره‌هایش بدل می‌گردد.

یأس و ناامیدی و امید(خوشبینی)

یأس و نا امیدی اگر به زندگی شخصی سیاب نظری بیفکنیم در خواهیم یافت، که وی در برهه ی پایانی عمر خویش با بیماری مهلکی دست و پنجه نرم می‌کند؛ بنابراین دچار یأس می‌شود و اندوه شدیدی وجودش را فرا می‌گیرد؛ چرا که مرگ را در مقابل چشمان خود می‌بیند.

لا شیء سوی العدم العدم
الموث هو الموت الباقی
یا لیک أظل مسیل دمی (السیاب، ۲۰۰۰م، ۲۲۴)
هیچ چیز جز نابودی نیست. نابودی
و مرگ، مرگ باقی ماندنی است
ای شب بر سیل گاه حزنم سایه بینداز.

«آلام روحی، رنج‌های اجتماعی و فشارهای سیاسی، آرامش روان شاعر را مختل می‌سازد و او را میان دو جنبه ی زندگی، امید و نومیدی دچار حیرت و تردید می‌کند و در شخصیتش دو گانگی می‌افکند. گاهی به این سو متمایل می‌شود و گاهی به آن سو، گاهی امید زندگی دوباره در قلبش نجوا می‌کند و او در جست و جوی تموز اصرار می‌ورزد، اما دیری نمی‌گذرد که باز امید از کف میدهد و میلاد را بعید می‌داند» (رجایی،۱۳۸۱،۱۱۵).

هیهات. أتولد جیکور

هیهات اینبثق النور و مائی

ظلم فی الوادی؟ (السیاب، ۲۰۰۰م، ۲۲۴)

افسوس مگر جیکور متولد می‌شود؟

افسوس مگر نور خواهد درخشید

در حالی که خون من ظلمت را در دشت می‌گستراند.

امید(خوشبینی)

اوضاع نابسامان زندگی شخصی و اجتماعی سیاب در اشعار وی، انعکاسی تیره و تار می‌یابد، چرا که؛ وی برای به تصویر کشاندن معانی مورد نظرش، در اشعار، از تصاویر و واژه‌های یأس آلود استفاده می‌کند. ولی با تمام این اوصاف، نمی‌توان نتیجه گرفت که تمام اشعار وی حاکی از یأس و ناامیدی است؛ بلکه با بررسی اشعار وی با قصایدی برخورد می‌کنیم که حاکی از امید و خوشبینی وی نسبت به آینده است.

برای نمونه، «سیاب در قصیده «المسیح بعد الصلیب» از دنیایی سرشار از خوشی، خوشبختی، نور و سعادت دم می‌زند. شاعر به ترسیم زادگاهش، روستای کوچک جیکور که نماد عراق است، می‌پردازد و این روستا را آنقدر در افق گسترده ی خیالش می‌گسترد تا تبدیل به آرمانشهری می‌شود که باروری و سرسبزی و بهار جای جای آن را در بر گرفته است» (کندی، ۲۰۰۳م، ۱۸۹). وی تا آن حد در خوش بینی به نوزایی ملت و وطنش ایمان دارد که حتی تاریکی‌های آرمانشهرش جیکور را غرق در جلوه‌ها و نمادهای باروری در پرتو خورشید، آب، درختان پرتقال و توت، گل و خوشه‌های گندم می‌بینند.

حینما یزهر التوت و البرتقال،
حین تمت «جیکوژ» حتی حدود الخیال،
حین تخضر عشب یغتی شزاها

والشموس التی أرضعتها سناها،
حین یخضر حتی جاها،
یلمس الدف قلبی، فیجری دمی فی ثراها،
قلبی الشمس أذ تنبض الشمس نورا،
قلبی الارض، تنبض قمحا، و زهرا و ماء منیرا،
قلبی الماء، قلبی هوالسنبل
موته البعث، یحیا من یأکل
فی العجین الذی یستدیر و یدحی کنهیر صغیر، کثدی الحیاۀ... (السیاب، ۲۰۰۰م، ۲۴۶)
آنگاه که درختان توت و پرتقال می‌شکفند
آنگاه که جیکور تا مرزهای رؤیا می‌گسترد
آنگاه که زمین جیکور سبز شود، نسیم خوش عطر جیکور پراکنده می‌گردد
و آفتابی که از پرتو خویش بدان می‌نوشاند، بر می‌آید.
آنگاه که تاریکی اش نیز سبز می‌شود،
گرما قلبم را لمس می‌کند، و خون من در خاک جیکور جریان می‌یابد.
قلب من آفتاب است، چون آفتاب به نور تپیدن گیرد،
قلب من زمین است و تپش آن خوشه ی گندم و شکوفه و آب گوارا است.
قلب من آب است، قلب من همان خوشه ی گندم است
و مرگ او نوزاییست و به خورندگان زنده است،
آن خمیر گرد
که چون پستانی خرد، چون سینه ی حیات، پهنش کنند.

سیاب در شعر « أنشودۀ المطر» (سرود باران به آینده و رهایی از وضع موجود امید دارد، و این گونه رویاهای خود را ابراز می‌کند:

فی کل قطرۀ من المطر
حمراء أو صفراء من أجته الزهر
و کل دمعۀ من الجیاع و الغراۀ
و گل قطره را من دم العبید
فهی ابتسام فی انتظار مبسم جدید توردت
أو حُلمۀ علی فم الولید
فی عالم الغد الفتی واهب الحیاۀ!
مطر ...

مطر...

مطر...

سیعشب العراق بالمطر (السیاب، ۲۰۰۰م، ۲۵۷)

در هر قطره باران گلی قرمز یا زرد، از گلهای پنهان خواهد بود

و هر اشکی از گرسنگان و برهنگان

و هر قطره ای که از خون بردگان می‌ریزد لبخندی است که در انتظار دهانی جدید می‌ماند

یا سر پستانی سرخ شده در کام نوزادست در فردای نو، آن بخشندهی زندگی.

باران باران باران

و عراق با باران سر سبز و علفزار خواهد شد.

زن

زن به عنوان نیمی‌از اعضای یک جامعه، در قصاید سیاب جایگاهی خاص را به خود اختصاص داده است. زنانی که در زندگی سیاب حضور داشته اند به نوعی در معانی قصاید او تأثیر گذار بوده اند؛ از جمله مادر، مادربزرگ، نامادری، معشوقه و «بدر در حالی که شش سال بیشتر نداشت، مادرش کریمه را از دست داد، بنابراین محروم از مهر و عطوفت مادری شد و در حالی که بسیار به او وابسته و مأنوس بود. اثر این وابستگی در شعر وی ظاهر شد (نعمان، ۲۰۰۶م، ۲۶). او همواره در خیالات خود مادر را با زاری فرا می‌خواند.

نبود مادر، سبب شد تا او را وادار کند تا گاه و بیگاه، دربارهی محرومیت خود سخن بگوید و بدین ترتیب، در اشعاری که درباره ی مادر سروده رنگی از دلتنگی به چشم می‌خورد. او در اشعار خود عاشقانه از مادرش یاد می‌کند:

چی روحٔ هرها الخب العمیق،

حب الأمومه فهی تبکی:

آه یا ولدی البعید عن الدیار

کیف تعود وحدک لادلیل و لارفیق

اماه لیتک لم تغیبی خلف شور من حجار

لا باب فیه لگی أوق ولا نوافذ فی الجدار

کیف انطلقت علی طریق لا یعود السائرون (السیاب، ۲۰۰۰م، ۳۱۱)

آن، روحی است که عشق عمیق، آن را به تکاپو واداشته است.

عشق مادرانه، او را واداشته است تا گریان بگوید که:

ای فرزند غریبم

بدون راهنما و دوست، و به تنهایی چگونه به وطن باز می‌گردی؟

مادر و ای کاش پشت دیواری از سنگ‌ها پنهان نمی‌شدی
نه دری وجود دارد تا بر آن زنم و نه پنجره ای در دیوار
چگونه به راهی رفتی که رفتگان از آن راه باز نمی‌گردند.

سیاب بعد از مرگ مادر به دامان مادربزرگ پناه می‌برد و عاطفه ی گم شده ی خویش را درون او می‌یابد. بعد از مرگ مادربزرگش مرثیه ای برای او می‌سراید که گویای عشق زاید الوصف او به مادربزرگش است. سیاب در اشعار خود حس مملوء از عشق خویش به مادر و مادر بزرگ را به زیبایی هر چه تمام تر به تصویر کشیده است؛ ولی در این میان سیاب نقش خویش را به عنوان شاعری متعهد و اجتماعی از یاد نبرده است؛ گویی تمام زنان جامعه اش برای او از اهمیت برخوردار هستند از این رو وی در اشعارش به دفاع از تمام زنان جامعه ی خویش می‌پردازد. «وی در قصیده «المومس العمیاء» (روسپی کور) داستان سلیمه دختر کشاورز تهیدستی را باز می‌گوید که پدرش به اتهام دزدی از خرمن یک فئودال کشته شده و دخترک هنگام فرار از شر این ننگ اسیر سپاهیان بیگانه گشته و روسپی گری را پیشه ساخته است. سیاب در این قصیده به نابرابری میان زنان و مردان اشاره می‌کند و در برابر آن به دفاع بر می‌خیزد. وی نگاه ابزاری جامعه نسبت به زن را، یکی از مهمترین عوامل رواج فساد در جامعه دانسته است.

و من الذی جعل النساء
دون الرجال فلا سبیل إلی الرغیف سوی البغاء؟
الله عزوجل شاء
الا یکن سوی..
او خامات یستبیح عفا قهن المترفون (السیاب، ۲۰۰۰م، ۲۷۳).
چه کسی زنان را پست تر از مردان قرار داده است
تا جز فروش آبروی خویش راهی برای کسب رزق و روزی نداشته باشند
آیا خدای عزیز جلیل القدر فرموده
که ثروتمندان عفت و پاکدامنی زنان را برای خویش مباح بدانند؟

جهل و نادانی

سیاب، جهل و نادانی را علت اصلی بیماری‌های جهان معاصر عرب می‌داند. شاید خوابی که از سر سیاب پریده، غفلت و ناشکیبایی و تلاش برای بازگشت عظمت دست رفته باشد.

حین أوشک الصباح یهمس الضیاء
نعست، مث... و استفق: مر ألف جیل !(السیاب، ۲۰۰۰م ۱۳۷)

وقتی نزدیک بود که سپیده با نور نجوا کند،

چرت زدم، خوابیدم و بیدار شدم، هزار نسل گذشت.

و در جایی دیگر از نماد « ارم ذات العماد» بهره می‌گیرد و به جهل و نادانی جامعه ی خویش اشاره می‌کند. ارم ذات العماد همان نماد عظمت کهن است که شاعر می‌کوشد به آن دست یازد» (ضاوی،۱۳۸۴،۱۰۵).

فی خاطری من ذکرها الم
، حُلم صبائ ضاع... أو ضاع حین تم
و عمری انقضی (السیاب، ۲۰۰۰م،۳۱۸)
یاد ارم در خاطره ام دردناک است؛
رؤیای جوانی تباه شد، آه تباه شد. آنگاه که کامل شد
و عمرم سپری شد.

سقوط ارزشهای انسانی

از دیدگاه سیاب، یکی از بیماری‌هایی که جهان معاصر عرب گرفتار آن است، سقوط ارزش‌های انسانی است. او با بهره گیری از اسطوره ی کونگای به بیان این مقوله می‌پردازد. «کونگای یکی از اساطیر چین درباره ی پادشاهی آورده شده است که خواست ناقوصی بزرگ از طلا، آهن، نقره و مس بسازد. یکی از حاکمان را به ساختن آن مأمور کرد. اما این فلزات با این کار هماهنگ نبودند. فالگیران چنین برآورد کردند که این کار زمانی ممکن است که این فلزات با خون دختری باکره در آمیخته شود. کونگای هم خود را در یک دیگ بزرگ افکند که فلزات مزبور در او ذوب شوند. ناقوس ساخته شد. اگر کونگای زمانی به آسان نمودن مأموریت پدرش در برآوردن هدفی والا پرداخت، امروز آمیخته شدن فلزات در جنگ‌ها به کار گرفته می‌شود» (ضاوی،۱۳۸۴،۱۵۵)

فلحرقی و طفل الولید،

یجمع الحدید بالحدید

والفحم و النحاس بالضار

والعالم القدیم بالحدید

آلهۀ الحدید و التحاس و الدمار (السیاب، ۲۰۰۰م،۱۹۸)

با کودک نا پایت بسوز تا خدایان آهن و مس و ویرانی

آهن را با آهن

زغال و سرب را با طلا

و دنیای قدیم را به دنیای جدید گرد آورند.

سیاب سقوط و اندوه شدیدش را به علت به حاشیه رفتن ارزش‌های انسانی و به کارگیری منفی دستاوردهای شریف انسانی، اعلام میدارد» (ضاوی، ۱۳۸۴، ۷۵).

...فالحفیض و العلاء
سان و الحیاة کالقناء!
سان جنکیژ و کونغای
هابیل قابیان بابا شنغهای (السیاب، ۲۰۰۰م، ۱۹۹)
پستی و بلندی
با هم مساویند، و زندگی همچون نابودی است،
چنگیز و کونگای با هم برابرند،
هابیل و قابیل هم، و نیز بابل و شانگهای.

آزادی

آزادی یکی از مفاهیم سیاسی و اجتماعی است که در طی دوران زندگی انسان‌ها، شکل‌های متفاوتی به خود گرفته است. تقریبا تمام نویسندگان و صاحبان هنر، در آثار خود به گونه‌های پنهان و آشکار به این آرزوی شریف انسان‌ها اشاره کرده اند. شاعران نیز با توجه به مشرب سیاسی، اجتماعی خود، آزادی را ابزاری برای بیان اندیشه‌های خود قرار داده اند. سیاب از شاعران توانمند سیاست و اجتماع است که به خوبی توانسته است از آزادی سیاسی بگوید.

الردی و الهوان
حظ الأذلاء و کل الحیاء للاحرار (السیاب، ۲۰۰۰م، ۵۰۳)
هلاکت و پستی، بهرهی فرومایگان است و همه ی زندگی برای آزادی خواهان است.
والحر ابعد غایه من أن یری فی المع تخفیف من الرحاء (السیاب، ۱۹۷۴م، ۳۹)
انسان آزاده برتر از این است که
بخواهد در میان اشک‌ها کم شدن سختی‌ها را ببیند.

سیاب در قصیده « فی یوم فلسطین» از ایستادگی آزادی خواهان ، در برابر ظالمان می‌گوید.

والیوم یصرخ کل حر غاضب
من وجه کل مهوس الآراء (همان، ۲۹)
امروزه، هر آزاده ی خشمگینی
در برابر همه ی هوسرانان، فریاد می‌زند.

سیاب در این اشعار، از آزادی سیاسی سخن گفته است. این بیان به خاطر خفقان اوضاع سیاسی اجتماعی شاعر است (گنجعلی و صارمی، ۱۳۹۰، ۱۴۳).

انواع نمادها در شعر بدر شاکر السیاب

شاعران نوگرا کوشیده اند قصیده را از یکنواختی و رکودی که برآیند باقی ماندن آن به شیوه‌های سنتی است، رها کنند و با به کارگیری نمادهای مختلف در آثار ادبی، تحولی در چشم انداز، سبک، عناصر و ابزار شعر ایجاد کنند. آنان در مراحل توسعه و نوآوری توانستند از هنجارهای اولیه ی شعر فاصله بگیرند؛ فاصله ای که نمود آن را در توسعه ی واژگان و تعامل با زبان به شکل‌های نوین مشاهده می‌کنیم. البته تلاشهای شاعران معاصر، تنها معطوف به کار گیری انواع مختلف نمادهای عمومیو منابع گوناگون آن (بابلی، یونانی، مصری و ...) نبوده است بلکه آنان توانستند مرزهای اختراع نمادهای متناسب با نیازهای شعر معاصر را نیز در نوردند. همچنین آنان ابزار و امکانات تازه ای را برای دستیابی به لطافت هنری و آفرینش شاعرانه ی ژرف ترین تجربه -های شخصی در عصر جدید فراهم آوردند؛ لوازمی‌که با روح زمانه ی نو گرا، درک و ذوق نوین که بیزاری خود را از سبک‌های سنتی شعر و ادبیات ابراز می‌کرد، همخوانی بیشتری داشت.

آبرامز، نمادها را به دو گروه تقسیم می‌کند: ۱- نمادهای سنتی Conventional یا عمومیPublic مانند صلیب و سفیدی که دارای دلالت‌های نمادین مشترکی در میان اهالی یک فرهنگ و زبان می‌باشند. ۲- نمادهای اختصاصی private یا شخصی personal که شاعران، آنها را می‌آفرینند و از قابلیت‌ها و امکانات گستردهی آنها بهره می‌گیرند، مانند: ارتباط طاووس با عظمت، طلوع خورشید با تولد و غیره. «شاعران غالبأ نمادها را به منظور تمایل به نوآوری یا ایجاد تمایز و افزودن تجربه ی شخصی به آن نمادها، با دلالتهای خاص خود به کار می‌گیرند»؛ «این مهم با کنار گذاشتن پیشینه ی نماد یا دلالتهای مفهومی‌گذشته ی آن صورت می‌پذیرد.» (العلاق، ۱۹۹۰: ۵۹).

اما «باجنینی» میان پنج نماد ادبی تفاوت قائل شده است:

۱- نمادهایی که مرکزیت آفرینش یک اثر ادبی را تشکیل میدهند. مانند: (المطر: باران) در قصیدهی انشوده المطر» از شاعر بدر شاکر سیاب.

۲- نمادهایی که هر از چند گاهی در آثار یک هنرمند به چشم می‌خورند و در آثار مختلف وی چنان توسعه می‌یابند که برجستگی ویژه ای در متن آثار او نقشی کلیدی در منظومه ی هنر و اندیشه ی وی می‌یابند. مانند جیکور، وفیقه و بویب نزد سیاب.

۳- نمادهایی که از یک شاعر تا شاعر دیگر در نوسان هستند؛ و در هر ساختار دلالت جدیدی به خود می‌گیرند. مانند سندباد در آثار سیاب، صلاح عبدالصبور، خلیل حاوی و ۴

- نمادهایی که دلالت‌های آنها در چارچوب فرهنگی مشخصی معنی می‌یابد. مانند براق (در حادثه اسراء)، اسب خیالی) نزد سیاب.

۵- نمادهایی که در فرهنگ‌های متفاوتی که میان آنها ارتباط تاریخی بر قرار نیست ، تکرار می‌گردند و در همگی آنها دلالتهایی مشترک به چشم می‌خورد؛ مانند تموز یا ادونیس، عشتار یا أفرودیت، شب، دریا و ..

پر واضح است که می‌توان نمادهای (۳ تا ۵) را عمومی‌دانست در حالی که نمادهای ۱ و ۲، شخصی یا اختصاصی می‌باشند. از تقسیم آبرامز چنین برداشت می‌شود که نماد شخصی یا اختصاصی، در اصل نمادی عمومی‌بوده که از طریق رویکرد شخصی توسعه یافته است.

سیاب نه تنها به سبب پیشگامی‌در ایجاد بافت موسیقایی جدید، بلکه به واسطه ی پیشگامی‌در پیش برد قصیده ی عربی از جنبه‌های هنری دیگر، طلایه دار شعر نو به شمار می‌آید. از بارزترین این جنبه‌ها، به کارگیری انواع مختلف نماد در شعر وی است. به همین جهت بسیاری از اشعار وی، سرشار از نمادهای هنری پویایی است که شعر بر پایه ی آنها بنا می‌گردد. نمادهای خرد (جزئی) شعر او در کنار نمادهای کلان قرار می‌گیرند تا تصاویر زنده ای را ترسیم کنند که میان ذات (وجود) شاعر و واقعیت مورد توجه وی، با هدف تصویر سازی پیوند برقرار می‌نمایند. در نتیجه این فرآیند، نیرویی اثرگذار بر شنونده و خواننده خلق می‌شود.

سیاب دو طیف بنیادی از نمادهای هنری را در شعر خود به کار می‌گیرد: ۱. نمادهای ابداعی (شخصی) ۲. نمادهای سنتی (میراثی) که عبارتند از :

الف) اسطوره ای ب) دینی ج) تاریخی د) مردمی(فولکلوری) ۱- ابداعی (شخصی): نمادهایی هستند که از طریق هنر و خلاقیت فردی شکل می‌گیرند و شاعر به واسطه ی آمیختن دیدگاه خود با واقعیت، به طور کاملا خیالی و بی سابقه، آنها را می‌آفریند و به آنها جنبه ی زیبایی شناسانه و اثر گذار می‌بخشد؛ در نتیجه ممکن است «گاهی هنرمند، نمادی کهن را پس از تجزیه و بازسازی، به کار می‌گیرد اما نوآوری، به ویژه در زمینه ی رمز، به منزله ی عامل تعیین کننده ی نماد، مشروط بر آن است که تنها تمایل به جدید یا نو، مد نظر نباشد، بلکه میزان توانایی آفرینش نیز مورد توجه قرار گیرد». (جاسم، ۱۳۹۳)

چگونگی نمادهایی که شاعر به کار می‌گیرد، هرگز امری حاشیه ای بشمار نمی‌آید، بلکه به اساس اثر و نوآوری آن ارتباط دارد. اگر چه شاعران متوسط نمادهای رایج و عمومی‌را برمی‌گزینند، «شاعر برجسته .... اسطوره‌ها و نمادهای خاص خود را خلق می‌کند». (عباس،۱۹۹۲: ۱۲۹) این نمادهای خاص به تنهایی، گویای نگرش و ترسیم کننده ی جهان هنری شاعر می‌باشند. نمادهای سرشار از دلالتهای فرسوده در قراردادهای ادبی، که هر قدر شاعر تلاش خود را در آلایش و جدا سازی آنها از

لایه‌های کهن مصروف کند، باز همچنان در گرد آن معانی و همراه با نشانه‌های زوال ناپذیرشان تداعی می‌شوند، نقشی در تعیین جایگاه شاعر ندارند.

شاعر به منظور پرده برداشتن از روابط پیچیده ی میان خود و اشیاء پیرامون به رمز روی می‌آورد؛ بنابراین رمز «کارایی بیشتری در ایجاد روابط و استحکام آن دارد، همچنین کثرت دلالتها و تنوع آنها، جنبه‌های الهام بخش و گستره ی هنری پهناورتری به همراه دارد». نمادهای شخصی و نه عمومی، آن دسته از نمادها هستند که نوگرایی شعر یا نوگرایی دیدگاه را غنا می‌بخشند» (العلاق، ۱۹۹۰: ۵۸). و ضرورت بررسی آنها، موضوع نقدی نیست که ناقدان، به علت دلزدگی از تکرار نمادهای عمومی‌کهنه و ناتوان از غنا بخشی به متون جدید، به آن‌ها روی آورده باشند، بلکه در واقع جنبشی طبیعی و اصیل از سوی شاعران برای شکستن این دایره ی بسته به شمار می‌آیند که میراث کلان شعر ما بر پایه ی آن بنا نهاده شده و در عصر جدید، به ضرورتی تاریخی مبدل گشته است بدین خاطر پرسش آشنایی زدایی از نمادهای فرسوده و ضرورت آفرینش در حوزهی سمبلها مشروعیت افزون تری یافته و به مثابهی دغدغهی حیاتی شعر نو، مطرح شده است». (العلاق، ۱۹۹۰: ۵۸).

بنابراین، نماد ابداعی یا شخصی «نمادی است که شاعر خلق می‌کند و یا آن را از منبع یا چشمه ی اصلی برمی‌گزیند تا آن را به صورت کلی یا جزئی از بار ابتدائی یا مفهوم اصلی خود تهی کرده و یا شخصیت و مفهوم وجودی دیگری بدان ببخشد». (کندی، ۲۰۰۳: ۲۳۵). شاعر معاصر با وجود تلاش‌های پیگیر در زمینه ی ایجاد تحول در نمادهای عمومی‌موجود و باز پروری آنها براساس تجربیات اختصاصی خود، همواره از مشکلات بسیاری در طول این مسیر رنج می‌برد؛ «چرا که هر یک از آن نمادها (نمادهای جهانی) تاریخ ویژه، مفهوم ابتدایی، رایج و با ثباتی دارند، غالباً شاعر به منظور در اختیار گرفتن یک نماد و جدا سازی آن از گذشته، متحمل مشقتهای فراوانی می‌شود، چرا که نمی‌تواند آنها را به طور کلی از مفهوم موروث (سنتی) خود جدا سازد بلکه همچنان در محدوده ی گذشته باقی می‌مانند و تنها گاهی با مفهوم جدید درهم می‌آمیزند». (کندی، ۲۰۰۳: ۲۳۵).

بنابراین به منظور رهایی از این دغدغه در به کار گیری نمادها و ایجاد نوآوری در شعر نو، شاعر معاصر در بعضی از تجربیات خود به نمادهای شخصی، پناه می‌برد تا رنج مقابله با نمادهای عمومی‌و پیگیری گذشته آنها را بر خود هموار سازد.

به کارگیری نماد عمومی‌و تبدیل کلی آن به یک نماد شخصی با توجه به دشواری این امر - علی رغم تمامی‌تلاش‌ها - به تعبیر علی العلاق «همواره اسیر ابهامات، چالش‌های ابتدایی، موانع تاریخی، اسطوره ای یا دینی باقی می‌ماند». بنابراین شاعران ما در عصر جدید - پس از تلاشهای تکراری و ملال آور - به نوآوری در حوزهی نمادهای شخصی روی آورده و تلاش قابل توجهی در این زمینه به عمل آورده اند تا حدی که هر شاعر، با نمادهای ابتکاری (شخصی) خود شناخته میشود. ای بسا نماد

شخصی یا ابتکاری، شخصیتی انسانی باشد مانند: وفیقه (سیاب)، مهیار (أدونیس)، عائشه (البیاتی)، زهران (صلاح عبد الصبور)، ریتا (محمود درویش)، که این نوع از نمادها رواج بیشتری دارند، و بسا که روستا یاشهر باشند؛ جیکور (سیاب)، دانشوای (صلاح عبدالصبور)، بیروت، دمشق، قاهره، غرناطه، برای بیش از یک شاعر، و چه بسا مکانی یا جانداری و یا یکی از عناصر طبیعت مانند: رودخانه بویب (سیاب) یایک کوه: اوراس (أحمد عبدالمعطی حجازی) و گاهی محصول تولید انسانی مانند: نی (خلیل حاوی)، قطار (البیاتی) و ... باشند.؟ (اسماعیل، ۱۹۸۸: ۲۱۸)

بنابر آنچه گذشت می‌توان گفت: نمادگرایی، تلاشی برای انتقال احساسات شخصی به ذهن مخاطب است. در ادبیات هر کشور، نمادهای سنتی گوناگونی به چشم می‌خورد؛ «در زبان عربی، ماه، شمشیر، هلال، صلیب از جمله ی این نمادها محسوب می‌شوند (دو مورد پایانی، مفهومی‌نسبتا جدید دارند)؛ اینها همگی دارای مفاهیمی‌هستند که برای همگان شناخته شده اند ولی شاعر نمادگرا، نمادهایی شخصی در اختیار دارد، که طبیعتا، تفسیر آن‌ها دشوار است، ولی پیچیدگی و لذت هنری بیشتری را در بردارد» (الجیوسی، ۲۰۰۷: ۷۸۲)

در باب مفهوم نماد شخصی، سیاب دارای نمادهای شخصی ای است که خود مبتکر آنها بوده و با به کارگیری آنها بر ذهن ما اثر می گذارد؛ سلمی خضراء الجیوسی در همین رابطه می‌نویسد: «با وجود این که سیاب در استعاره خلاق است، پاره ای از نمادهای شخصی را نیز به کار می‌گیرد. دو رمزی که سیاب، بیش تر از آنها بهره می‌گیرد، روستا و شهر است - دو نماد پاکی، کرامت انسانی از یک سو، و دو نماد ظلم، مادی گرایی و غربت از سوی دیگر - که هردو به نماد عمومی‌در شعر عربی نوین مبدل گردیده و قسمتی از معیارهای پذیرفته شده ی شعر نو به شمار می‌روند» شاعر معاصر «در تعامل شعری خود با سازه‌های طبیعت، بار معنایی واژه ای را که بر یک عنصر خاص دلالت دارد، افزایش میدهد؛ مانند واژه ی باران که از مفهوم رایج آن به سطح رمز منتقل می‌گردد؛ چرا که شاعر در تلاش است، تا با خلق دلالتهای خیالی و تازه بر بار معنایی واژه بیفزاید (جاسم، ۱۳۹۳)

نمادهای شخصی توانمندی‌های گسترده ای دارند، که ادبا به واسطه ی آنها می‌توانند افقهای متون خود را گسترش بخشند و از موانع بی شمار در مسیر جذابیت متن گذر کنند از آنجایی که نمادهای شخصی در درون خود پیشگام و دارای نوعی خطر پذیری و کشف هستند، «تحلیل آنها سخت تر می‌نماید، ولی تأثیر بیشتری در ایجاد لذت هنری بر جا می‌گذارند». (الجیوسی، ۲۰۰۷: ۷۱۰)

سیاب، شاعری برجسته و دارای تجربه‌هایی متنوع و نگرش عمیقی است که نیروهای خلاقیت بی بدیل وی را ترسیم می‌کنند؛ «براین اساس، ضروری است با رعایت جانب دقت، از گرفتار شدن در سطحی نگری ارزشها و ساده سازی تفسیر قصاید وی پرهیز کنیم؛ چرا که قصاید وی در عین حال که واضح و قابل فهم به نظر می‌رسند (یا خواننده این گونه تصور می‌کند)، در بر دارنده ی منطق و

جهان نگری پیچیده، فضای روانی، فکری و تمدنی آکنده از رهیافت‌های اندیشه ی بشر در آفرینش هنری و عمق ساختار فکری - فلسفی وی می‌باشند؛ تصاویر متعدد حاصل از این نبوغ خلاقانه، ابعاد درونی شعر او را آشکار ساخته و به آن ذخیره ی پویایی از مفاهیم موجود در زبان و واقعیت را افزوده است؛ سیاب به واسطه ی این امر به دور دست‌های کرانمندی از جاذبه ی هنری در شعر خود دست یافته است».(السامرائی، ۱۹۹۴: ۶).

براساس آنچه گذشت، می‌توان رمزهای ابداعی یا شخصی سیاب را به سه دسته تقسیم کرد: ۱. آنهایی که به عناصر طبیعی مرتبط هستند: مانند باران، دریا، خلیج، نخل، ستاره، نی، باد و ...... ۲. آنهایی که با مکانی مرتبط هستند که از احساس شاعر حکایت دارد، مانند جیکور، بویب، اوراس، بغداد، بورسعید، عراق و ... ۳. نمادهای مرتبط با شخصیت‌های انسانی مانند: المومس العمیاء ، ابوعتیق، المخبر، حفار القبور، وفیقه

- باران

از جمله رمزهای ابداعی (شخصی) مرتبط با عناصر طبیعی سیاب، باران است که از یک قصیده تا قصیده‌های دیگر دارای دلالت‌های متفاوتی است. این رمز در یک شعر شکل می‌گیرد و از یک مقطع تا مقطعی دیگر، دلالت‌های مختلفی می‌یابد نوآوری هنری رمز در همین نکته پنهان است؛ «... و سیاب، پیوسته بر این رمز سرشار از اشارات تمرکز می‌کرد تا اینکه به سبب پافشاری بسیار بر این رمز پنهان در این تصویر شعری، توانست میان عنوان آن (باران) و شخصیت خود پیوند برقرار کند؛ تا جایی که به هنگام ذکر باران، نام سیاب نیز به همراه آن تداعی می‌شود؛ و هر گاه در قصاید سیاب، از آن یاد شود، در اعماق وجود ما هزاران ایماء و اشاره به خشکسالی، خون، گرسنگی، اندوه و وحشت، تموز، عشتار، أتیس، العازر، و هزاران نماد مرتبط با اسطوره‌های حاصلخیزی، بخشش و عذاب در یک لحظه بر انگیخته می‌شوند».

به همین دلیل «سیاب به هنگام تعامل با واژه ی باران، به شکل مختلفی به آن می‌پردازد؛ چرا که بنا بر مضمون برخی قصایدش، وی به اندیشه ی رایج در روزگاران کهن مبنی بر منشأ زندگی بودن باران معتقد میباشد؛ این در حالی است که در قصاید دیگرش، واژه ی باران به معنی طغیان بر ظلم اجتماعی و سیاسی است و در جایی دیگر نماد رستاخیز و زندگی و گاهی نیز دو مفهوم متضاد مرگ و زندگی را در بر دارد. بنابر این به کارگیری تفکر رایج در روزگاران کهن مبنی بر این که باران، منشأ زندگی است، سیاب در تلاش است به این نکته اشاره کند که راه حل خشکسالی، پیش کش نمودن تلفات انسانی است که با انگیزه ی طلب باران صورت می‌پذیرد تا بدین وسیله خشکسالی و مرگ زمین را به سبزی و حاصلخیزی مبدل کند، همچنین واژه ی باران اشاره دارد به این امر که هر چند روزگار متفاوت باشد، ولی باران هرگز بدون قربانی نخواهد بارید». (جاسم، ۱۳۹۳)

جاء زمان کان فیه البشر

يفدون من أبنائهم للحجر:

يا رب عطشى نحن،هات المطر؟

رو العطاشى منه رو الشجر». (السياب، ۲۰۰۵: ۵۱)

پی برده اند که زندگی مردم، ارزش آن را دارد که یکی از آنان، زندگی خود را در راه آن فنا کند؛ بنابراین باران از خون گرانبهاتر است. چه اتفاقی امروز برای مردم افتاده که در این زمان خشکسالی زندگی خود را فدای مرگ نمی‌کنند؟ خود را به خاطر آزادی فدا نمی‌کنند؟ بنابر این زندگی در ذلت همچون مرگ و خشکسالی، و مرگ در راه آزادی، همچون زندگی است، هر چیز بهایی دارد و بهای آزادی خون است. به راستی، این همان باران واقعی است که برای مردم، حاصلخیزی راستین فراهم خواهد آورد.

همچنین «باران، سرود انقلاب است و سیاب در بیشتر مراحل زندگی سیاسی خود، این سرود را زمزمه می‌کند. در دوره حاکمیت نظام پادشاهی در عراق، قصیده‌های باران، وضعیت ظلم و ستمی‌را که متوجه کارگران و کشاورزان عراقی بوده، به تصویر می‌کشد. پیوند برقرار کردن شاعر میان باران و گرسنگی همیشگی عراق، اشاره به این مطلب دارد که اشکهای گرسنگان، برهنگان و محرومین، خون قشر ضعیف و مظلومان، خنده ی آینده خواهد بود؛ چرا که عراق به ذخیره ی صاعقه ها و انباشتن آذرخشها در تمامی‌نواحی روی آورده و تنها مردان باید پایان این بادها را رقم بزنند» ».

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق فی السهول والجبال

حتی اذا ما فض عنها ختمها الرجال

لم تترک الرياح من ثمود

فی الواد من اثر. (السياب، ۲۰۰۵: ۱۲۱)

* * *

گویی می‌شنوم که عراق خروش رعد را ذخیره می‌کند

و درخشش آذرخش‌ها را در دشتها و کوهها

تا آن گاه که مردان انقلاب مهر آن بشکنند

طوفان از ثمود در این وادی اثری بر جای نمی‌گذارد.

انقلاب ملی عراق در سال ۱۹۵۸م شکل گرفت و پیش بینی‌های سیاب درباره ی بارش باران به حقیقت پیوست، و او این انقلاب را به فال نیک گرفته، به تأیید آن پرداخت. ولی دیری نپایید که

موضع خود را تغییر داد، به ویژه پس از اوج گرفتن نزاع سیاسی میان آحاد مردم که به درگیری‌های خونین انجامید، جایی که سیاب در قصیده ی «مدينة السندباد»، رنج پیش از انقلاب را به تصویر می‌کشد؛ وی به صراحت از روزهای گرسنگی و برهنگی سخن می‌گوید و این که چگونه خواهان انقلاب (باران) بر علیه حاکمیت پادشاهی است؛ همچنین با اشاره به این که مردم در خواب عمیق هستند و توان انجام کاری ندارند، از رؤیای خود مبنی بر انقلاب بر ضد ناباروری، به منظور دستیابی به حیات برتر که زندگی را در رگها به جریان انداخته، به شکفتن شکوفه‌ها و رسیدن میوه‌ها می‌انجامد، سخن می‌گوید؛ این در حالی است که این رؤیا آن گاه به حقیقت پیوست که انقلاب ۱۴ ژوئیه ۱۹۵۸م، با باران برق آسای مرگ شکل گرفت و مورد رضایت و پسند خاطر سیاب واقع نشد؛ در این قصیده، وی، باران را هم ردیف خون و نماد آن میداند، بنابراین سیاب تمایل داشت یک بار دیگر به حالت مرگ در آید، حالتی از خواب که پس از آن به ناچار بیداری است، تا آن هنگام که بارانی ببارد که به همراه خود، زندگی را به سیاب باز گرداند، چرا که چنین انقلابی جز رنج و آزار برای وی چیزی به ارمغان نداشته بود؛ آن انقلابی که به نابودی فرزندان خود انجامیده بود، و بجا باشد اگر سیاب خواهان بارش بارانی تازه و نوید بخش است: (جاسم، ۱۳۹۳)

جوعان فی القبر بلا غذاء
غريان فی الثلج بلا رداء
صرخ فی الشتاء:
أقض يا مطر
مضاجع العظام والثلوج والهباء،
مضاجع الحجر، وأنبت البذور،
ولتفتح الزهر،
وأحرق البيادر العقيم بالبروق
وفجر العروق
وأثقل الشجر. وجئت يا مطر،
تفت تنک السماء والغيوم
وشقق الصخر،
وفاض؛ من هبايک، الفرات واعتكز وهت القبور،
هز موتها وقام وصاحت العظام:
تبارک الإله، واهب الأم المطر.
فأه يا مطر!
نود لو ننام من جديد، فنومنا براعم انتباه
وموتنا يخبيء الحياه؛

نود لو أعادنا الإله إلی غیبه الملید العمیق؛
نود لو سعی بنا الطریق إلی الوراء،
حیث بدؤه البعید. (السیاب، ۲۰۰۵: ۱۱۲-۱۱۱)

گرسنه در قبر، بدون غذا برهنه در برف، بدون جامه در زمستان فریاد بر آوردم: فرو شکاف ای باران آرامگاه استخوان و برف و بیهودگی را بر سکونت گاه سنگ را دانه‌ها را برویان، باشد که شکوفه بشکفد خرمن گاههای نابارور را با صاعقه بسوزان در رگها جاری شو درختان را سنگین ساز و آمدی ای باران آسمان و ابر از تو منفجر شد و ترا در هر کران پاشید و سنگ شکافت و از بخشش تو فرات، پر آب گشت و مردگان بیدار شدند و گورها شکافت و استخوانها فریاد بر آوردند. متبرک باد خداوند، بخشنده ی خون - باران - پس آه، دریغ ای باران! | ای کاش دوباره به خواب رویم ای کاش دوباره بمیریم، خواب ما، شکوفه‌های آگاهی است و مرگ ما، زندگی را در خود نهفته دارد ای کاش خداوند دوباره ما را | به ژرفای غیب تاریک خود باز پس می‌برد. ای کاش دوباره به عقب بازمی‌گشتیم به سر آغاز دور دست راه.)

در اینجا لازم است به آنچه بیشتر پژوهشگران در ارتباط با به کارگیری رمزهای اسطوره ای توسط شاعران پیشگام و در رأس آنان، سیاب، از آن سخن گفته اند، اشاره کنیم؛ «به تعبیری سیاب توانست نمادهای اختصاصی خود را تهیه و به همراه دیگر شاعران هم تراز خود، نمادهای سنتی و اسطوره ای را به کار گیرد؛ بر همین اساس، جیکور، بویب، و واژه ی باران و شماری از کلمات تکراری و اثر گذار وی، از جمله نمادهای ابداعی و شخصی وی می‌باشند که سیاب به آنها رویکرد و مفهوم عمیقی بخشید؛ به این طریق واژگانی اثر بخش شکل گرفتند که فضای تصاویر و مضامین را در بسیاری از قصاید وی طراحی می‌کردند ای بسا با نمادی غیر اجتماعی مواجه شویم که در داخل یک قصیده وجود دارد ولی چرخش رمزها بر محور اشعار بسیاری است که متوجه جامعه است. با وجود اختلاف میان سیاب و بیاتی، او تنها شاعری است که - در دوره ی بعد - توانسته است از میان دیگر شاعران، با سیاب اشتراک داشته باشد». (جاسم، ۱۳۹۳)

- جیکور

این رمز در ژرفنای وجود سیاب و شعر وی جاری است در دیوان او به قصاید بسیاری با این عنوان بر می‌خوریم از جمله: «أفیاء جیکور»، «مرثیۀ جیکور»، «تموز جیکور»، «العودۀ إلی جیکور»، «جیکور أمي»، «جیکور وأشجار المدینۀ»، «جیکور شابت» و «جیکور والمدینۀ»، علاوه بر این به ندرت در دیوان او قصیدهای یافت می‌شود که نام جیکور و یا فضای طبیعی آن در ابیاتش مشهود نباشد.

جیکور، نزد سیاب، نماد نور، عشق، حاصلخیزی، باران و زندگی است، زندگی آن، حیات امت و مرگ آن، فنای انسانیت است؛ و آزادی آن از اسارت شهر، که نماد استعمار، کشتار، قحطی، خشکسالی، خواب و غفلت است، آزادی انسان از تمامی‌قید و بندهاست. شاعر روستایی را در بوستان شعرش

مشاهده می‌کنیم که آرزو دارد «جیکور» برانگیخته و سبز رنگ گردد، چرا که رستاخیز آن، به نجات امت از مرگ حاکم بر آنها، و سرسبزی آن به شکوفایی آرزوهای آنان خواهد انجامید. شاعر در این زمینه - اگرچه گاهی یأس بر او سیطره پیدا می‌کند . همچون مسیح است که همه ی تلاش خود را برای نجات روستای خود به کار می‌گیرد تا فرزندان آواره اش را در آغوش بگیرد و آنها را از تمام شرارت‌های شهر با همه ی جلوه‌های دروغین و غیر واقعیاش، رهایی بخشد. این چنین بدر شاکر السیاب روستای کوچک خود را در نظر ما، الهه ی نور، عشق، طراوت و باران و زندگی جلوه میدهد.

در قصیده ی «**جیکور والمدینة**»، سیاب شعرش را بر اساس تقابل خیالی میان دو طرف متناقض بنیان می‌نهد. این تقابلها عبارتند از: شهر بغداد و روستای جیکور، با این تفاوت که این دو از مفهوم مکانی خارج می‌شوند تا به دو نماد متضاد و مخالف مبدل گردند و با سیاب یعنی انسان عربی معاصر، در روزگاری درگیر شوند که انسان، از میان روح و ماده، به مادی گرایی تمایل نشان میدهد. جیکور در اینجا نماد عشق، گرما، زندگی و رهایی روحی است و شاعر آنچه از این مفاهیم بر جای مانده را از آن استخراج می‌کند؛ شهر محل شرارت بی پایان است و شاعر در تلاش است همه ی این تصاویر واضح را که شامل کودکی سیاب و دست پرورده ی صفای وی است، ویران کند؛ کودکی که روح زندگی را از جیکور فراگرفته، طراوت و سرسبزی را از میان بر می‌دارد تا به جای آن خاکستری را کشت می‌کند که حاصل رابطه ی انسان و شهر است. رنگ خاکستر، که خیابان‌های شهر را فرا گرفته، نماد اهالی و درون مایه آن می‌باشد که در مقابل آن رنگ سبز، «جیکور» قرار دارد.

در این قصیده نیز شاهد آن هستیم که راههای شهر به سبب نیروی مخرب خود به اسطوره مبدل می‌گردند. اسطوره‌ها بر این باورند که هر کس وارد این راه‌ها شود، مانند گم گشتن ابدی انسان، روح وی دیگر باز نمی‌گردد؛ و این همان حقیقت شهر است که سیاب فقیر، روستا زاده ی آرام، در میان نزاع‌های فکری و مادی شعله ور، آن را تجربه کرده است؛ بی تردید شهر تنها کانون تباهی بزرگی است که در صدد سقوط انسان است؛ حتی آرامش شهر و پژواک آن نیز چیزی جز دو بال سنگی ابوالهول، نماد سلطه، هجوم، فساد فراگیر و تمثال کامل خشکی و ستم نیست. شهر به آبیاری، و به چشمه‌ها (نه تنها یک چشمه) نیاز دارد تا ساخت روستاها، در آن زندگی نفوذ کند، شهر، روح زندگی و چارچوب آن را از دست داده، و تسلط بت ابوالهول بر آن، نماد سلطهی ظالمانهای است که زندگی را از اساس بر وی دشوار نموده است؛ و علت آن غیبت خداوند از شهر است؛ هر چند این غیبت به معنای ظاهری آن نیست، چرا که خداوند متعال غایب نمی‌شود، ولی آنگاه که بندگان از پروردگار خود دوری می‌گزینند، او نیز از آنها دور می‌شود؛ گویی با فاصله گرفتن ایمان و معنویت از آنان، می‌خواهد بر آنها غضب کند. «چه کسی خداوند را به سوی آن بنده باز می‌گرداند»؟ خداوند به کسی احتیاج ندارد تا به سوی وی بازگردد، ولی بنده‌ها را مکلف می‌کند که به سوی او بازگردند، و در اینجا منظور از بازگشت در شریعت الهی، حضور ملموس خداوند در میان بندگان است. در نتیجه به هنگام

ظهور معنویت و بر پا داشتن حدود خداوند توسط آنان، نشانه‌های صحت و سلامت در میان آنان نمایان می‌شود. (جاسم، ۱۳۹۳). شاعر در این قصیده راههای شهر را ریسمانی از گل می‌بیند که قلب او را در خود می‌پیچند و تازیانه‌هایی از آتش که کشتزارهای غمگین را می‌بلعند، جیکور را در اعماق روح او می‌سوزانند و جز خاکستر کینه چیزی به جا نمی‌گذارند:

وتلتف حولی دروب المدینه
حباط من الطین یمضغن قلبی
ویعطین عن جمرة فیه، طینة
حباط من النار یجلدن غری الحقول الحزینه
ویحرقن جیکور فی قاع روحی
ویزرعن فیها رماد الضغینة.
دروب تقول الأساطیر عنها
علی موقیر نام: ما عاد منها
ولا عاد من ضفة الموت سار،
کأن الصدی والسکینة
جناحا أبی الهول فیها، جناحان من صخرة فی ثراها دفینه.
فمن یفجر الماء منها عیون البنی قرانا علیها؟
ومن یرجع الله یوما الیها؟ (السیاب، ۲۰۰۵: ۷۳)
راه‌های شهر پیرامون من
ریسمان‌هایی گلین می‌پیچانند که دلم را می‌جوند
و گل آن را بر آتش می‌نهند
ریسمان‌هایی از آتش که برهنگی کشت زارهای غمگین را تازیانه می‌زنند
و جیکور را در اعماق روح من به آتش می‌کشند
و در آن خاکستر کینه کشت می‌کارند
چنین اندراههای شهر: آن سان که اسطوره‌هاروایتش می‌کنند؛
هیچ گاه آن که بر آنها گذر کرده،
از ساحل مرگ باز نگشته است
گویی آوا و آرامش در آن
دو بال ابو الهول اند؛ دو بالی از سنگ که در خاک آن پنهان شده
چه کسی از آن آب را می‌جوشاند تا روستاهای ما بر آن بنا شود؟

و چه کسی خداوند را به سوی آن باز می‌گرداند؟ در قسمت پایانی قصیده، وی سخن خود را دوباره تکرار می‌کند:

وجیکور خضراء مس الأصیل ذری النخل فیها بشمس حزینه ودربی الیها کومض البروق، بدا واختفی ثم عاد الضیاء فأذکاه حتی أنار المدینه وعری یدی من وراء الضماد کأن الجراحات فیها حروق. وجیکور من دونها قام سور وبوابهٔ واحتوتها سکینه فمن یخرق السور؟ من یفتح الباب؟ یدمی علی کل قفل یمینه؟ ویمنای: لا مخلب للصراع فأسعی بها فی دروب المدینه ولا قبضه لانبعاث الحیاهٔ من الطین... لکنها محض طینه

اجیکور سبز است شب

هنگام بلندای نخل‌هایش را به خورشیدی اندوهگین نوازش می‌کند

راه من به سوی جیکور چون درخشش آذرخشی است؛

یک دم در این ظلام درخشید و جست و گریخت

آنگاه باز روشنایی باز گشت،

جیکور را بر افروزاند تا آن که شهر را روشن ساخت،

دست‌های مرا از پس مرهم برهنه می‌کند چنان که گویی زخمهایش آتش در خود دارد

و جیکور در حصار دژی است و دروازه و نگهبانی،

و آرامش بر آن خیمه زده کیست که این حصار را بشکافد و در را بگشاید،

که با هر قفل، دستش را خونین خواهد ساخت

و دست من چنگالی برای مبارزه ندارد تا با آن در جاده‌های شهر راهی بجویم و نه مشتی دارم که از گل، زندگی بر آورم.

.. دست من اما محض گل است.]

سیاب با وجود حزن و اندوه، بر حاصلخیزی جیکور تأکید می‌کند؛ پس جیکور، راهی است که مانند پرتو صاعقه ها بر درخشش خود می‌افزاید؛ او جیکور را در نور، سرعت و ترسناکی به همراه مژده به حاصلخیزی به صاعقه ها تشبیه می‌کند که می‌تابد تا ماورای اشیاء را به وی نشان دهد و آنچه را زیر زخمها پنهان است، به وی نیز نشان دهد، تا اثر آن به دست وی سرایت کند؛ گویی زخمهای وی چون آتش، نماد ضعف‌های اویند. دست، همان نیروی فعال و در نقطه ی مقابل چنگال آدمی‌در شهر است؛ ولی از باز کردن درب‌های دژ بزرگی که حد فاصل میان شهر و جیکور است، عاجز است. آن

دربهایی که تنها با دستهای آغشته به خون باز می‌گردد، پس به ناچار باید دست راست وی با هر قفل به خون آلوده شود؛ گر چه شاعر به عجز گراییده لیکن دستانش از تکاپو باز نایستاده بلکه آتش گرفته اند؛ سیاب آرزو می‌کند کاش «چنگالی» در حد و اندازه ی چنگال شهر داشت، تا نه برای هجوم بلکه برای دفاع از جیکور، از آن استفاده و شهر را پاکیزه گرداند. پس چنگال، رمز قدرت و ابزاری است که شاعر با آن درب‌ها را از جا کنده و در خاک، که نماد انسان‌های ضعیف است، روح زندگی را می‌دهد؛ انسان‌های ضعیفی که پس از جدایی از روح، تنها خاکی از آن‌ها بر جای مانده است، آنها نیازمند زندگی دوباره هستند و چنگال و دست ابزارهایی وجود دارند که زندگی را به آنان باز می‌گردانند، آنها مشتی خاک اند که از مزیت‌های روح و کارایی آن بی بهره اند؛ دست راست شاعر قادر به انجام کاری برای زنده کردن مرده‌ها نیست؛ وی در پایان قصیده، جیکور با طراوت را در پشت دیوار رها می‌کند و دروازه ی حاصلخیزی و نور همچنان بسته می‌ماند و جیکور در انتظار کسی که دیوار را سوراخ و دروازه‌ها را بگشاید. این در حالی است که شهر، در این قصیده علاوه بر جنبه نمادگرایانه، دلالتهایی واقع گرایانه و روشن نیز دارد اگر چه مفهوم جیکور بیشتر به مرز یک مفهوم نماد گرایانه ی ناب نزدیک شده است به گونه ای که از مرز مفهوم حقیقی خود، به عنوان یکی از روستاهای بصره در عراق فراتر رفته تا به یک نماد شعری وسیع و آکنده از اشاره‌هایی به بی آلایشی، آرامش و معنویت مبدل گردد. جیکور - حتی در محاصرهی زندان - همچنان پناهگاهی مهربان و دلسوز است که شاعر از گرمای شهر، مادی گرایی و خشونت آن، بدان پناه می‌آورد

اما در قصیده ی سیاب با عنوان «أفیاء جیکور»، جیکور از طراوت معنوی فراتر می‌رود و به «هاله ای از نور» بدل می‌گردد و آنگاه که شاعر دچار کسالت می‌گردد، از دستان جیکور طلب عافیت می‌کند. در اینجا جیکور تا مرز مادری دلسوز و پزشکی معالج بودن، پیش می‌رود. «پس او مادری دلسوز است که شاعر را در آغوش گرفته و بیماری شدید و مهلک او را درمان می‌کند و آنقدر به وی محبت می‌کند تا ظاهر پر درد وی شفا یابد»

جیکوژ، جیکوژ، یا حقلا من النور
یا جدولا من فراشات تطاردها
فی اللیل، فی عالم الأحلام والقمر
ینشر أجنحهٔ أندی من المطر
فی أول الصیف
. .... جیکور مستی جبینی فهو ملتهب
مسیه بالسعف
والسبل الترف. (السیاب، ۲۰۰۵: ۷۳)
جیکور، جیکور، ای‌هاله ای از نور

ای دسته ای از پروانه‌ها که آنها را تعقیب کنیم
در شب، در جهان خواب و ماه
بالهایی خیس تر از باران می‌پراکنند
در آغاز تابستان.
.... جیکور، پیشانی تب زدهی مرا لمس کن
با شاخهای نخل
و خوشه‌های گندم تر.

سیاب سپس جیکور الهام بخش را که از آن شاعر برجسته ساخته، به تصویر می‌کشد؛ و آن همان خاکی است که وی معتقد است پس از مرگ استخوانهایش را به آغوش خواهد کشید. جیکور پس از متلاشی شدن، آنها را جمع آوری می‌کند و غبار را از کفن شاعر می‌زداید. گویی به جای هلاکت، او را جاودان می‌کند. و قلب او را پس از آن که آتش گرفته، غسل خواهد داد. چرا که وی پس از سال‌های رنج و عذاب نیازمند به آرامش بوده است. جیکور همان بهشت آشنای شاعر، و منبع روحی او است که باعث شد وی رضایت خداوند را به واسطه ی عشق به آن، دریابد. سایه‌های جیکور، منبعی جاری در خاطر شاعر و دنیایی است که وی را به سوی رؤیاهایش سوق می‌دهد، پس آنجا که جیکور، وی را به آغوش می‌کشد، همچون عاشقی که با دیگران از مرگ سخن می‌گوید، جانی تازه را در کالبد شاعر تعبیه می‌کند. بنابراین، مرگ، در جیکور زندگی و رستاخیز است نه پایان. (جاسم، ۱۳۹۳).

بی تردید جیکور مادر شاعر است، و این دو از زمان کودکی با یکدیگر در دیدگاه سیاب - پیوند برقرار کرده و یکی شده اند، زیرا که هر دو منبع عشق، عطوفت، بخشش، الهام و مراقبت می‌باشند:

جیکور أمی عظامی، وانفضی کفنی
من طینه، واغسلی بالجدول الجاری
قلبی الذی کان شباکا علی النار.
لولاک یا وطنی
لولاک یا جنتی الخضراء، یا داری
الم تلق أوتاری
ریحۀ فتنقل آهاتی وأشعاری
لولاک ماکان وجه الله من قدری
أفیاء جیکور نبع سال فی بالی
أبل منها صدی روحی
... فی ظلها أشتهی اللقیا، وأحلم بالأسفار والریح

.... أفياء جيكور أهواها
كأنها انسرحت من قبرها البالی،
من قبر أمی التی صارت أضالعها التعبی وعيناها
من أرض جيكور... ترعانی وأرعاها (السياب، ۲۰۰۵: ۲۶۰)
جيکور استخوان‌های مرا جمع آوری کن، و کفن مرا از خاک بروب،
و با آب روان، قلب مرا
که همچون پنجره آتش است، غسل بده.
ای سرزمين من
ای بهشت سر سبز وای خانه ی من، در نبود تو،
تارهای حنجره ی من،
هرگز با باد مواجه نمی‌شد تا آه، حسرت و اشعار مرا منتقل کند
در نبود تو رضايت خداوند در شأن من نبود؛
سايه‌های جيکور؛ چشمه ای که در خيال من جريان يافته است
و از آن پژواک روحم نمناک شده است
در سايه آن ميل به ديدار پيدا می‌کنم، و رؤيای سفر و باد را مشاهده می‌کنم
...... عاشق سايه‌های جيکور هستم.
گويی که از قبر ويران شده اش به جنبش در آمده اند
از آرامگاه مادرم که اعضای خسته و چشمانش
جزيی از جيکور گشته... ، از من حمايت می‌کند و من مواظب اويم.

با وجود انبوه کسانی که از خشونت شهر در برابر ده و روستا سخن می‌گويند، «تجربه ی سياب، همچنان به نوبه ی خود، متمايز باقی می‌ماند. او توانسته از جيکور، آن روستای کوچک و ساده در جنوب عراق، يکی از شاخص‌های شعر معاصر و يکی از نمادهای هنری و اصيل آن را پديد آورد؛ و اين به خاطر دلالتهايی است که بدان افزوده و بار معنايی، اشارات و پرتوهايی که در آن به وجود آورده است؛ بنابراين جيکور در شعر وی همچون پناهگاهی معنوی است که با روح خود بدان پناه می‌برد و بار اندوه خود را بر دوش آن می‌گذارد؛ و امنيت، آرامش و عطوفت صادقانه را در آن باز می‌يابد و از رنج مبارزه و درگيری در مرحله مبارزه سياسی به آن پناه می‌برد همانطور که از دردهای بيماری در زمان احتضار) به آن پناه برده بود. در هر حال شاعر در جيکور، سينهای سرشار از عطوف و همدردی می‌يافت که دردهای جسم و جان وی را به طور يکسان آغوش می‌گرفت؛ بنابراين جيکور در احساس سياب - در مراحل مختلف – پناهگاهی معنوی و گرما بخش است و پرتوهای عطوفت، پاکی، گرما و معنويت را به طور کامل و نمادين ساطع می‌کند جيکور در سروده‌های شاعر دارای

اشاراتی گوناگون است به گونه ای که بررسی تمام وجوه آن پژوهش جداگانه ای را می‌طلبد» (السامرائی، ۱۹۸۷: ۲۱).

- بویب

جنگل‌های خرمای اطراف روستای «جیکور» را جدول‌ها یا رودخانه‌هایی پوشانده اند که بر روی آنها پل‌های کوچکی از ریشه‌های خرما قرار دارد؛ و هنگامی‌که مد، سطح آب شط العرب را بالا می‌برد، این جدول‌هایا رودخانه‌ها، به سبب آن مملو از آب می‌شوند، و اندکی بعد، به هنگام جزر، آب دوباره فرو می‌نشیند و این از زیباترین منظره‌های روستاست که تنها جذابیت شط العرب با آن برابری می‌کند، «بویب» یکی از رودهاست، که دو متر عرض دارد و آب خود را از رودخانه ای بزرگ تر به نام «جیکور» می‌گیرد؛ «بویب» از قسمتی از روستای «بقیع» و محل قرار گرفتن منازل طایفه سیاب و زمین‌های آنان، می‌گذرد. (بلاطه، ۱۹۸۷: ۱۸) سیاب با تبدیل این رودخانه به یکی از نمادهای شخصی، که از حاصلخیزی و زندگی حکایت می‌کند، آن را جاودانه کرده است؛ بنابر این «بویب»، قسمتی از ساختار نمادین سیاب است که بر سر زندگی، دلالت دارد و نمادی شخصی است که شاعر، آن را در نقطه ی مقابل قحطی و نیستی قرار میدهد.

در قصیده «مرحی غیلان»، بویب، نمادی است که حاصلخیزی و رشد به زمین ارزانی میدارد؛ یا اینکه به گفته ی سیاب «لکل اعراق النخیل» شاعر برای تمامی‌ریشه‌های خرما، آن جا که، الهه «بعل» شده، ذوب می‌گردد و به همراه «بویب» می‌جوشد تا به دنیا، حیات بخشیده، روح خود را در برگ درختان ومیوهای آن منتشر سازد:

أنا فی قرار بویب أرقد، فی فراش من رماله
من طینه المعطور، و الدم من عروقی فی زلاله
ینثال کی یهب الحیاۀ لکل أعراق النخیل.
أنا بعل: أخطر فی الجلیل
... علی المیاه، أن فی الورقات روحی و الثمار
والماء یهمس بالخریر، یصل حولی بالمحار
وأنا ویب أذوب فی فرحی و أرق فی قراری. (السیاب، ۲۰۰۵: ۱۱-۱۰)
من در بستر بویب، در تختی از شن‌ها به خواب می‌روم
از خاک عطر آگین آن، و خون از رگهای من در زلالی خود
می‌جهد تا به همه ریشه‌های خرما زندگی بخشد.
من الهه بعل هستم؛ در جلیل گذر کنم...
بر روی آبها، روح خود را در برگها و میوه‌ها میدمم،

آب، با شرشر، نجوا کنان، صدف‌ها را گرداگرد من می‌رساند

و من بویب هستم، در شادی خود غرق شده و در بستر رودخانه می‌خوابم.)

سیاب این قصیده را پس از تولد پسرش «غیلان»، نگاشت؛ زمانی که احساس کرد از لحاظ معنوی، به واسطه او جاودانه گشته است؛ به همین دلیل سیاب، در فرزند خود ریشه‌های با طراوت و جیکور شکوفا را مشاهده می‌کرد؛ بدین جهت چنان به نظر می‌رسد که گویی به همراه آب بویب به حرکت می‌افتد تا به نخل‌ها، زندگی بخشد.

سیاب تنها به آفرینش رمزهای طبیعی یا مکانی در شعر خود اکتفا نکرده، بلکه به شخصیت‌های انسانی که از گذشته الهام گرفته و یا از واقعیت کنونی روزگار خود به عاریت برده نیز می‌پردازد. (زاید، ۱۹۹۲: ۱۶۴). از جمله ی این شخصیت‌های ابتکاری : المومس العمیاء، ابو عتیق، المخبر، حفار القبور و وفیقه.

- مرگ و رستاخیز

انسان از دیر باز در تلاش برای حل معمای مرگ و جستجوی جاودانگی بوده است و چه بسا اولین نمود هنری آن در تاریخ، حماسه ی گیلگمش در تلاش طاقت فرسای وی به منظور جستجوی راز جاودانگی پس از مرگ دوست خود انکیدو» و تلاش همراه با شکست او در یافتن گیاه جاودانگی و غافلگیری صدای حقیقت بر زبان صاحب میخانه «سدوری» باشد که می‌گوید:

إلی أین تمضی یا جلجامیش؟

الحیاة التی تبحث عنها لن تجدها

فالآلهة لما خلقت البشر،

جعلت الموت لهم نصیبا

وحبست فی أیدیها الحیاة. (السواح، ۱۹۸۷: ۱۸۷)

***

به کجا می‌روی ای گیلگمش؟

این زندگی را که تو به دنبال آن هستی، هرگز نخواهی یافت

خدا به هنگام آفرینش انسان

مرگ را سهم وی قرار داده

و زندگی را در دستان خود نگاه داشته است.)

موضوع مرگ، نزد سیاب از دوران خردسالی چالش برانگیز و دوست داشتنی بود. احسان عباس در تحلیل موضوع انشائی که در مدرسه از سیاب خواسته شد، می‌نویسد: «که چگونه خود را به جای شخصیت پزشکی مشهور و نام آور که به درد سهمگین دچار شده و پزشکان از معالجه وی عاجز ماندند، قرار داده! چرا که اندیشه ی مرگ، به شدت بر وی سایه افکنده، و در بیداری، رؤیا، و سفر و حضور او را همراهی می‌کرد». (عباس، ۱۹۷۸: ۳۹)

سیاب از واژه ی مرگ یا مفهوم آن در شعر خود، بسیار یاد می‌کند؛ به عنوان مثال، واژگان بعدی، در لابه لای ابیات و قصاید وی پراکنده اند، گر چه اندکی و فراوانی به کارگیری آنها در شعر او متفاوت است؛ «الموت، الحمام، المنیۀ، الحتف، الردی، الهلاک، الفناء، الاحتضار، النزع، القبر، الأحد، الرمس، الجدث، الضرع، الشاهدۀ، الجنازۀ، التابوت، الجثه، الرفاۀ، الکفن، الجثمان، الجبانۀ». (حسن، ۱۹۸۳: ۴۳)

سیاب در بیشتر قصاید خود، اندوهگین، دردمند و شکست خورده است، «و چه بسا اگر می‌توانست مدت بیشتری همراه با مادر و پدر خود زندگی کند، فرجامزندگی اش به گونه ای دیگر رقم می‌خورد؛سیاب از آن هنگام که خود را شناخت، با نگاه‌های مردم، فقر، شکست در عشق، پیکار می‌کرد، وی تلاش کرد دوباره بایستد و مبارزه کند؛ ولی ناتوانی تدریجی، توان وی را سست کرد، در نتیجه آرزو کرد برای رهایی از بدبختی و همچنین بازگشت به مادرش، بمیرد» (جاسم، ۱۳۹۳)

در بیشتر اوقات فریادهای همراه با درد سیاب را در بر می‌گرفتند؛ او پیوسته از وحشت جهنم واقعیت به بهشت خیال خود می‌گریخت، هر قدر مرگ به وی نزدیک تر می‌شد، بیشتر به زندگی چنگ میزد و برای بیماری و فتور و ناتوانی خود در بهره گیری از لذتها افسوس میخورد؛ این بدین خاطر است که امکان درک تصویر مرگ برای ما وجود ندارد، و هر اندازه هم که تلاش کنیم، سرانجام در خواهیم یافت که در حقیقت، ما در برابر مرگ مانند تماشاچیانی هستیم که از درک منظرهی پیش روی خود عاجزند. هر یک از ما در قوهی پندار خویش به جاودانگی شخصی ایمان دارد. سیاب بر بستر مرگ، همچنان در آرزوی بازیافتن سلامتی خود و گریز از سرنوشت است، علی رغم این که به سرعت، خواهان قضا (مرگ) است تا از رنج و عذاب رهایی یابد». (بطرس، بی‌تا: ۱۰۶)

موت یجی کأنه سیئۀ
ویمست آلامی فینهیها.؟ (السیاب، ۲۰۰۵: ۴۳۷).
مرگ می‌آید چون قیلوله ای (خواب کوتاه)
و دردهای مرا لمس می‌کند و به آن‌ها پایان میدهد.

او خود را مقابل مرگ می‌بیند، پس دو عاطفه ی متناقض وی را به سوی خود می‌کشاند: عاطفه ای او را به زندگی و قبیله اش پیوند می‌دهد و دیگری او را به دیدار مادر فقیدش فرا می‌خواند؛ هر چند

کفه ی نخست عاطفه ی سیاب بر دیگری می‌چربید، اما او دیگر حق انتخاب نداشت چرا که جسم وی ضعیف تر از آن گشته بود که بخواهد مقاومت کند همچنین نیروی عقل وی نیز کم فروغ شده، و گاه و بی گاه در تب سوزانی که از لاشعور تاریک وی برخاسته و آکنده از پریشانی و ترس بود، غرق میشد. سیاب از سفر نامعلوم می‌ترسد چرا که زندگی را با تمام وجود دوست میداشت. و از ابتدا به لذت‌های جسمی‌گرایش داشت. او تلاش کرد از «بودلر»، «بایرون» و «الیاس ابوشبکه» در شعر خود تقلید کند؛ کراهت شخصیت سیاب در نگاهش و بیماری او، جسدش را در هم شکسته بود، ولی این امر به شعله ور شدن احساسات وی، به ویژه پس از ناتوانی جنسی، انجامیده، از این رو، تا آخرین رمق به زندگی چنگ می‌زد (بطرس، بی‌تا: ۱۰۶).

سیاب به این دلیل که رویکردهای فکری بسیاری را در دوره‌های تحول خود تجربه کرده بود، دیدگاه‌های شعری متفاوتی داشت و در قصاید خود بنابر گفته ی احسان عباس - خودش را همچون «مرده ای که محشور می‌شود» به تصویر کشیده است؛ امری که به واسطه آن به رستاخیز امت عربی اشاره می‌کند؛ تجربه ای که در زمان رویکرد ملی گرایانه ی وی، بر او سیطره یافته بود و چه بسا قصیده ی «فی المغرب العربی» بهترین شاهد مثال آن باشد. سیاب در این قصیده چنین می‌پندارد که با مرگ عزت و تمدن عربی، وی نیز مرده است؛ با این تفاوت که این مرگ، به زودی پایان می‌پذیرد (به حیات می‌انجامد و به ناچار، نمی‌توان بدون گذشته زندگی کرد، چرا که آن دو با یکدیگر از قبر به پا خاستنه اند. این رستاخیز که در لابه الای قصیده‌های وی حضوری برجسته دارد، در زمان مبارزه ی او با کمونیستها در عراق، در شعرش بازتاب یافت. سیاب در این سروده‌ها به اسطوره ی آدونیس و عشتار پناه می‌برد و از این دو پیوند آنها، این گونه برداشت می‌کند که حاصلخیزی، به ناچار خشکسالی را به همراه دارد و قربانی‌ها هرگز بیهوده نمرده‌اند: (عباس، ۱۹۷۸: ۷۲)

ومن أجرةٍ حمراء ماثلةٍ على حفره
أضاء ملامح الأرض
بلا ومض دم فيها فسماها
التأخذ منه معناها
الأعرف أنها أرضي
الأعرف أنها بعضي
الأعرف أنها ماضي، لا أحياه لولاها
وأني مت لولاه، أمشي بين موتاها.؟
* * *
او از آجر قرمز رنگ روی قبر
نشانه‌های زمین روشن شد

بدون تلالو
خونی در آن هست...
تا مفهوم از آن را دریافت کند
تا بدانم آن سرزمین من است
تا بدانم آن پاره تن من است
تا بدانم آن گذشته من است، بدون آن زنده نمی‌مانم
و بدون آن مرده ام، میان مرده‌های آن به راه می‌افتم.]

این چنین مرگ به دنبال اوست، یادش را به پا می‌دارد و آن را فرا می‌خواند، انتظار او طولی نمی‌کشد و پس از رنجهای بسیار، نزد مرگ می‌آید و در نهایت، گور، او را متحول می‌سازد؛ از گودالی آکنده از بوی نامطبوع و مردار به زهدانی که مدت‌ها در حسرت بازگشت به آن بوده، منتقل می‌شود. (بطرس، بی‌تا: ۲۵۸)

به عنوان مثال در قصیده ی «النهر والموت» پس از آن که چیزهایی را یادآور می‌شود که در صورت عدم بیماری به انجام آنها می‌پرداخت، و پس از دیدن تصویر خود و دردهایش که در «جنگلی از اشک» در این رودخانه ماتم زده «مانند باران» منعکس شده و در حالی که با شبیه دانستن خود به این رودخانه ی اندوهبار، از دردهای خود سخن می‌گوید و آرزو می‌کند کاش در بویب غرق شد و «صبحگاهان، همراه با جزر، با تو به دریا می‌رفتم»؛ سپس به رودخانه و یا چه بسا به خود می‌گوید:

فالموت عالم غریب یفتن الصغار
وبابه الخفی کان فیک، یا بویب.... (السیاب، ۲۰۰۵: ۱۰۴)
* * *
مرگ، دنیای شگفتی است که کودکان را افسون می‌کند
و دروازه ی پنهان آن، ای بویب، در تو بود.)

و همچنین امکانات مرگ و زندگی را که از بویب بر می‌خیزند، در نظر می‌آورد:

أود لو غرقت فیک، القط المحاز
أشید منه دار.
*
آرزو داشتم کاش در تو غرق می‌شدم، صدف بر می‌چیدم
تا از آن خانه ای بسازم.)

در نگاه سیاب مرگ، دنیای شگفتی است؛ در جهان شعر او مرگ، نماد فنا و پوچی می‌باشد، کما اینکه گاهی نماد پیروزی است، به این شرط که با انقلاب همراه شود و در راه آن باشد. در ابیات زیر «بویب» از حالت یک رودخانه کوچک خارج شده تا به جهانی بدل گردد که شاعر دوست دارد در

آن بمیرد و بدین سان برای دیگران حیات بخش باشد. بویب، نمادی است که بسیاری از ویژگی‌های اسطورهی تموز را دارا است. او در پایان قصیدهای چنین به بویب به مثابه ی رمزی برای پیروزی اشاره می‌کند:١

أود لو غد أعضد المکافحین

أشد قبضتی ثم أصقع القدر

أود لو غرق فی دمی إلی القرار

الأحمل العبء مع البشر

وأبعث الحیاۀ. إن موتی انتصار!. (السیاب، ٢٠٠۵: ١٠۴)

دوست دارم برگردم و به مبارزان کمک کنم

مشت خود را گره کنم سپس به تقدیر سیلی زنم

دوست داشتم، در خونم، در بستر غرق میشدم

تا این بار جانکاه را به همراه بشریت به دوش بکشم،

و زندگی را برانگیزم؛ بدون شک مرگ من پیروزی است!)

در اینجا سیاب، با بر کشیدن نقاب تموز بر چهره، در آخرین جمله اش «إن موتی انتصار» به اسطوره ی تموز، اشاره دارد. سیاب خودش را به اسطورهی تموز مانند کرده است و این که مرگ او مانند تموز، پیروزی و حاصلخیزی را به همراه خواهد داشت و هرگز به معنای نابودی و تباه شدن نخواهد بود. او مرگش را نه تباه شدن بلکه حرکتی به سمت جلو و تلاشی برای نو شدن میداند. سیاب می‌خواهد، با تبدیل شدن به مشعل سیاسی و ملی، رنگ زندگی را به سرزمین رانده شدگان بر گرداند.

سلمی خضراء الجیوسی درباره ی این قصیده می‌نویسد: «گویی شاعر در قصیده ی "النهر والموت" در صدد تغییر اکسیری مرگ به وسیله ی غرق کردن انسان در خون خود است تا یک بار دیگر حیات را در اطراف خود بدمد؛ جایی که ستارگان و ماه روشن، و آب‌ها و درختان سرسبز و سرشار از طراوت و سر زندگی میشوند»:

یضیء فیها خضرۀ المیاه والشجر

ما تنضح النجوم والقمر.؟

درخشان می‌کند طراوت آبها و درختان را در آن

آنچه ستارگان و ماه باز می‌تابانند.

۲- نمادهای سنتی (میراثی)

پیشگامان شعر آزاد در بهره گیری از ذخایر سنت، در قصاید خود بر دیگران پیشی دارند و از بار معنایی سنت به صورت اثر گذار و ریشه دار در وجود خود و مخاطب در یک زمان بهره می‌گیرند تا دیدگاه های متنوع و پیچیده ی خود را بیان کنند؛ آنها همچنین مرحله ی بیان سنت را که ویژگی بارز نئوکلاسیک است پشت سر گذاشتند تا به مرحله بیان به واسطه ی سنت برسند؛ و این مرحله ای با دلالتهای بیشتر و اثرگذاری عمیق تر است؛ به گونه ای که در شعر معاصر رمز سنتی جزئی از بافت قصیده و عنصر جدایی ناپذیر آن است.

در این سبک هنری «رابطه ی شاعر عراقی نوگرا با میراث خود به تصویر کشیده شده که بر آمده از درکی والا از اهمیت شعر در آفرینش حالتی هنری بر مبنای میراث است؛ امری که باعث غنای اندیشه‌ها ومضامین معاصر می‌گردد؛ و بدین وسیله شاعر، آنچه را که با اندیشه مد نظر خود در آمیخته استخراج می‌کند تا قالب هنری نوینی را در قصیده عربی پدید آورد. موضع سیاب در برابر سنت در چارچوب این سبک تنها به یک رویکرد هنری محدود نمی‌شود بلکه از آن فراتر می‌رود تا شیوه‌های متعددی از الهام گیری از مفهوم سنتی در قصیده را شامل شود از جمله: به سخن واداشتن قالب سنتی از طریق بهره گیری از مفهوم نمادین موجود در آن با توجه به فضای سنتی از خلال نگاه معاصر به رویدادها، و به کارگیری آن به منظور آفرینش بازتابی توسعه یافته از تصویر اصلی آن یا برانگیختن حالتی که رنگ و بوی نوگرایانه داشته باشد؛ این در حالی است که این نمادهای سنتی در قیاس با موراد مشابه، همچنان دارای رایحه ی سنت و پیشینه ی خود هستند. شاعر نوپرداز در به کارگیری این سبک، اثری هنری را خلق می‌کند که پیوند روش‌های حاصل از تعامل با سبک کهن از جمله تشبیه، اقتباس و تضمین در یک ساختار هنری را محقق می‌سازد که به سبب پیوند، اثرگذاری و غنای بیشتری یافته اند. بدین ترتیب شاهد رسالت شعر معاصر هستیم که با الهام از نشانه‌های سنتی مناسب، رشد و تجدد را در پی داشته است؛ روی هم رفته این نگرش، ساختاری یکسان را در دو حالت سنتی و متجدد در برمی‌گیرد و به یک شکل ارائه میدهد» (حداد، ۱۹۸۶: ۱۱۸-۱۱۷).

شاعر معاصر تنها به بهره گیری از میراث ملی اکتفا نکرده، بلکه با توسعه مفهوم آن، اسطوره‌های ملت‌های از میان رفته را نیز با وجود تفاوت در بنیادها و باورها در بر گرفته است؛ در نتیجه از چشمه ی میراث با وجود اختلاف منابع آن نمادهایی اسطوره ای، تاریخی، دینی و ملی بیرون کشیده است.

أن هنگام که شاعر به یکی از نمادهای سنتی روی می‌آورد، نمادی آماده را به کار می‌گیرد که توانایی شاعر در به کارگیری آن در خدمت دیدگاه جدید خود به موفقیت و خلاقیت شایانی می‌انجامد. به کارگیری اسطوره در شعر پیشگامان، پدیده ای سبک شناسانه و آشکار است؛ سیاب ، بارزترین

شخصیتی است که در شعر خود، به شکل هنری، اسطوره را به خدمت گرفته و به جزئی اصیل و جدایی ناپذیر در قصیده مبدل می‌سازد و دیدگاه خود را ضمن آن بیان، و به بهترین و شیواترین شکل از آن حکایت می‌کند. جهان ما اسطوره ای بزرگ است و به واسطه ی امور شگفت، نامأنوس و متناقصی که در آن روی می‌دهد، ما را به سوی روزگار اسطوره‌های کهن، محل ظلم و ستم فراگیر، رنج دائمی‌و قربانی شدن سوق میدهد. سیاب، آفریننده ی نخستین مکتب برای شعرای پس از خود در زمینهی وارد ساختن نمادهای سنتی در بافت قصیده و قرار دادن آنها به مثابه ی کانون بنیادین قصیده به شمار می‌آید.

اگر بخواهیم این سوال را که «میراث گذشته چه چیزی به ما تقدیم کرده است؟» مطرح سازیم، علی جعفر العلاق در پاسخ این سؤال می‌گوید: «آنچه گذشته به شاعر نوین عرضه می‌دارد، سبب می‌شود تا شاعر از واقعیت زوال پذیر یا حادثه ی گذشته فراتر رود و از ذخیره ی اسطوره‌ها، نقل شده‌ها، نمادها، الگوهای برتر، دستاوردهای تخیل کهن، عناصر مورد نیاز خود را فراهم نماید؛ عناصری که بسیاری از آنها جذاب و شایسته بهره برداری می‌باشند. اسطوره‌ها نمودهایی از سنت اند که می‌توان پویایی پنهان و نیروی حیرت آور آنها را در خدمت شعر استخراج کرد تا شعر به سبب آمیختن با اسطوره، برای شاعر امکان بیان هنری تر دیدگاهش را فراهم آورد». (العلاق، ۱۹۸۷: ۴۶).

به عنوان مثال به کارگیری اسطوره توسط سیاب از بارزترین تلاش‌ها در تاریخ شعر عربی به شمار می‌آید؛ آن بخش از آگاهی سیاب از گذشته و توجه وی به غنای اسطوره است که در تلاشی آشکار برای واکاوی نشانه‌ها، به درک زمان و تعبیر از آن بر پایه ی آنچه دیدگاه اسطورهای نامیده میشود، انجامیده | است». بر همین اساس از جمله شاخصه‌های نوگرایی در شعر سیاب؛ «درک بالای وی از عمق فرهنگی - انسانی در میراث بشر است؛ بنابراین اسطورهها، داستان‌های مردمی، ترانه‌های روستایی و رسوم آنان، قهرمانان ملی، اندیشه‌های پیشگام، مواد خامی‌هستند که در هر قصیده و هر واژه حضور دارند؛ بنابراین کمک گرفتن سیاب از اسطوره‌ها در مسیر از میان برداشتن مرزهای موجود میان فرهنگ‌های انسانی و گذر از میراث معین با آداب و رسوم محلی، میراثی انسانی و برخاسته از جان و زیست جهان انسان می‌باشد» (جاسم، ۱۳۹۳). سیاب نمادهای سنتی خود را از پنج منبع استخراج کرده که عبارتند از: .. اسطوره‌های بت‌های کهن. ۲. کتابهای سه گانه ادیان آسمانی. ۳. تاریخ. ۴. ادبیات فولکلوری. ۵. ادبیات عرب.

در یک نگاه کلی، نمادهایی که سیاب در شعر خود به کار می‌گیرد، بنابر منابع مورد استفاده عبارتند از اسطوره ای، دینی، تاریخی و مردمی(فولکلوری).

أ- نماد اسطوره‌ای

سیاب بیشتر نمادهای خود را از تمدن ملتهای بت پرست باستان، اعم از یونانی، بابلی، فرعونی، چینی و غیره اقتباس نموده است. او از اسطوره‌های مرتبط با بت پرستی، شخصیت‌های ذیل را در شعر خود به کار گرفته است: ادونیس، تموز، عشتار، سربروس، أدیسیوس، اورفئوس، اودیپ، ژوکاست، گونگای، فاوست، پنلوپه، برسفون، آپولو، دافنه، سیزیس، اولیس، زئوس، گانمئید، سیزیف، میدوزا و ..... اسطوره‌های بت پرستی بابل به جهان بینی سیاب نزدیک تر و در شعر او بارزتر اند؛ سیاب ضمن سخن گفتن از اسطوره‌های بابل، علت آن را نیز متذکر می‌شود؛ غنای مفهوم آن و همچنین نزدیک بودن کماکان آنها به جهان ما، نه از آن جهت که در سرزمین محل سکونت او شکل گرفته اند و نه به این دلیل که بابلی-ها، نیاکان عرب می‌باشند، بلکه به این خاطر که عربها، خود، کاربران این رمزها می‌باشند، کعبه، در حد فاصل ابراهیم خلیل و ظهور پیامبر محمد (ص) همه آلهه‌های بابل را به خود دیده است، این الهه گان عبارتند از: عزی همان عشتار، اللات یا اللاتو، منات همان منان، و ود که معادل تموز است و گاهی (أدون - السید) نامیده می‌شود؛ همچنین اعراب جنوب نیز این الهه گان را می‌شناخته اند؛ به گفته یکی از مورخان عرب، اهالی حوران، برای تموز و تحت عنوان تاعوز می‌گریستند. ساکنان یمن، آن را با عنوان تعز می‌شناسد و تا به امروز، یکی از شهرهای آن منطقه با همین عنوان پا برجاست. در مقابل تعز، مؤنث آن عزی قرار دارد، گاهی این گمان مطرح می‌شود که قوم عاد و ثمود، تموز را می‌پرستیدند، عاد یا آد، - عین و همزه در زبان سامیو غیره، جای یکدیگر را می‌گیرند- معادل عادون و آدون = سید است و ثمود نیز همان تموز می‌باشد. از آنجایی که اسلام، رستاخیز بزرگ قومیت عرب ، برای ویران کردن لات، عزی، ود و دیگر بتهای معروف عرب آمده است، نامگذاری آنها به عناوین عربی، آنگاه که به عنوان رمز از آنها استفاده می‌کنیم، نوعی به چالش کشیدن اسلام و قومیت عرب به شمار می‌آید و این خود سبب می‌گردد ما | به ریشه‌های این نمادهای کهن مراجعه کنیم، البته نمی‌توان انکار کرد که عده ای، این رمزها را تنها از آن جهت که اختصاصا بابلی یا فینیقی هستند، به کار می‌گیرند. در میان عراقیها کسی احساس نمی‌کند که بابلیها از اعراب به این اسطوره‌ها نزدیک ترند؛ همچنین کسی در عراق یافت نمی‌شود که احساس کند رابطه ای به جز رابطه ی مکانی - میان این اسطوره‌ها و بابل وجود داشته باشد، با این حال شرط نیست که تنها این رمزها و اسطوره‌هایی را که چنین با روح و تاریخ ما در پیوند هستند، به کار گیریم. هرکس به شعر تحسین برانگیز الیوت "سرزمین ویران" مراجعه کند، مشاهده خواهد کرد که با چه نبوغ هنری، وی اسطوره ی بتهای شرقی را برای بیان اندیشه‌های مسیحی و ارزشهای تمدن عربی به کار گرفته است. (السامرائی، ۱۹۸۷: ۱۳۳).

قصیده‌های سیاب پر از نمادهای اسطوره ای و دارای تنوع و تراکم است، درک وی از اسطوره‌ها، بر پایه ی وحدت منابع تأمل ابتدائی در نگاه به هستی و تحولات حاصل از آن نگاه است. از آنجایی که

این اسطوره ها، تفسیر خوشبختی یا تیره روزی زندگی انسان اولیه است، فضاهایی جهت بقا و تولید نسل را در خود جای داده اند؛ برهمین اساس وی اسطوره‌های حاصلخیزی و رشد را نشانه‌هایی برای بقاء و خوشبختی قرار داده و از آنجایی که زندگی، خالی از بدبختی، رنج، سوز و گداز و شکست نیست، در تلاش است این اسطوره‌ها را با اشتباهات و گناهان فرد که نتیجه ی تمرد وی از عرف جامعه و مخالفت با رفتار جمعی است، مرتبط بداند؛ بدین سان سیاب اسطوره‌های عشق، رنج و موعظه را خلق می‌کند. از آن جایی که این دو جنبه - عشق و رنج- حاصل تجربیات انسان اولیه و مواضع وی می‌باشد، سیاب در تلاش است تا دیدگاههای جدیدی از آنها به دست داده، و آنها را از فضای موجود الهام گیرد؛ در نتیجه دلالت‌های شعری مؤثر را در تجربه ی خود تقویت کند، بر همین اساس در تجربه وی دو نوع رمز شکل گرفته است؛ نخست، پیرامون اسطوره‌های حاصلخیزی و رشد، و دوم؛ درباره ی اسطوره‌های عشق و عذاب. سیاب در تلاش برای به کارگیری نمادهای عشق و عذاب و موعظه در شعر خود است؛ از حقیقت سرشت عشق، تجربه ای پربار و همه جانبه را | ارائه می‌کند و به آن، هیئت خروشی انسانی می‌بخشد که به سبب بهره گیری از تلمیحدارای خیال کودکانه است، بنابراین گاهی این مضامین با اشاره و گاه به صورت تشبیه و در نهایت، به کارگیری هنری مفهوم آشکار می‌گردند

در اینجا سیاب به هدف خود رسیده است، تموز، عنوانی بابلی است که قابلیت نمادی جهانی شدن را دارد؛ فردی که می‌میرد تا زنده شود، مرگ او معادل تباهی طراوت و حاصلخیزی، و بازگشت وی رستاخیز حیات است، بنابر این، سرنوشت تموز به بشریت حیات و طراوتی دوباره میبخشد، و به ضرورت این فداکاری او، مفهومی‌گسترده می‌یابد؛ قحطی، ویرانی و تباهی زندگی به ناچار نیازمند تموز است تا به رسالت خود عمل کند؛ بنابر این تمایل سیاب به نماد تموز، تجربه شعری وی را توجیه می‌کند؛ چرا که تموز نمادی است که در آن، تمامی‌رمزهای فداکاری به منظور خلق حیاتی دوباره و دور کردن مرگ، به شیوه ی کاملا تراژدیک، متحد و یکسان می‌گردند، بنابر این مرگ تموز با دندان خوک وحشی و شیون عشتار بر آن شبیه آن چیزی است که در دنیای امروز، وجود تموز جدیدی را ناگزیر کرده است. از آنجا که اسطورههای حاصلخیزی و رشد دارای فضاهای مشابهی هستند و همگی در راستای هدفی یگانه، یعنی تجدید دوره طراوت در طبیعت، شکل گرفته اند، سیاب می‌کوشد ، اسطوره‌های سومری را به اعتبار کهن تر بودن آنها - به عنوان زمینه ای برای الهام گرفتن نماد قهرمان مقتول قرار دهد؛ بنابر این لباس‌هایی با رنگهای مختلف که گاهی دارای صبغهای بابلی، و گاه کنعانی و زمانی فینیقی، یونانی و در مواردی نیز مصری است ، به اندام اسطوره‌های سومری می‌پوشاند.

- تموز اسطوره ی «تموز» نزد ملت‌های سرزمین شمال و شرق دریای مدتیرانه شهرت فراوان دارد. از این رو در میان ملت‌های مختلف بویژه نزد ملت‌های آسیای غربی و مرکزی، مصر و یونان باستان

این اسطوره در ارائه ی موضوع مرگ و رستاخیز سالیانه ی طبیعت با نام‌های گوناگون و درونمایهای واحد بکار برده می‌شود. به گونه ای که باید اسطوره ی تموز Tammuz بابلی (بین النهرین) را معادل آدونیس Adonis و اروفئوس Orpheus یونانی، اوزیرس Osiris مصری، بعل کنعانی، آتیس Atis ملل آسیای صغیر دانست و محبوبهی تموز بابلی یعنی عشتار Ishtar در حقیقت همان عشتروت Hstrat فینیقی و کنعانی، افرودیت Aphrodite و یوردیوس Eurydice یونانی، ونوس Venus رومیو ایزیس Isis مصری، زهره عربی و ناهید و آناهیتای ایرانی است (جاسم، ۱۳۹۳)

در متون حماسی و اسطوره ای کهن، گزارش‌های گوناگونی درباره ی رویدادهای شکل دهندهی اسطورهی تموز و عشتار یاد شده است. داستان تموز به اختصار چنین است: تموز چوبانی بود که عشتار، الهه باروری عاشق او گشت. اما بر اثر خشم و غیرت همسرش (آریس Ariss) که در هیئت خوکی در آمده بود، تموز توسط او کشته شد و به جهان زیرین هبوط کرد. عشتار غمگین پس از ناامیدی از یافتن او در جهان بالا، راهی جهان فرودین مردگان شد و در برابر دوزخ اجازه ی ورود خواست، اما حاکم آنجا (خواهرش آرشگی گال) با شنیدن صدای او به دربان دوزخ (سربروس Cerbruse) دستور داد تا مطابق قوانین ورود، عشتار باید برهنه وارد جهان فرودین شود، از این رو، عشتار طی مراحلی هفت گانه به طور کامل برهنه می‌شود. آرشگی گال انواع رنجها را بر عشتار رواداشت و زندانی اش کرد. از سویی با زندانی و بیمار شدن عشتار، تمام موجودات در جهان بالا از باروری و زایش درماندند و سترونی فراگیر شد. در نهایت با تدبیر "انا" خدای بزرگ، عشتار از بیماریها و زندان رها گشت و قرار شد تا نیمی‌از سال (بهار و تابستان) تموز به جهان بالا و نزد عشتار باز گردد و نیمی‌دیگر (پاییز و زمستان را در جهان فرودین و نزد "آرشگی گال" سپری کند. به همین دلیل، در غیاب تموز و عشتار قحطی و سرما در عالم زندگان راه می‌یابد و آنان را به نابودی تهدید می‌کند. و با بازگشت این دو، حاصلخیزی و برکت به زمین باز می‌گردد و زندگی در گیاهان و حیوانات به جریان می‌افتد.

سیاب در شعرش همچون دیگر همتایان خود بر این باور است که زندگی ملت عرب در راستای قحطی، ناباروری و خشکسالی حرکت می‌کند و تمدن عربی در حالت مرگ و نابودی به سر می‌برد. او یگانه راه نجات ملتش را از بیابان‌های مرگ در برپایی رستاخیز و زندگی دوباره می‌بیند. از نظر سیاب این اسطوره بهترین ابزار برای بیان آرزوی ارزشمندی است که او برای وطن خود در سر می‌پروراند؛ چرا که اصلی ترین مفهوم در کاربرد اسطوره ی تموز در شعر معاصر عربی، مردن در جهت رستاخیز و زندگی بخشی مجدد است؛ مسأله ای که امید به آینده را همیشه زنده نگه داشته و بر به ثمر نشستن رنج کشیدن‌ها و دردمندیها تأکید می‌ورزد. از این روست که سیاب بازگشت تموز و فراهم آمدن آزادی و رستاخیر ملتش را امری بسیار دشوار اما شدنی و حتمی‌می‌داند.

مرگ تموز که به معنی مرگ گیاهان و طبیعت می‌باشد، برای سیاب نماد مرگ روح بشری در ملت عرب است که وطن عربی از آن رنج می‌کشد، زیرا فرهنگ و ارزشهای کهنه و پوسیدهاش دیگر پاسخ گوی نیازهای معاصر نیست. از طرفی بازگشت عشتار به همراه تموز از جهان زیرین که بیانگر جان گرفتن و نوشدن دوباره ی طبیعت مرده است، نزد شاعر، تمثیلی از رؤیای بازگشت وطن عربی به زندگی جدید و سرشار از باروری و رستاخیز روحی است. کاربرد این اسطوره برای نخستین بار در آثار سیاب گسترش یافت، وی در بیشتر قصاید تموزی اش، نقاب تموز را بر چهره زده و خود را در شخصیت او گنجانیده است. اما اوج کاربرد این اسطوره در مجموعه ی انشودهٔ المطر» مشاهده میشود. در برجسته ترین قصاید این مجموعه اندیشه ی رستاخیز به وضوح تصویر شده است. از جمله در؛ «تموز جیکور»، «مدینهٔ السندباد»، «سربروس فی بابل»، «مرثیهٔ الآلهه»، «رؤیا عام ۱۹۵۶»، «النهر والموت» همچنین در دانشودهٔ المطر» که عنوان مجموعه نیز از آن اخذ شده است (جاسم، ۱۳۹۳)

شاعر در قصیده ی «تموز جیکور» نماد تموز را به گونهای واژگون به کار می‌برد و نومیدی خویش را از ثمرده ی حرکت‌های آزادی خواهانه و انقلابی ملت عراق - به طور خاص - و ملت عرب به طور عام به گونه ای عینی ابراز می‌دارد. تموز جیکور در واقع خود شاعر است که در کسوت خدای باروری، تموز، تجلی یافته، اما مرگ تموز جیکور از قانون اسطوره پیروی نمی‌کند بلکه به جهت غلبهی روح ناامیدی نشأت گرفته از بحران‌های درونی و عوامل اجتماعی شاعر تا حد زیادی با تفکر رستاخیز گونه ی حاکم بر آن متفاوت است. بنابر این، تموز نماد سیاب، و خوک نماد حکومت ستمگری است که سیاب از آن رنج فراوانی دیده و ستم و خفقانش او را تباه ساخته است و عشتار نماد امت عربی است. سیاب از ناتوانی عشتار برای نجات تموز، به منظور به تصویر کشیدن ناتوانی جنبش‌های عربی و عدم تأثیر سیاب بر آنها، جهت خیزشی نو، بهره برده است.

در آغاز این قصیده، مشاهده می‌کنیم که خون تموز معاصر جاری می‌گردد اما نه تنها از این فداکاری هیچ ثمری حاصل نمی‌شود که از آن نمکی (نماد نابودی و نازایی) برداشت می‌گردد که عاملی برای سترونی و نابودی به شمار می‌آید و بدتر از آن خون او بر زخمها و آلامش می‌افزاید، بر خلاف تموز که با کمک عشتار حیات دوباره می‌یابد، و با وجود آن که تموز و شاعر هر دو زخمی‌مشترک دارند، زخم‌ها بر وجود شاعر غلبه یافته، اجازه نمی‌دهند او دوباره به زندگی باز گردد :

ناب الخنزیر یشق یدی
ویغوص لظاه إلی کبدی،
ودمی یتدفق، ینساب
الم یغ شقائق أو قمحا
لکن لحا
.... وثقب تغری عشتار

فكأن على فمها ظلمة (السياب، ۲۰۰۵: ۷۰)
دندان خوک، دستم را میدرد
و شعله اش تا جگرم فرو می‌رود
و خونم می‌جوشد و جاری می‌گردد
خون من ولی به شقایق یا گندم تبدیل نمی‌گردد
بلکه به نمک تبدیل می‌شود
.... و عشتار بر دهانم بوسه می‌زند
گویی بر دهانش تاریکی ای نشسته است.]

سیاب که به شکلی ملموس از این اسطوره الهام پذیرفته و به خود لقب «تموز جیکور» را داده، معتقد است که دردهایش، همچون بسیاری از دردهای تموز اسطوره ای و کهن است؛ چرا که هرچند عشتار، بوسه ی حیات بخش خود را بر او نثار کرده تا متولد شود، اما خونش هرگز تبدیل به گل‌های شقایق نگشته، بلکه به نمک مبدل شده است که باعث درد و رنج بیشترش می‌شود. اما با وجود درد و رنج فراوان، پیوسته نور امید را در اطراف جیکور - زادگاه شاعر - می‌بینند. جیکور نماد عراقی است که ستم و خفقان، نابودش کرده است و دیر زمانی است که در پاییز به سر می‌برد، بنابر این تموز و عشتار (سیاب با کمک مردم)، باید بهار را باز گردانند. سیاب این بازگشت را با کاربرد اسطوره ای اش چنین بیان می‌کند:

جیکور ... ستولد جیکوژ
النور یورق والنور.
جیکور ستولد من رحی،
من غصة موتی، من ناری؛ (السیاب، ۲۰۰۵: ۷۱)
* * *
جیکور ... بزودی جیکور متولد می‌شود:
بزودی شکوفه‌ها برگ خواهند داد و خورشید خواهد تابید
جیکور بزودی از زخم من متولد می‌شود،
از غصه ی مرگم، از آتشم؛

«تور» نوعی گل سفید رنگی است که در اینجا نمادی از حاصلخیزی است، و «نور»، یعنی همان خورشید، نماد بخشش است. وی از آنجا که به تولد امید دارد، بر آمدن تموز، اصرار می‌ورزد. شاعر آن زمان که امیدش را از دست میدهد؛ می‌گوید: تموز جیکور با تموز عشتار، متفاوت است و تولد، سخت دشوار گردیده است:

هیهات .. أتولد جیکوز
إلا من بیضۀ میلادی؟
هیهات .. أینبثق النور
ودمائی ظلم فی الوادی؟
.... لا شئ سوی القدم العدم،
والموت هو الموث الباقی
.... هیهات .. أتولا جیکور
من حق الخنزیر المتدثر باللیل.
بعید است .. آیا جیکور
جز از درد زایمانم متولد می‌شود؟
بعید است ... آیا نور شکوفا می‌شود
و خونم در بیابان، سیاه می‌گردد؟
.... چیزی جز نابودی در میان نیست،
و مرگ، همان مرگ پایدار است.
بعید است ... آیا جیکور
از کینه خوک پنهان در لباس شب متولد می‌شود؟

در اینجا آشکار است که شاعر در دیدگاه ناامیدانه اش، پیوسته فضای اسطوره ای تموز را مجسم می‌کند ولی آن را تحریف نمی‌کند بلکه روند کارش را تغییر می‌دهد تا دو حالت متضاد را نشان دهد: نخست، تموز و عشتار که زندگی بخش اند و دوم، خود شاعر که نقاب تموز را بر چهره زده اما با مرگ خود، امیدی به خیزش مردم ندارد. در بخش پایانی قصیده «الی العراق الثائر»، سیاب انقلاب علیه قدرت را خیزش و رستاخیزی شبیه رستاخیز تموز میداند که با خود خیر و برکت برای عراق به ارمغان می‌آورد، آن انقلاب موعود سرانجام زمانی رخ داد که سیاب در یکی از بیمارستانهای لندن بستری و از سرور تجربه ی آن محروم بود:

هرع الطبیب الی وهو یقول: " ماذا فی العراق؟
" الجیش ثار ومات " قاسم " أی بشری بالشفاء !
ولد من فرحی أقوم، اسیر، أعدو دون داء.
مرحی له.. أی انطلاق !
مرحی لجیش الأمۀ العربیۀ انتزع الوثاق!
یا إخوتی بالله، بالدم، بالعروبۀ، بالرجاء،
هبوا فقد صرع الطغاۀ وبدد اللیل الضیاء !

فلتحرسوها ثورة عربية صعق "الرفاق
منها وخر الظالمون،
لأن " تموز" استفاق
من بعد ما سرق العميل سناه، فانبعث العراق.
پزشک شتاب زده نزد من آمد و چنین می‌گفت: "در عراق چه خبر؟"
ارتش انقلاب کرد و قاسم مرد؛ یعنی شفا و سلامت مژده باد
و نزدیک بود از خوشحالی بلند شوم، راه بروم، بدون بیماری بدوم
آفرین بر او .. چه کار خوبی کرد!؟
آفرین بر ارتش امت عرب که بند را شکست !
ای برادرانم شما را به خدا، به خون، به عروبت، به خواهش، قسم میدهم،
بشتابید زیرا ستمگران سرنگون شده اند و شب روشنایی را پراکنده کرد !
باشد که آن را به نام انقلابی عربی حفظ نمایید؛ که دوستان به سبب عظمتش از هوش رفتند ، و ستمگران سقوط کردند،
زیرا که تموز از خواب بیدار شد
پس از آن که مزدوران نورش را دزدیدند، عراق رستاخیزی دوباره یافت.]

از جمله ی قصیده‌های دیگری که سیاب در آن نماد تموز را به کار گرفته، «رؤیا عام ۱۹۵۶» است. سیاب در این قصیده می‌کوشد "تموز" الهه ی حاصلخیزی نزد بابلیها و "آتیس" الهه ی ساکنان آسیای صغیر، را با یکدیگر بیامیزد، تموز و آتیس هر دو دو دارای کار کردی مشابه هستند؛ پیشینیان قربانی‌ها را به آتیس هدیه کرده و در جشن آن شرکت می‌جستند، شاعر در اینجا با تقلید از بت پرستان در دعایشان، به تضرع و دعا روی می‌آورد:

تموز هذا، أتيس
هذا، وهذا الربيع.
يا خبزنا يا أنيس،
أنبت لنا الحب وأحي اليبيس.
إلتأم الحفل وجاء الجميع
يقدمون النذور، ويحيون كل الطقوس، ويبذرون البذور
این تموز ، این آتیس
و این بهار است
ای نان ما ای آتیس
دانه‌ها را برای ما برویان و گیاهان خشک را زنده گردان.
جشن برپا شد و همگان آمدند.

در حالی که نذرها را ارائه می‌دادند، و سراسر فضا را زنده می‌داشتند، و دانه می‌پاشیدند.

شاعر در اینجا «آتیس» را برای اشاره به جشن‌های بهار، به دور از فضای تموز، و با هدف اشاره به درگیری (نزاع خونین عراق آورده است، چرا که برخلاف «آتیس»، فضای تموز از هرگونه خونریزی به دور است؛ آتیس پس از جشن، از زاهدان و یاران خود می‌خواهد تا با شمشیرها و چاقوها (تیغها) خود را مجروح کنند تا سیلابی از خون، برای قربانی به درگاه الهه، به راه افتد، این دلالتهای اسطوره ای به طور کلی به حاصلخیزی اشاره دارند؛ در نتیجه در اصل (گوهر)، در جایی که نشانه‌های مرگ زندگی و رستاخیز سالیانهی آن حضور دارند، آیین آتیس مشابه رسم تموز است.

از سویی آن گونه که در اسطوره ی تموز آمده، علت اصلی بازگشت تموز به زندگی، عشق عشتار به او بود. عشتار معشوقه ای است که زندگی تیره را به بهاری سر سبز تبدیل می‌کند. او زنی است در انتظار و جست وجوی تموز تا با بازگرداندش به زندگی، یخهای نابارور را ذوب کند. این جنبه از اسطوره ی تموز همان نکته ای است که بر بار رمانتیکی شعر معاصر و به ویژه شعر شاعران تموزی می‌افزاید. سیاب نیز به عنوان یکی از پیشگامان مکتب تموز»، عشقی بسان عشق عشتار (الهه ی باروری و عشق و تموز را تنها راه رهایی ملت خویش می‌بیند. عشقی که جلوه‌های مختلف شخصی و فراشخصی همچون انقلاب، آینده، تاریخ، واقعیت، رؤیا، مبارزه، درگیری، تبعید، رنج دیدن، نوگرایی، آزادی، تولد، مرگ، ترس، امید و ... را در خود دارد. از این رو میزان بهره مندی از رابطه ی میان عشتار و تموز در شعر وی به تبع نوع کاربرد و پردازش موضوع و نگرش شاعر، صورتهای متفاوتی به خود می‌گیرد.

بهره مندی سیاب از نماد عشق عشتار و تموز [۴۳]در سطح اسطوره ای و نمادین از جایگاه ویژه ای برخودار است؛ عشقی که سرمنشأ زندگی، مبارزه و انقلاب است، عشقی که شاعر سرخوردهی معاصر عرب به آن پناه می‌برد تا از ناباروری حاکم بر وطنش شکوه کند. او غالبا در بهره گیری از عشق اسطوره ای عشتار و تموز در قالب نقابی برای بیان دیدگاه خود، پا را از جنبه‌های اسطوره ای و نمادین فراتر می‌گذارد و دلالتهایی را بر روایت اسطوره می‌افزاید تا در خدمت بیان تجربه ی معاصر او قرار گیرد و این چیزی است که کامیابی در آن نشان از اوج توانایی شاعر در ارائه ی اندیشه و دغدغه‌های درونی دارد.

[۴۳]- شاعران مکتب تموز شامل؛ بدر شاکر السیاب، ادونیس، عبد الوهاب البیاتی، صلاح عبد الصبور، یوسف الخال، جبرا ابراهیم جبرا و انسی الحاج است. این شاعران متأثر از اسطوره نوزایی و باروری تموز یا همان ادونیس هستند و به رستاخیز ملت عرب اعتقاد دارند و در این راستا اسطورهٔ تموز در کنار دیگر اسطوره‌های نوزایی همچون ققنوس، اورفئوس، ایزیس، بعل، مسیح (ع) و ... منابع اصلی الهام گیری این شاعران محسوب میشود.

یکی از بهترین نمونه‌های ارتباط تموز (شاعر) و عشتار در قصیدهی «انشوده المطر» سیاب قابل مشاهده است. او اگر چه به صراحت به نام و خصوصیات عشتار نمی‌پردازد ولی همچون بسیاری از اشعارش، عشق، انقلاب و مسائل اجتماعی و سیاسی را به هم پیوند میدهد. در این قصیده عشتار بر باز گرداندن زندگی به تموز و طبیعت (عراق و فرزندان آن) توانا است؛ با تکان خوردن چشمانش طبیعت هم تکان می‌خورد و با خندیدنش دشتها را می‌خنداند. شاعر (تموز) وهم وطنانش با تضرع از عشتار باریدن باران زندگی بخش و نابودگر جلوه‌های سترونی را تقاضا می‌کنند تا زندگی دگر بار رستاخیز یابد و عراق سبز شود و کودکان عراقی در سایه سار تاکستانها شادمانی کنند و گنجشکان از نو به نغمه سرایی ترانه باران پردازند:

عیناک غابتا نخیل ساعهٔ السکر،
أو شرفتان راح ینأی عنهما القمر.
عیناک تبسمان حین تورق الکروم
وترقص الأضواء ... کالأقمار فی نهر
یرجه المجذاف وهناً ساعهٔ السحر
کأنما تنبض فی غوریهما، النجوم
... وقطرهٔ قطرهٔ تذوب فی المطر
وکرکر الأطفال فی عرائش الکروم،
ودغدغت صمت العصافیر علی الشجر
أنشودهٔ المطر ... مطر ... مطر ... مطر ...۱
چشمانت در سحر گاهان نخلستانی است
یا دو کنگره که ماه دارد از آنها دور می‌شود،
هنگامی‌که تاکها می‌شکفند، چشمان تو لبخند می‌زنند
و نور بسان ماه در آب رود به رقص می‌افتد
سحرگاهان پارو را به آرامی‌به حرکت در می‌آورد
گویی که در ژرفای آن چشمان ستارهها سوسو میزنند....
قطره قطره در باران ذوب می‌شود،
و کودکان در زیر چفت تاکستان شادی سر می‌دهند
و ترانه ی باران باران... باران... سکوت گنجشکان را بر روی درخت قلقلک می‌دهد.

– سربروس

سربروس» در اسطوره‌های قدیمی‌یونان، سگی است که از زمین مردگان، نگهبانی می‌کند. او دارای سه سر است و بر گردنش مارهای ترسناکی آویزانند. این سگ دو وظیفه ی اساسی دارد: یکی،

خوردن مردگانی که قصد فرار داشته اند و دیگری، دور نگه داشتن زندگانی که می‌خواهند به آنها نزدیک شوند. فرمانروای این مکان وحشتناک که در اعماق زمین قرار دارد، «هادیس» است. سیاب، یکی از عناصر اسطوره ی جهان زیرین، سربروس، نگهبان دروازه ی جهنم، همان سگ سه سر را به کار می‌گیرد. سیاب جنبه ی وحشی گری را در سربروس بر می‌گزینند تا از خلال آن واقعیت سیاسی - اجتماعی عراق را در دوره عبد الکریم قاسم به تصویر کشد. این نظام ستمگر که دندانهایش را در گوشت و استخوان‌های کودکان عراقی فرو می‌برد و همیشه آماده ی نابودی تمام نمودهای نیکی و رونق و زندگی و رواج دهنده ی وحشت و مرگ در بابل اندوهگین (نماد عراق) می‌باشد. به این ترتیب بابل، معادل جهان زیرین در اسطوره است (جاسم، ۱۳۹۳: ۲۱۶).

سیاب هنگامی‌که می‌خواهد از بحران حاکم بر عراق سخن گوید، اسطوره‌های بابلی و یونانی را به خدمت می‌گیرد. او به واسطه ی اسطوره ی سربروس حقیقت مرگ را در عراق به تصویر می‌کشد. او تموز و عشتار را ترسیم می‌کند که رمز زندگی و حاصلخیزی اند. کودکان عراقی را نشان می‌دهد در حالی که جز مرگ، چیزی را نمی‌شناسند. بدین خاطر دربارهی خدا، زندگی، آب و میوه سؤال می‌کنند و سر انجام پس از پیروزی مرگ بر زندگی، سیاب بشارت میدهد «به زودی نور پدیدار خواهد شد»:

لو سربروس فی الدروب
فی باب الحزینۀ المهمۀ
ویملأ الفضاء زمزمه،
یمزق الصغار بالنیوب، یقضم العظام
ویشرب القلوب
عیناه تیزکان فی الظلام
وشقه الرهیب موجتان من مدی تخبئ الردی.
می‌بایست که سر بروس در راهها،
در بابل اندوهگین ویران زوزه بکشد
و افق را از زمزمه سرشار کند،
کودکان را با دندان‌ها می‌درد، و استخوان‌ها را خرد می‌کند
و خون جگرها را می‌نوشد.
چشمانش همچون دو نیزه در تاریکی است
و دو شکاف لب ترسناکش چون دو موج از دشنه است
که هلاک و نابودی را در خود پنهان می‌سازد.)

شاعر قصیده اش را با استعاره «لیعو سر بروس فی الدروب» آغاز کرده است. سربروس به گرگی تشبیه شده که زوزه اش مانند صدای پارس کردن سگ است؛ سیاب با استفاده از این استعاره، فضای ترسناک و وحشت آوری را به تصویر می‌کشد. هدف از کاربرد این تشبیه مبالغه و تأکید بر قدرت فریاد سربروس است. سربروس، نماد مرگ، با تشبیه صدایش به زوزه گرگ، وضعیت رنج آوری را که بابل در آن به سر می‌برد، تداعی می‌کند؛ رنج و سختی ای که با استعاره ی موجود در بیت دوم، بر آن تأکید می‌ورزد. شاعر، بابل یا سرزمینش عراق را به زنی غمگین و سرخورده که ترحم دیگران را بر می‌انگیزد، تشبیه کرده است. بابل، همان عراق، به علت رخنه ی مرگ در راه‌هایش سرشار از اندوه شده است. مصراع «بابل حزینه مهدمه» ما را در فضایی سرشار از اندوه، قرار میدهد. سربروس فقط سرچشمه ی رنج بابل نیست بلکه عامل رنج و سختی ساکنانش نیز به شمار می‌آید.

در جای دیگری از همین قصیده به درندگی سربروس افزوده می‌شود تا آنجا که تمام جلوه‌های زندگی را در عراق از بین می‌برد و ترس و وحشت را در آن با دریدن خدای خیر و برکت، عشتار، حاکم می‌کند. سیاب در پایان این قصیده نشان میدهد چگونه عشتار در جستجوی تموز است و تکه گوشت‌های او را ذره ذره می‌یابد و جمع می‌کند. اما سربروس آنقدر او را تعقیب می‌کند که کفشهایش پاره می‌شود. سرانجام او را می‌یابد و از میان می‌برد. این اوج ناامیدی ، به سبب فقدان عاملی است که بتواند باعث ایجاد انقلاب و خیزش در کالبد عراق گردد:

لکن سربروس بابل - الجحیم
یخ فی الدروب خلفها و یرکض،
یمزق النعال فی أقدامها، یعضعض
سیقانها اللذان، ینهش الیدین أو یمزق الرداء،
یلوث، الوشاح بالدم القدیم
ویمزج الدم الجدید بالعواء
لیعو سربروس فی الدروب
لینهش الإلهۀ الحزینۀ، الإلهۀ المروعۀ؛
فإن من دمائها ستخصب الحبوب،
سینبت اللألە، فالشرائح الموزعه
تجمعت؟ تململث. سیولد الضیاء
من رجم ین بالدماء.
* * *
اما سربروس بابل، دوزخ
در راه‌ها پشت سر او(عشتار) پنهان شده به دنبالش می‌شتابد،

نعلین را در پایش از هم میدرد
و ساق‌های نرمش را می‌گزد، دستان او را گاز می‌گیرد یا جامه اش را میدرد،
حمایل را به خون قدیم آلوده می‌سازد
و خون جدید را با زوزه در هم می‌آمیزد
می‌بایست که سر بروس در راهها زوزه بکشد
تا خدای غمگین و وحشت زده را با دندان‌هایش بدرد؛
زیرا که از خونش، دانه‌ها خواهد رویید،
معبود دوباره زنده خواهد شد، چرا که پاره‌های گوشتش
جمع شد! تکان خورد. روشنایی متولد خواهد شد
از رحمی‌که خون می‌ریزد.

-گانیمد

گانیمد Ganymed، پسر تروس (بنیان گذار تروا) است که در زیبایی زبانزد بود. زئوس دلباخته او شد و از خدایان خواست او را برای ساقی گری خود و آنها بربایند. بر اساس روایت‌های دیگر، خود زئوس به شکل عقابی در آمد و یا این که یکی از عقاب‌های خود را فرستاد و گانیمد را به چنگال گرفته به آسمان برد. گانیمد در پی رفتن به آسمان، به جاودانگی دست یافت و گاه در انجمن ایزدان به ساغر آنها نوشابه ای از عسل و عطر جاودانی بخش میریخت و با این کار خود به هبه Hebe که ایزدان اولمپ را جاودانه می‌کرد، یاری می‌رساند.

گانیمد، یکی از نمادهای اسطوره ای است که سیاب آن را در شعر «رؤیا فی عام ۱۹۵۶» به کار گرفته است. در این شعر، وجه کاربست این نماد صرف سیاسی - اجتماعی بوده، به همین دلیل، تصویر نمادین عقاب و گانیمد به منظور ترسیم خشونت و رنج و درد ناشی از آن خشونت به کار رفته است. شاعر میان رؤیای خود و عقاب، نوعی این همانی برقرار کرده است یعنی آنگونه که عقاب زئوس گانیمد را می‌رباید، این رؤیای دردناک نیز روح رنجور سیاب را می‌رباید؛ زخم چنگال این عقاب رؤیا بر دل و جان سیاب به قدری است که تا پایان عمر نیز نتوانست این درد را فراموش کند. در حقیقت این شعر اشاره به کشتار موصل و کرکوک و مردمان بی گناه این دو شهر به دست کمونیستها دارد؛ خشونت‌هایی که کمونیست‌ها در حق مردمان عراق مرتکب شده اند تا سالیان دراز بر روح و ذهن سیاب تأثیر عمیقی نهادند. شاعر در آغاز شعر به توصیف جزئیات ماجرای این رؤیای دردناک می‌پردازد سپس عقاب را مورد خطاب خود قرار می‌دهد: (جاسم، ۱۳۹۳: ۲۰۷)

حطت الرؤیا علی عینی صقرۀ من لهیب:
إنها تنقض، تجت السواد
تقطع الأعصاب تمتص القذی من کل

جفن، فالمغيب
عاد منها توأما للصبح - أنهار المداذ
ليس تطفى غلة الرؤيا: صحاری من نحيب
من جحور تلفظ الأشلاء، هل جاء المعاد؟
أهو بعث، أو موت، أهی نار أم رماد؟
أيها الصقر الإلهی الغريب
أيها المنقض من أولمب فی صمت المساء
رافعا روحی لأطباق السماء
رافعا روحی - غنيميدا جريحا،
صالبأ عينی - تموزة، مسيحا،
أيها الصقر الإلهی ترق إن روحی تتمزق.؟
رؤیا عقابی آتشین را بر چشم من فرود آورد
آن رؤیا بر چشم من فرو می‌نشست و سیاهی را از بیخ و بن بر می‌کند
رگها را از هم می‌گسست و هر پلک چشم
خاشاک را می‌مکد، آن گاه غروب
همزاد صبح از آن بازگشت - رودهای مرکب
تشنگی شدید رؤیا سیراب نمی‌کند؛ بیابان‌هایی از شیون
از حفره‌های که تکه‌های مردگان را قی می‌کنند، آیا روز معاد فرا رسیده است؟
آیا این رستاخیز است، آیا این مرگ است، آیا این آتش است یا خاکستر
ای عقاب غریب ایزدی
ای برآمده از کوه اولمپ در سکوت شب
بر کشاننده ی روح من به لایه‌های آسمان
بر آورنده ی روح من به سان گانمید زخم خورده
آویزنده ی دو چشم من به دار بسان خوک وحشی ای که تموز را کشیده یا دشمنان مسیح
که او را به صلیب می‌آویزند ای عقاب ایزدی رحمی‌کن
که روحم تکه تکه می‌شود.]

- ابو الهول

ابو الهول Sphinx، غولی است بالدار که چهره ای زنانه و دمی‌اژدهافش و بدنی مانند شیر دارد. وقتی لائیوس Laios پادشاه تب و پدر اودیپ، کریسیپوس Chrysippus زیبا را ربود چرا Hera الهه ی ازدواج از این کار پادشاه تب، خشمگین شده ابو الهول را به آنجا فرستاد تا مردمان اش را

مجازات کند. ابو الهول به آنجا رفته بر فراز تخته نشست و معمای معروف خود را از آنها پرسید: «کیست آن موجودی که بامداد چهار پا، نیم روز دو پا و شب هنگام سه پا دارد». اگر کسی به این معما جواب نمیداد ابو الهول بر او جهیده بیدرنگ او را می‌کشت و می‌بلعید. روزی همین معما را از اودیپ می‌پرسد که دست بر قضا اودیپ پاسخ صحیح آن معما را به او می‌گوید: «آن موجود انسان است که در نوزادی چهار دست و پا راه می‌رود، در جوانی بر روی دو پا می‌ایستد و در پیری عصا به دست است». ابو الهول با شنیدن این پاسخ به ناگاه خود را از بالای تخته سنگ به زیر افکنده می‌میرد و شهر تب از شر او نجات می‌یابد؛ پاسخ صحیح معما قرین با مرگ محتوم او بود (اسمیت، ۱۳۸۷: ۱۳۱).

در ابیات زیر، سیاب به واسطه ی نماد ابو الهول می‌خواهد هولناکی مرگبار شهر را به تصویر بکشد. پژواک و سکوت شهر به دو بال وحشتناک ابو الهول می‌مانند که از جنس صخره ای مدفون در خاک شهر هستند، این پژواک و سکوت شهر، هر دو آزاردهنده و مرگبارند. به بیان دیگر شاعر، شهر را به ابو الهول از آن جهت که همه ی مردم را می‌کشت و می‌بلعید، تشبیه می‌کند اما واژه ی صخره را می‌توان نماد قساوت و سر سختی و در واقع نماد خاک نابارور و عقیم شهر دانست که یادآور همان صخره ای است که ابو الهول خود را از بالای آن - در داستان اصلی اسطوره - به زیر افکند و هلاک شد:

كأن الصدى والسكينة

جناحا أبی الهول فیها، جناحان من صخرة فی ثراها دفینه.

فمن یفجر الماء منها عیونا لبنی قرانا علیها؟

ومن یرجع الله یوما الیها؟.؟

* * *

گویی پژواک و آرامش

دو بال ابوالهولاند در آن (شهر)؛ دو بال از جنس سنگی مدفون در خاک آن

کیست که از آن، آب برجوشاند تا روستاهای ما بر آن بنا شود؟

و چه کسی خداوند را روزی به سوی آن باز می‌گرداند؟

- اودیپ و مادر وی، ژوکاست

اودیپ Oedipe، پسر پادشاه تب، لائیوس بود و مادرش ژوکاست Jacaste نام داشت. پیش گویی به لاییوس گفت: از او فرزندی زاده میشود که پدرش را کشته و با مادرش نیز ازدواج خواهد کرد.

وقتی اودیپ زاده شد، مادر پریشان، نوزاد را به چوپانی داد تا دست و پای او را بسته در جنگل و یا کوه رها کند. اما چوپان که دلش به حال نوزاد میسوخت ، او را برای پادشاه کورنت Corinthe، یکی از شهرهای یونان می‌برد.

پادشاه، اودیپ نوزاد را بزرگ می‌کند. روزی پیش گوی معبد دلف سرنوشت شوم اودیپ را با وی در میان گذاشته و می‌گوید: تو پدرت را خواهی کشت و با مادرت نیز ازدواج خواهی کرد. اودیپ برای فرار از این سرنوشت شوم و به تصور این که پادشاه کورنت و همسرش پدر و مادر واقعی او هستند کورنت را ترک کرده تصمیم می‌گیرد دیگر به آنجا برنگردد. در بین راه میان او و پیرمردی کالسکه سواری نزاع سختی در می‌گیرد و از فرط خشم پیرمرد را می‌کشد، بی آنکه بداند آن پیرمرد، لائیوس پدر خود اوست. بعد کشتن پدر، به راه خود ادامه میدهد تا این که به دروازه شهر تب می‌رسد و با ابو الهول که در کار دریدن و بلعیدن زنان و مردان شهر بود، برخورد می‌کند. ادیپ به معمای معروف ابو الهول که پیش تر به آن اشاره شد جواب میدهد. مردم شهر تب، او را به پادشاهی خود بر می‌گزینند و با مادر خود ژوکاست، بی آن که بداند مادر خود اوست ازدواج می‌کند. چند سال بعد طاعونی سخت بر شهر نازل می‌شود. یکی از پیشگویان به او می‌گوید طاعون، تاوان جنایت دوگانه او یعنی پدرکشی و ازدواج با محارم است. اودیپ که از شنیدن این سخن سخت درمانده شده بود، خود را کور می‌کند و سرانجام از شهر طاعون زده تب رانده میشود. ژوکاست نیز خود را از فرط شرم می‌کشد و مردم از شر طاعون رها می‌شوند. (اسمیت، ۱۳۸۷: ۸۳-۸۱).

در ابیات زیر، از شعر «المومس العمیاء» نماد اودیپ، می‌تواند نماد گناهکارانی باشد که همانند اودیپ، ناخواسته قربانی سرنوشت جامعه ی خود می‌شوند. اما ژوکاست، می‌تواند نماد کسانی باشد که ناخواسته حیثیت و آبروی خود را از دست میدهند؛ مانند شخصیت سلیمه که در این قصیده آمده و ناخواسته به موجب مرگ پدر و تنها شدن به راه تن فروشی و بدنامی‌کشیده میشود. شهر تب هم می‌تواند نماد عراق باشد و ابو الهول نیز اشارتی نمادین به حاکمان وقت عراق است. گفتنی است نکته ی مهم در این قصیده که در سال ۱۹۵۳م یعنی در زمان پادشاهی سروده شده، این است که: شاعر با استفاده از این نمادها قصد گفتن این مطلب را دارد که اصل تقدیر به قوت خود باقی است و اودیپ و ژوکاست امروزی همان گونه که در اصل اسطوره آمده است، از روز نخست چنین سرنوشتی داشته‌اند:

أحفاد أودیب الضریر وورثوه المبصرون.

(جوکست) أرملهٔ کأمس، وباب "طیبهٔ" ما یزال

یلقی "أبو الهول" الرهیب علیه، من رعب ظلال

والموت یلهث فی سؤال

باق کما کان السؤال، ومات معناه القدیم

من طول ما اهترأ الجواب علی الشفاه.

وما الجواب؟.

نوادگان اودیپ نابینا و وارثان بینای او.

ژوکاست چون دیروز بیوه ای است، و هنوز بر دروازه ی شهر تب

ابو الهول ترسناک سایه ی وحشت می‌افکند

و مرگ، نفس زنان به دنبال سؤالی است

پرسش ، همچون گذشته باقی است و مفهوم قدیم آن از میان رفته.

از کثرت هجوم جواب بر روی لبها

و پاسخ چیست؟

لازم به ذکر است که بهره مندی از اسطوره و استفاده از آن، در ابتدا بسیار دشوار، و ورود به این عرصه با موانعی همراه است، همچنین اسطوره به سان کشتزاری بکر و دست نخورده است، و سیاب، نخستین شخصی است که در این ساحت گام نهاد تا از اسطوره‌ها به عنوان نمادهایی، با انگیزه‌های صرفا سیاسی بهره گیرد، اما «وی توانست در یک بازه ی زمانی قابل توجه، روند به کارگیری اسطوره را از حالت عنصری افزون بر تجربه ی شعری خود و یا ضمیمه به آن خارج سازد . وی در این روند، اسطوره را از حالت تشبیه یا کنایه، به یک جزء اساسی از ساختار شعری خود مبدل ساخت، که جلوه‌های آن به همراه آن تجربه خلق گردیده و همراه با رشد آن، گسترش می‌یابد و به عنوان بخشی از ساختار استعاری جاری در بندهای این تجربه مطرح می‌گردد». (جاسم، ۱۳۹۳: ۲۲۵)

بنابراین شاعر به واسطه ی درونی کردن نمادها و آمیزش آنها با تجربه ی شخصی خویش، به بیان دیدگاه‌های خود می‌پردازد و با جزئیات و بقایای این تجربه، نمادهای اختصاصی خود را مطرح می‌کند. سیاب، در ابتدای هر دو مرحله ی شعری خود، یعنی هنگامی‌که به گزینش نمادهای آماده ی خود پرداخت و زمانی که نمادهای شخصی و اختصاصی وی شکوفا شد، وارد مرحلهی دشواری از آزمون شده در طی آن، از رمزهای بسیاری استفاده کرد، بنابراین تجربه ی شعری به «کمیت» رمزهای متراکم در متون توجه ندارد، بلکه به کیفیت و روش به کارگیری آنها و میزان نیاز تجربه ی شعری به این نمادها اهتمام می‌ورزد . چه بسا سیاب، سنگینی انتشار نمادها را در شعر خود احساس کرده . اگر چه میزان آن اندک تر از آن حدی است که بسیاری تصور می‌کنند، ولی باکثرت تکرار، از

ساختار نظم خارج شده است. آن گاه که می‌گوید: «خواننده باید ما ورای نمادها را درک کند و نباید رمزها را هیچ گاه ببیند» (جاسم، ۱۳۹۳: ۲۲۶)

ب - نماد دینی

سرزمین عرب شاهد ظهور سه دین آسمانی بوده است. دین، در طول تاریخ، حجم زیاد و عمیقی را در وجود مردم به خود اختصاص داده و به صورت کلان بر امور روزمره ی آنان سایه افکنده است. بنابر این، طبیعی مینماید که شاعر معاصر با نمادها و دلالت‌های متفاوت این ادیان، تعامل داشته باشد؛ چرا که میراث دینی، سرشار از نمادها و رمزگان‌هایی است که با پیشرفت تاریخ فکری انسان، و گذشته از آن، شخصیت‌های دینی و رویدادهای مهمی‌همراه است که وجود انسان را تحت تاثیر قرار داده و او را به سوی جهان حقایق ماورائی و سپس پیشرفت علمی‌سوق داده است.

میراث دینی یکی از منابع مهم الهام شعری است که شاعران، مواد خام شعر خود را از آن دریافت می‌کنند؛ ادبیات جهانی، سرشار از شاهکارهای ادبی با محوریت شخصیت، موضوع دینی و یا مرتبط با میراث آن است، نمادگرایی دینی «آن است که نویسنده شخصیت یا واقعهی دینی را مشروط بر اینکه با باور دینی متناسب باشد، برگزیند». بدون شک شخصیت پیامبران از برجسته ترین شخصیت‌های میراث دینی - عقیدتی به کار رفته در شعر معاصر عربی است. شاید بتوان علت اساسی آن را در وجود نوعی قرابت میان تجربه ی شاعران و پیامبران یافت، چرا که پیامبر و شاعر اصیل هر دو حامل رسالتی مشترک برای امت خویشند و از رابطه ای عمیق و ریشه داری با نیروهای والا و متافیزیکی بر خوردارند.

سیاب، یکی از شاعران معاصر است که به صورت واضح، از انواع مختلف این میراث تاثیر پذیرفته است؛ بنابراین دیوان شعر وی، آکنده از نمادهای برگرفته از میراث مسیحی یا اسلامی‌است مانند: نماد مسیح، العازر، یهودا، قابیل وهابیل، محمد (ص)، یاجوج و ماجوج، و غیره. عده ای از پژوهشگران، انتخاب نمادهای دینی توسط سیاب را نتیجه تأثر وی از شعر غربی، به ویژه ادیث سیتویل میدانند که بیشتر اوقات، در خلال شعر خود، از کتاب مقدس یاد می‌کند. به طور کلی اغلب کاربردهای رمزی مأخوذ از «عهد جدید» در شعر سیاب، مواردی است که با مقوله ی فدا شدن در ارتباط اند یا با آنچه جوهر عقیده مسیح (ع) را تشکیل می‌دهد که همان تحمل بار گناهان بشر باشد. به این ترتیب آلام مسیح (ع) و رستاخیز او اساس نمادهای برگرفته از مسیحیت است. از «عهد قدیم» اساساً نمادهایی اتخاذ شده که بیانگر دشمنی، مرگ و عذاب است. از طریق این رمزها شاعر دیدگاه خود را از جهان کنونی بر مبنای مضامین ویژه ی این نمادها منطبق می‌سازد و بر این باور است که هنوز نیز بشر - مانند آن دوران بار سنگین مسؤولیت ویرانی و دشمنی را بر دوش دارد.

رمزهای قرآنی بخش دیگری از سمبل‌های رایج در شعر معاصر را تشکیل میدهد. گاه این رمزها با رمزهای عهد قدیم یا جدید مشترک اند. چنان که داستان‌هابیل و قابیل که نماد عداوتی است که هنوز آتش کینه و قتل را میان بشر بر می‌افروزد، چنین است. دیگر عناصر و اجزای قصص قرآن یا داستان‌ها و حکایت‌های دینی - اسلامی‌که به عنوان عناصر سمبولیک وارد شعر معاصر عرب شده، اغلب مواردی است که به ادیان کهن و دعوت پیامبران قبل از اسلام اختصاص دارد، مانند موسی (ع) و ایوب (ع). (جاسم، ۱۳۹۳: ۲۲۷)

حال به بررسی معروف ترین نمادهای دینی در شعر سیاب می‌پردازیم که عبارتند از: -

قابیل وهابیل قابیل از نظر سیاب نماد انسان معاصری است که با برادرش می‌جنگد و او را آواره و شکنجه می‌کند. سیاب از داستان قابیل وهابیل چنان که در قرآن مجید آمده استفاده کرد آنجا که می‌فرماید: «إنی أرید أن تبوأ بإثمی‌وإمک فتکون من أصحاب النار وذلک جروأ الظالمین. فطوعت له نفسه قتل أخیه فقتله فأصبح من الخاسرین». هنگامی‌که قابیل به برادرش‌هابیل ستم کرد و او را کشت، این تجاوز به آحاد بشر منتقل و در سرشت آنها ریشه دار شد.

سیاب در قصیده «قافلة الضیاع» که وضعیت پناهندگان در فلسطین و ستم موروث انسان برای برادر خویش (انسان) را نشان میدهد، از داستان قابیل وهابیل چنان که در کتاب مقدس آمده یاد می‌کند؛ قابیل (نماد شر) برادرش‌هابیل (نماد خیر و نیکویی) را دفن کرد. در این بند، سیاب پرسشی را برای قابیل مطرح می‌کند «برادرت کجاست؟» و بی درنگ خود پاسخ میدهد «در خیمهی پناهندگان خوابیده است». این تصویر، داستان قابیل وهابیل را به مبارزه شر برضد خیر و باطل برضد حق تبدیل کرد. پناهندگان فلسطینی در این معادله همان‌هابیل‌های این روزگار هستند و یهودیان صهیونیست همان قابیل‌های پست و فرومایه ای که آنها را دچار آوارگی، گرسنگی و بیماری نموده اند:

"قابیل أین أخوک؟"
یرقد فی خیام اللاجئین
السل یوه ساعدیه وجنته أنا بالدواء
والجوع لعنهٔ آدم الأولی وإرث الهالکین.
*
"قابیل، برادرت کجاست؟"
در خیمه پناهندگان خوابیده است
سل بازوانش را سست کرده و من با دارو نزد او آمدم
گرسنگی لعنت نخستین آدم و میراث هلاک شدگان است.)

- ایوب

ایوب (ع) در شعر سیاب، نماد رنج حاصل از بیماری است. تجربه ی بیماری سیاب، او را به انتخاب این نماد واداشته است. سیاب مدتی طولانی را در بیمارستانها با رنج سپری کرد همین امر سبب شده است که این تجربه ی وی تا حد زیادی با تجربه ی ایوب هماهنگ افتد. اما تفاوتی چند میان دو تجربه به چشم میخورد از جمله این که ایوب وارد امتحانی شده که خواست خداوند بوده است و او نیز به قضا و قدر خداوند ایمان داشت. اما سیاب هنگام ابتلا به بیماری، کمونیست بوده و ظاهرا این رنج و درد، او را به ایمان باز گردانده است.

سیاب در قصیده ی «سیفر ایوب ۱» می‌کوشد با ایوب همگام گشته و با زبان او خداوند را خطاب نماید. در آخر این قصیده وی امیدوار است که بهبودی نصیب او شود، آن گونه که خداوند نصیب ایوب کرده است.| لذا چون ایوب، خداوند را می‌خواند و این آرزو را آشکار می‌کند و ایمان به سرنوشت را اعلام می‌دارد:

لک الحمد یا رامیة بالقدر

ویا کاتبة، بعد ذاک، الشفاء !" (السیاب، ۲۰۰۵: ۲۲۸

"سپاس تنها از آن توست، ای رقم زننده سرنوشت"

وای کسی که بر کتاب تقدیر بیماران نویسنده حکم شفایی!

در «سفر ایوب ۴» این آرزوی وی دوباره پس از آنکه حالتی از ضعف انسانی در برابر قدرت درد بر او چیره می‌شود، آشکار می‌گردد و همچون ایوب شکوه سر می‌دهد. سیاب در این حالت تحت تأثیر آیات کریمه ی قرآن است، آنجا که می‌فرماید: «وأیوب إذ نادی ربه أنی مسنی الضر وانت أرحم الراحمین. فإستجبنا له فکشفنا ما به من ضر وآتیناه أهله ومثلهم معهم رحمۀ من عندنا وذکری للعابدین»: (جاسم، ۱۳۹۳: ۲۲۹)

یا رب أیوب قد أعیا به الداء

فی غربۀ دونما مال ولا سگن

یدعوک فی الدجن

یدعوک فی ظلموت الموت : أعباء

ناء الفؤاد بها، فإرحمۀ إن هتفا.

یا منجی فلک نوح مرق السدما

عنی. أعذنی إلی داری، إلی وطنی!

ای پروردگار ایوب، درد و رنج، او را نا توان ساخته است

در غربتی، بدون مال و آرامش

تو را در تاریکی می‌خواند

تو را در تیرگی مرگ می‌خواند: بار سنگین

درد و رنج دلش را به سختی افکنده است، بر او ترحم نما آن هنگام که تو را می‌خواند.

ای نجات بخش کشتی نوح، این بیماری را از من بران مرا به خانه ام، به میهنم باز گردان !

- مسیح (ع)

بیشتر تصاویر شعری شاعران معاصر عرب درباره ی مسیح، متأثر و برگرفته از عقاید مسیحیت و منعکس کننده ی تفکر انجیل است تا اسلام و قرآن. به عبارت دیگر شعر معاصر تجسم بخش اندیشه ی مسیحیت در سه موضوع اصلی: بر صلیب شدن، فدا دهی و زندگی یافتن پس از مرگ است. از طرفی نیز کشش و انعطاف پذیری ابعاد شخصیتی مسیح (ع) در انجیل و آزادی عمل بیشتر شاعر معاصر در تأویل جنبه‌های گوناگون شخصیتی آن حضرت، در کنار تجربه ی تحمل رنج به همراه امید به میلاد دوباره که بین مسیح (ع) و شاعر مشترک است، از مهم ترین عوامل روی آوردن شاعران معاصر به افکار مسیحیان دربارهی مسیح (ع) به شمار می‌آید.

سیاب انبوهی از نمادهای مسیحی سرشار از دلالت را به کار گرفته است تا از خلال آن دردهای خود، دردهای ملت خود و واکنش‌ها در برابر قدرتها را به تصویر کشد. به ویژه شخصیت مسیح (ع) که شاعران و از جمله سیاب در به کار گیری آن به خاطر سرشاری آن از دلالتهایی که با بسیاری از جنبه‌های تجربهی شاعر سازگاری دارد» گسترده عمل کرده اند.

لذا سیاب برای بیان تجربه ی خاص خود مسیح (ع) را برگزیده و تجربه ی ویژه ی شعری او در مفهوم کلی، تصویر فداکاری (شاعر) مبارز در راه وطن و مردمش و شهادت در راه قیام فکری آنهاست. او برای بیان این تجربه ی شعری از به صلیب کشیده شدن و فدا گشتن مسیح (ع) استفاده کرده تا ایده ی حیات در پی مرگ و زندگی در مرگ را ترسیم کند. شاعر در قصیدهی «المسیح بعد الصلب» سه ویژگی مسیح را برای بیان مقصود خود اختیار نموده است: به صلیب کشیده شدن، فدا دهی و زندگی در مرگ. این نماد در واقع بیانگر تصویر رنج و عذابی است که او در راه ملتش متحمل شده یا بار دردهایی است که هر فدایی مبارز دیگری در این راه بر دوش می‌کشد. به این ترتیب شاعر در

این قصیده با متحد ساختن یک شخصیت دینی و شبه اسطوره ای و شخصیت فدایی مجاهد، قالبی آفریده تا در محدوده ی آن تجربه ای شعری را به تصویر کشد. در این تصویر همه ی ابعاد تجربه ی شعری شاعر گنجانده شده که خلجانات روحی و جنبش و هیجان روانی او را در بردارد. شخصیت شاعر (فدایی) در شخصیت مسیح (ع) ذوب شده است و شاعر به گونه ای از تجربه و احساس خود سخن می‌گوید که گویی خود مسیح است تا آنجا که برای نمایاندن هر چه بیشتر این همانی میان خود و مسیح حتی در مقام تسبیح و شکر، از عبارت ویژهی آیین مسیحی «قدس الرب» استفاده می‌کند.

سر آغاز قصیده، تصویر مسیح (ع) بعد از به صلیب کشیده شدن است، آن گاه که او را از صلیب فرود آورده اند، در حالی که او هنوز حواس ادراکی خود را از دست نداده، به نوعی اندوه و مویه ی شهر را در سوگ خویش درک می‌کند و این امر به او تسلی خاطر می‌بخشد، چرا که می‌بیند آثار و نتایج فداکاری اش به تدریج آشکار شده و نوید بیداری و رستاخیز، مردم را در بر گرفته است. این به معنای آن است که او در مرگ خویش زنده است. در این قصیده سیاب با مسیح متحد می‌گردد و از تجربه ی ستمی‌که بر عراق و مردم عراق در طی رنج بر صلیب شدن رفته، سخن می‌گوید: (جاسم، ۱۳۹۳: ۲۳۲)

بعدما انزلونی سمع الریاح
فی نواح طویل تسف النخیل،
- البیاتی، عبد الوهاب: تجربتی الشعریهٔ، ص
و الخطی وهی تنأی. إذن فالجراح
والصلیب الذی سمرونی علیه طوال الأصیل
الم مثنی. وأنص: کان العویل
یعبر السهل بینی وبین المدینه
مثل حبل یشد السفینه
وهی تهوی إلی القاع. کان النواح
مثل خیط من النور بین الصباح
والدجی، فی سماء الشتاء الحزینهٔ
ثم تغفو، علی ما تحس المدینه
* * *
پس از آکه مرا به پایین آوردند، بادها را شنیدم
که در نالهای بلند، نخل‌ها را درهم می‌تنیدند،
و صدای گامها را می‌شنیدم که دور می‌شدند. بنابر این زخمها

و صلیبی که مرا در طول شب بر آن به چار میخ کشیدند
هیچ یک سبب مرگم نشد، و من گوش فرا دادم: فریاد و ناله بود
که از دشت میان من و شهر عبور می‌کرد
چون ریسمانی که کشتی را محکم نگه میدارد
در حالی که به اعماق دریا فرو می‌رود.
مویه‌ها چون رشته ای از نور میان بامداد
و تاریکی در آسمان غمزده زمستان بود.
آن گاه مویه‌ها به سبب آنچه شهر حس می‌کرد به خواب سبک فرو رفتند.]

- ایلعازر

ایلعازر، شخصیتی است سنتی که در انجیل یوحنا، از او یاد شده است. او همان کسی است که مسیح (ع) پس از مرگش، وی را بنابر خواسته ی دو خواهرش مریم و مارتا زنده کرد بنابر این ایلعازر در سنت نماد کسی است که به طور معجزه آسا زنده شده، اما در استعمال شعری کارکردی وارونه یافته است.

در قصیده ی «مدینة السندباد» ایلعازر نمادی است برای رستاخیز دروغین و نافرجام. شاعر در این قصیده از شخصیت ایلعازر به عنوان نماد انسان مصیبت زده ی عراقی در عهد حکومت قاسم، استفاده کرد. انسانی که در عهد سلطنت استبدادی، آرزوی رستاخیز و زندگی دوباره داشت اینک از این زندگی دوباره پشیمان است، زیرا که جز گرسنگی و تشنگی و ستم و ترس چیزی برایش به ارمغان نیاورده است. شاعر از خلال این نماد، رستاخیزی را که بر دست قاسم حاصل شد و مردم عراق در آن زمان آن را آغاز رهایی می‌پنداشتند، به باد انتقاد می‌گیرد زیرا این انقلاب آرزوی سیاب و ملت عراق را برآورده نکرده بود، سیاب آن را رستاخیزی دروغین به شمار می‌آورد چرا که برای مردم راحتی و رهایی در پی نداشت، بلکه مرگی که در عهد سلطنت پادشاهی بر شهر بغداد چیره بود، آسان تر از آن جلوه کرد. لذا سیاب، مردم را به خیزش و قیام برای انقلاب فرا می‌خواند تا تغییری را که در انتظارش است، ایجاد نمایند:

من أیقظ "العازر" من رقاده الطویل؟
لیعرف الصباح والأصیل
والصیف و الشتاء،
لکی یجوع أو یحس جمرة الصدی،
ویحذر الردی،

ويحسب الدقائق القال والسراغ

ويمدح الرعاع

ويسفک الدماء!

من الذی أعادنا، أعاد ما نخاف؟

من الإله فی ربوعنا؟

تعيش ناره علی شموعنا

يعيش حقده علی دموعنا.؟

*

چه کسی ايلعازر را از خواب طولانی اش بيدار کرد؟

تا صبح و شام و

تابستان و زمستان را بشناسد

تا گرسنگی را تاب آورد يا سوز و گداز تشنگی را حس کند

و از مرگ بهراسد

و دقیقه‌های سنگین و سریع را بشمارد

و فرومايگان را بستايد

و خون بريزد چه کسی ما را بر گرداند، چه کسی آنچه از آن بيم داريم، برگرداند؟

در دشت زارهای ما خدا کيست؟

که شعله اش بر شمعهای ما،

و کینه اش بر اشک‌های ما زندگی می‌کند.

يهودا

يهودای اسخريوطی گمراه و خائن در انجيل به نظر سياب نماد پيمان شکنی است که در دلش هيچ رحم و شفقتی وجود ندارد؛ پس هر مجرمیو هر خائنی در روزگار حاضر نيز يهوداست و در هر شهر زخم خورده، يهودايی پنهان است.

در قصيده «المسيح بعد الصلب» شخصيت شاعر (مبارز) با شخصيت مسيح (ع) يکی ميشود و شاعر برخی از ويژگيهای مسيح (ع) را برای خويش به عاريت می‌گيرد، و پاره ای از خصوصيات تجربه ی ويژه ی خود را نيز به مسيح (ع) نسبت می‌دهد. در مقطع سوم اين قصيده با اشاره ای گذرا به رستاخيز مسيح (شاعر) بعد از به صليب کشيده شدن، نيروهای ظلم را تصوير می‌کند که مرگ او را سبب شده اند و اينک از زندگی دوباره ی او بيمناک اند. نمادی که شاعر برای اين نيروها برگزيده يهوداست که مسيح (ع) را به دشمنانش تسليم کرد. رستاخيز و زندگی دوباره مسيح (ع) او را رسوا خواهد ساخت، درست همان گونه که سلطه ی سياسی ستمگر حاکم بر عراق از رسوايی خويش بعد

از زندگی دوباره ی فداییان در دلهای مردم بیمناک و هراسان است. شاعر تصویری بدیع از شدت هول و هراس یهودا (سلطه حاکم) ارائه می‌کند و ناباوری او را نسبت به این حیات دوبارهی فدایی ترسیم می‌کند:

هکذا عد، فاصفر لما رآنی یهوذا...
فقد کنت سیره.
کان ظلا، قد اسود، منی، وتمثال فکرۀ
جمدت فیه واستلت الروح منها،
خاف أن تفضح الموت فی ماء عینیه...
عیناه صخره
راح فیها یواری عن الناس قبره
خاف من دفئها، من محا علیه، فخبر عنها.
- "أنت ؟ أم ذاک ظلی قد ابیض وارفض نورا ؟
أنت من عالم الموت تسعی ! هو الموت مره
هکذا قال أباؤنا، هکذا علمونا فهل کان زورا؟
ذاک ما ظ لما رآنی، وقالته نظرۀ .
این گونه باز گشتم، و چون یهودا مرا دید رنگش پرید
من راز او بودم
سایه ای بود، به سبب من به سیاهی گرایید، و تجسم اندیشه ای
که روح در آن خشکیده و از آن بر کنده شده بود
و او بیم از آن داشت که مرگ در آب چشمانش فاش شود
چشمان او صخره ای است
که در آنها قبر خویش را از دید مردم پنهان میداشت
بیمناک از گرمی‌آن، از گرانباری آن بود، پس از آن گزارش کرد
"توی"؟ یا آنکه خود سایه ی من است که سپید گون شده و در جلوهی نور پراکنده است؟
تو از جهان مرگ می‌آیی؟ مرگ یکبار بیش نیست
پدران ما چنین گفتند، این سان به ما آموختند، آن همه آیا دروغ بوده است؟»
| وقتی که مرا دید گمانش چنین بود و نگاهش این گونه می‌گفت.)

- محمد (ص)

یکی از نمادهای ذکر شده در شعر سیاب، پیامبر اکرم (ص) است. در قصیده ی «فی المغرب العربی» شاعر، کشمکش میان اسلام و دشمنان آن صلیبیان را ترسیم می‌کند. در آغاز این قصیده، شاعر از

مرگ، مرگ تمدن، مرگ انسان، و ترسیم کردن رابطه ای عمیق میان هستی انسان عربی و جلوه‌های تمدن وی سخن می‌گوید. شاعر قصیده را با توصیف این حقیقت روشن پایان می‌برد که « خداوند ما در خود ما است» و در ما خواهد ماند تا همیشه زنده بمانیم و نمیریم. انقلابی عرب در روزگار معاصر انقلاب مقدس (پاک) است، انقلابی که در اساس به روزگار تاریخ درخشان اسلامی‌باز می‌گردد.

آنجا که صدای اذان بلند شود با صدای انقلابیون متحد می‌گردد به میزانی که شاعر برای توصیف این آمیزش یا اتحاد از روش استفهام استفاده می‌کند، شاعر میان اذان و انقلاب قادر به تمییز نیست و به این شکل رؤیای عمیق خود را از این موضع باز تاب میدهد، جهاد، همچون آذان عبادت و بقاست، هردو صدا از آن تمدنی است که پژواک آن باید تا ابد باقی بماند، و در کنار هم ، مردگان تمامی‌ملتهای اسلامی‌را زندگی دوباره بخشند، تا محمد (ص)، دوباره امت را هدایت کند، و دوباره شریعت خداوند باز گردد و بر سرزمین‌های عرب سایه گسترد و انصار (عرب امروز) جاودانه برای پیروزی اسلام قیام کنند. در این بند، شاعر زمانی که عبارت «إلهة العربی» را به کار می‌برد، مشاهده می‌کنیم که وی میان ایده‌های اسلامی‌و ملی گرایانه آمیزشی ایجاد کرده است. از آنجا که خداوند ملیت ندارد، بهتر می‌نمود که پیامبر(ص) را با عربانیت و نه خداوند را با آن مقایسه می‌کرد: (جاسم، ۱۳۹۳: ۲۳۶)

أنبر من أذان الفجر ؟ أم تکبیرة الثوار
تعلو من صیاصینا...؟
تمخضت القبور لتنشر الموتی ملایینا
وهب محمد وإلهه العربی والأنصار :
إن إلهنا فینا.
*
آیا این صدای بلند آوای اذان صبح است؟ یا تکبیر انقلابیون
از قلعه‌های ما بلند شده... ؟
گورها تکان خوردند تا مردگان به پا خیزند
پیامبر محمد (ص) و پروردگارش و انصار بر خاستند:
خداوند ما در خود ماست.

سیاب، در قصیده «مدینة السندباد» ترور و هراس و ویرانی دوران حکومت قاسم را به تصویر می‌کشد. در این دوران، انقلابی که بر دست قاسم حاصل شد و مردم عراق، در آن زمان، آن را آغاز رهایی خود می‌پنداشتند، آرزوی سیاب و ملت عراق را برآورده نکرد؛ چرا که همه ی مظاهر زندگی در این دوران به مرگ، هلاکت، ویرانی و قحطی مبدل گشت. به همین دلیل، شاعر در این بند، با تصویر مردگان در خیابانها و بی حاصلی کشتزارها و مرگ هرچه دوست داریم، آغاز می‌کند. او در توصیف فضای

حاکم در این دوران می‌گوید که جلوه‌های ویرانی و مرگ تا مرزی رسیده است که حتی آب را در خانه‌ها به بند کشیده اند و خشکی رودخانه‌ها را سخت تشنه ساخته است از نگاه شاعر این قوم (قاسم وهمکاران وی)، وحشی و از تبار تاتارند، که حتی نمادهای خیر و برکت – نظیر محمد (ص) و مسیح (ع) - در حصار ظلم و عصیان و طغیان آنها گرفتار آمده اند. در این بند، می‌بینیم که علی رغم کوشش شاعر برای پنهان ساختن مقصود اصلی قصیده از جاسوسان و تلاش در کاربرد رمز و ایهام و اشاره، بی اختیار به صراحت از عراق یاد می‌کند که مسیح (ع) را در آن به صلیب خواهند کشید:

الموت فی الشوارع
والعقم فی المزارع،
کل ما تحبه یموت
الماء قدوه فی البیوت
وأله الجداول الجفاف.
هم التاتار أقبلوا، ففی المدی ر عاف،
وشمسنا دم، وزادنا دم علی الصحاف.
محمد الیتیم أحرقوه فالمساء
یضئ من حریقه، وفارت الدماء
من قدمیه، من یدیه، من عیونه
وأحرق الإله فی جفونه
محمد النبی فی «حراء» قیدوه
قمر النهار حیث سمروه.
غدا سیصلب المسیح فی العراق،
ستأکل الکلاب من دم البراق.
مرگ در خیابانها،
و ناباروری در کشت زارهاست
هرچه را دوست می‌داریم می‌میرد
آب را در خانه‌ها به بند کشیده اند
و خشکی رودخانه‌ها را سخت تشنه ساخته است
این قوم تاتارند که رو آورده اند، در دوردست‌ها خون می‌ریزد
خورشید ما، خون است و توشه ی ما در این ظرف، خون
محمد یتیم را به آتش کشیدند، و شب

از شعله حریقش درخشان شد، و خون
از دست‌ها، از چشم‌ها و از پاهایش جاری گشت
و خدا در چشمانش سوخت.
محمد پیامبر را در «حرا» به بند کشیدند
و چون او را به دار آویختند، روز را به دار آویختند.
فردا مسیح در عراق بر صلیب خواهد شد،
و سگها از خون براق خواهند خورد.]

-عزرائیل

عزرائیل یکی از چهار فرشته ی مقرب خدا (جبریل، میکائیل، اسرافیل) است که در قرآن با لقب ملک الموت فرشته ی مرگ) ذکر شده است. سیاب از عزرائیل به عنوان نمادی دینی بهره برده و از آن برای نقد بعضی مشکلات جامعه ی زمان خود با معانی متفاوت بهره گرفته است.

در ابیات زیر از شعر «حفار القبور» که در سال ۱۹۵۰م سروده شده «عزرائیل» چهره ای نفرت آلود دارد. این غضبناکی وی چنان که مرسوم است نه به سبب مرگ آوری او بلکه درست بر عکس، به خاطر نبودن حتی یک مرده است به گونه ای که گویی عزرائیل خود در حقیقت مرده است. در این شعر گورکن که طرفدار جنگ است و از راه مردگان و دفن آنها امرار معاش می‌کند، زندگی خود را به خاطر نبودن هیچ مرده ای در خطر دیده و خشمگین است که چرا هنوز همه جا پر از زندگان بیمار، گرسنه و پیر فرتوت است و عزرائیل به سراغ آنها نمی‌رود تا با قبض روحشان، وسیله ی امرار معاش وی را فراهم آورد. این گورکن بر کلاغ‌ها نیز خشم می‌گیرد که چرا به رغم وجود انبوه زندگان و نبود هیچ خبر مرگ همچنان بیهوده غارغار می‌کنند. گورکن در حقیقت خشمگین از این است که چرا و تا کی کلاغها باید این چنین غارغار کنند بی آن که غارغارشان هیچ خبر خوش مرگی برای او به ارمغان داشته باشد:

وعلام تنعب هذه الغربان، والكون الرحيب

باق يدور .. يعج بالأحياء: مرضى، جائعين

بيض الشعور كأعظم الأموات - لكن خالدين

لا يهل كون؟ علام تنع؟ إن عزرائيل مات

وغدا أموث، غدا أموت؟

ابر چه کسی این کلاغ‌ها غارغار می‌کند، در حالی که این هستی گسترده

همچنان ادامه دارد... از زندگان بیمار و گرسنه پر است

سالمندانی که شبیه استخوان مردگان اند، ولی جاودان

نمی‌میرند؟ برای چه غارغار می‌کند؟ به درستی که عزرائیل فوت کرد!

و فردا می‌میرم، فردا میمیرم!)

اما در ابیات زیر از شعر «ثعلب الموت» که در سال ۱۹۵۷م سروده شده، عزرائیل را که از آن به (ثعلب الموت، فارس الموت و صیاد) تعبیر شده، می‌توان نماد حاکمان عراق در دوران پادشاهی دانست. عزرائیل با شمشیر آخته، دست‌های خونین، چشمها و دهان آتش افشان اژدهها گونه و دندان‌های تیز و خون چکان خود، کودکان را (نماد بی گناهان) تهدید به مرگ کرده و بغداد را از چهار سو به تصرف خود در آورده است. هیچ راه رهایی و نجات در این شهر مرگ و خون نیست. حضور وحشتناک عزرائیل جان شکار برای این شهر و مردمان اش جز ترس و لرز و مرگ هیچ ثمری ندارد:

ثعلب الموت، فارس الموت عزرائیل، یدنو ویشحذ
الأصل أو
منه أو، یصک أسنانه الجوعی ویرنو مهددۀ. یا إلهی
لیت أن الحیاۀ کانت فناء
قبل الفناء، هذی النهایۀ،
الیت هذا الختام کان ابتداء.
واعذاباه، إذ تری أعین الأطفال هذا المهد المستبیحا،
صابغ بالدماء کفیه فی عینیه نار وبین فکیه ناز.....
سور بغداد موصد الباب، لا منجی لدیه ولا خلاص ینال.
هکذا نحن، حینما یقبل الصیاد عزریل:
رجفۀ فاغتیال
*
عزراییل روباه مرگ و اسب سوار مرگ نزدیک می‌شود
و شمشیر را تیز می‌کند
آه از او آه، دندان‌های گرسنه خود را سخت به هم می‌فشارد و با نگاهی حاکی از تهدید خیره می‌شود.
ای خداوند ای کاش زندگی محکوم به فنا بود
پیش از فنا، این پایان

کاش این پایان آغازی دوباره بود
آه چه شکنجه ای، کودکان این مهاجم و تجاوزگر را با چشم خود می‌بینند،
دو دستش را به خون آمیخته ، و آتش، چشمها و دهان او را پر کرده است
درهای دیوار بغداد بسته شده، هیچ راه رهایی و نجات در آن نیست.
این چنین هستیم، زمانی که عزرائیل جان شکار، در این جا به ما روی آورد:
ترس و لرز سپس ترور و مرگ.)

ت - نماد تاریخی

نوع دیگری از نمادهای رایج در شعر معاصر عرب، نمادهایی هستند که از تاریخ عرب گرفته شده اند. وقایع تاریخی و شخصیت‌های تاریخ صرفاً پدیده‌ها و موجوداتی گذرا نیستند که با پایان یافتن وجود خارجی و واقعی شان به پایان برسند، بلکه در کنار آن وجود واقعی، دلالتی دائمیو همه جانبه دارند که در طی تایخ قابل تکرار است و می‌تواند در صور و اشکال متنوعی ظاهر شده، تأویلها و تفسیرهای تازه ای بپذیرد. تاریخ به گفته مصطفی ناصف توصیف مقطعی از زمان از دیدگاه معاصران نیست، بلکه ادراک و دریافت انسان معاصر یا جدید از آن است. بنابراین هیچ دوره ای از تاریخ گذشته ی انسان حاوی ویا حامل تصویر جامد و ثابتی نیست.

شاعر با تمام ابعاد و جوانب تاریخ، ارتباط تنگاتنگی برقرار می‌کند، چرا که جزئی جدایی ناپذیر از میراث پیشینیان و یک منبع بزرگ است که زندگی را سیراب می‌کند؛ بنابراین ضروری است شاعر معاصر، این مجرای بزرگ را مسدود نکند؛ بلکه با آن زندگی کند و از آن سیراب شود و نباید با حوادث مختلف تاریخی همچون حقایقی صرف، رفتار کند، بلکه می‌بایست از وجود و حقیقت خود و طبیعت حساسی که او را به کمک گرفتن از قسمتی از آن سوق می‌دهد، بر آن بیفزاید، تا این که میان گذشته و حال پیوندی برقرار شود. بنابراین، عملیات تاریخی، برآیند مستمر انواع جدید در زندگی و ادبیات است، و شاعر به همان اندازه که زاده ی عصر حاضر است، زاده ی گذشته نیز می‌باشد؛ و نوپردازی، بر پایه پردازش اشیاء و پدیده‌ها، به گونه ای است که با ایجاد یک رابطه ی نوظهور، همزمان تعبیر و ارتباط در دو سوی یک حالت قرار می‌گیرند، مشروط بر اینکه آن اشیاء و نشانه‌ها، خوشایند باشند و شاعر بنابر قناعت خود و ارزش معنوی این پدیده‌ها و دلالت اشاره گونه شان با آنها ارتباط برقرار کند تا بتواند آنها را به جان و اندیشه ی مخاطب منتقل نماید.؟

شاعر، به حوادث و شخصیت‌های تاریخی روی می‌آورد تا با بهره گیری از گذشته و متناسب با واقعیت از زمان حال سخن بگوید، بدین ترتیب میان گذشته، حال و آینده، پیوند برقرار می‌کند، به گونه ای

که گذشته با ابعاد مختلف آن «یک نیروی مثبت است که می‌تواند در زمان حال جریان یافته و رویکردهای بهتری در پی داشته باشد».

شاعر معاصر از قابلیت تفسیر و تحلیل چندگانه ی حوادث و شخصیت‌های تاریخی استفاده کرده و آن را وسیله جدیدی برای تعبیر از عواطف و عقاید خویش قرار داده است. طبیعی است که میان شخصیت تاریخی یا واقعه ای که شاعر بر می‌گزیند تا در قالب آن از آنچه در دل دارد، حکایت کند و مخاطبان شعر او، می‌بایست اشتراکاتی وجود داشته باشد، به این ترتیب اجزای تاریخ، نماد مفاهیم و عناصر اندیشه ی شاعر می‌شوند.

برخی از شاعران معاصر عرب که گرایش‌های ملی گرایانه دارند از شخصیت‌های تاریخ عربی و اسلامی، ابعاد تازه و مفاهیمی‌نو و زنده گرفته و به شیوه‌های گوناگون با حیات معاصر عربی پیوند میدهند. هدف از این کار، گاهی تحریک همت معاصران است بر احیای شکوه عربی، و گاهی جست و جوی معادلی برای تاریخ معاصر عرب که با ذلت، استبداد و استعمار در آمیخته است. کاربرد و استفاده ی دیگری نیز از این تصاویر درخشان تاریخ گذشته ی عرب منظور است و آن ایجاد زمینه ی تضاد در صورت پردازی است به گونه ای که شدت تناقض میان گذشته و حال آشکار شود. برای نشان دادن این تناقض، شاعر ناچار ایماء و اشاراتی را در کلام خود می‌گنجاند (جاسم، ۱۳۹۳: ۲۴۴)

شاعران معاصر عرب، شخصیت‌های مشهور تاریخ عربی را به عنوان الگوهای برتر که بیانگر اوضاع معاصر هستند انتخاب می‌کند؛ شاعر نیازمند نمادهایی است که با شرایط فعلی امت عربی در تعارض اند تا از این دریچه اوضاع منفی و مثبت را توصیف و چهره ی عصر را ترسیم کند. بدر شاکر سیاب، زمانی ظهور یافت که عراق و دیگر سرزمین‌های عربی در معرض چالشهای سرنوشت سازی قرار داشتند که تمدن و آینده ی آنان را تهدید می‌کرد، به دنبال این چالش‌ها، احساسات انقلابی ملتهای عربی شعله ور شد، و زبانه‌های آن، وجود شاعران را به آتش کشید. و احساس میکنی و ملی آنان را تحت تاثیر قرار داد؛ در نتیجه شعارهای مقابله و مبارزه برای دفاع از حقوق ملتها و آزادی‌هایشان را سردادند؛ آنها تنها به شعارهای حماسی با استمداد از حقایق تاریخی و مفاهیم صرف آن بسنده نکردند؛ بلکه به آن مفاهیم، جنبهای همگانی و فراتر از زمان، بخشیدند. سیاب، از حوادث تاریخی گذشته، تنها با توصیف آنها به عنوان اخباری گذرا، الهام نگرفته، بلکه به بازیابی مفهوم زمانی و به کارگیری آن برای اشاره به موضوعات معاصر اقدام کرده است؛ گاهی حوادث نزد وی درهم گره میخورد در نتیجه به ندرت، شاهد یک رویداد تاریخی هستیم که گویای یک بازه ی زمانی مستقل باشد. وی این حوادث تاریخی را نمادهایی قرار می‌دهد که با به کارگیری آنها، بتواند مفهوم معاصر و متناقضی به تاریخ دهد و با یک متناقض نمای دراماتیک میان گذشته و حال امت، احساسی عمیق در مخاطب ایجاد کند، چرا که این نمادهای تاریخی هم زمان در شاعر و خواننده، احساس عزت و درد را تحریک می‌کند.

سیاب، به بزرگان امت عربی اهتمام می‌ورزد و گروهی از این شخصیت‌های تاریخی را، منابع تصاویر شخصی خود قرار داده، آنها را با واقعیت عربی معاصر به ویژه شخصیت‌های روزگارش که وی با آنها روبروست، پیوند می‌دهد. اکنون به برخی از نمادهادی تاریخی که در شعر سیاب رواج داشته می‌پردازیم؛ برجسته ترین این نمادها عبارتند از: -

جمیله بوحیرد

جمیله مبارز الجزایری که علیه استعمار فرانسه بسیار مبارزه کرد و در این راه بسیار شکنجه و عذاب دید، در شعر سیاب جایگاه ویژه و در خور احترامی‌دارد؛ «شاعران معاصر اغلب درباره او شعر گفته و توانسته اند از وی شخصیتی اسطوره ای بسازند».

سیاب یکی از شاعران معاصر عرب است که سرود انقلاب الجزایر را نگاشته و عظمت آن را در شعر خود ترسیم کرده است؛ سیاب در قصیده «الی جمیلهٔ بوحیرد»، انقلاب الجزایر را مورد خطاب قرار داده است. احمد عرفات الضاوی درباره ی نماد جمیله در این قصیده می‌نویسد: «ارزش رنج و شکنجه ی جمیله در این قصیده ی سیاب، از این نظر حائز اهمیت است که همچون یک نقطه ی تابان سوزان در ظلمت عقب ماندگی و ضعف و ناتوانی عرب میدرخشد، رنجی که‌هاله ای از ایثار و فداکاری پیرامون آن را فراگرفته است؛ در زمانی که دیگر مردمان در تاریکی و گمراهیشان غوطه ورند»؟

در ابیات زیر، شاعر در وصف این شخصیت فداکار می‌گوید: جمیله در مبارزه ی خود به مرگ معنای عمیق انسانی بخشید. از این رو، وی نماد زندگی و بشارت بخش آزادی است. «و دیگر صرفا مبارزی الجزایری نیست بلکه نماد مبارزه در راه آرمان‌های انسانی و آزادی است» شاعر تجربه ی جمیله را همچون زایش زمین می‌پندارد که بی درنگ زندگی در آن به جریان می‌افتد و لبریز از شکوفه و سنبل می‌شود. وی با | این کار بشارت تولد دوبارهی امت عربی را میدهد:

الأرض، أم الزهر والماء والإسماک والحیوان والسنبل،

لم تبک فی إرهاصها الأول

من خضهٔ المیلاد ما تحملین:

ترتج قیعان المحیطات من أعماقها، ینسمح فیها حنین،

والصخر منشد باعصابه - حتی یراها – فی إنتظار الجنین.

الأرض؟ أم أنت التی تصرخین؟

فی صمتک المکتظ بالآخرین؟

*

زمین یا گل و آب و ماهیها و حیوان و سنبل

در نخستین فشردگی

به هنگام زه و زاد خود، آن دردی را که جمیله از بار سنگین خود می‌کشد نیازموده است.

ژرفنای دریاها از اعماق خود می‌لرزد، در آن مهر و محبت پدید می‌آید

صخره‌ها در حال تشنج است زمانی که او را در انتظار زاییدن جنین می‌بیند

زمین؟ یا تو که فریاد می‌کشی؟

در سکوت تو که با بارهای دیگران پر است؟

و در جایی دیگر از این قصیده، آن زن مبارز الجزایری را به الهه ی بابلی «عشتار»، نماد طراوت، عشق، رشد و نیکی تشبیه می‌کند؛ و آنچه را «جمیله بوحیرد» به اعراب و انسانیت هدیه کرد، برتر از هدیهی عشتار» به بندگانش می‌داند:

عشتار، أم الخصب، والحب، والإحسان، تلك الربۂ الوالهه

لم تعط ما أعطیت، لم ثرو بالأمطار ما رویت : قلب الفقیر،

عشتار، منشا حاصلخیزی، عشق و نیکی، آن الهه ی شیدا،

نبخشید آنچه را تو بخشیدی، و به مانند تو دل فقیری را سیراب نکرد.

سپس شاعر، او را به مسیح «ع» که بنابر روایت انجیل به دار آویخته شد، تشبیه می‌کند. گویا دست و پای خون آلود وی در دل شاعر، خون میچکانند، و چشمان وی از شدت اندوه در اعماق وجود خود می‌گریند. سیاب در تشبیه جمیله به اغراق گراییده، می‌گوید: مسیح «ع» آنگاه که به دار آویخته شد، همچون جمیله بوحیرد، دچار رنج و عذاب نشد؛ در حقیقت وی فداکار و ایثارگری است که ارزشمندترین دارایی خود را در راه ملت و امت خود بخشید؛ بی تردید او خواهر، مادر فرزندان و در نظر ما همه چیز ماست، جمیله نماد فداکاری است که آحاد مبارز ملت عربی دنباله رو او هستند:

یوم ابتدأنا کان عب السماء
ملقی علی أطلس،
یزحمه بالمنکب الأملس
ثم ارتقی "إیفل"، تم البناء
فانحط ذاک العب حینا علیه،
ثم انطلقنا نحن من جانبیه.

حتی حملنا عبئها، کل ما فیها من الأبراج والأنجم،
یا أختنا المشبوحة الباکیه،
أطرافک الدامیه
یقطرن فی قلبی ویبکین فیه
الم یلق ما تلقین أن المسیح
أنت التی تفدین جرح الجریح
أنت التی تعطین.. لا قبض ریح،
یا أختنا، یا أمم أطفالنا
یا سقف أعمالنا
یا ذروة تعلو لأبطالنا
* * *
آن روز که آغاز کردیم، بار آسمان
بر روی اقیانوس بود،
با کتف نرم خود بر آن سنگینی می‌کند.
سپس «ایفل» برافراشته شد ؛ کار ساخت پایان یافت؛
پس آن بار بردوش وی نهاده شد
و سپس ما از دو طرف او به راه افتادیم
تا این که بار او را، همه برج‌ها و ستارگان موجود در آن را برداشتیم
ای خواهر به صلیب کشیده و گریان ما
خون دو دست و پای خونین تو در دلم می‌چکد و در آن می‌گرید؛
مسیح با آنچه رو به رو شدی رو به رو نشد
تو آن کسی هستی که خود را فدای زخم‌های مجروحان نمودی
تو آن کسی هستی که بر دیگران ایثار می‌کنی..
ای خواهر ما، ای مادر فرزندان ما
ای پوشش کارهای ما
ای قله ای که برای قهرمان ما برافراشته می‌شوی.

شاعر در ابیات زیر، جمیله را کسی میداند که خود را برای ملتش فدا و قربانی کرد؛ و خطاب به وی می‌گوید: اگر تو نبودی شاخه‌های عریان ما، میوه نمی‌داد، و قافیه‌های زیبای مانمی‌خروشید، ما در یک گودال تاریک و بدون آرامش زندگی می‌کنیم، و به واسطه ی تو، شعاع نور که تاریکی را ویران می‌سازد و درخشندگی به همراه دارد، به ما می‌رسد؛ بر این اساس جمیله بوحیرد، نمادی تاریخی و منبع الهام شعری سیاب و محل استخراج حقایق تاریخ معاصر است:

الله لولاک أنت یا فادیه
ما أثمرت أغصائنا العاریه
أو زنبقت أشعارنا القافیه.
إنا هنا.. فی هوۀ داجیه
ما طاف لولا مقلتاک الشعاع
یوما بها. نحن العراۀ الجیاع.
***
در نبود تو ای فدا کننده
شاخه‌های عریان ما به بار نمی‌نشست
و اشعار ما سروده نمی‌شد
ما در اینجا در گودال تاریک بی پایان
اگر حدقه چشم پر تلالو تو نبود،
خورشید حتی یک روز نمی‌چرخید. ما برهنگان گرسنگانیم.ا

- حفصه

حفصه، یکی از شهروندان موصل است که به دست کمونیستها، در زمان حکومت قاسم کشته شد؛ در شعر زیر، وی تجسم عشتار در زمان حاضر بوده و همان کارکرد را در پیوند با حاصلخیزی و باروری دارد. شاعر قصد دارد از حفصه شخصیتی اسطوره ای بسازد؛ همان گونه که عشتار به جهان زیرین رفته و تموز را به جهان زبرین می‌آورد و شور و نشاط و زندگی در جهان می‌پراکند، حفصه نیز با مرگ خود و نیز با ثمر دادن خونش، تحولی مثبت ایجاد کرده و بارانی شادی بخش را سبب خواهد شد. بنابر این حفصه در شعر زیر نماد هر مبارز آرمان خواهی است:

عشتار علی ساق الشجرۀ
صلبوها، دقوا مسمارا
فی بیت المیلاد - الترجم.
عشتار بحفصۀ مستترۀ
تدعی لتسوق الامطار
تدعی إتساق إلی العدم.
عشتار را بر تنه درخت
به دار آویختند،
در محل تولد - رحم، میخ زدند
عشتار در پشت نقاب حفصه پنهان می‌شود

او را برای نزول باران می‌خوانند
او را به سوی مرگ می‌خوانند.]

کشته شدن حفصه به دست کمونیست‌ها بر ذهن و باطن سیاب اثر ژرفی نهاد از این رو هر وقت فرصتی به دست می‌آمد، یادش را گرامی‌داشته و او را دست مایه ی تاختن بر کمونیست‌ها و حتی عبد الکریم قاسم قرار میدهد. سیاب، سالها بعد در شعر «المعبد الغریق» که در سال ۱۹۶۲م سرود، باز از او یاد کرد. ابیات زیر به کشتار موصل اشاره دارد که در آن هیچ مکانی حتی گورها در امان نماندند، به بیان دیگر کمونیست‌ها به مردگان نیز رحم نکردند. قطاری هم که در اینجا از آن یاد می‌شود، می‌تواند به قطارهایی اشاره داشته باشد که به گفته ی هلال ناجی در اختیار کمونیست‌ها برای رفتن به شهر موصل قرار گرفت.؟ طناب‌ها (امراس) نیز به کشتار مردم و مخالفان اشاره دارد چرا که «کمونیستها آنها را با طناب بر روی زمین می‌کشیدند».

فلیتک حین ه الموصل الإعصار (لا دربا
ولا بیتا ولا قبرا نجا فیها) شهدت الأعین الغضبی
ولیتک فی قطار متر حین تنفس السحر
فقص، علی سریر السکۀ الممدود أمراسا
تلعق فی نهایته جسم یحصد النظر
علیه الجرح بعد الجرح أکداسا
الیهوی جسم «حفصۀ» لابسا فوق النجیع دما
وأمراس.
*
ای کاش زمانی که توفان شهر موصل را می‌لرزاند (نه راهی،
نه خانه ای، و نه گوری در آن سالم ماند) چشمان خشمگین را می‌دیدی
ای کاش در قطاری بودی که در سپیده دم عبور کرد
و طنابهایی را که بر راه آهن کشیده شده، برید
در آخر جسمی‌بسته است که نگاه‌ها را به خود جلب می‌کند
زخمها روی تنش یکی پس دیگری چنان که گویی برهم انباشته شده اند
تا آن که پیکر حفصه در حالی که پوششی از خون و طناب بر تن داشت، بیفتد.]

- کعبه، ذی قار و نعمان بن المنذر

در قصیده «فی المغرب العربی» سیاب، این سه نماد تاریخی را به کار می‌گیرد که در تاریخ و زندگی امت عربی اثر بارزی داشته اند. این تصاویر، ابعادی نمادین و دلالتهایی آشکار از تاریخ کهن عرب در خود نهفته دارند، چرا که این نمادها متعلق به دوره ای است که انسان عربی در آن زمان توانست از

سرزمین خود دفاع کند، و جلوه‌های قهرمانی خود را به نمایش گذارد و این امر از نیرو، استواری و پیشرفت تمدن او در آن هنگام حکایت دارد، گرچه امروزه، ناتوان و ضعیف شده و امکان دفاع از خود و میراث خود را ندارد

إله الکعبۀ الجبار
تدرع أمس فی ذی قار
بدرع من دم النعمان فی حافاتها آثار
الهی جبار کعبه
دیروز در ذی قار
با سپری از خون نعمان مسلح شد که در کناره‌های آن، آثاری است.)

- سدوم و عموره

سدوم و عموره دو نماد تاریخی در شعر سیاب است که بر اساس نوشته ی قاموس کتاب مقدس دو شهر بودند که قوم لوط آن دو را به جهت خرمی، بهره وری و بهشت گونگی، سکونت گاه خود قرار دادند. این دو شهر و مردمان اش به سبب شقاوت و پلید کاری نابود شدند. داستان نابودی این دو شهر به تفصیل در کتاب مقدس ذکر شده است اما قرآن کریم در سوره‌های متعددی به عذاب قوم لوط و نابودی سکونت گاهشان بدون ذکر نام این سکونت گاه اشاره دارد. (جاسم، ۱۳۹۳: ۲۵۳)

در شعر «المبغی»، عموره نماد بغداد تحت حاکمیت عبد الکریم قاسم است. جالب این که سیاب، بغداد را در این دوره «المبغی» می‌خواند؛ او می‌خواهد بغداد دوران قاسم را با زشت ترین نمود اجتماعی ای توصیف کند که در آن هیچ نشانی از ارزش‌های متعالی انسانی نیست. سیاب در حقیقت با وام گیری عموره از کتاب مقدس و حمل معنای نمادین جدید بر آن توانسته تصویری از بغداد دوران قاسم ترسیم کند که برای مخاطب جز فساد و تباهی و ظلم تداعی نمی‌کند. اما آنچه مخاطب در پایان شعر با آن مواجه می‌شود، پایان خوش بینانه و امیدبخش شعر است. در این مقطع آخر شعر می‌بینیم که عموره ی قوم عاد برای همیشه نابود شده اما عموره ی مردم عراق (بغداد)، بالاخره روزی آباد میشود:

أهذه بغداد؟
أم أن عاموره
عادت فکان المعاد
موتا؟ ولکننی فی رئۀ الأصفاد
أحسست.. ماذا؟ صوت ناعور
أم صیحۀ السغ الذی فی الجذور؟

*

آیا این بغداد است؟
یا این که عاموره دوباره بازگشت و روز آخرت
به سان مرگ است؟ ولی من در صدای زنجیرها
احساس کردم.... چه چیزی را؟
صدای چرخ چاه را
یا فریاد سبز شدن پنهان در ریشه‌ها را؟

اما در شعر «جیکورامی»، سیاب از دو نماد سدوم و عموره با هم بهره می‌برد. در این شعر سدوم و عموره اشاره به جیکور دارد. سیاب، جیکور را در اینجا از منظر بیماری خود در غربت لندن مینگرد. شاعر در اینجا صفت گمراهی (الغویه) منتسب به سدوم و عموره و نیز وجه خرمی‌نخستین و نابودی پایانی آن دو شهر را بر جیکور حمل نموده است. جیکوری که پناهگاه عاطفی سیاب است؛ در این جا به سدوم وعموره بدل می‌شود خرمگاه و بهشتی که رو به ویرانی نهاده است. چنان که گذشت، سدوم و عموره نیز در آغاز خرم و بهشت گونه بودند. این شعر نشان میدهد که سیاب تا چه حدی از زندگی نومید بوده و سبب این نومیدی مرگبار، افزون بر بیماری می‌تواند فقر، غربت و اوضاع نابسامان سیاسی آن روزگار باشد:

كيف أمشى ! خطاى مزقها الداء. كأنى عمود
ملح يسير ...
أهى عامورة الغوية أم سدوم؟
هيهات .. إنها جيكوژ:
جنة كان الصبى فيها وضاعت حين ضاعا.
چگونه راه بروم! بیماری گامهایم را پاره کرد. پنداری که ستونی
از نمک در حال حرکت ام...
آیا این عموره گمراه است یا سدوم؟
محال است .. آن جیکور است
بهشتی که جوانی در آن بود و گم شد زمانی که (عموره و سدوم) گم شدند.]

ث - نماد مردمی(فولکلوری)

منظور از نمادهای مردمی، نمادهایی است که شاعر آنها را از داستانهای مردمی‌اقتباس کرده است. بنابراین، میراث مردمی، منبعی مهم در آفرینش تصاویر، فضا و نمادهای آکنده از زندگی انسانی و اجتماعی به شمار می‌آید که با واقعیت گره خورده و ریشه‌های عمیق آن با حافظه مردم مرتبط است. میراث مردمی‌از فرهنگ شاعر که حاوی تصاویر، افکار و اشاره‌هاست، فراتر می‌رود. همچنین به طور

کلی یکی از وسایل بارور ساختن هنری محسوب می‌شود که نوآوران در بهره گیری و استفاده از آن در آثار هنری خود و الهام گیری از نمونه‌های آن در میان هنرهایی چون شعر، ضرب المثل‌ها، داستان‌ها و باورهای دینی، اهتمام می‌ورزند.

علی عشری زاید در کتاب خود «استدعاء الشخصیات التراثیة فی الشعر العربی المعاصر» منابع میراث فولکلور را به سه دسته تقسیم می‌کند که بنابر اهمیت و میزان توجه شاعر معاصر به آنها، عبارتند از: ۱-هزار و یک شب. ۲- بیوگرافی‌های مردمی‌مانند ابن هلال، عنتره، سیف بن ذی یزن و غیره. ۳- کلیله و دمنه که عبدالله بن مقفع آن را از دری ترجمه کرد و از آن روز، از جمله شاهکارهای میراث فولکلور ما محسوب می‌شود؛ او همچنین هزار و یک شب را برای شاعر معاصر مهم ترین منبع معرفی می‌کند که با توجه به شخصیت‌های آن که دارای دلالت‌هایی پر بار می‌باشند، با ارزش ترین منبع برای الهام گرفتن از نمادهای مردمی‌قلمداد می‌شود.

- سندباد

سندباد دریایی، از جمله شخصیت‌های هزار و یک شب است که مورد توجه شاعران ما قرار گرفته و در شعر معاصر رواج یافته است تا حدی که به ندرت اتفاق می‌افتد یکی از مجموعه‌های شعر جدید را باز می‌کنیم و با نام سندباد در یک قصیده یا بیشتر، مواجه نشویم، هیچ شاعر معاصری نیست، مگر این که در یکی از مراحل تجربه ی شعری اش؛ خود را سندباد دانسته است». .

در کتاب هزار و یک شب آمده است که سندباد دریایی، جوانی ماجراجو و از اهالی بغداد بود. او ثروت زیادی از پدر به ارث برد، اما طولی نکشید که همه ی آن را بر باد داد. ولی با وجود این، هرگز تنبلی و سستی پیشه نکرد، بلکه تصمیم گرفت به همراه چند جوان دیگر، از راه دریا به سفر وتجارت بپردازد. حکایتهای سندباد دریایی در هفت سفر رخ می‌دهد و در هر کدام، حوادث خطرناکی برای وی پیش می‌آید، ولی او با فراست و زیرکی همه ی آنها را با موفقیت پشت سر می‌گذارد. وی در پایان این سفرها، با ثروتی فراوان به دیار خویش باز می‌گردد. ماجراها و حکایت‌های تو در توی این سفرها، صفحات زیادی از کتاب هزار و یک شب را به خود اختصاص داده است. |

این شخصیت افسانه ای، به علت جنبه‌های روانی ودلالتهای فکری و مخصوصا به سبب قدرتی که در خلق معانی تازه، برای شاعر فراهم می‌آورد، محبوب بسیاری از شاعران نوگرای معاصر عرب شده است به ویژه سیاب، که به منظور بیان رنجهای فردی و اجتماعی خویش، به صورتی هنرمندانه، این افسانه را به کار برده است. ظهور اسطوره ی سندباد در اشعار سیاب زمانی رخ داد که وی از لحاظ جسمیو روحی به شدت ضعیف شده بود و احساس می‌کرد مرگ به او نزدیک شده است. این امر اشعارش را تحت تأثیر قرار داد و باعث شد آن التهاب انقلابی در او فروکش کند و جنبه ی آرمان گرایانه ی خود را از دست بدهد. حال آن که اعتقاد قلبی او به این آرمان‌ها، در گذشته در او روحیه

ای حماسه ساز ایجاد نموده بود. سیاب احساس می‌کرد لباس مرگ پوشیده است. او به واسطهی کثرت مسافرت‌هایش به کشورهای مختلف به امید درمان، نقاب سندباد را بر چهره می‌زند و با شخصیت وی متحد می‌گردد. سندباد سیاب تابع احساس و اندیشه ی اوست. تجربه ی بیماری شاعر سبب حضور این شخصیت در دفتر شعر او شده است. به بیان دیگر سندباد شاعر، کسی جز خود او نیست. (جاسم، ۱۳۹۳: ۲۵۵)

بدر شاکر سیاب از این احساس همانندی به شیوه ی کاملا هنری در یکی از زیباترین قصاید شعر معاصر که شخصیت سندباد در آن به کار گرفته شده، بهره می‌گیرد، در قصیدهی «رحل النهار» که به شیوهای هنری و بدیع، میان سندباد و اولیس پیوند برقرار می‌کند و یا به عبارت بهتر، برخی نشانه‌های اولیس را برای شخصیت سندباد به عاریت می‌گیرد که گویای احساس پیروزی او بر بیماری است؛ وی خود را سندباد شکست خوردهای میداند که الهه ی دریا، او را در قلعه ی سیاه اسیر کرده و از همسر وفادار خود می‌خواهد که پس از آن در انتظارش نباشد؛ چرا که هرگز باز نمی‌گردد؛ گرچه آشکار است که همسر وفادارش منتظر خواهد ماند، اسارت وی توسط الهه ی دریاها، از نشانه‌های بارز اولیس می‌باشد؛ جایی که همسر وفادار وی پنیلوپ، برای مدت طولانی در انتظار وی می‌ماند و از سخن گفتن درباره ی حیلهی معروف خود طفره می‌رود؛ تا اینکه اولیس از جزیره ی او جوجیا که الهه کالیبسو، به هنگام بازگشت از جنگ تراوا، او را در آنجا اسیر کرده باز می‌گردد؛ اما در هیچ یک از داستانهای سفرهای هفتگانه سندباد، به اسارت او در دست الهه ی دریاها یا انتظار همسرش اشاره نشده است. سیاب در قصیده ی «رحل النهار»، از زبان سندباد تجربه ی دردناک سیر و سفرهایش را به امید شفا به تصویر کشیده است. وی در این قصیده چنین می‌سراید:

رحل النهار
ها انه انطفأت ذبالته علی افق توهج دون نار
و جلست تنتظرین عودهٔ سندباد من السفار
و البحر یصرخ من ورائک بالعواصف و الرعود
هو لن یعود،
أوما علمت بأنه أسره آلههٔ البحار
فی قلعهٔ سوداء فی جزر من الدم و المحار.
هو لن یعود،
رحل النهار
فلترحلی، هو لن یعود.؟
*
روز کوچید

و ته مانده اش خاموش شده در افقی که بدون آتش می‌درخشد
و تو نشسته ای و بازگشت سندباد را از سفرها انتظار می‌کشی
و دریا از پشت سرت با توفان‌ها و رعدها فریاد می‌کشد.
او هرگز باز نخواهد گشت،
مگر نمی‌دانی که خدایان دریاها او
را در دژی سیاه در جزیره‌هایی از خون و صدف به اسارت گرفته اند.
او هرگز باز نخواهد گشت، روز کوچید
پس تو نیز از اینجا برو، او هرگز باز نخواهد گشت.

از شخصیت‌های این قصیده، جهانگردی به نام «اولیس اودیسه» است که همسرش پنیلوپ در انتظارش به سر می‌برد. او به خواستگارانش که با یکدیگر رقابت می‌ورزند، نیرنگ می‌زد. اولیس در مسیر بازگشت با حوادث هولناک و موانعی در دریا رو به رو می‌شود. در این قصیده ویژگی‌های سندباد و اولیس به هم در آمیخته و از این طریق سیاب از اندوه شخصی خود سخن می‌گوید. او به دنبال درمان همواره مسافر سرزمین‌های مختلف است، اما هر بار با شکست رو برو می‌گردد:

الأفق غابات من السحب الثقیلهٔ و الرعود،

الموت من أثمارهن وبعض أرمدهٔ النهار

الموت من أمطاره وبعض أرمدهٔ النهار

الخوف من ألوانهن وبعض أرمدهٔ النهار

رحل النهار رحل النهار.؟

افق، جنگل‌هایی از ابرهای سنگین و رعدهاست

مرگ، از میوه‌های آن‌ها و بخشی از خاکستر روز است

مرگ، از باران‌های آنها و بخشی از خاکستر روز است

هراس، از رنگ‌های آنها و برخی از خاکستر روز است

روز کوچید روز کوچید.

در مقطع دیگری از همین قصیده سیاب از پریشان خاطری همسر منتظرش سخن می‌گوید؛ همان دل شوره‌هایی که با نگرانی‌های پنیلوپ همسان است؛ او نیز در انتظار همسرش به سر می‌برد

وجلست تنتظرین‌هائمهٔ الخواطر فی دوار:

سعود. لا. غرق السفیث من المحیط إلی القرار
سیعود. لا. حجزته صارخۀ العواصف فی إسار
یا سندباد، أما تعود؟
کاد الشباب یزول تنطفئ الزنابق فی الخدود
فمتی تعود ؟
با خاطری پریشان در خانه به انتظار نشسته ای:
او باز خواهد گشت. نه. کشتی در بازگشت از اقیانوس به خشکی، غرق شد
او باز خواهد گشت. نه. غرش طوفان او را در بند
کرد ای سندباد، آیا باز نمی‌گردی؟
نزدیک است دوران جوانی برود و زنبقها در گونه‌ها خاموش شوند.
پس چه زمانی باز می‌گردی؟

دو شخصیت سندباد و اولیس پیوسته در شعر سیاب تکرار و با تجربه شخصی وی هماهنگ می‌شوند؛ شاعر از سندباد به اولیس تغییر ماهیت میدهد؛ هنگامی‌که به یاد همسر منتظرش می‌افتد همان گونه که پنیلوپ همسر اولیس در انتظار او به سر می‌برد. اما در اینجا، تجربه ی سیاب تفاوت‌هایی با تجربه ی اولیس دارد؛ «اولیس» پس از تحمل سختی‌های فراوان و غیبت طولانی، سرانجام با موفقیت نزد همسرش پنیلوپ باز می‌گردد، حال آن که در این تجربه ی شعری، یأس به گونه ای بر روح و روان سیاب چیره شده که بازگشت به وطن را برای خود بعید میشمارد. او بار احوال روانی خود را در نبرد با بیماری در غربت، بر دوش سندباد نهاده است. این احساس نومیدی او در تکرار مداوم دو جمله ی «رحل النهار» و «هو لن یعود» آشکار است. بنابراین، سندباد او، بر خلاف سندباد اسطوره ای، پیروزمندانه به سرزمینش باز نمی‌گردد.

در ابیات زیر سیاب، همسر خود را که نشانه‌های پنلوپه را در خود دارد، مورد خطاب قرار می‌دهد، و در حالی که نقاب سندباد و اولیس را بر چهره دارد، می‌گوید:

خصلات شعرک لم یکنها سندباد من الدمار،
شربت أجاج الماء حتی شاب أشقرها و غار
ورسائل الحب الکثار
مبتلئ بالماء منطمست بها ألق الوعود ...
أواه، مد یدیک بین القلب عالمه الجدید
بهما ویحطم عالم الدم والأظافر والسعار،
یبنی ولو لهنیهۀ دنیاه
أه متی تعود؟.

*

دسته‌های موی تو را سندباد از ویرانی حفظ نکرد
آب شور را تا آنجا نوشید که موهای بورش، سفید شد
و نامه‌های عشق بسیار
خیس از اشک و درخشش وعده‌ها بر آن کم فروغ گشته است....
آه، دو دستت را میان دل بگذار، جهان جدید وی با آن دو
و دنیای خون، ناخنها و آز ویران می‌شود،
دنیای خود را هر چند برای یک لحظه می‌سازد
آه کی باز می‌گردی؟

و این چنین، همسر سیاب همچنان در انتظار وی می‌ماند تا موهایش سفید شده و پیر گردد، گرچه طراوت وی کم فروغ گشته، اما امید بازگشت او را از دست نمی‌دهد، همسر وی، عمرش را در انتظاری پوچ سپری می‌کند انتظار بلند مدت، نامه‌های عاشقانه ی میان آنها را از بین برده و آبهای دریا نوشته‌های نامه‌ها را زدوده و همه ی تلاش‌های او برای گفتگو با سندباد بی نتیجه مانده است. او باز نمی‌گردد، چرا که بیماری عمیقا در کالبد او و جامعه رخنه کرده و انتظار بی فایده است.

- سوار مسی

در هزار و یک شب؛ در حکایت حمال با دختران، وقتی یکی از قهرمان‌های داستان، برای گردش دریایی و سفر به جزیره‌ها سوار کشتی می‌شود، وزش بادی مخالف، آن کشتی را به سمت و سوی کوه مغناطیس می‌برد. کوهی که هر کشتی را به سوی خود کشیده و میخهای آهنی آن را کنده، به خود می‌چسباند؛ بر فراز این کوه مغناطیس، قبهای مسی و بر فراز قبه سواری مسی بر اسبی از جنس مس است که نیزهای مسی در دست و لوحی جادوئی از قلع بر گردن دارد. مادامی‌که آن سوار مسی بر آن اسب نشسته، هر کشتی به آن مکان درآید شکسته و سرنشینانش نابود می‌شوند تنها راه نجات از شرارت و گزند آن سوار، پرتاب سه تیر از کمان طلسم نوشته ی جادوئی به سوی اوست، سرانجام قهرمان داستان، آن سوار را با تیر زده متلاشی می‌کند و به دریا می‌اندازد. در حکایت اجنه و شیاطین محبوس نیز که قهرمان داستان در مدینه ی نحاس به دنبال خمره‌هایی است که حضرت سلیمان بعضی از شیاطین و جنیان را در آن، محبوس کرده بود سواری مسی با دستهایی داراز کرده دیده می‌شود ولی این سوار بر خلاف حکایت حمال با دختران، نه بلا خیز و گزند آفرین بلکه راهنماست، چرا که او قفل گشای دهلیزهای دربسته ای است که راه به قصرهایی باشکوه و در نهایت به خمره‌های سلیمانی دارند.

در قصیده «مدینه السندباد» هم به سوار مسی، هم به سوار سنگی و نیز به سواری از جنس بشر اشاره شده که هر کدام از این اشخاص معنایی نمادین دارند. ابیات زیر، هم به دوران پادشاهی و هم

به دوران جمهوری اشاره دارد؛ بنابر این می‌توان فارس النحاس را نماد استعمار انگلیسی و فارس الحجر را نماد استبداد پادشاهی و فارس از جنس بشر را نماد استبداد دوران قاسم تلقی کرد که با توجه به خونریزی و کشتاری که سیاب به آن نسبت داده به مراتب بدتر از آن دو است. مردم اگرچه سواران مسی و سنگی را به زیر کشیدند ولی سواری دیگر هنوز در خیابانها جولان داده زنان و کودکان را به یوغ خود می‌کشد. وجود زنان و گاهواره‌های کودکان در این شعر از یک سو می‌تواند اشاره به کشتار بی گناهان و بیدفاعان باشد و از سوی دیگر می‌تواند به خاموش کردن بارقه‌های امید به آینده اشاره داشته باشد؛ زیرا زنان را می‌توان به عنوان پرورش دهندگان نسل آینده و کودکان را به عنوان نماد امیدآفرینان فردا تلقی کرد. بنابر این بدیهی است که این سواران نمادین همگی در فضای سیاسی روزگار شاعر قابلیت تأویل و تفسیر را دارند:

أمس أزيح من مداها فارس النحاس،
أمس أزيح فارس الحجر،
فران فی سمائها النعاس
ورق الضجر،
وجال فی الدروب فارس من البشر
يقتل النساء
ويصبغ المهود بالدماء
ويلعن القضاء والقدر؟
* * *
دیروز مجسمه ی قهرمان پس از افق آن برداشته شد،
دیروز مجسمهی قهرمان سنگ برداشته شد،
و خواب آلودگی بر آسمان آن چیره شد
خستگی و ملالت چیره شد،
و در راه‌ها قهرمانی از جنس بشر جولان می‌داد
که زنان را می‌کشت
و گهواره‌ها را به خون می‌آلود
و قضا و قدر را لعنت می‌کرد!)

- عنترۀ بن شداد

از جمله شخصیت‌های مردمی(فولکلوریک) تاریخ عرب، عنترۀ بن شداد است. او به عنوان نماد شاعر صاحب رسالت یا تک سواری دلیر با تأثیر تاریخی عمیق در ادبیات معاصر ظاهر شده است. او محبوب دلهای آحاد ملت است، ماجرای او فراوان بر سر زبان شاعران و مردم به صورت‌های گوناگون نقل

شده است و بدین ترتیب یکی از مهم ترین منابع تصویر شعری به شمار می‌آید. سیاب، به واسطه ی اشراف به تاریخ گذشته می‌کوشد تا تصویری شعری ارائه کند که عشق به میهن و رؤیای بازگشت به آن و زندگی در دشت و دامن آن را برای او تداعی کند. سیاب در قصیدهی «حنین فی روما» به داستان عنتره اشاره داشته، می‌گوید:

سأعود فأقطع لمنا وثبا
الأضمک یا أبد الشوق
یا نور المرفأ یهدی القلب إذا تاها
یا قصهٔ عنتر إذ یروی حول التنور فأحیاها
سأحس عبیرک فی نفسی
ینثال ویقرغ کالجرس.
* * *
سرانجام باز خواهم گشت و از نردبانمان با شتاب بالا می‌روم
تا ای شوق ابدی، تو را در بر گیرم
ای نور فانوسی که دل را به هنگام سرگشتگی راهبری
ای داستان عنتره، آنگاه که برگرد تنور روایت می‌گردد و آن را زنده می‌دارد
سرانجام بوی خوش تو را در خود احساس خواهم کرد
که می‌شتابد و همچون زنگ به صدا در می‌آید.)

در این قسمت شاعر، اشتیاق و حسرت خود به معشوقه اش را که میان او و میهن، اتحاد برقرار می‌کند، ابراز می‌دارد و به توصیف آن می‌پردازد و با بهره گیری از این عشق بدوی که پژواک آن در گوش تاریخ عربی تکرار می‌گردد، به رنج درون خود اشاره می‌کند.

. حزام و عفراء

عروه بن حزام، شاعر خردمند و عاشق پیشه ی عرب است؛ گفته میشود او اولین عاشقی است از میان مخضرمین (شاعران جاهلی و اسلامی) که از شدت درد فراق مرده است وی یکی از شاعران اسلامیو از شیدایان کشته ی عشق است که تنها با شعرهایش در وصف دختر عموی خود، عقال باکره، و ستایش او شناخته میشود. سیاب در قصیده اش «غریب علی الخلیج» به دو شخصیت «حزام و عفراء» اشاره می‌کند تا به واسطه ی آن از رنج و غربت خود سخن گوید! سیاب ریشه‌های داستان این دو را از وقایع تاریخ عربی، میراث مردمیو داستانهای کودکی که برای وی نقل شده و همچنان در ذهن او باقی مانده، استخراج می‌کند: (جاسم، ۱۳۹۳: ۲۶۲)

بالأمس حین مررت بالمقهی، سمعتک یا عراق...

وكنت دورة إسطوانه
هی دورة الأفلاک من عمری، تکؤر لی زمانه
فی لحظتین من الزمان، وإن تکن فقدت مکانه ..
وهی المفلیة العجوز وما توشوش عن "حزام"
وکیف شق القبر عنه أمام "عفراء" الجمیله
فاجتازها.. إلا جدیلة
* * *
دیروز، هنگامی‌که به قهوه خانه گذر کردم، تو را شنیدم ای عراق...
و من گردش یک اسطوانه بودم
به سان گردش افلاک از عمر من، که زمان آن در دو لحظه برایم تیره شد
اگر جایگاه آن را گم کرده باشی ...
آن پیر زنی است که از «حزام» نجوا می‌کرد
و این که چگونه قبر به روی او در برابر «عفراء» زیبارو شکافته شد،
پس آن را به دست آورد.. به جز یک گیسو.]

بر این اساس، حزام و عفراء تنها به عنوان دو نام تاریخی در این متن ذکر نشده اند؛ بلکه این دو نام گویای واقعیتی هستند که شاعر در آن زیسته است، افزون بر این که آن دو، تصویری نمادین از عشق و آرامش روانی واقعیت عربی روزگار خود می‌باشند که در آن زیسته اند، نقطهی اشتراک سیاب با این داستان در کجاست؟ در حالی که بنا بر آنچه از ظاهر قصیده بر می‌آید وی مظلومانه و آواره از میهن زندگی می‌کرده است؟ پاسخ این سؤال شاید در احساس غربت روانی شاعر به سبب دوری از جامعه اش و حس اشتیاق بازگشت به وطن او نهفته باشد.

خلیل‌الله خلیلی

تحلیل اشعار خلیل‌الله خلیلی از منظر رمانتیسم و سمبولیک

-معنا و نماد(رمز) در اشعار خلیلی

اشعار خلیلی سر تاسر دارای معنا و مفاهیم مختلف می‌باشند اما از آن جایی که خلیلی دورانی از عمر خود را به دور از کشورش افغانستان بنا به دلایل استبدادی گذرانده است، اغلب اشعارش دارای رنگ و بوی پایداری و مقاومت می‌باشند که مضامینی چون عشق به وطن، آزادی، ایستادگی در برابر متجاوزان و اتحاد را شامل می‌شوند اما روح دین پرور خلیلی او را از پرداختن به دیگر مضامین بازنداشته است و به فضایل اخلاقی نیز اهمیت فراوان داده است. در این فصل به مفاهیمی‌چون وطن، اتحاد، آزادی، مقاومت در برابر بیگانگان و متجاوزان، ستایش علم و خرد، ستایش شهیدان و ارزش وقت و ... در اشعار خلیل الله خلیلی می‌پردازیم.

-وطن

وطن از عناوینی است که نزد همه انسانها و نیز در ادیان آسمانی و به خصوص دین مقدس اسلام مورد توجه بوده و از قداست و احترام ویژه ای برخوردار بوده است و در آموزه‌های دینی به آن سفارش فراوان شده - است. شاعران و ادیبان متعهد که وطن خویش را در خطر می‌دیدند از هیچ تلاشی برای ابراز وطن دوستی دریغ نکرده اند و با زبان خویش به تشویق مردم به وطن دوستی و حفظ وطن مبادرت ورزیده اند. عشق به وطن در اشعار خلیلی بسامد بالایی دارد و خلیلی به ستایش وطن خود افغانستان و افتخار به تاریخ آن پرداخته است. خلیلی عشق به وطن را آنچنان بیان نموده که مانند آتشی میباشد:

گر نزد بر سینه ام استور گردون گو مزن　　　من دلی دارم کزان صد آفتاب آورده‌ام

مغز جان بگداختم در آتش عشق وطن　　　تا هزاران شمع بهر شیخ و شاب آورده ام (خلیلی، ۵۴:۱۳۶۸)

خلیلی در جایی دیگر عشق به وطن را در قالب وطن پرستی بیان می‌کند زیرا انسان هرگاه از زادگاه خود دور افتاد، آتش عشق آن در وجودش شعله ور می‌گردد. خلیلی نیز از وطن خود به هنگام هجوم بیگانگان دور افتاده است و آن را سزاوار پرستیدن میداند.

داند خدا که بعد خدا می‌پرستمت　　　هان ای وطن مپرس چرا می‌پرستمت

ذرات هستی ام ز تو بگرفته است　　　جان چون برتری ز جان همه‌جا می‌پرستمت

در نیمه شب که باز کند آسمان درش   با صد هزار دست دعا می‌پرستمت (خلیلی، ۲۵۶:۱۳۶۸)

باز در جایی دیگر می‌گوید که حتی ذره ای از چیزهایی را که متعلق به وطن من هستند، بیاورند برای بهبودی من کفایت می‌کند:

چون به غربت خواهد از من پیک جانان نقد جان   جا دهیدم در کنار تربت آوارگان

گور من در پهلوی آوارگان بهتر که من   بی کسم آواره ام، بی میهنم، بی خان و مان

کشور من سخت بیمار است آزارش مده   زخم‌ها دارد نمک بر زخم آن کمتر فشان

رقص رقصان از لحد خیزم اگر آرد کس   مشت خاری از دیار من به رسم ارمغان (همان، ۲۹۳)

خلیلی در جایی دیگر برای کودکانی که از وطن دور مانده اند، تاسف می‌خورد. او وطن را مانند آغوش مادر برای کودکان و مظهر شعائر دینی تلقی می‌نماید.

گویند موج‌های خروشان رودها   در نوحه خوانی اند به جای نواگری

گویند پایمال ستوران کفر شد   آیین ایزدی و شعار پیمبری

چندین هزار کودک مظلوم بی گناه   لب تشنه مرده دور از آغوش مادری (خلیلی، ۱۳۸۹ : ۲۱۲)

همانگونه که گذشت خلیلی وطن را مانند مادری میداند که به تربیت انسان می‌پردازد.

فرخنده مادرم چو ز دنیا کشید رخت   بسپرد با غرور به دامان کشورم

کشور، مرا به سینه تنگش گرفت گرم   پرورد آن چنان که نپرورد مادرم

جز نقش سربلندی و آزادی و وفا   با هیچ حرف هرزه نیالود دفترم (همان، ۱۷۰)

در جایی دیگر با کوچکترین اتفاق به یاد وطن خود می‌افتد. وطنی که گرفتار استعمار شده را توصیف می‌کند:

ناله خار کن از دور به گوشم آمد   ای خوشا پای پر از آبله خارکنا

ناله خار کن افگند به یاد وطنم   وطنا وا وطنا وا وطنا وا وطنا

کشوری دیدم تا حلق فرو رفته به قرض   همچو شیری که فرومانده میان لجنا (خلیلی، ۱۳۰۱۳۶۸)

در جایی دیگر خلیلی با یادآوری وطن و عشق به آن می‌پردازد.

باز امشب دوستان کشور به یاد آمد مرا / سوختم آن خاک جان پرور به یاد آمد مرا

شام دیدم مرغکی بر گلبنی خفته به ناز / آشیان مهربان م ادر به یاد آمد مرا

عشق گلزار وطن در سینه پر داغ من / در دل امواج خون گوهر به یاد آمد مرا

از کجا می‌آیی ای باران که از هر قطره / کابل و اشک زن و دختر به یاد آمد مرا؟

(خلیلی، ۸۴:۱۳۸۹)

اتحاد

اتحاد یکی از مسائلی می‌باشد که بسیاری از اندیشه وران به آن اهمیت داده اند و اتحاد در برابر بیگانگان و استعمارگران یکی از راه کارهای پیروزی مردمی‌است که در زیر سلطه استعمارگران اسیر شده‌اند. مسلمانان در چهار سده نخستین هجری در اخلاق، علم و تمدن پیشرفت بسیار کردند چنانکه نزدیک بود سرور همه جهان آن روز شوند اما پس از گذشت این چهار صد سال کم کم ضعف در عالم اسلامی‌ظاهر شد و مشکلات بسیاری دامن ایشان را گرفت در حالی که غربیها پس از جنگهای صلیبی و به ویژه از آغاز رنسانس به خود آمده بودند و به ایجاد تمدنی جدید توفیق یافتند که بر پایه علوم یونانی و آزادی اندیشه و تقدم در صنعت بود»(حلبی، ۲۲۹:۱۳۸۵). در اینجا بود که هر یکی از روشنفکران راهی را برای سلطه بر استعمارگران ارائه دادند. یکی اصلاح را از طریق دین ، دیگری از طریق سیاست ، سومی‌از راه آگاهیدن مردم، چهارمی‌از راه اتحاد کشورهای اسلامی، پنجمی‌از راه اتحاد اعراب با همدیگر و ششمی‌از طریق دوستی با غرب و کسب علوم مفید و مناسب با احوال مسلمین با حفظ شئونات آنها و هفتمی‌با پذیرفتن سوسیالیسم و همه اینها ممکن می‌داند»(همان).

خلیلی به مردم افغانستان گوش زد می‌کند که با اتحاد و همدلی می‌توانند دوباره وطن خود را به دست آورند:

خداشناس و وطنخواه مردمی‌کز خشم / به لرزه پشت ابر قدرت جهان آورد

خوشا به دانش قومی‌که در دل سنگر / ز اتحاد مثالی به دیگران آورد

جدا ندیده کسی ذوالفقار از خیبر / اگر چه دشمن صد رخنه در میان آورد

دو همدل اند و برادر هرات با پنجشیر / قسم به آنکه بهار و دی و خزان آورد

یکی است نعره تکبیر در دل کهسار / چه شیر غزنه چه شهباز بامیان آورد

(خلیلی، ۱۱۸:۱۳۸۹)

در جایی دیگر او اتحاد و همدلی را مایه پیروزی در برابر بیگانگان می‌داند و مردم افغان را تشویق به اتحاد می کند:

با جماعت دست توفیق خداست		این سخن بی شک حدیث مصطفاست

آنچه می‌بخشد ظفر روز جهاد		اتحاد است اتحاد است اتحاد

(همان، ۶۴۵)

آزادی

مفهوم آزادی را می توان همان دستیابی به حکومت قانون و رهایی از نظام استبدادی تلقی نمود. در واقع آزادی زمانی به دست خواهد آمد که جامعه از جهل و گمراهی خلاص شود. می‌توان گفت «این رهایی ایا همان آزادی] ممکن است ناظر به خلاصی از قید استثمار و ظلم داخلی و خارجی باشد یا خلاصی از قید جهل و خرافات و فقر و یا هر دو» (اسلامی‌ندوشن،۱۷۱:۱۳۳۹). اصل و رکن اول آزاد زیستن را رسیدن به مرزی از فهم تلقی نموده اند و مهم ترین امر نگه داشتن آزادی است. برای حفظ آزادی نه تنها باید رشد فکری و سلامت جسمانی در جامعه باشد بلکه توازن و تعادل روحی و اجتماعی نیز از ضروریات آن است. تعادل روحی به معنای آن که فرد متوسط جامعه از اعتدال و آرامش برخوردار باشد. تعادل اجتماعی به معنای آن که جامعه بر مبنای عادلانه‌ای قرار یابد»(همان، ۱۷۲).

خلیلی در دیوان خود نیز به آزادی پرداخته است و در نگاه خلیلی آزادی رهایی از سلطه استعمارگران میباشد زیرا کشورش در معرض حمله روسها قرار گرفته است و معنای دیگر آزادی از نگاه خلیلی پایان جنگ و به دست آوردن استقلال سیاسی افغانستان می‌باشد. خلیلی از مردم می‌خواهد که سیاست را با انجام انتخابات به دست گیرند و همگی باید در این انتخابات شرکت نمایند زیرا یک دولت با پشتیبانی یک ملت پا برجا خواهد ماند و در همه حال استبداد را رد می‌نماید زیرا ثمره آرای مردم به این می‌باشد که حکومت استبدادی را از خود دور می‌کنند.

عقل کامل کنون به عالم نیست		در بسا رازها که محرم نیست

فرد محفوظ از زلل نبود		عقل آن نیز بی خلل نبود

عقل کامل عقول ملت‌هاست		که کفیل همه سیاست‌هاست

مشورت چیست؟ اشتراک عقول		غور در کارگاه رد و قبول

دولتی را قوام بیشتر است		که در آن رای قوم معتبر است

فکر یک شخص رای مردم نیست　　هر صدایی صدای مردم نیست

فکر یک شخص هر قدر نیکوست　　تابع مد و جزر حالت اوست

فی المثل معده گر نماید درد　　بازماند ز کار دانش مرد

گر به همخوابه اش نمود جدل　　افتدش در نظام فکر خلل

کرمکی گر بجنبدش به شکم　　می‌شود سیر عقل وی درهم

الغرض فکر فرد نیست سلیم　　معرض لغزش است و انده و بیم

لذت و رنج و عزت و تحقیر　　هر یکی را در آن بود تاثیر

فکر یکتن قرین امراض است　　لعبت گونه گونه اغراض است

(خلیلی، ۱۳۶۸:۱۸۶)

خلیلی آزادی را می‌ستاید و طبیعت را بدون داشتن آزادی زشت قلمداد می‌کند حتی اگر زیبا باشد و جهان را با داشتن آزادی مانند بهشت قلمداد می‌کند حتی اگر زشت باشد.

طبیعت هر چه باشد نغز و زیبا　　چو آزادی نباشد سخت زشت است

جهان در پرتو آزادی و مهر　　اگر زشت است اگر زیبا، بهشت است

(خلیلی، ۱۳۶۸: ۴۱۰)

خلیلی در جایی دیگر به اعتراض سازمان ملل می‌پردازد که چرا حامی‌کشوری چون افغانستان نیست؟ اما اگر کشورهای ابرقدرت دچار مشکل شوند به حمایت آنان می‌پردازد. در اینجا خلیلی آزادی کشور خود را در رهایی و خلاصی از سلطه بیگانگان قلمداد می‌کند.

ظاهر آن مظهر عنوان صلح　　حامی‌آزادی و پیمان صلح

بر در آن نقش به ارقام　　زر خانه تامین حقوق بشر

حامی‌پیمان شکننان گشت حیف　　مدفن آمال جهان گشت حیف

اصل مساوات اگر هست راست　　پس سخن از غربی و شرقی چراست؟

بلع کند کشور آباد را　　برده کند ملت آزاد را

مجلس اقوام نجن بد زجا　　بر نشود از لب یک تن صدا

برده فروشی زجهان رخت بست　　ظاهر بازار غلامی‌شکست

لیک در این عصر ابر قدرتان		داعیه داران صلاح جهان

دست به هم داده به بیع ملل		کرده به پا این همه شور و جدل

همان، ۶۳۳)

پایداری در برابر بیگانگان و متجاوزان

در اشعار مربوط به پایداری شاعر می‌کوشد تا مردمان سرزمین را به مقاومت و پایداری در برابر بیدادگران و متجاوزان ، تشویق نماید. شاعران زیادی در راستای اشغال شدن کشورشان به دست استعمارگران دست به آفرینش چنین مضامینی زدند که بر آن ادبیات پایداری نام نهادند. در واقع ادبیات پایداری «نوعی از ادبیات متعهد و ملتزم است که از طرف مردم و پیشروان فکری جامعه در برابر حیات مادی و معنوی آنها را تهدید می‌کنند، به وجود می‌آید». ادبیات مقاومت به آن بخش از آثار ادبی اطلاق می‌شود که شعار ایستادگی و مقاومت در برابر ظلم و ستم و زیاده خواهی زورگویان و جباران را سر میدهد و زشتیها و پلشتی‌های بیداد داخلی و خارجی یا تجاوزگر بیرونی در همه حوزه‌های سیاسی ، فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی را با زبانی هنری و ادیبانه بیان می کند»(سنگری،۶۲:۱۳۸۹). جامعه‌ای که مورد تجاوز استعمارگران قرار گیرد مردم آن برای حفظ ارزش‌های ملی خود به پا می‌خیزند. در جایی دیگر تعریف ادبیات پایداری چنین آمده است «ادبیاتی است که آزموده‌های مقاومتی یک نسل مقاوم و مبارز را که برای رهایی سرزمین، دین، فرهنگ و سنت‌های خود از چنگال تجاوز گران و یورش گران به حریم ارزشهای ملی و انسانی به پا خواسته است برای نسل‌های آینده در بیان فخیم شعری و ادبی ترسیم و تصویر می- کند» در اشعار پایداری شاعر از مردم جامعه می‌خواهد که نسبت به کشور و وطن خود متعهد باشند و برای حفظ ارزش‌های ملی و فرهنگ و عقایدی که از پیشینیان به ارث مانده است در مقابل بیگانگان مقاومت نمایند. خلیلی در واقع به عنوان شاعر پایداری شناخته شده است زیرا در اشعار خود بسیار به این موضوع پرداخته است و از جوانان وطن خواسته است که در مقابل استعمارگران از خود پایداری نشان دهند و به مبارزه با آنان به پا خیزند.

باز روز امتحان آمد جوانان وطن		شیر مردان وطن شمشیرداران وطن

گوش بر گور شهیدان نه که گویندت ز خاک		داستان رادمردان مسلمان وطن

کشور آزادگان ناموسگاه فخر توست		کار بازی نیست ناموس نیاکان وطن

جز خدا و خاک پندار دگر افسانه است		این حقیقت را شنو از حق شناسان وطن

هان به خون خود کنش خاموش نه با لطف غیر		گر بیفتد آتشی روزی به بنیان وطن

(خلیلی، ۲۹۶:۱۳۶۸)

در جایی دیگر نیز مبارزه با استبداد را از ایمان تلقی می‌نماید. در واقع خلیلی بینش دینی وسیعی به این گونه مسائل داشته است. در واقع «روح شدیدا استقلال طلب افغانها و وارستگی خدشه ناپذیر آنها نسبت به قبیله و خاک و بالاخره غرور ذاتی با خون سرشته ایشان سلطه هیچ بیگانه ای را در این کشور برنمی‌تابد. اسلام نیز به عنوان دینی که نفی هر گونه تسلط اقتصادی، سیاسی و نظامی‌بیگانگان به خصوص کفار را بر پیروان خویش تکلیف می‌کند. از مهم ترین عوامل بیگانه ستیزی در میان مردم افغانستان است »(چهرقانی، ۸۶:۱۳۹۰)

وطندار دلیر من نگاهی کن به تاریخت　　　که روزی افتخار دودمان آسیا بودی

تو مرد بت شکن بودی تو مرگ اهرمن بود　　　تو خورشید زمن بودی، تو فر کبریا بودی

تو را در راه ایمان و فداکاری و آزادی　　　دبستان بزرگ سید احرار پرورده

وطندار دلیر من خدا بادا نگهدارت　　　طلسم نخوت مزدور استعمار را بشکن

(همان، ۴۵۷)

در جایی دیگر به مذمت استعمارگران و سلطه‌گران می‌پردازد:

آتشی از جنگ افروزند هر دم در جهان　　　این سیاست پیشگان شوم با افکار خویش

پیش ما از آشتی لافند اما در کمین　　　گرمتر سازند هر دم عرصه پیکار خویش

ظالمان را گنج گوهر کی کند قانع که خوک　　　گر به گلشن جا کند جوید همان مردار خویش

(همان، ۸۱)

زنان

در افغانستان به مسائل زنان و حقوق آنان توجه ی نمی‌شد. آنها فرصت نمی‌یافتند به تحصیلات بپردازند و همواره گرفتار روزمرگی بودند و به علت برداشت غلط از دین اسلام خود را محدود به کارهای درون خانه کرده بودند. خلیلی به این موضوع بسیار اهمیت داد تا به حقوق زنان بپردازد و آنان را تشویق به پیشرفت نماید. خلیلی در اشعار به ستایش زن می‌پردازد و وجود او را زندگی و مهربانی می‌داند و آفرینش او را یک راز تلقی می‌نماید و اینکه آفریده شدن زن از پهلوی مرد به این معناست که در تمامی‌مراحل او با مرد برابر و یکسان است و در کنار مرد قرار دارد نه کمتر از او و نه بیشتر.

زن اگر نیست زندگانی نیست　　　مردمی‌نیست مهربانی نیست

زان» به پشتو که معنی اش جان است　　　نزد من اشتقاق زن زان است

فیلسوفی چه شیوا گفت　　در معنی ببین چه شیوا سفت
گفت ایزد چو از کمون عدم　　کرد ایجاد پیکر آدم
کرد زن را ز پهلویش ایجاد　　وندرین نکته رازها بنهاد
زن اگر خلق می‌شدی از سر　　خود سری می‌نمود باهمسر
ور شدی زن ز پای وی پیدا　　می‌شدی پایمال جور و جفا
کرد ایجاد زن ز پهلویش　　همچو آیینه روی با رویش
تابود جاودانه در بر مرد　　همدل و هم زبان و همسر مرد
دامن زن چو بوستان خداست　　گلشن مهر و آشیان وفاست
ما چو چشمیم و نور بینش اوست　　نمک خوان آفرینش اوست
عشق زن شوق زن محبت زن　　شعر زن معنی و عبارت زن
دل مرد است ارغنون خدا　　ناخن زن در آردش به صدا
(خلیلی، ۲۰۳۰۱۳۶۸)

در اشعاری دیگر اساس زندگی و عشق را در زن می‌بیند و همچنین از ایوان کاخ زن است که تربیت صحیح رواج پیدا می‌کند و مردان به دلیل پاسداشت ناموس زنان دارای شرافت و نام گشته اند ولی در عصر حاضر اتفاقاتی چون فقر و تنگدستی سبب شده است تا معنای واقعی زن در برخی موارد تغییر یابد.

بر اساس زن بنای زندگی است　　آفرینش را از و فرخندگی است
دل از او دانش ازو دنیا ازو　　هم نهان ما و هم پیدا از و
عشق با زن زندگی بنیاد کرد　　این کهن معموره را آباد کرد
تختگاه آدمیت زان اوست　　تربیت یک روزن از ایوان اوست
ذوق از وی یافت این فرو جمال　　تا برد راهی به اقلیم کمال
آن چه مردان شرف کردند نام　　معنیش یک حرف باشد و السلام
این شرف تعظیم ناموس زن است　　آن که دل را جان و جان را مامن است
جوهر شمشیر مرد است این شرف　　آزمون صد نبرد است این شرف (خلیلی، ۲۳۶:۱۳۶۸)

در ادامه به بیان این مشکل می‌پردازد که برخی زنان به علت فقر و ن داری و رسیدن به آرزوها اسیر کسانی می‌شوند که از آنان سواستفاده می‌کنند.

عصر ما این رشته قدسی گسیخت / این شراب ذوق را بر خاک ریخت
ای بسا غنچه که شد پیش از بهار / برگ برگ از انقلاب روزگار
ای بسا حسنی که نگرفته کمال / شد به دست فقر و لذت پایمال
گوهر فطرت به بازار هوس / گشت ارزان در بهای خار و خس
بر در میخانه می‌گفتند دوش / ماه خودبین گشته امشب خود فروش
دیدمش بر در همی‌جان می‌فروخت / خویشتن را سخت ارزان می‌فروخت
شکرش بر لب ولی جانسوز نی / هر مژه ناوک ولی دلدوز نی (همان، ۲۳۶)

خلیلی برای چنین اوضاعی بسیار تاسف می‌خورد و چنین زنانی را انسان‌هایی می‌بیند که در آنها هیچ گونه معنویتی وجود ندارد و درواقع اینان نیز با سختی بسیار پروریده شده اند ولی دیگر گرفتار فتنه‌ها و فریبها شده‌اند.

صورتی معنی از آن بگریخته / گوهری آب و فروغش ریخته
این نهال از بوستانی بوده است / آرزوی دودمانی بوده است
مادری شب‌ها به وی در رازها / کرده چندین سوزها و سازها
آبیاری کرده با خون دلش / تا دهد این نخل روزی حاصلش
آن پدر آن پیرمرد ناتوان / برده بر شانه بسی بار گران
تا از ین شاخ گل آمال وی / بردمد گلدسته اقبال وی
آه اینک دور گردیده ز راه / اوفتاده در ف رود پرتگاه
بی کس و آواره و ابتر شده / بی پدر گردیده بی مادر شده
فتنه‌ها در کار وی انگیختند / زهرها در شهد وی آمیختند (خلیلی، ۱۳۶۸:۲۳۸)

خلیلی برای زنان و به ویژه به عنوان مادر مطرح شدن زنان احترام زیادی قائل است. او عقیده دارد که زنان شایسته می‌توانند نسلی نیکو برای آینده وطن تربیت نمایند. در واقع زن معنای انسانیت را به فرزندانش می‌آموزد و دامن او پراز احسان و مهربانی است.

جشن ملت روز عید مادر است　　رازها در مقدم وی مضمر است

مادر از فرزند نیک ارد به بار　　عید او را صبح دولت برشمار

اصل نوروز سعادت روز اوست　　روز ما از شمع شب افروز اوست

اولین مکتب بود دامان وی　　دامن احسان بی پایان وی

آدمی‌را گر خدا آرد نخست　　آدمیت را کند مادر درست

مادر فرخنده شاگرد خداست اوستاد درسگاه کبریاست (خلیلی، ۱۳۶۸:۲۴۹)

فقر

فقر از مواردی است که شاعران مقاومت از دیدگاهی دیگر به آن پرداخته اند و آن را یک امر طبیعی تلقی نمی‌کنند. آنان فقر را برای مردم جامعه نمی‌پسندند و به نکوهش و مذمت افرادی که سرمایه اندوزی می‌نمایند، می‌پردازند. اما خلیلی علاوه بر این معنای فقر، معنای عرفانی آن را در نظر گرفته است. فقر معنوی آن است که عارف از دنیا و متاع آن روی گردان است و نیاز او فقط به سوی الله است و لذت این مقام حتی در نزد بزرگترین پادشاهان یافت نمی‌شود.

لذت فقر از حریم شاه نتوان یافتن　　یوسف دل در بن این چاه نتوان یافتن

صرف شد عمر گرانمایه به میل این و آن　　یک نفس در زندگی دلخواه نتوان یافتن

هر یکی ما را به راهی برد و منزل دور ماند　　جاده چون بسیار گردد راه نتوان یافتن

چشم بر هم نه که در غفلت بود آسودگی　　خواب راحت با دل آگاه نتوان یافتن

عمر آخر گشت و شام تیره ما طی نشد　　یک سحر در این شب کوتاه نتوان یافتن

تا چراغ عشق تابد در خرابات مغان　　روزن نوری جز این درگاه نتوان یافتن

سوختن در عشق تو خوشتر بود از لطف غیر　　گرمی‌خورشید از صد ماه نتوان یافتن

(همان، ۲۸)

در جایی دیگر به ستایش خواجه عبدالله انصاری می‌پردازد و فقر او را مورد ستایش قرار میدهد و این فقر همان فقر معنوی می‌باشد.

شکوه بوریای فقر او را بین که تا امروز　　بنازد آستانش بر صد اورنگ جهانداری

(خلیلی، ۱۳۶۸ :۸۵)

در جایی دیگر خلیلی به مذمت فقر طبیعی می‌پردازد و آن را دردآور و رنج آور تلقی می‌کند و تا آنجایی که فرد مرده در گور ، زندان گور را بر حیات همراه با فقر ترجیح می‌دهد.

صبح گاهی گدای بیچاره   گرسنه پا برهنه آواره

سخت دلگیر شد ز وضع جهان   رفت تنها به سوی گورستان

کرد بر قبر دوستی آواز   کای مرا در حیات محرم راز

یکدم از خاک تیره سر بردار   بار فقر مرا بدوش گذار

زیر این بار روح من افسرد   شمع امید در نهادم مرد

مرده از جای خود نخورد تکان   گفت از فقر خوشتر این زندان   (همان، ۹۷)

در جایی دیگر خلیلی زندگی مرفه را برای فرعونیان می‌پسندد و فقر را لایق و شایسته برای پیروان پیامبر اکرم (ص) میداند. او با چنین تفکری و بیان آن برای مردم جامعه می‌خواهد که سختیها و مصایب فقر را در میان مستمندان کاهش دهد.

شام‌ها می‌کرد از خادم سوال   مطبخ ما را بگو چون است حال

گر بگفتی نیست چیزی در بساط   مولوی را دست دادی انبساط

شکر گفتی کاین عطای داور است   مطبخ ما مطبخ پیغمبر است

ور بگفتی هست امشب خوب تر   حالت مطبخ ز شب‌های دگر

مولوی گفتی به اندوه تمام   بوی فرعون آید امشب در تمام

(خلیلی، ۷۵۲:۱۳۸۹)

فضایل اخلاقی

فضایل اخلاقی آن دسته از اخلاقیات را گویند که سبب تعالی روح و جلای نفس می‌شوند. داشتن اخلاق پسندیده همواره دغدغه انسان‌ها و رسالت تمامی‌رسولان بوده است . هدف اصلی پیامبران در دوران رسالت خویش، تحقق بخشیدن به همین غایت و غرض جوامع انسانی بوده است: «هو الذی بعث فی الأمیین رسولا منهم یتلوا علیهم آیاته و یزکیهم و یعلمهم الکتاب و الحکمه»(سوره جمعه،آیه ۲).خلیلی نیز که در جای جای اشعار خود به دین اهمیت داده است و در اشعاری که مقاومت را به تصویر می‌کشد، ماجرای طایف پیامبر (ص) را بیان می‌کند. هنگامی‌که به طایف رفت و خواست اهل

آنجا را به اسلام دعوت نماید، آنان هیچ اهمیتی به وجود نازنین او ندادند و حتی با شقاوت تمام سنگ به سویش پرتاب می‌کردند.

سنگ اینجا بر گرامی‌گوهر فطرت زدند		خاک اینجا بر فروزان چشمه رحمت زدند

طعنه بر مسند نشین کشور عزت زدند		برطلوع شمس ما خفاشها تهمت زدند

در ره سلطان گل چیدند فرش خارها

جلوه‌ها دیدند و کس آواز آمنا نداد		هیچ کس یک جرعه آب نذر آن دریا **نداد**

آفتاب را به زیر سایه کس ماوا نداد		نور بینش تافت اما کس به چشمش جا نداد

نور حق دیدند افزودند در انکارها

(خلیلی،۱۳۶۸:۲۹)

خلیلی در این ابیات به وضوح بیان می‌کند که اهل طایف هیچ گونه اهمیتی به حضور آن پیامبر گرامی‌ندادند و هر چند پیامبر (ص) برای آنان نور حق و عزت و شرف را به ارمغان آورده بود اما آنان دست رد بر سینه مبارک آن وجود گرامی‌زدند.

با وجود تمامی‌این اذیت و آزارها پیامبر شکیبایی نمودند و از خود مقاومت نشان دادند و ذرهای ناراحتی به دل خود راه ندادند و این مقاومت به همراه شکیبایی سبب شد که دین اسلام در جهان گسترش یابد و او از تمامی‌مردم جوامع می‌خواهد که مانند پیامبر(ص) در عرصه دین مقاومت داشته باشند.

بر سر این سنگ‌ها دنیای نو بنیاد شد		بر بنای آدمیت صد جهان آباد شد

زین شکیبایی بر انده قلب گیتی شاد شد		در کهن تاریخ عالم فصل نو ایجاد شد

تاج‌ها بر خاک افتاد از سر سردارها

لرزه در کاخ ستمکاران دنیا درفتاد		رعشه در بازوی شاهان توانا در فتاد

از زمین آوازه حق تا ثریا در فتاد		سرکشان را پایه اجلال از پا درفتاد

خاکساری زد علم بر مسند جبارها

(خلیلی،۱۳۶۹:۳۰) در ملک قناعت خلیلی جوانان را مورد خطاب قرار میدهد که سالخوردگان را بخاطر کهولت مورد محبت قرار دهند و از رونمایی ناز و عتاب در مقابل آنان پرهیز نمایند زیرا آنها بخاطر سالخوردگی اذیت می‌شوند.

پیریم و تاب نازت ای نوجوان نداریم   مردیم و خاک گشتیم دیگر توان نداریم
جز یک نگاه پر مهر زان چشم آسمانگون   دیگر امید لطفی از آسمان نداریم
(همان ۹۶)

در ادامه به ستایش قناعت می‌پردازد و آن را رمز و مایه خوشبختی در آن جهان و این جهان قلمداد می‌کند برعکس شیوخی که به دلیل رفتن به بهشت و برشمردن اعمال دست به انجام اعمال نیک میزنند.

شیخ و حساب اعمال خلد برین و کوثر   ما و جنون و مستی میل جنان نداریم
ملک قناعت از ماست آنرا خدا نگیرد   هر چند این نداریم هر چند آن نداریم
(همان، ۹۶)

یکی دیگر از فضایل اخلاقی احسان و رحم به غمدیدگان می‌باشد . خلیلی عدل را در کم نمودن بار غم از دیگران معرفی می‌نماید. مهربانی و لطف به مردم بی غم مفهومی‌ندارد.

عدل یعنی کم نمودن بار غم   از دل مظلوم نالان دژم
صبر مردان استقامت با غم است   پا فشردن پیش سیل ماتم است
رحم جز امداد با مغموم نیست   نزد بی غم عاطفت مفهوم نیست
(خلیلی، ۱۳۶۸ :۲۳۴)

ستایش علم و خرد

در ارتباط با پیشرفت علم و صنعت اروپاییان پیشگام بودند و کشورهایی که در زیر استعمار بودند از این مهم به دور بودند. در اینجا بود که اندیشمندان و متفکران با تشویق و تحریک مردم جامعه خود علاوه بر ایستادگی در مقابل استبداد، آنان را به فراگرفتن علم و دانش فراخواندند تا با پیشرفت علم، صنعت آنان نیز پیشرفت و ترقی نماید. خلیلی نیز در اشعار خود به ستایش عقل می‌پردازد و از مخاطبان خود می‌خواهد که از عقاید باطل گذشتگان پیروی نکنند و با استفاده از نیروی عقل خود می‌توانند به دستاوردهای نوینی برسند.

این مثلهای کهنه و باطل   کار ما را نموده بس مشکل
هر مثل ربط با زمانی داشت   با همان عصر اقترانی داشت
عصر ما راست اقتضای دگر   مثل دیگر و ادای دگر (همان، ۱۸۰)

در ادامه به تحرک و تحول تشویق می‌نماید زیرا کسانی که در راه علم قدم گذاشته اند، توانسته اند پیشرفت نمایند.

دیگران آستین چو بر زده اند　　　برتر از اوج ماه پر زده اند

پا برون آر ازین دریده پلاس　　　خویش را کن خلاص زین وسواس (همان، ۱۸۰)

همچنین عقل را به آیینهای تشبیه می‌کند که اگر از خرد استاده نیکو گردد، مانند آیینه‌ای صیقل داده شده جلوه می‌کند.

سنجش و فکر کار انسان است　　　دخل معقول خاصه آن است

هر که را نیست دخل در معقول　　　عقلش آیینه ای است نامصقول

وای از آن کس که در طریق عمل　　　نزد آی نه خرد صیقل (خلیلی، ۱۸۱:۱۳۶۸)

و در ستایش عقل و خرد و به کار گیری آن مثلی می‌آورد که انسان با نیروی خرد می‌تواند به کارهای سخت بپردازد و موفق شود.

این مثل از قدیم مشهور است　　　که زمین سخت و آسمان دور است

لیک آن‌ها که راه یافته اند　　　هم زمین هم فلک شکافته اند

راه بردند م اورای سپهر　　　سیر کردند پهلوی مه و مهر (همان، ۱۸۳)

در جایی دیگر از احترام به علم و آنانی که علم را می‌آموزند سخن می‌گوید و احترام به آنها را آیین و مسلک دین معرفی می‌نماید و برای وطن خود علم و دانش را آرزو می‌کند.

احترام از علم و حکمت شیوه دیرین ماست　　　قدر دانی ز اوستادان از خواص دین ماست

این شعار آدمیت مس لک و آیین ماست　　　روشنایی بخش چشم واقعیت بین ماست

آفتاب علم و دانش در وطن تابنده باد　　　اوستادان حقیقت ج وی ما پاینده باد (همان، ۲۳)

خلیلی در اشعار مثنوی اعتماد به خود بیان می‌دارد که باید راهی نوین را در پیش گرفت و آنچه را که گذشتگان پیمودند را دور بیاندازیم زیرا در زمان حاضر باید تفکرات جدید داشت و هر چند این راه سخت باشد با نیروی عقل آسان و سهل می‌شود.

راه خود رو که رهروان رفتند　　　نه چنان رو که دیگران رفتند

به تو دادند چون نگاه نوین　　　جست‌وجو کن بجوی راه نوین

آنچه رفتند رفتگان در سال　　　شود اکنون به یک سحر پامال

گر کمی‌سر به خود فرود آریم　　　راه دشوار پیش رو داریم

طی این راه م رد می‌خواهد		عقل گردون نورد می‌خواهد (خلیلی، ۱۸۷:۱۳۶۸)

در این زمانه باید تمام تلاش و خرد خود را به کار گیرند زیرا اگر کوتاهی کنند و نتوانند به پیشرفت و ترقی برسند کشوران استبدادگر که مانند کرکس می‌باشند کشورهای ضعیف را به زیر سلطه خود در می‌آورند و مانع از پیشرفتشان می‌شوند.

کر کسان زمانه بیدارند		هر چه افتاد زود بر دارند

هر که افتاد پایمال شود		معرض ذلت و زوال شود

اول این رهزنان تجربه کار		ناقه خفته را کنند مهار (همان، ۱۸۹)

خلیلی هر چند که بسیار مخالف تقلید از غرب می‌باشد اما در مواردی که تقلید آنها سود و منفعت برای وطن به همراه دارد، مخالفتی نمی‌ورزد و مواردی چون علم را می‌توان از آنان تقلید نمود و با این کار پیشرفت صنعت را برای وطن به ارمغان آورد.

اینک آمد کاروان غیر چشمت باز دار		زشت و زیبایش ببین اینش بگیر آنش مگیر

علم وی تحصیل کن از مکر وی دوری گزین		چشم بگشا گوش بر الفاظ بی‌جانش مگیر

شهد وی با زهر مخلوط است تحلیلش نما		شهد شیرینش بنوش و زهر پنهانش مگیر

(همان، ۱۱۱)

در ستایش شهیدان

شهادت یک مفهوم تعالی دارد و شهید مقامی‌بس رفیع. شاعران مقاومت به ستایش شهیدان و ایثارگران پرداخته اند زیرا صلح و آرامشی که در وطنها برقرار است نتیجه از جان گذشتگی شهداست. «شهادت در دین اسلام به معنای کشته شدن در راه خداست. در اسلام شهید به کسی گفته می‌شود که جان خود را در راه خدا فدا کند. به عقیده متون اسلامی‌شهید کسی است که به حقی که اسلام آن را تایید کرده قیام کند و کشته شود. مقاومت و شهید دو واژه مرتبط به هم هستند چون شهید در راه مقاومت فنا می‌شود . مقاومت در برابر حفظ عقاید و آرمان‌هایش، در برابر حراست از ناموس و غیرت و شرفش. این انسان‌های نستوه و مقاوم جز با درک مسیر و اهدافشان شناخته نمی‌شوند. شکوه و زیبایی مقصدشان و عظمت روحشان از عارفان خلوت گزیده هم والاتر و کمال یافته تر است»

شهادت برای انسانهای پاکباخته و از دنیا وارسته ای که خداجویند و عاشقانه راه می‌پویند راه میانبری است که آنها را زودتر و سریع تر از آنها که از راه‌های دیگر در پی رستگاری اند به هدف‌های والایی در مسیر قرب الهی می‌رساند (عمید زنجانی،۳۰:۱۳۸۴). خلیلی به ستایش شهیدان در جای جای دیوان خود پرداخته است و شهیدان افرادی ساده و پاک میباشند که خودشان راه شهادت را

برگزیدند و دارای چنان نیروی قوی ایمان بودند که در میدان جنگ بسان شیر بودند و از خود دلاوریها نشان دادند و پاسدار ناموس و وطن خود بودند و آنها با این کار خود بار دگر آزادی و استقلال را برای هموطنان خود به ارمغان آوردند و اکنون مردم باید از ارزش‌هایی که با خون شهیدان به دست آمده حفاظت نمایند.

ای خوش آن مردان که دانستند این نیرنگها — رنگ خون را برگزیدند از میان رنگها

با چنان نیرو که از آوازه اش در جنگ‌ها — آب می‌گردید سنگ خاره از فرسنگها

در دل این دره‌ها یکبارگی آویختند — شیر آسابند و زنجیر ستم بگسیختند

بندهای سهمگین از دوش ما برداشتند — پرچم آزادگان بار دگر افراشتند

آنچه را با اشک و خون در کشور ما کاشتند — خود گذشتند از جهان و بهر ما بگذاشتند

آن مفاخر را کنون ما پاسبانی می‌کنیم — در فروغ آن مفاخر زندگانی می‌کنیم

(خلیلی،۱۳۶۹:۲۱)

در مثنوی چشمه خضر با طرز بسیار زیبایی مقام و جایگاه شهیدان را در نزد انبیا و خداوند متعال بیان می‌کند. در اشعار ابتدایی آمدن پیرمرد با شکوهی را بیان می‌کند.

ناگهان از دور شبحی عیان شد — سایه آساگاه پیدا گه نهان

لرز لرزان سوی من نزدیک شد — از شکوهش چشم من تاریک شد

(خلیلی، ۱۳۶۸:۲۴۵)

در ادامه بیان می‌کند که او فریادی بلند و رسا در کوه انداخت و از مردگان و کشتگان خواست که همه در یک جا جمع گردند. در این هنگام گروه‌های مختلف کشتگان سر از زمین بر آوردند. گروههای مختلف مادران به همراه طفلان که سر تا پا غرق خون بودند. عالمان با در بر داشتن کتابها و شهسواران که سرهایش قطع شده بود و نیزه دارانی که نیزه در دست بودند و تیرها به مغز استخوانشان اصابت کرده بودند و به آنها گفت :

هر که نوشد جرعه ای زین چشمه سار — می‌شود از فیض یزدان کامگار

(همان، ۲۴۵)

همه آنان به سوی چشمه روانه شدند اما فقط به گروه اندکی آب داد و آن گروه جز شهیدان کسانی دیگر نبودند.

گفت زان جمع غفیر بی شمار — دسته ای محدود دارد افتخار

هست ز ایشان در حقیقت چند تن — کشته راه خدا راه وطن (همان، ۲۴۷)

-**مناجات**

خلیلی دارای روح دین پروری می‌باشد علاوه بر پرداختن به فضایل در دیوان و اشعار خود و حتی توصیف شعائر دینی به مناجات پرداخته است و در آن جلوه‌های بزرگی و عظمت خداوند را بیان می‌کند. پادشاهی خداوند را بر کل جهان به مخاطبانش یادآوری مینماید.

از دل ذره تا سپهر بلند   شاهد جلوه جمال تواند
آنچه پیدا در آسمان کردی   در دل ذره ای نهان کردی
علم گردون نورد ذره شناس   نبرد ره به حکمتت ز قیاس
در کمال تو پر شکسته به راه   خرد ژرف بین دل آگاه
هر که در راه توست پویان تر   مانده از حکمت تو حیران تر
ای نهان گشته در کمال ظهور   وی به نور ظهور خود مستور
نی ز انکار کس ترا نقصان   نی به اقرار کس ترا برهان
گر یکی هم درین کهن درگاه   نگشاید زبان به الا الله
باز هم بر همه خدایی تو   مالک الملک و کبریایی تو
ای که از عجز من تویی آگاه   من چه آرم سزای این درگاه؟
که کنم حضرت ترا خورسند   خاک چون ره برد به چرخ بلند
لب من لایق ثنای تو نیست   فعل من در خور رضای تو نیست
تو مرا شاد کن که شاه منی   پرده پوش من و پناه منی (خلیلی، ۱۳۶۸:۱۵۱)

ارزش وقت

قبلا نیز بیان کردیم که خلیلی علاوه بر پرداختن به ادبیات پایداری و ستایش وطن و علایق آن به ادبیات تعلیمی‌نیز پرداخته است و بها دادن به وقت یکی از مواردی است که در ادبیات تعلیمی‌گنجانده می‌شود. خلیلی مثنوی به نام ارزش وقت را سروده است که در آن مخاطبان را تشویق نموده است که وقت را غنیمت شمارند و وقت به مثال گنجینهای گران بها می‌باشد. در بها دادن به وقت این گونه توضیح داده است که نه آن را بیهوده بگذرانند و نه اینکه در انجام امور هم تعجیل نمایند.

هان که گنجینه گهر وقت است　　　منبع قدرت و ظفر وقت است

وقت را ای پسر منه از کف　　　که بود وقت کیمیای شرف

هر که بیهوده میدود به شتاب　　　هست جهدش مشابه سیلاب

منتهی نیست جز به ویرانی　　　سیل چون گشت مست و توفانی (خلیلی، ۱۹۲:۱۳۶۹)

در ادامه مثالی می‌آورد که آب اگر با سیلاب و سریع باشد ویرانی به بار می‌آورد اما اگر آرام باشد باعث رویش گیاهان و گلها می‌شود و همچنین اگر باران آرام و پی در پی باشد موجب منفعت است پس در کار نیز شتاب نباید کرد و آن را پیوسته انجام داد.

ز آب آرام صافی روشن　　　دشت و صحرای ما شود گلشن

ابر شو قطره‌های رحمت بار　　　بر گل و خار لطف و رأفت بار

خشک گردیده مزرع امید　　　ای بهار کرم بیارنوید

معتدل بار تا شود شاداب　　　متصل بار تا شود سیراب

این دو رهرو همیشه یکسانند　　　هر دو از راه خویش وامانند

آنکه ره را ندید و کرد شتاب　　　وانکه در نیم راه بردش خواب (همان، ۱۹۲)

عشق

خلیلی عشق را مقدس می‌شمارد و عشقی را که بیشتر مورد ستایش قرار می‌دهد، همان عشق معنوی است و این بدان معنا نیست که به عشق زمینی اعتقادی ندارد. عشق معنوی را خوش‌تر و دل نشین تر از تمامی‌لذت‌ها می‌داند و آن عشقی است که به جز در درگاه حق جایی دیگر یافت نمی‌شود.

تا چراغ عشق تابد در خرابات مغان　　　روزن نوری جز این درگاه نتوان یافتن

سوختن در عشق تو خوشتر بود از لطف غیر　　　گرمی‌خورشید از صد ماه نتوان یافتن (همان، ۲۸)

در جایی دیگر زن را مظهر عشق و محبت معرفی می‌کند.

عشق زن شوق زن محبت زن　　　شعر زن معنی و عبارت زن

دل مرد است ارغنون خدا　　　ناخن زن در آردش به صدا (خلیلی، ۲۰۴:۱۳۶۹)

خلیلی غم را یار عشق می‌داند و این دو را لازم و ملزوم یکدیگر معرفی می‌کند.

من خطا گفتم که عشق از غم جداست — این سخن بس اصطلاحی نابجاست

عشق خود غم باشد اماجان غم — در همه غم‌ها بود سلطان غم

ای خوشا غم ای خوشا دنیای وی — ساقی و جام و خم و صهبای وی

نینوازا ساز شادی کم نواز — با نوای نی س رود غم نواز (همان، ۲۳۵)

امیدواری

امید یکی از معنا و مفهومی‌است که در زمان اوضاع نابسامان کشورها دلیل برای رهایی از غم و اندوه می‌شود. خلیلی این معنا را در اشعار خود خیلی زیبا به تصویر کشیده است.

در مثنوی طایر امید داستان آدم و حوا را یادآوری می‌نماید که ریشه یونانی دارد و هدف از ذکر این داستان این است که امید تنها دارایی انسان است که همواره با او می‌ماند. ملائکه برای آدم و حوا جعبه ای را هدیه می‌آورند و با اصرار از آن دو می‌خواهند آن را نگشایند و در آن رازهای شگرف الهی نهفته است ولی حوا پس از گذشت مدتی در آن را می‌گشاید.

عاقبت قفل بسته را وا کرد — سر مکتوم را هویدا کرد

سر جعبه تمام ناشده باز — شد از آن چند مرغ در پرواز

تا نگه کرد پر فشان رفتند — ماند یک مرغ و دیگران رفتند

سخت از کار خود پشیمان شد — جعبه را زود بست و گریان شد (خلیلی، ۱۵۸:۱۳۶۸)

آدم از راه می‌رسد و متوجه میشود حوا بسیار اندوهگین است و علت را جویا می‌شود و آدم رفتن مرغان و ماندن یک مرغ را تشریح می‌نماید.

آن یکی مرغ بخت و دولت بود — و آن دگر مرغ عمر و صحت بود

آن دگر طایر شباب و بقا — طایر شادی و جمال و نوا

همگان از کنار ما رفتن — کس نداند که خود کجا رفتند

وانکه در جعبه مانده پنهانی — هست مرغ امید انسانی (همان، ۱۵۹)

خلیلی علاوه بر امیدواری در این جهان فانی، در روز قیامت نیز به لطف و فضل و بخشش خداوند امیدوار است.

گر خدا فرمان دهد در روز حشر　　　تا برندم سوی دوزخ کش کشان

من شوم پنهان میان جرم خویش　　　همچو موری در دل کوه گران

تا مرا پیدا کند دژخیم رب　　　از ته این رمهای بی کران

آتش دوزخ شود سرد و خموش　　　من شوم خندان سوی جنت روان (همان، ۳۹)

مرگ

از مرگ گریزی نیست و امری است که به سراغ همه می‌رود و مقام و جایگاه افراد به هنگام رسیدن اجل چیزی را تغییر نمیدهد.

اینک ستاده بر در من پیک آسمان　　　کوبد در سرای مرا با کهن کلند
حکمی‌است از قضا که به هر در چو سر زند　　　بر دست وی گشوده شود هر چه هست بند

هم قفل شاه را شکند با کل ند خویش　　　هم بشکند به قدرت خود باب مستمند
نی خواجه سر کشد ز جلالش نه خار کن　　　گه پای بر حصیر نهد گاه بر پرند

جان میدهیم در قدم وی که می‌کشد　　　یکسان به دام پا و سر گرگ و گوسپند

بر پای خلق بی سر و س امان نهد طناب　　　زان سان که می‌کشد سر سردار در کمند
(خلیلی، ۱۰۹:۱۳۶۸)

اعتراض

جنگ هر چند تخریب و آوارگی به همراه دارد اما از طرفی حس هماهنگی و اتحاد را بین مردم القا می‌کند. در این گونه موارد است از که برخی از مردم با تفکر سطحی خود عافیت طلبی را می‌پسندند و با دشمنان همسو می‌شوند و در اینجاست که شاعران مقاومت به اعتراض برمی‌خیزند. درواقع «ادبیات پایداری همزاد و همراه ادبیات اعتراض، پرخاشگری یا ادبیات قیام که نافی و مستحیل کننده ارزشهایی و موجد ارزشها و نظام مطلوب است. به طور طبیعی طرفداران ارزش مستحیل شده در مقابل ادبیات قیام موجود قرار می‌گیرند و تمامی‌سعی و تلاششان را جهت به چالش کشاندن ادبیات جدید می‌نمایند»(امیری خراسانی،۳۷۸:۱۳۸۴)

خلیلی نیز به اعتراض مردمی می‌پردازد که در بستر عافیت خوابیده اند و با وجود اوضاع نابسامان افغانستان هیچ گونه جنبشی از خود نشان نمی‌دهند.

هر مرد که سنجشی ندارد　　　چشمی‌است که بینشی ندارد

چون مرده به کوی زندگان است　　　هر قوم که جنبشی ندارد

صد درد به هر رگش نهفته　　خود جرات نالشی ندارد

باشد چو زمین شوره بی بر　　هر قلب که خواهشی ندارد (همان، ۳۳)

خلیلی در جایی دیگر به نکوهش افرادی می‌پردازد که در مقابل وضعیت افغانستان سکوت اختیار کرده اند و به سازمان‌های صلح بین الملل معترض می‌شود.

دریغا جمع بی دردان به درد ما نفهمیدند　　مسلمانان به حال زار ما دیدند و خندیدند

به بنگاه ملل دعواگران صلح و آزادی　　به نام ما بساطی چند گستردند و برچیدند

ز آواز حقیقت گوش خود را پنبه بنهادند　　به آهنگ ستم کاران گیتی پای کوبیدند

(خلیلی، ۴۶۲:۱۳۸۹)

خلیلی در جایی دیگر به اعتراض رهبران قدرت می‌پردازد و درد آنان را جدا از درد مردم قلمداد می‌نماید.

این امیران غرق اغراض خودند　　خفته بر بالین امراض خودند

کس ندیده در میان سنگری　　تاج داری یا امیر لشکری

مسند آرایان اسلام ای دریغ　　هر یکی دلداده نام ای دریغ

خانه‌ها ز آلات حرب انباشته　　قصرها سوی فلک افراشته

هیچ کس با ما وفاداری نکرد　　هیچ سلطانی ز دل یاری نکرد (همان، ۷۳۶)

انتقاد از استعمارگران شوروی

آن گونه که قبلا متذکر شدیم «در قرن نوزدهم میلادی انگلیس برای حفظ منافع خود در هند که در آن زمان مستعمره انگلیس بود از کشور افغانستان به عنوان منطقه ای حایل بهره می‌برد. برای دوام سلطه اش بر هندوستان در امور داخلی افغانستان دخالت مستقیم می‌کرد. از جمله سه بار وارد جنگ با افغانستان شد و برای سالها اختیار روابط خارجی آن کشور را در دست داشت. علاوه بر این افغانستان در سال ۱۳۵۷ه ش با کودتایی با ماهیت کمونیستی و حمایت شوروی مواجه گشت که به دخالت نظام شوروی انجامید. در سده‌های اخیر رقابت دو دولت روسیه و انگلیس بر سر منافع خود ضربه‌های جبران ناپذیری به استقلال افغانستان وارد کرد و این کشور را به سوی فروپاشی سیاسی، اقتصادی و فرهنگی سوق داد»(نقی زاده،۱۶۱:۱۳۹۵). خلیلی، روسها را به علت حمله و تخریب مسجد جامع هرات مورد تعرض قرار می‌دهد.

بر طاق تو چیده جام و مینا ملحد پسران به جای قرآن

از آتش برگهای مصحف دود است بلند سوی کیوان

هر جا به جدار نام لنین بنوشته به جای نام یزدان (خلیلی، ۱۳۸۹:۱۸۲)

آزادی در دیوان خلیلی

در دیوان خلیلی بحث از قانون، مجلس و انتخابات بسیار کمرنگ است. فقط در دو مثنوی کوتاه به این مفاهیم به طور کلی و ابتدایی اشاره شده است. اما معنای غالب آزادی در دیوان وی رهایی از سلطه کشورهای بیگانه بر افغانستان است و آزادی را به معنی استقلال سیاسی به کار برده است.

- انتخابات آزاد یا رأی قوم

در مثنوی کوتاه «استبداد عقل» به نقد و رد استبداد می‌پردازد و خواستار مشارکت مردم در سیاست با انجام انتخابات می‌شود. در این شعر آرای مردم را ارزشمند توصیف می‌کند زیرا تصمیم‌های یک نفر خالی از اشتباه نیست و رأی قوم باعث قوام دولت خواهد شد:

عقل کامل کنون به عالم نیست در بسا رازها که محرم نیست

فرد، محفوظ از زلل نبود عقل آن نیز بی خلل نبود

عقل کامل، عقول ملت‌هاست که کفیل همه سیاست‌هاست

مشورت چیست ؟ اشتراک عقول غور در کارگاه رد و قبول

از نظر وی عقول ملت‌ها عقل کامل است و در انجام امور باید مشورت کرد، سپس به نقد عقل فرد که عاری از خطا و اشتباه نیست می‌پردازد و در ادامه می‌گوید:

دولتی را قوام بیشتر است که در آن رأی قوم معتبر است

فکر یک شخص، رأی مردم نیست هر صدایی ، صدای مردم نیست

فکر یک شخص هر قدر نیکوست تابع مد و جذر حالت اوست

فی المثل معده گر نماید درد باز ماند ز کار دانش، مرد

الغرض فکر فرد نیست سلیم معرض لغزش است و اندوه و بیم

لذت و رنج و عزت و تحقیر هر یکی را در آن بود تأثیر

فکر یک تن قرین امراض است لعبت گونه گونه اغراض است (خلیلی، ۱۳۸۹: ۶۶۹ و ۶۷۰)

مشورت و محترم شمردن رای مردم به معنی دوری از پادشاهی خودکامه و حکومت استبدادی است. به شکلی کلی و ابتدایی بر ارزش آرای قوم تأکید نموده، استبداد و حکومت یک تن را مردود شمرده است. اساس دموکراسی مشارکت مردم در اداره دولت است.

در مثنوی کوتاه «ملت و دولت» در خصوص ارزش و جایگاه ملت سخن می‌گوید و قدرت دولت را برخاسته از قدرت ملت وصف می‌کند و تصریح می‌کند که منظورم از به کار بردن واژهٔ «قوم» در واقع «ملت» است. این توضیح خود ترجمانی از وجود بحران هویت ملی در افغانستان است:

دولت از نیروی ملت شد پدید وای از آن دولت که ملت را ندید

هیچ دولت را نیابی پایدار گر نباشد پایه‌هایش استوار چیست

پایه وحدت آرای قوم؟ تکیه بر امروز و بر فردای قوم

قوم اگر گفتم، مرادم ملت است ملت ار گویم، اساسش وحدت است

ملت ما اندر این سخت آزمون کرده ثابت وحدت خود را به خون

ملت امروز مثل دیروز نیست. این عقاب تیز چشم خشمگین دیگر دست آموز این و آن نیست. هفت سال در خون ریزی و جنگ با دشواری‌های بسیار رو به رو شده است و فن مبارزه و جنگ را یاد گرفته است:

جوهر این ملت ایمان است و بس رهبرش خورشید قرآن است و بس
(خلیلی، ۱۳۸۹: ۷۱۰ و ۷۱۱)

خلیلی دین اسلام را باعث اتحاد اقوام افغانستان توصیف می‌کند، ایمان به قرآن و پیروی از دین اسلام را وجه مشترک ملت افغانستان می‌داند.

آزادی ملی و کسب استقلال سیاسی

در غزل «دود پیچان» عشق خود را به آزادی که آمیخته با عشق به وطن است اینگونه بیان می‌کند:

برگ ناچیزم که رانده چرخم از گلشن برون دود پیچانم که بنموده سر از روزن برون

خاتم کلک سلیمانی که دارد نقش حق ای خدا کی می‌شود ز انگشت اهریمن برون

دین و آزادی است در ذرات خون ما نهان ما و این پیمان ما ، تا جان شود از تن برون

گر غلامی‌طوق الماس است، بند بندگی است بشکنش در زیر پا چون کردی از گردن برون

در این غزل منظور خلیلی از آزادی، آزادی کشور از هجوم و سلطه دشمنان خارجی و بیگانه است، آزادی با کسب استقلال برابر است:

زنده باد آن کوهسار سربلند چرخ سای کاید از دامان آن، مردان شیر افکن برون

در سپاس جنگجوی پا برهنه تا به حشر می‌کند تاریخ ما فریاد صد احسن برون
(خلیلی، ۱۳۸۹: ۲۹۸)

ستایش وطن وجنگجویان وطن که در سنگر عشق مبارزه می‌کنند بیانگر این است که آزادی، به مفهوم دست یافتن به استقلال به کار رفته است.

شاعر در مثنوی «عروسان جامه گلگون هرات» داستانی کوتاه از زندگی مردم روستایی در هرات بازگو می‌کند، زندگی دختر بچه ای را توصیف می‌کند که در محیط پاک و با صفای روستا در کنار روستاییان مهربان بزرگ می‌شود. در جوانی عشقی پاک بین او و یکی از جوانان روستا سبب برپایی جشن و مراسم عروسی می‌گردد. البته در آن شب هفت عروس و داماد جوان برای انجام مراسم ازدواج آماده می‌شوند. مراسم عروسی با حمله ناگهانی روس‌ها به صحنه نبرد و مبارزه تبدیل می‌گردد. جوانان و تازه دامادها با شجاعت و دینداری روس‌ها را به عقب می‌رانند اما روس‌ها هنگام رفتن از روی خبث و بد طینتی بمب‌هایی را زیر خاک پنهان می‌کنند. سپس باعث ویرانی روستا و تباهی انسان‌های بی گناه می‌شوند. در پایان این داستان غم انگیز که به زیبایی توصیف شده است شاعر می‌گوید:

هفت داماد جوان چون هفت شمع مرد و زن بر دور آن‌ها گشته جمع

تیغ بر کف شیر مردان وطن حامی‌دین، پاسداران وطن

زیر تل خاک و گل پنهان شدند جان سپار رویت جانان شدند

بعد از آن شمشیر داران هرات قهرمانان نگهبان هرات

کشتگان را جابه جا بگذاشتند بر فراز آن به خون بنگاشتند

زنده باد آزادی و دین و وطن عاشقان جامه خونین وطن

باد لعنت بر ستمکار زمان جاودان در جاودان در جاودان» (خلیلی، ۱۳۸۹: ۷۱۶)

آزادی، دین و وطن را کنار یکدیگر نهاده است. در این شعر آزادی مورد نظرشاعر، آزادی از هجوم و سلطه کشورهای خارجی و بیگانه است.

در مثنوی «جشن استقلال» که در شانزدهمین سال استقلال افغانستان در سال ۱۳۱۴ ه .ش. سروده شده است، خلیلی پادشاه افغانستان را مورد خطاب قرار می‌دهد، جشن استقلال افغانستان را به او تبریک می‌گوید و او را مرجع آمال مردم می‌نامد که باعث آرایش وطن و زنده شدن دل بی جان ملت گشته است:

بگو با دیدهٔ بینای ملت   برای خسرو دانای ملت

وطن پیرایه از رای تو دارد   قیام از فکر والای تو دارد

وطن را گرچه سالار شهیدان   امام قوم، نادرشاه افغان

از چنگ اجنبی آزاد فرمود   خلاص از دست استبداد فرمود

ولی امروز بخت ما جوان است   که چون تو شهریاری کامران است

سپس می‌گوید که عظمت و بزرگی قوم به خاطر تجارت، خاک وسیع و زراعت نیست همچنین داشتن نفوس بی شمار برای کشور افتخار نیست بلکه قومی‌که دارای مرد کاری و هنرمند است آبرومند است. اگر افغان قرین افتخار است به دلیل وجود مردان نامدار است. ارجمندی تاریخ افغان به دلیل نام نادرشاه افغان است. آزاد شدن وطن از دست اجنبی توسط نادر شاه افغان را خلاص شدن از دست استبداد توصیف می‌کند:

الا ای چشم ملت روشن از تو   خس و خاشاک کشور گلشن از تو

تعالی الله که باز امروز این خاک   شده از جشن آزادی فرحناک

شهید راه استقلال، امروز   چو مرغان می‌گشاید بال، امروز

توای باد صبا گیر این حمایل   ببر نزد شه دانای فاضل

بگو تبریک استقلال ملت   به آن سرچشمه آمال ملت (خلیلی، ۱۳۸۹:۵۴۵-۵۴۶)

و شاه را تشویق می‌کند به اینکه به آبادی کشور بپردازد و دل زخم خورده ملت را شاد کند. وطن را آن گونه بازسازی کند که پیشرفت آن مورد توجه جهانیان قرار گیرد. در این شعر مرکز توجه شاه است و اوست که باید وطن را آباد سازد و دل مردم را قرین شادی کند. آزادی، باز هم به معنای رهایی از بند دشمنان خارجی است. در این شعر نیز آزادی به مفهوم استقلال ملت از سلطه دول خارجی به کار رفته است.

خلیلی مثنوی «مجسمه آزادی» را خطاب به جیمی‌کارتر رئیس جمهور آمریکا سروده است. در آن هنگام در کابل حکومت کمونیستی تشکیل شده بود و خلیلی در غربت به سر می‌برد. در این شعر به نقد عملکرد سازمان ملل می‌پردازد و از پایمال شدن حقوق کشورهای ضعیف مانند افغانستان توسط قدرتهای جهانی شکایت می‌کند و از جانبداری سازمان ملل از قدرتهای جهانی و بی تفاوتی آن سازمان نسبت به از دست رفتن آزادی و استقلال کشورهای ضعیف اعتراض می‌کند:

ظاهر آن مظهر عنوان صلح   حامی‌آزادی و پیمان صلح
بر در آن نقش به ارقام زر   خانه تأمین حقوق بشر
حامی‌پیمان شکنان گشت حیف   مدفن آمال جهان گشت حیف
اصل مساوات، دروغی دگر   قصه بی فر و فروغی دگر
اصل مساوات اگر هست راست   پس سخن از غربی و شرقی چراست؟

نسبت انسان به جنوب و شمال نشان دهنده نقص و یا کمال نیست، داشتن رنگ سفید و سیاه کار خداست و گناه کسی نیست. اگر از غرب دو تن به زندان شوند، در همه جا سر و صدا و معرکه راه می‌اندازند اما وقتی در شرق کشورهای قدرتمند:

بلع کند کشور آباد را   برده کند ملت آزاد را
مجلس اقوام نجنبد زجا   بر نشود از لب یک تن، صدا

سازمان ملل که برای برقراری صلح در جهان ساخته شده است و بایستی حامی‌آزادی باشد اما در حقیقت پیرو اهداف و خواسته‌های ارباب زور گشته است. برابری و مساوات وجود ندارد زیرا وقتی در شرق کشورهای قدرتمند به غارت کشورهای ضعیف می‌پردازند سازمان ملل سکوت می‌کند. در اینجا نیز منظور شاعر از آزادی همان استقلال و رهایی از سلطه دشمنان خارجی است:

برده فروشی ز جهان رخت بست   ظاهر بازار غلامی‌شکست
لیک در این عصر، ابر قدرتان   داعیه داران صلاح جهان
دست به هم داده به بیع ملل   کرده به پا این همه شور و جدل (خلیلی، ۱۳۸۹: ۶۳۲- ۶۳۳)

به نظر شاعر بشر گوهر رخشنده آزادی را از دست داده است هر چقدر بشر عالم تر و تواناتر شده، بیشتر اسیر مادیات شده است. و جنگ و خونریزی در جهان گسترش یافته است. سازمان ملل که برای برقراری صلح در جهان ساخته شده است و بایستی حامی‌آزادی باشد در حقیقت پیرو اهداف و

خواسته‌های ارباب زور گشته است. برابری و مساوات وجود ندارد زیرا وقتی در شرق کشورهای قدرتمند به غارت کشورهای ضعیف می‌پردازند سازمان ملل سکوت می‌کند.

در چهار پاره «عبدالغفارخان» که در هنگام زندانی شدن عبدالغفار خان - رهبر حزب عوامی‌ملی پاکستان و از داعیه داران استقلال پشتونستان - توسط دولت پاکستان سروده شده است، شاعر ارزش آزادی و استقلال کشور را اینگونه بیان می‌کند:

کاش گوش ما نمی‌کردی سماع   کاش چشم ما نمی‌کردی نگاه

روی ما هرگز نمی‌بودی سپید   چشم ما هرگز نمی‌بودی سیاه

این مزارع خشک می‌گردید، خشک   خرمن انباشته آتش زده

مرغ شب خاموش و بلبل بی نوا   وین بهشت خرمی‌ماتمکده

این همه می‌رفت از کف، لیک ما   ملتی آزاد می‌بودیم و بس

با جهان خویشتن می‌ساختیم   در غم خود شاد می‌بودیم و بس (خلیلی، ۱۳۸۹: ۴۱۶)

در مقابل آزادی، توان شنیدن و دیدن را بی ارزش می‌داند. برای کسب آزادی و استقلال حاضر است چشمه‌های وطن خشک شوند و خرمن‌ها تباه اما در عوض ملت افغان آزادی خود را به دست آورند. در این شعر نیز منظور از آزادی، به دست آوردن استقلال افغانستان است.

در دیوان خلیلی بحث از قانون، مجلس و انتخابات بسیار کمرنگ است. فقط در دو مثنوی کوتاه استبداد عقل» و «ملت و دولت» به طور کلی بر ارزش رأی قوم تأکید می‌نماید. در مثنوی «استبداد عقل» به نقد استبداد می‌پردازد و بر لزوم مشورت در انجام امور تأکید می‌کند و رأی قوم را برتر از فکر یک شخص معرفی می‌کند. در مثنوی کوتاه «ملت و دولت» نیز خلیلی درباره ارزش و جایگاه ملت سخن می‌گوید و تأیید ملت را برای پایداری دولت لازم می‌شمارد. در نتیجه تجاوز روس‌ها به خاک افغانستان، خلیلی که از شاعران پیشگام شعر مقاومت است و بسیاری از سروده‌هایش به دوران جنگ با روسها باز می‌گردد، کوشیده است با تشویق جوانان به مقاومت و مبارزه با ارتش شوروی، آزادی و استقلال وطن را بازیابد. معنای غالب و گسترده آزادی در دیوان خلیلی رهایی کشور از سلطه دشمنان خارجی، پایان یافتن جنگ و کسب استقلال سیاسی افغانستان است.

آزادی زنان در دیوان خلیلی

در جامعه سنتی افغانستان نقش و وظیفه زنان محدود به خانه داری، شوهرداری و بچه داری بود. زنان فرصت ادامه تحصیل و سواد آموزی را نداشتند و نمی‌توانستند مانند مردان در فعالیت‌های

اجتماعی شرکت کنند. بخشی از این محدودیتها به علت برداشت غلط از تعالیم دین اسلام بود. از این رو خلیلی مانند بعضی از روشنفکران همعصر خویش چاره را در برداشتن روبند و پیچه زنان می‌دید. وی به زنان توجه ویژه ای داشت و خواستار تغییر شرایط زندگی آنان بود. در سروده‌هایش زنان را به برداشتن روبند و پیچه تشویق می‌کرد، از نظر وی این کار تحصیل و سواد آموزی زنان را تسهیل می‌کرد و مشارکت در فعالیتهای اقتصادی را برای ایشان ممکن می‌ساخت.

- تساوی حقوق زن و مرد

در مثنوی کوتاه «زن» به ستایش زن می‌پردازد. از ارزش و جایگاه زنان در زندگی سخن می‌گوید و برابری زن و مرد را مورد تأکید قرار می‌دهد:

زن اگر نیست، زندگانی نیست	مردی نیست، مهربانی نیست
«زان» به پشتو که معنی اش جان است	نزد من اشتقاق زن زان است
فیلسوفی نگر چه شیوا گفت	در معنی ببین چه شیوا سفت

گفت هنگامی‌که خداوند پیکر آدم را از عدم می‌آفرید زن را از پهلوی مرد آفرید و در این نکته رازهای بسیاری نهفته است. اگر زن را از سر مرد می‌آفرید زن خود سری می‌نمود با مرد اما خداوند زن را از پهلوی مرد آفرید تا برای همیشه در کنار مرد باشد و با مرد هم دل و هم زبان و همسر باشد

کرد ایجاد زن ز پهلویش	همچو آینه، روی بارویش
تا بود جاودانه در بر مرد	همدل و هم زبان و همسر مرد

(دیوان خلیلی،۱۳۸۹:۶۷۸)

- تأثیر آزادی زنان بر نقش مادری

خلیلی برای وظیفه مادری زنان نیز ارزش بسیاری قائل است و معتقد است که زنان آگاه و شایسته می‌توانند فرزندان شایسته ای تربیت کنند و از این طریق به پیشرفت و ترقی وطن کمک می‌کنند. در مثنوی «روز مادر» نظر خود را در خصوص نقش و جایگاه مادران در تربیت نسل فردا و تأثیر آن بر سرنوشت وطن باز گو می‌کند:

جشن ملت، روز عید مادر است	رازها در مقدم وی مضمر است
مادر ار فرزند نیک آرد به بار	عید او را صبح دولت برشمار
اولین مکتب بود دامان وی	دامن احسان بی پایان وی

شد سترون مادر مرد آفرین سال‌ها اینجاز مردان مهین

دیده ماکور شد از انتظار زین بیابان بر نشد گرد سوار

از هیچ دامنی فریاد مردی بر نخاست تا داد مرد را از زمانه بستاند. حکیم و دانشمندی یاعارف و روشن دلی پدید نیامد. نه فرد سخنگویی که با آواز حق ساز حق را در نوا آورد پدید آمد و نه طبیبی که از آه خون آلود و رنگ زرد ما، درد ما را بشناسد. نه سپهداری دلیر که مانند شیر وارد میدان مبارزه شود:

مادران ! ای دامن تان مشرق نور امید وای گریبان شما صبح سعادت را نوید

عرصه خالی مانده، می‌ترسم که جور روزگار شهسواری بر نیارد ، زین کهن صحرا پدید

کس شنیده آهویی شیری بزاید در جهان ؟ ماده شیر میش زا هرگز به دنیا کس ندید

(خلیلی، ۱۳۸۹: ۶۱۸و۶۱۹).

آینده کشور در گرو تربیت نسل کار آمد است، مادرانی که بتوانند فرزندان دانشمند، سخنور، طبیب و شهسوار بپرورند. فرزندانی که نسبت به خاک و وطن خود قدر شناس و وفا دار باشند. خلیلی در مثنوی «به محجوبه شاعر هرات» که در خطاب به یک زن شاعر سروده شده است، یاد آوری می‌کند که امروز بیش از هر زمان دیگری کشور افغانستان نیاز به کمک دارد و شاعر با پرداختن به وضعیت وطن خویش می‌تواند خدمتی ارزنده، به زادگاه خویش کند:

گوی به آن شاعرۀ سحر کار بانوی بافضل فضیلت شعار

خواهر من حیف از آن نور پاک گر نشود بهر وطن تابناک

به ناله جانسوز وطن گوش کن و هر چیزی جز وطن را فراموش کن. ذکر گل و نغمه بلبل بس است سخن گفتن از دلبری گل بس است. تو نغمه نو و راه نو آغاز کن و به وطن خویش و آبادی آن بپرداز:

جامعه باشد ز دو تن سربلند مرد نظامیو زن هوشمند

مرد نظامیبکشد تیغ تیز بر رخ اعدای وطن در ستیز

الیک، زنان خدمت فردا کنند آتیه جامعه زیبا کنند

نخل خردمند به بار آورند نسل قوی دست به کار آورند

زن چو بود باهنر عالیه بچه باهوش کند تربیه

(خلیلی، ۱۳۸۹، ص ۵۳۹-۵۴۱)

خلیلی زنان را سبب بقای بشر و سازندگان آینده جامعه می‌داند، مرد با حضور در میدان مبارزه و زن با درایت و پروردن فرزندان شایسته، در ساختن آینده جامعه، نقشی مؤثر دارند. زنان و مردان در کنار یکدیگر و دوشادوش هم آینده کشور را می‌سازند. خلیلی داشتن عفت و حفظ ناموس را برای زنان لازم و بایسته می‌داند. در مثنوی «رشته قدسی» می‌گوید:

خلیلی، (۱۳۸۹: ۶۱۲) معتقد است آنچه شرف مرد می‌نامیم در حقیقت حفظ عفت و ناموس زن است. زن که عشق او سرمایه زندگی است، در عصر ما مورد بی مهری واقع شده است. در روزگار ما بر اثر فقر و نداری یا لذت جویی برخی افراد عفت و ناموس زنان پایمال شده است. سپس به شرح احوال دختری خود فروش می‌پردازد که گوهر عفت و آبروی خویش را بر اثر فقر و احتیاج فروخته است. لذت جویی و هوس بازی دیگران و فقر و احتیاج و زیبایی دختر باعث از دست رفتن گوهر پاک وی شده است.

وطن در دیوان خلیلی

موضوع اصلی بسیاری از اشعار وی، عشق به وطن و آرزوی برقراری صلح در افغانستان است. در سروده‌هایش افتخار به تاریخ افغانستان و بزرگان علم و ادب آن دیار بارها به چشم می‌خورد. بارها محمود غزنوی را ستوده و از دوره فرمانروایی وی به بزرگی یاد کرده است در چنین شرایطی ارزش کار خلیلی در ستایش وطن و فرا خواندن مردم افغانستان به وحدت ملی در برابر دشمنان خارجی بیش از پیش آشکار می‌گردد.

عشق به وطن

در غزل «به پیشگاه وطن» عشق و علاقه او به وطن موج می‌زند:

داند خدا که بعد خدا می‌پرستمت   هان، ای وطن ! مپرس چرا می‌پرستمت

ذرات هستی ام ز تو بگرفته است   جان چون برتری ز جان ، همه‌جا می‌پرستمت

چون پر شکسته مرغ که از آشیان جداست   اینک ز آشیانه جدا می‌پرستمت

دوری مکان در دیار عشق اثری ندارد، ای دور از نظر، ترا می‌پرستم. پیری از بار درد قامتم را خم نمود و من همچنان زاری کنان با قامت خمیده می‌پرستمت:

با آن همه مصیبت و زندان که دیده‌ام   با گونه گونه جور و جفا می‌پرستمت

ارباب جاه در خور تعظیم نیستند   از یاد قوم برهنه پا می‌پرستمت (خلیلی، ۱۳۸۹: ۲۵۶)

به یاد کشتگان در خون غرق شده در حالی که در خون و اشک شنا می‌کنم، به یاد مبارزان و جنگجویانی که در روز جنگ لب شمشیر آبدار را بوسیده اند، به یاد سنگری که مردمان سرافراز برپا کرده اند، می‌پرستمت. در تنگنای زندگی و خوابگاه قبر، در عالم فنا و بقا، هم با صریر خامه و هم با زبان دل، آشکار و پنهان، می‌پرستمت. از محتوای شعر بر می‌آید که این غزل متعلق به دوران پیری شاعر است. زمانی که دور از وطن در کشورهای بیگانه زندگی می‌کرد. و افغانستان بر اثر حمله روس به خاک و خون کشیده شده بود. در غزل «وصیت یکی از آوارگان در حال احتضار» عشق به وطن و درد دوری از آن و آوارگی را اینگونه بیان می‌کند:

چون به غربت خواهد از من پیک جانان نقد جان　　جا دهیدم در کنار تربت آوارگان گور
من در پهلوی آوارگان بهتر، که من　　بی کسم ، آواره ام ، بی میهنم ، بی خان و مان

کشور من سخت بیمار است، آزارش مده　　زخم‌ها دارد ، نمک بر زخم آن کمتر فشانژ

رقص رقصان از لحد خیزم اگر آرد کسی　　مشت خاری از دیار من به رسم ارمغان
(خلیلی، ۱۳۸۹: ۲۹۲ -۲۹۳)

در قطعه «خانه آبای تو» از زبان مادر وطن به فرزندان شیفته فرنگ پند می‌دهد که به سوی وطن باز گردند:

ای سپرده دل به لذات فرنگ　　باز گرد، این سرزمین مأوای توست

شیر دادم، شیره جان دادمت　　تا هنوز این شیره در رگ‌های توست

جای گرم بوسه‌های من هنوز بر سر تا پای تو هست. آشیانه سینه مجروح من را باز کن و ببین که جای تو در آن خالی است. حاصل غم‌های دیروز من است آنچه که در امروز و فردای توست. این بندی را که از گیسوی من است و به دور پای تو حلقه است مگسل. قلب مرا که مدهوش و مست توست مشکن. اگر سینه پرداغ مرا بشکافی در آن خانه و باغ و صحرای توست:

آن بناها باشد از ابنای غیر　　از اینجا کن که این مبنای توست

گشته از ذرات این کشور پدید　　آنچه در پنهان و در پیدای توست

باز گرد این سرزمین مأوای توست　　خانه تو خانه آبای توست (خلیلی، ۱۳۸۹: ۳۲۱)

افتخار به تاریخ افغانستان

در قصیده «مخاطبهٔ هندوکش با هیرمند» از پادشاهان افغانستان و افتخارات گذشته آن یاد می‌کند:

صبحدم می‌گفت با امواج دریا کوهسار　　هیرمند! ای آن که پروردم تو را من در کنار

تا شدم پیدا نبودم جز شکوه اندر شکوه　　　تا شدم برپا، نبودم جز وقار اندر وقار

از گرامی‌خاک من برخاست شاهنشاه شرق　　　میر ابوالقاسم یمین الدوله فخر روزگار

از در ری تا در چین شهرها در شهرها　　　خسروانش پای بوس و خواجگانش بنده وار

دامن من مرد پرور است وخاک من شیرزاست و مردان بزرگی را در خود پرورده است. کشور یعقوبیانم، خانه ابدالیان، شیر گیران جهان یادگار من هستند. گاه این گلشن آزادگان و مرز مردمی‌بر اثر حمله مغول‌ها تبدیل به سرزمین اشک و خون شد، گاه تیمور آمد و بند رستم (در حوالی شهر زرنج) را تخریب کرد، شهرهای بست و زرنگ و طاق ویران شدند، تختگاه پادشاهان تبدیل به خوابگاه مور و مار شد، از زمینش به جای چشمه، اشک جوشید و نهالش به جای میوه، خون دل به بار آورد:

شکر لله باز می‌بینم در این مرز کهن　　　نوجوانان دامن همت ببستند استوار

باز فرزندان من در آستان زندگی　　　آستین جهد را بالا زدند از هر کنار (خلیلی، ۱۳۸۹: ۱۳۸ - ۱۴۱).

تاریخ افغانستان برای شاعر همواره قابل ستایش و مایه مباهات است. به ویژه با افتخار و احترامی‌خاص از محمود غزنوی و دوره پادشاهیش یاد می‌کند، همچنین به بزرگان علم و ادب آن سرزمین می‌نازد. در قصیده «غزنه» پس از توصیف زیبایی شب از تاریخ شهر غزنه سخن می‌گوید:

هنوز می‌دمد از خاک غزنه خون شهید　　　به جای لاله گلگون به دامن کهسار

ز ذره ذره او قطره قطره خون ریزد　　　اگر بلند نماید نسیم مشت غبار

الاتو مهبط علم و محیط فضل و هنر　　　الاتو قبله اسلام و قبله احرار

الا فرشته وش! ای مادر بهشت قرین　　　الا که دامنت آورد شیر مردان بار

روزگار کهن در آب و خاک تو سران باج ستان و شاهان تاج گذار پرورده است. به ویژه خسرو گیتی استان عالم گیر که برق شمشیر وی در زمانه شرار افکند. سلطان محمود غزنوی یمین ملت و دین، حامی‌افتخارات شرق، روشنایی دیده گیتی و برگزیده دوران‌ها:

تو غزنه نیستی ای مادر عزیز دگر　　　نمی‌کنم به تو من نام غزنه را تکرار

تو شهر آتش و خونی، تو مهد علم و فنون　　　تو یادگار قرونی ز گردش ادوار

تو مهد عظمت شرقی، اگر چه هست امروز　　　شباهت تو به تابوت مردگان بسیار

در مقابل بیرق و پرچم گلگون تو لوای دولت سامانی و پرچم صفاریان بر خاک افتاد. به فضل و دانش ابوالفتح بستی (مترسل و شاعر آغاز عهد غزنویان) زمانه دیگر دبیری به بار نمی‌آورد. در محضر تو فردوسی توسی شرفنامه کیان را مهر نمود. سخنورانت مانند مرغان عرش هستند، که به جای نغمه پردازی کلامی‌آتشین دارند. هنوز در حیرتم که چگونه علاء الدین غوری ترا به خاک و خون کشید. هنوز جسم تو در خاک و خون بود که چرخ بازی دیگری نمود و از گوشه دیگر جهان | ناگهان قیامتی از مغول زادگان آدمخوار برخاست:

ازان کرانه گیتی به ناگهان برخاست　　　قیامتی ز مغل زادگان آدمخوار

همان زمین مقدس که چرخ می‌پاشید　　　گهر زتاج سر خسروان در او به نثار

زمانه بین که لگد کوب و پایمالش کرد　　　به زیر سم ستوران اردوی تاتار (خلیلی، ۱۳۸۹: ۱۳۶-۱۳۸)

کوشش برای ایجاد وحدت ملی با تکیه بر دین اسلام

در مثنوی کوتاه «ملت و دولت» خلیلی ارزش و جایگاه ملت را مطرح می‌کند. قدرت دولت‌ها را برخاسته از ملت‌ها توصیف می‌نماید سپس اتحاد ملت را که متشکل از قوم‌های مختلف است باعث قدرتمندی کشور بیان می‌کند. شاعر تصریح می‌کند که منظورم از به کار بردن واژه «قوم» در واقع «ملت» است. این توضیح خلیلی ترجمانی از وجود بحران هویت ملی در افغانستان است:

دولت از نیروی ملت شد پدید　　　وای از آن دولت که ملت را ندید

هیچ دولت را نیابی پایدار　　　گر نباشد پایه‌هایش استوار

چیست پایه وحدت آرای قوم؟　　　تکیه بر امروز و بر فردای قوم

قوم اگر گفتم، مرادم ملت است　　　ملت ار گویم، اساسش وحدت است

ملت ما اندر این سخت آزمو　　　ن کرده ثابت وحدت خود را به خون

ملت امروز مثل دیروز نیست. این عقاب تیز چشم خشمگین دیگر دست آموز این و آن نیست. هفت سال در خون ریزی و جنگ با دشواری‌های بسیار رو به رو شده است و فن مبارزه و جنگ را یاد گرفته است:

جوهر این ملت ایمان است و بس　　　رهبرش خورشید قرآن است و بس

دیده در نور خدا اسرار حق　　　در نگاه مصطفی انوار حق

دین اسلام را باعث اتحاد اقوام افغانستان توصیف می‌کند، ایمان به قرآن و پیروی از دین اسلام را وجه مشترک ملت افغانستان می‌داند:

ملت ما خورده جوش اتحاد — در میان کوره خون در جهاد

خون و آتش قوم را یکدست کرد — درزهای زشت را پیوست کرد

ملت ورزیده بالغ نظر — خود شناسد راه خیر از راه شر

خود به خود داند که نیروی جهاد — اتحاد است اتحاد است اتحاد

(خلیلی، ۱۳۸۹: ۷۱۰ - ۷۱۱)

جهاد باعث متحد شدن ملت افغان شده است. ملت کار آزموده افغان راه خیر را از راه شر باز می‌شناسد و می‌داند آنچه که در جهاد و جنگ باعث پیروزی و موفقیت آنان می‌شود اتحاد است. او برای نجات وطن از فرو پاشی کامل نیاز به ملتی متحد را در مقابل دولت‌های خارجی و بیگانه احساس می‌کند. وی بر این باور است که دین اسلام می‌تواند باعث اتحاد اقوام و تشکیل ملت افغانستان شود.

در ترکیب‌بند «وطندار دلیر من» خطاب به وطندار دلیر، حضور دشمن در کشور و لزوم مبارزه و بیرون راندنش از وطن را یادآوری می‌کند: نگاه آرزومند وطن به سوی توست زیرا روز نبرد خنجر تو جنگ آزماست. تاریخ نمی‌تواند زیباتر از این نقش ببیند که تو خنجر به کف ایستاده ای و دشمن به زیر پایت افتاده است. خداجویی، وطن دوستی، سرافرازی و آزادی با خون شیر مردان بر روی پرچم تو نقش بسته است. وطندار دلیر من! سنگرهای به خون آلوده و پیکرهای به خون آغشته در انتظار توست. عقاب ظلم بر شهر و دیار تو پرواز می‌کند و چنگال و پرهایش با خون بی گناهان سرخ شده است، صدای ناله جانسوزی به گوش می‌رسد مگر آنجا کودکان گرسنه در دامان مادران می‌نالند؟

وطندار دلیر من نگاهی کن به تاریخت — که روزی افتخار دودمان آسیا بودی

تو مرد بت شکن بودی، تو مرگ اهرمن بودی — تو خورشید زمن بودی، تو فر کبریا بودی

تو را در راه ایمان و فداکاری و آزادی — دبستان بزرگ سید احرار پرورده

وطندار دلیرمن خدا بادا نگهدارت — طلسم نخوت مزدور استعمار را بشکن

امشب از زندان ناله زنجیر به گوش می‌رسد با یک شبیخون مردانه، در و دیوار را بشکن، یک مشت آهنین شو و با قوت و نیروی بازو، دماغ دشمن مردمخوار را بشکن:

هزاره کیست؟ پشتون کیست؟ تاجک چیست؟ازبک چیست؟ اساس فرقه سازی‌های استعماررا بشکن

تو چون فرزند اسلامی، شعارت نیست جز توحید ز محراب محمد پرچم کفار را بشکن

سر آزادگان ملت توحید شد بردار به یک الله اکبر چوبه‌های دار را بشکن

(خلیلی، ۱۳۸۹: ۴۵۷-۴۶۰)

لزوم وحدت ملی برای مبارزه با روس‌ها

قصیدهٔ «پیام به دوستان هرات» در پاسخ به نامه امیر مجاهدان هرات سروده شده است. نخست از تاریخ افغانستان و پادشاهان و بزرگان آن یاد می‌کند سپس حمله روس‌ها به خاک افغانستان و شعله ور شدن آتش جنگ و خون ریزی را وصف می‌کند:

به شهر ماتم و صحرای داغ و وادی اشک به سوی مسلخ اهریمن زمان آورد

از قتل و غارت آدمکشان وحشی روس چه شرمبار سخن‌ها به داستان آورد

به سوز گفت چنان قصهٔ مظالم حوت که شعله‌ام به جگر، آتشم به جان آورد

به یاد قامت یاران تر به خون گشته هزار منظره از شاخ ارغوان آورد

از پیچ و تاب هریرود به جای خنده، موج ناله کودکان و فریاد مادران آورد، شهرها ویران شدند. از عروسان ماه سیمایی که جان سپردند حکایت‌هایی آورد که مغز جان را سوخت. از کودکان یتیم و گرسنه عریان فجایعی گفت که قابل بازگو کردن نیست. از مبارزه جوانانش در میدان نبرد گفت. فدای همت مادری که چنین قوم قهرمانی را پرورده است:

خداشناس و وطنخواه مردمی کز خشم به لرزه پشت ابرقدرت جهان آورد

خوشا به دانش قومی‌که در دل سنگر ز اتحاد، مثالی به دیگران آورد

جدا ندیده کسی ذوالفقار از خیبر اگرچه دشمن صد رخنه در میان آورد

دو همدل‌اند و برادر هرات با پنجشیر قسم به آنکه بهار و دی و خزان آورد

یکی است نعرهٔ تکبیر در دل کهسار چه شیر غزنه، چه شهباز بامیان آورد

(خلیلی، ۱۳۸۹: ۱۱۷ و ۱۱۸)

همدلی و اتحاد مردم شهرهای افغانستان را باعث پیروزی می‌داند. نسبت به نفاق و جدایی مردم و مبارزان افغانستان هشدار می‌دهد و جدایی را باعث از هم پاشی و ناتوانی کشور می‌شمارد. خداشناسی و وطنخواهی را کنار یکدیگر قرار می‌دهد تا با همسان پنداری دینداری و وطن دوستی مردم مسلمان افغان را به دفاع از وطن وادارد.

در قصیده «یاد کشور» از جنگ و ویرانی افغانستان و آوارگی و دربه دری مردم افغان می‌گوید و نیاز به وحدت ملی را یادآوری می‌کند:

گر نباشد شمع وحدت، ره به منزل کی بریم؟ ختلاف قوم بر منبر به یاد آمد مرا
(خلیلی، ۱۳۸۹: ۸۵ و ۸۶)

در غزل «روز امتحان» از نیاز وطن به مبارزه و دلاوری جوانان وطن می‌گوید و اینکه در روز حادثه نباید به لطف بیگانگان چشم امید داشت بلکه جوانان باید به عزم و توان خود تکیه کنند تا بتوانند از وطن حراست کنند:

باز روز امتحان آمد، جوانان وطن! شیر مردان وطن، شمشیرداران وطن

گوش بر گور شهیدان نه که گویندت ز خاک داستان رادمردان مسلمان وطن

کشور آزادگان ناموسگاه فخر توست کار بازی نیست ناموس نیاکان وطن

جز خدا و خاک پندار دگر افسانه است این حقیقت را شنو از حق شناسان وطن

هان به خون خود کنش خاموش، نه با لطف غیر گر بیفتد آتشی روزی به بنیان وطن
(خلیلی، ۱۳۸۹: ۲۹۵ و ۲۹۶)

سیمای امپریالیسم در دیوان خلیلی

در قرن نوزدهم انگلیس برای حفظ منافع خود در هند - که در آن زمان مستعمره انگلیس بود — از کشور افغانستان به عنوان منطقه ای حایل بهره می‌برد. برای دوام سلطه اش بر هندوستان در امور داخلی افغانستان دخالت مستقیم می‌کرد. از جمله سه بار وارد جنگ با افغانستان شد و برای سالها اختیار روابط خارجی آن کشور را در دست داشت. علاوه بر این افغانستان در سال ۱۳۵۷ ه .ش. با کودتایی با ماهیت کمونیستی و حمایت شوروی مواجه گشت که به دخالت نظامی‌شوروی انجامید. در سده‌های اخیر رقابت دو دولت روسیه و انگلیس بر سر منافع خود ضربه‌های جبران ناپذیری به استقلال افغانستان وارد کرد و این کشور را به سوی فروپاشی سیاسی، اقتصادی و فرهنگی سوق داد.

-انتقاد از جنگ افروزی حکومت شوروی

قصیدۀ «مسجد جامع هرات» رابه سبب حمله روس‌ها و تخریب مسجد جامع هرات سروده است. این مسجد را کعبه خراسان می‌گفتند:

ای قبله افتخار افغان وی کعبه ثانی خراسان

اکنون شنوم که دشمن شوم آن دشمن دودمان انسان

ویرانگر صلح و عدل و انصاف		بنیان نه ظلم و کذب وعدوان

بر صحن مقدس تو گشته		با پیکر زشت پایکوبان

برطاق تو چیده جام و مینا		ملحد پسران به جای قرآن

از آتش برگهای مصحف		دود است بلندسوی کیوان

هر جا به جدار نام لنین		بنوشته به جای نام یزدان

(خلیلی، ۱۳۸۹: ۱۸۱ و ۱۸۲)

انتقاد از جنگ‌افروزی استعمارگران

قصیده «بر روان شهدای الجزایر» را در نکوهش استعمار و جنگ افروزی ابر قدرت‌ها سروده است:

از تف آه الجزایریان		شعله‌ها در جهان نخواهد شد؟

آبیار نهال آزادی		اشک این بی کسان نخواهد شد؟

صبحگاهی به مرگ استعمار		عید آزادگان نخواهد شد؟

ناخدای خرد از این گرداب		یک نفس بر کران نخواهد شد؟

پرچم شوم ظلم و استعمار		واژگون از جهان نخواهد شد؟

کودک عقل آدمی‌روزی		بالغ و کاردان نخواهد شد؟

(خلیلی، ۱۳۸۹: ۱۲۰ و ۱۲۱)

آیا شبی بر اثر آه این ستمدیدگان، رخنه ای در آسمان ایجاد نخواهد شد؟ آیا از شنیدن صدای شکستن دل‌ها، آسمان به فغان نمی‌آید؟ و کاخ‌های ستمگران روزی از این فغان فرو نخواهد ریخت؟ آیا روزی از خون این ستمگران این خاک سرخ نمی‌گردد؟ خلیلی نسبت به جنگ در کشورهای دیگر نیز حساس بود. در هنگام جنگ آمریکا با ویتنام در ایام میلاد مسیح، آمریکا چند روزی اعلام آتش بس کرده بود بدین مناسبت خلیلی قطعه «از رهبران تا رهبران» را سرود و به مقایسه عملکرد رهبران گذشته جامعه بشری و رهبران امروزی جهان پرداخت:

انبیا رهبران حق بودند		بهر تأمین صلح جنگیدند

رهبران زمانه مابین		صلح را بهر جنگ بگزیدند

گر دو روزی به احترام مسیح		آتش جنگ را خموشیدند

همچو گرگی که می‌رود به کمین   زین عمل خیر خویش سنجیدند

تا نمایند چنگ و دندان تیز   حیله صلح را تراشیدند (خلیلی، ۱۳۸۹: ۳۲۶)

ستایش تشکیل سازمان ملل

خلیلی قصیده «پیام صلح» را به مناسبت سالگرد تشکیل سازمان ملل متحد سروده است:

هر که گیتی را به خون افکند، خود در خون نشست   این حدیث از جنگجویان جهان یاد آور است

شد از این مشتی ریاست جو جهانی منهدم   آتش فتنه هنوز از بحر و بر شعله ور است

بعد از این یا صلح یا مرگ است تدبیر بشر   این دو نیرو رنج‌های خلق را درمانگر است

حاکم آینده گیتی اتم باشد کز آن   دودمان زندگی در یک نفس خاکستر است

وای بر انسان که کارش را ذره ای بسازد کسی که خودش در ملک معنی مانند آفتاب انور است. در سراپای جهان نور امیدی نمی‌بینم اگر امید هم باشد روشنی خاطر دانشمند است:

هیچ قوت را نباشد پایه تأثیر علم   کادمی‌را در امور زندگانی رهبر است

تا نگردد در طریق علم گیتی متحد   سازمان صلح هم منجر به دعوا و شر است

علم را نبود دیاری خاص بر روی زمین   هر کجا رایت برافرازد مر او را کشور است

تربیتی که به گمراهی بکشد زنگار است، اگر چه مردم گمان می‌کنند تربیت روشنگر است. صلح سلاح رادمردان بزرگ است از زبونان صلح جویی قصه ای است که باور آن دشوار است. جستجوی راز اصلاح بشر از دهان توپ مانند طلب دفع بیماری از کام اژدر است. صلح جویان جهان از حق حمایت می‌کنند کشور حق نیازی به رنج تیغ و لشکر ندارد. این جشن همایون جشن فرزند بشر است و فرقی ندارد که زادگاهش باختر یا خاور است. ای خوشا جشنی که بر تارک ادوار چرخ مانند گوهری فروزان بر افسری جاودانیست:

پرچم یونو همایون مرغ باشد بر زمین   وز سلام و صلح او را آسمانی شهپر است

زیر میمون سایه این طایر فرخنده پی   فوز و فرهنگ و فلاح و فتح و افضال و فر است

می‌کند از عدل و دانش در جهان بنیان نو   آن چنان زیبا که بهر آدمیت در خور است

(خلیلی، ۱۳۸۹: ۱۰۲-۱۰۴)

انتقاد از عملکرد سازمان ملل

خلیلی در قصیده «پنجشیر و مسعود قهرمان آن» به توصیف حمله روس‌ها به افغانستان و به خاک و خون کشیده شدن کشورش پرداخته است. پس از توصیف جنگ و بیان مشکلات مردم و شرح دلاوری و شجاعت مبارزان افغان، از سازمان ملل نیز به دلیل ناکارآمدی در برقراری صلح، گله و شکایت کرده است:

دریغ، کاخ ملل شد یکی قفس که در آن	مهین فرشته صلح و عدالت است اسیر

خدای کرد عنایت یکی گهر به جهان	که کرده اند به آزادی بشر تفسیر

ببین که این گهر پاک را چگونه شکست	کلاه دار کرملین به کوبه تزویر (خلیلی، ۱۳۸۹: ۱۴۳_۱۴۵) قصیده «پیام به ملل متحد» را در فغان از جنگ در افغانستان و بی توجهی سازمان ملل نسبت به حمله شوروی به خاک کشورش سروده است:

که برد نامه ما جانب بنگاه امم	نامه ملت افغانستان که به خون گشته رقم

ای شمایی که نماینده نوع بشرید	ای که هستید به ظاهر همه در پهلوی هم

اندر این کاخ مجلل همه نقش است به سنگ	از مساوات و حقوق بشر و صلح امم

گر مساوات همین است که ما می‌بینیم	نکند فرق به انسان چه وجودش، چه عدم

اگر از غرب تنی چند بیفتند در بند	چه فغان‌ها که از این کاخ نخیزد پی هم

لیک یک کشور آزاد چو غلتید به خون	کس ندیده است در ابروی کسی اینجا خم

کسی نپرسید که چرا این ملت افغان به دم خنجر خون خوار ستم جان می‌سپارد؟ چرا داس تزویر ریشه وی را قطع می‌کند؟ چرا چکش ظلم بر فرقش هر دم می‌کوبد؟ ملل کوچک و خرد از این در فقط «لا» شنیده اند و اهل قدرت از این در فقط «نعم» شنیده اند، افسوس از این کاخ که مانند یک طبل تهی گردد، از درون پوچ و از بیرون سراپایش ورم نموده است:

لشکر روس ببینید شب و روز به جنگ	تا کند طوق غلامی به گلوها محکم

چشم دارد که کند کلبه همسایه خراب	آن که افروخته در نیمه دنیا پرچم

تا بود حق بشر ملعبه قدرت‌ها	در این صحنه ببندید حریفان محکم

پس از این تعزیه گوییم به منشور ملل	بعد از این مرثیه خوانیم به میثاق امم

(خلیلی، ۱۳۸۹: ۱۶۴ و ۱۶۵)

ترکیب بند «بهار خون» را در توصیف فرا رسیدن فصل بهار و شعله ور بودن آتش جنگ در افغانستان سروده است. از بی توجهی مسلمانان و سازمان ملل به ظلم و ستمی‌که بر مردم کشورش تحمیل شده است گله می‌کند:

دریغا جمع بی دردان به درد ما نفهمیدند　　مسلمانان به جان زار ما دیدند و خندیدند

به بنگاه ملل دعواگران صلح و آزادی　　به نام ما بساطی چند، گستردند و برچیدند

دروغی چند افزودند و لافی چند بنوشتند　　دو سه سطر مزور در خلال صفحه پیچیدند

از آواز حقیقت گوش خود را پنبه بنهادند　　به آهنگ ستمکاران گیتی پای کوبیدند

(خلیلی، ۱۳۸۹: ۴۶۲).

در قصیده «قندهار و خرقه مبارک» از بی توجهی سازمان ملل و غفلت مسلمانان از جنگ و خون ریزی در افغانستان سخن می‌گوید:

از این بازیگران دشمن آزادی مردم　　چه بازی‌ها که هر دم در لباس دوستان بینی

سخنها شهد را ماند چو گاهی بر زبان آرند　　بسا زهر است بنهفته چون در زیر زبان بینی

فریبی بود پیمان ملل، بستند و بشکستند　　از این پس کن تماشا تا دروغی صد چنان بینی

به بنگاه ملل روشنگر مکر و ریا باشد　　صف اندر صف علمهایی که چون رنگین کمان بینی

به سپاه کفر نگاه کن که خرقهٔ خجسته پیغمبر آخر زمان زیر پای ناپاکش است. به سلطان سریر توس امام رضا ع) بگو که تا کی در این کشور گریبان محمد را به دست ملحدان بینی: مسلمان اینک

آمد پرچم سرخ مسلمان کش　　تو بیجا خویش را زین سیل آتش بر کران بینی بیا ای

پاسبان کعبه ! قرآن را تماشا کن　　که از دود ورقهایش ستون تا کهکشان بینی

(خلیلی، ۱۳۸۹: ۲۳۳ - ۲۳۴)

- اتحاد اسلامی‌در دیوان خلیلی

در دیوان خلیلی اندیشه اتحاد اسلامی‌رویکرد اصلی شاعر برای مبارزه با استعمار است. ستایش سید جمال الدین افغانی و اقبال لاهوری به عنوان معلم جهان اسلام، انتقاد از بی تفاوتی سران دانشگاه الازهر مصر به جنگ در افغانستان و ظلم‌هایی که به ملت مسلمان افغان می‌شود، نمایانگر میزان توجه خلیلی به اتحاد اسلامی‌است.

- ستایش سید جمال الدین افغانی

مثنوی «سید جمال الدین افغانی» را در ستایش وی به مناسبت صدمین سال ولادتش سروده است. سید جمال الدین افغانی اندیشمند سیاسی و مبلغ اندیشه اتحاد اسلام بود. اولین متفکر مدرن و فعال اجتماعی بود که نسبت به مشکلات جوامع مسلمان و ضعف‌های موجود در آن هشدار داد؛ و در مقابل قدرتهای غربی اسلام گرائی را تبلیغ نمود:

بود در آن عهد پر از اضطراب   چشم جهان بین مسلمان به خواب

پیکر اسلام ز هم ریخته   مشرق و مغرب به هم آمیخته

وحدت اسلام مجزا ز هم   عضو ز عضوش شده بیجا ز هم

به جای وحدت و مهر و وفاق، نفاق جایگزین شده بود. قبله حق که محل دین هدایت گر است، کعبه مؤمن و حرم کبریایی است، در آن معرکه در دست امواج حوادث اسیر بود:

هند جدا گشته و افغان جدا   ترک جدا، کشور ایران جدا

نظامیه و دار السلام منصرف از حکمت اهل قرآن بود و عاشق اسطوره یونانیان بود. حکمت او منحصر بود در قیل و قال و بر سر هر حرفی جدال بر پا شده بود. در این معرکه هولبار، بارقه نور ازل آشکار گشت:

سید ما، قافله سالار شرق   پرده برافکند ز اسرار شرق

دیده بیدار دلان باز کرد   رسم کهن، راه نو آغاز کرد

سلسله از گردن شیران کشید   تفرقه از جمع دلیران کشید

صلح بیاورد و صلاح امم   تازه طریقی به فلاح امم (خلیلی، ۱۳۸۹: ۵۴۴).

فیلسوف اروپایی، *رنان*، تو را ستایش کرده است. از دل دانای تو در شگفت شد و به روح توانای تو معتقد شد. تو در جهان طرحی نو انداختی و زندگی و دین را به هم آمیختی امروز در روز میلاد تو کشور آزاد تو به تو افتخار می‌کند.

ستایش اقبال لاهوری

قصیدهٔ «به پیشگاه علامه محمد اقبال لاهوری» را در سال ۱۳۵۶ به مناسبت مراسم سالگرد محمد اقبال (که در دانشگاه پنجاب برگزار شد) سرود و به آن مجلس فرستاد. اقبال معتقد است که روح قرآن با تعلیمات یونانی سازگاری ندارد و بسیاری از گرفتاریها از اعتماد به یونانیها ناشی شده است. تشویق اقبال به بازگشت اسلام به صحنه سیاست و ضدیت با تمدن غرب و رد دستاوردهای فرهنگی

و علمی‌غرب از مسائلی است که مورد توجه و استقبال و گاه مورد انتقاد گروه‌هایی از اندیشمندان است. در این شعر به موضوع مبارزه با استعمار پرداخته شده است:

در سیه عصری که استعمار شد در شرق و غرب بر همه گردن فرازان جهان مالک رقاب

خاصه بر آزاد مردان دیار مصطفی قافله سالار امی، حامل ام الکتاب پاسداران

شهسواران عجم را تیغ همت شد ز کف حرم را چشم غیرت شد به خواب

روز مبارزه بود اما جنگجویان در خواب خوش بودند، اندیشه اهل تفکر آشفته در جر و بحث بود و لفظ جای معنا را گرفته بود، مومن با پر و بال یقین از اوج بازماند و آسیمه سر با پای شک در منجلاب فرو شد، میر شب به راهزنی پرداخت و تاجدار تاراجگر شد، خانه خلق خدا از ظلم و جور اینان خراب گشت، آن خدیو نا آگاه و این ناخدای بی خدا از خون مظلومان جام عشرت خود را پر شراب کردند، اختلاف اهل قدرت یکباره خرمن این را و حاصل آن را تباه کرد:

در سیه عصری که در اکلیل فرماندار هند دانه‌های اشک می‌تابید چون در خوشاب

بانوی گیتی زنخوت داشت بر سر کوه نور مهر را یک دم نبود از کشور حکمش غیاب

در عصری این چنین سیاه ناگهان ستاره ای درخشید و از پشت ظلمت چندین حجاب به نور افشانی پرداخت، ستارۀ اقبال مومن از شرق جلوه گر شد و از فروغ و روشنایی آن دیده و جان برای همیشه برخوردار شد، بر نامه گرامی‌وی آثار عمر ثبت شده بود و بر خاتم نگارین آن نام بوتراب نقش بسته بود:

نعره زد که ای ملت افسرده! تا کی خواب ناز؟ صبح شد بر پای شو، در دهر افکن انقلاب

در مسلمانی غلامی‌نیست، فرمانش بدر در مسلمانی اسارت نیست، زنجیرش بتاب

چون تویی معمار فطرت، خود جهان خویش ساز از بهشت اجنبی الاجتناب، الاجتناب

گفت مؤمن را بود در راه حق فخر از جهاد داغ خون بر سینه اش بهتر بود از لعل ناب

ای مجددا! ای ز تو آرایش کاخ کهن ای معلم! ای ز تو روشن چراغ جدو باب

(خلیلی، ۱۳۸۹ : ۹۶-۹۸)

انتقاد از عملکرد سران دانشگاه الازهر

از دانشگاه الازهر بین سال‌های ۹۷۰ تا ۹۷۲ به عنوان یک مدرسه در شهر قاهره مصر پایه گذاری شد، جامع الأزهر از مهمترین مساجد مصر است که در سلسله فاطمی‌شیعه مصر تأسیس شد، تا مسجد و مدرسه ای باشد که مبلغین فاطمیان را تربیت نماید و مذهب اسماعیلی شیعه که مذهب

فاطمیون مصر بود را ترویج نمایند. و بنای آن بعد از فتح مصر در ۱۴ رمضان سال ۳۵۹ ه.ق / ۹۷۰م. آغاز گردید. در حال حاضر دانشگاه الازهر مرکز اصلی ادبیات عربی و علوم اسلامی‌سنی در جهان است. شاعر در ترکیب بند «ایها الازهر» خواستار حمایت و توجه سران مسلمانان دانشگاه الازهر برای دفاع از دین اسلام و مسلمانان افغان در مقابل حمله روس‌هاست:

ایها الازهرا چنین آرام و خاموشی چرا؟ — آفتاب خویش را در پرده می‌پوشی چرا؟

ایها الازهرا سخن بی پرده گو، رای تو چیست؟ — رایت دین بر زمین افتاده، فتوای تو چیست؟

در شرار ظلم، اوراق مصاحف سوختند — آتش الحاد در کوی خدا افروختند

کودک ما را کتاب کافری آموختند — عالمان را لب ز اظهار حقیقت دوختند

ایهاالازهر ندای جنبش اسلام کو؟ — سیل کفر آمد، نمی‌بینی ؟ نفیر عام کو؟

کشور ما، کشور ارباب ایمان بوده و برای سده‌ها نگهبان دین الهی بوده است. خانقاه عشق و محل عرفان بوده، سنگر مردان و مقام دلیران بوده است. ایها الازهر ما سپاه بت شکن بودیم، و خار الحاد و ستم را از بیخ می‌کندیم:

در جهان حکمت و دانش کشیدی نام، تو — شهره گردیدی به عالم قبه الاسلام، تو

درسگاه شرع را آغاز تو، انجام، تو — مؤمنان را دیده روشن در این ایام، تو

الازهرا چرا احوال ما را نمی‌بینی؟ نمی‌بینی که در میان اشک و خون برای ماه‌ها و سال‌هاغرق گشته ایم؟ الازهر جهانی گوش به فتوای تو می‌دهد، حال امروز ما آینده فردای توست. ما در خون خوابیدیم و فریادی از جایی برنخاست از لب گویای تو صدایی بر نیامد. از آن رواق آشنا، کسی به همدردی ما برنخاست از انقلاب سید ما صدایی برنخاست: ایها الازهرا! بگو

سید جمال‌الدین کجاست — شیخ عبده شد کجا، وان غیرت پیشین کجاست

ایهاالازهرا! ز بنگاه ملل امید نیست — قسمت ما میوه‌ای از شاخه این بید نیست

(خلیلی، ۱۳۸۹: ۴۹۴_۴۹۶)

- لزوم اتحاد مسلمانان جهان

در قصیده «دریای نیل» بر دوستی و اتحاد افغانستان و مصر تأکید می‌کند. و اینگونه می‌گوید:

چشم من روشن شد از انوار این شهر جمیل — مرحبا مصر مبارک، حبذا دریای نیل

ما و مصر از قرنها بودیم در دنیای شرق — دودمان دین و دانش را دو فرزند اصیل

مشعل ما بود قرآن، قائد ما مصطفی — حامی‌ما لطف یزدان،هادی ما جبرئیل

جلوه گاه نهضت سید جمال الدین بود از دل گ‌هسار خیبر تا لب دریای نیل

قبله الاعلام، از هر؛ قبه الاسلام، بلخ هر دو سوی یک هدف بودند در طی سبیل

(خلیلی، ۱۳۸۹: ۱۶۲ و ۱۶۳)

آن دوره که از مکر و حیله اجانب عمرها دست ما کوتاه بود و خرما بر نخیل، گذشت. زمان آن فرا رسیده است که عقاب حریت پرواز کند و بوم استعمار بانگ رحیل برکشد. زمان آن رسیده است که ابنای عرب در هر کجا خائن را از صادق بشناسد و مورد اعتماد را از حیله گر بازشناسد. بعد از این بزم ستم در جهان از اشک یتیم و خون قتیل رنگین نگردد. موج خون الجزایر اگر با صلح نیارامد بنیان بناهای بسیاری را مانند سیل خواهد کند.

در قصیده «پیام» با تخیلی شاعرانه از قول محمود غزنوی به مسلمانان پاکستان و هندوستان، مبارزه با دشمنان اسلام را سفارش می‌کند:

سحر آمد پیام از پیشگاه کاخ سلطانی مسلمانان، مسلمانان، مسلمانی، مسلمانی»

به یاد آورید ایامی‌را که از گرد سواران من خورشید در مقابل چشم مشرکان سیاه می‌گردید. از غزنین تا لاهو از لاهور تا دهلی، پرچم‌های سپاه من مانند شاهین پرافشانی می‌کرد. در بیابان‌های تاریک و ظلمانی در پیشاپیش لشکر مشعل قرآن روشن بود. عزم آن داشتم که اجازه ندهم که دیگر انسان به پای بت، بنده آسا از کمال عجز و ناتوانی پیشانی بگذارد:

مسلمانان! پس از ته قرن می‌بارد کنون آتش به کاخ و روضه من دشمن غارتگر جانی

اگر چشم جهان بین مرا دست قضا بسته تو ای جمع مسلمان پاشو از خواب پریشانی

(خلیلی، ۱۳۸۹: ۲۲۴-۲۲۷)

ترکیب‌بند «مبارکباد آوارگان» را به مناسبت جشن آزادی پاکستان سروده است. در این ترکیب بند دوستی و پیوند اسلامی‌غزنه، کابل و لاهور را یادآور می‌شود:

صفحه از نقش طرب رشک نگارستان است که به پا محفل آزادی پاکستان است

جشن آزادی ات ای قوم مسلمان تبریک به هلال تو و نجم تو، هزاران تبریک

جشن آزادی تو مژده آزادی ماست اندُهت انده ما، شادی تو شادی ماست

غزنه و کابل و لاهور بعید از هم نیست برتر از پرچم اسلام دگر پرچم نیست

ما مانند دو چشم یک سر هستیم، اگر دشمن با خنجر به یک چشم ما آسیب بزند چشم دیگر از درد میان آتش می‌سوزد. برای ما و شما دیگری نمی‌تواند درمانگر باشد. هنگامی‌که

خداوند انسان را آفرید به سه تشریف دل آدمی‌را شاد نمود، آن سه تشریف عشق و آزادی و ایمان اند. وای بر قومی‌که ایمان نداشته باشد. بنده غیر شدن خصلتی انسانی نیست و سربندگی بر درگاه غیر گذاشتن راه و رسم مسلمانی نیست. مؤمن به خاطر بت شکنی مرتبه ای والا دارد. بت شکن مسند سروری دنیا را دارد. بت شکنی از ازل آیین و رسم مؤمنان است. آیا مؤمن بت شکن بنده اصنام می‌شود؟ عصر ما عصر فریب است و فسون است و فساد عصر خون ریزی و کین است و ستیز است و عناد

ای مبارک نظر، ای طایر مست آزاد　　　هر طرف چون نگری، دام نهاده صیاد

گرگ درنده، در اطوار شبان می‌گردد　　　مار کردار پی مغز جوان می‌گردد

راه در سنگر اسلام چو یا بدعدوان　　　رخنه در قلعه توحید بود بس آسان

(خلیلی، ۱۳۸۹: ۴۹۷-۴۹۹)

در مثنوی «غیرت زمامدار مسلمان» با بیان حکایتی از گذشته و مقایسه زمامداران مسلمان پیشین با زمامداران عصر، بی توجهی زمامداران عصر را به جنگ و ویرانی افغانستان بازگو می‌کند و به نقد اعتقاد و اعمال حاکمان مسلمان عصر خویش می‌پردازد:

این زمان آن معتصم‌ها مرده‌اند　　　زنگها شمشیرها را خورده‌اند

قاید اسلام رفته در منام　　　خنجر توحید مانده در نیام

آنچه از اسلام بر جامانده است　　　سبحه و رنگین مصلی مانده است

این امیران غرق أغراض خودند　　　خفته بر بالین امراض خودند (خلیلی، ۷۳۶، ۱۳۸۹)

در مثنوی «پیام مادر گلگون کفنان» از زبانه‌های آتش جنگ در افغانستان سخن می‌گوید، بمبارانها و مرگ و میر کودکان و دختران جوان، گریه‌های سوزناک مادران داغدار بر مزار پسران خویش، قلب شاعر را به درد آورده اند. از مسجدهایی که بر اثر حمله کافران ویران شده اند و قرآن‌هایی که زیر پای الشکر دجال کفر پایمال گشته اند با خداوند سخن می‌گوید:

ای بسا مسجد که ویران کرده‌اند　　　خانه حق کافرستان کرده‌اند

ای بسا مصحف که شد پامال کفر　　　زیر پای لشکر دجال کفر

دوستان ما، خدایا کر شدند　　　حال ما دیدند و غافل تر شدند (خلیلی، ۱۳۸۹: ۶۴۴ - ۶۴۵)

مؤمنان غرق در اهداف و خواسته‌های خویش هستند، هریک در بستر امراض خویش خفته اند هیچ کس از صمیم دل ما را یاری نکرد. در مثنوی «اسلام و برداشتن امتیازات» حکایتی از صدر اسلام بیان می‌کند و ضمن حکایت بر اتحاد امت اسلامی‌تأکید می‌کند:

بردهای مؤمن ز اصحاب وفا — در احد اندر رکاب مصطفا

برق آسا مشرکی را زد به تیر — گفت «این ضربت ز ابن فارس گیر»

سرور آزادگان خیر البشر — کرد خشم آلوده سوی وی نظر

گفت «چون دوزی سپس در روز جنگ — مشرکی را سینه بانوک خدنگ

دری خود را مخوان بار دگر — گو بگیر این تیرز انصاری پسر» (خلیلی، ۱۳۸۹: ۷۶۹)

اتحاد ملت ایران و افغانستان

بیان خلیلی در سخن گفتن از دوستی ایران و افغانستان بسیار جذاب و دلنشین است. وی در سوگ بهار قصیده‌ای به نام «در رثای ملک الشعرا بهار» سروده است. در این شعر صمیمت و صداقت شاعر بیانگر دوستی و الفتی است که حاصل پیوند عمیق مردم افغانستان و ایران است. خلیلی با بیانی گیرا شاعران بزرگ زبان دری را در سوگ و ماتم بهار توصیف می‌کند، سپس پایگاه رفیع بهار را در شعر و ادب می‌ستاید:

دریغا که آن ماه تابان، نشسته — بلند آفتاب خراسان، نشسته

دریغا که ملک سخن بی ملک شد — که از تخت معنی سلیمان نشسته

نه در ماتمش مویه ایران کند سر — که افغان هم از غم در افغان نشسته

از آغاز تاریخ، ایران و افغان — سر خوان دانش چو اخوان نشسته

از باغی، دو سرو روان قد کشیده — به شاخی، دو مرغ خوش الحان نشسته

دو شاگرد فطرت، دو استاد مشرق — دو همدرس، در یک دبستان نشسته

ملک، رخ به تهران نهفت و من اینجا — ستایشگر وی به پروان نشسته (خلیلی، ۱۳۸۹: ۲۰۱ و ۲۰۲).

قصیدهٔ «از برادر به برادر» را خطاب به ملت ایران سروده است:

به پیشگاه تو، ای ملت خجسته سلام — ز ملتی که شده صبح روشنش چون شام

سلام ملت افغان که می‌شود هر روز	به خون فجایع آن ثبت دفتر ایام

سلام ملت همدرد و همدل و هم کیش	شریک شادی و انباز محنت و آلام

دو شاخه ای که برآورده سر ز یک گلشن	دو بازویی که بود متصل به یک اندام

دو تن ولیک به یک قبله روی دل کرده	دو صف ولیک به یک خانه بسته‌اند احرام

به بام خانه همسایه چون فتد آتش	به حکم کیش و خرد خواب غفلت است حرام

اکنون در خانه ما شعله‌های آتش را ببین که دود آن به فراز فلک رسیده است. به موج‌های هریرود و هیرمند نگاه کن که چگونه به خون آغشته گشته است. به ابرهای سیاهی نگاه کن که به جای باران، بر در و بام مرگ می‌بارند. مادران ستمدیده ای را نگاه کن که گلوی کودکشان را زیر تیغ می‌بینند. ابرقدرت خدانشناس می‌خواهد همه جهان زیر پرچم و خم گردد. می‌خواهد کاری کند که از خدمتگران دیر و حرم کسی که نام از دین خدا می‌گیرد باقی نماند. زمین بماند و جمعیتی خدانشناس، جهان بماند و مشتی نادان و ابله مانند چهار پایان. می‌خواهد با باد فتنه چراغ شاه چراغ را خاموش سازد و با توپ ظلم خوابگاه امام را ویران کند. می‌خواهد کاری کند که دیگر صبح‌ها در مشهد قدس رضا صدای توحید از مناره جام شنیده نشود:

بر آن سر است ابر قدرت خدانشناس	که زیر پرچم وی خم شود جهان به تمام

چنان کند که زخدمتگران دیر و حرم	نماند آن که ز دین خدای گیرد نام

به باد فتنه کند گل، چراغ شاه چراغ	به توپ ظلم کند رخنه خوابگاه امام

دگر به مشهد قدس رضا نیاید صبح	صدای غلغل توحید از مناره جام

ندا کنند که احمد تنی است رفته به خاک	صدا زنند که زینب زنی است خفته به شام

ندا کنند که قرآن فسانه ای است دروغ	نه در نخست بود مستند، نه در انجام (خلیلی، ۱۳۸۹: ۱۶۵ و ۱۶۶) قرآن کلام بزرگ خداوند ذو الجلال و الاکرام را مانند خرمنی جمع کنند و آتش زنند. و با این فریب مغز انسان‌ها را بشویند و به این طریق فکر بشر را زمام نهند.

خلیلی مثنوی «قاصد ملک سنایی» را در سال ۱۳۳۵ ه .شد. در محفلی که به افتخارش با حضور ادبا و دانشمندان در تالار موزه ایران باستان برگزار شد قرائت کرد:

جهان تقسیم شد بین دو نیرو	به ظاهر طالبان صلح هر دو

میان این دو ما پامال گشتیم	«لگدکوب خر دجال گشتیم»

رازق فانی

تحلیل اشعار رازق فانی از دو منظر سمبولیسم و رمانتیسم (رمانتیسم سمبولیک)

سطح فکری رازق فانی

در این سطح موضوعاتی بررسی می‌شود که بیشترین برجستگی و تکرار را از نظر فکری و محتوایی دارد.

وطن:

این موضوع مهمترین درونمایه اشعار فانی را شکل می دهد. علاوه بر تصریح، گاهی با نماد، استعاره و کنایه به وطن دوستی پرداخته شده است. (شعر «برق و خرمن»، «بیشه ی شیران»). او در کنار پرداختن به این مضمون، از شهرها و مناطق مختلفی مثل کابل، بامیان، هندوکش، قندهار و .. حرف می زند و به توصیف یک یک آنها می پردازد (شعر «عقاب زخمی دوران»). در این توصیف ها هم او به هر شهری که می رسد، از بزرگانش یاد می کند؛ به بلخ که می رسد، مولانا را درود می گوید؛ در غزنه، سنایی را در هرات، خواجه عبدالله انصاری و .... در این شعرها حال خودش، به عنوان افغانی، و مردم میهنش را نیز توصیف می کند:

ما دوزخیانیم، که آتش وطن ماست

خون نیست، شرار است، که جاری به تن ماست

آن گلبن دردیم که از اشک خورد آب

هرجا که غمی ریشه دواند وطن ماست

ما آتش افسرده وامانده به راهیم

خاکستر اجزای تن ما، کفن ماست .... (همان: ۳۲)

در ذیل این بخش موضوعاتی چون عشق به وطن، توصیف وطن و آرزوی آبادی و سازندگی وطن مطرح میشود. او وطنش را بعد از خدا مورد اکرام و ارزش قرار داده، و برایش آبادی و رفاه آرزو می کند:

وطن بعد از خدا نامت مرا ورد زبان بادا — شراب سرخ سودایت به رگهایم روان بادا

الا ای ش هر کابل ای عقاب زخمی دوران — همای بخت را بر گوشه بامت مکان بادا

بر و بامت صفا از لوث بدخواهان و بدکیشان — گریبانت رها از پنجه اهریمنان بادا

فانی از مردم کشورش میخواهد که اختلافات را کنار گذاشته و برای آبادی و تربیت درست نسل آینده تلاش کنند:

ای بزرگان سبق جور به طفلان ندهید درس انصاف درین مدرسه ارشاد کنید

من ز تفریق شما هموطنان دلگیرم همه یکرنگ شوید و دل من شاد کنید

اگرچه در اشعار فانی بیشتر رنج، بدبختی، جنگ و ویرانی افغانستان انعکاس یافته است، گاهی اشاره‌هایی به گذشته تاریخی، ارزش‌های فرهنگی و شخصیتهای بزرگ سرزمینش دارد:

شیرمردان از نژاد آریا جاگزین گشتند اندر آسیا

زادگاه زالها سهرابها عرصه گاه خیزش سیلابها

آفتاب معنوی مولای روم پا به هستی ماند در این مرز و بوم

بوعلی سینا در اینجا زاده شد مشعل دانش به دستش داده شد

از سنایی تابه رحمان و ختک» نیست ممکن برشمارم یک به یک

مهاجرت:

خیل عظیمی از مهاجرت ها در پس جنگهای مداوم و خانمانسوز در بوده است. سهم مردم افغانستان در چند دهه اخیر از این مهاجرتها کم نبوده است. سی سال جنگ و ویرانی در افغانستان بسیاری از مردم را آواره دیار غریب ساخت. فانی نیز سی سال عمر خویش را در مهاجرت بسر برده و اثر آن در بیت بیت اشعارش نمایان است و از دشواریها و دوری از وطن شکایت دارد و برای وصال دوباره وطنش لحظه شماری می‌کند.

سالها شد که رفته ای و هنوز با خیال تو گفتگوی من است

همه پرسند آرزویت چیست؟ دیدنت باز آرزوی من است

شاعر میخواهد سرش را فدای وطن کند:

میخواستم به پای تو میهن! سر افگنم زنجیر غربت است به پا و به گردنم

دور از تو بهره‌ای ز بهاران نمیبرم گر گل شوم کجاست دماغ شگفتنم

دل شاعر در هر حالت، برای دیارش می‌تپد و هیچ چیز جای خالی میهن را در دل شاعر پر نمیکند:

دور از تو در بهشت دلم تنگ می‌شود دیوانه هوای توام ای دیار دور

جانم هزار بار به غربت به لب رسید		گر زنده‌ام برای توام ای دیار دور

هرگز فدای کس نشدم لیک از خدا		خواهم کند فدای توام ای دیار دور

اعتراض و انتقاد:

فانی از فساد، خودمحوری، ستم، جنگ و ویرانی انتقاد کرده و اشعار زیادی در این موضوعات سروده است. او بر این باور است که در این روزگار، هر کس که صادق و نیکوکار باشد قربانی گرگمنشی این شرایط می‌شود:

داد از این روزگار بدفرجام		که کند خون راستان در جام

چرخ بازیگریست افسونگر		نان آدم از اوست در خون تر

جهل‌پرور فلک نه امروزیست		که به دانا همیشه غم روزیست

در شعر دیگری می‌گوید آنان که امروز در افغانستان رهبر و حاکم مردمند دیروز دزدان و راهگیران بودند و از خدا میخواهد که دزدان و غارتگران را بر مردم حاکم نسازد:

امیران به کاخند و مردم به خاک		از بیدادشان سینه‌ها چاک چاک

ببین مارها را که اژدر شدند		ببین رهزنان را که رهبر شدند

دگر رهزنی را تو رهبر نساز		از این بیش ما را تو ابتر نساز

و از مردم و حاکمان میخواهد اگر بار از دوش جامعه برنداشتند حداقل بار دوش جامعه نباشند:

تیشه بر پای خستگان نزنید		خسته‌ای را اگر عصا نشوید

سنگ را گر ز ره نبردارید		خلق را سنگ پیش پا نشوید

انتقاد از فریب و نیرنگ در اشعار فانی پررنگ است. بارها از حاکمان خواسته که با مردم صادق و روراست باشند و از کسانی که به بهانه دینداری و خیرخواهی دست به فساد و جنایت میزنند انتقاد کرده است:

سرها برید و تیغ قضا را بهانه ساخت		خلق خدا بکشت و خدا را بهانه ساخت

شیخ از طریق کعبه ز بتخانه سر کشید		بنگر کجا رسید و کجا را بهانه ساخت

بود و نبود ما همه در پای غیر ریخت		گفتم بس است جود و سخا را بهانه ساخت

در غزل «صدف» جامعه را غرق در نیرنگ توصیف می‌کند:

همه جا دکان رنگ است همه رنگ میفروشد   دل من به شیشه سوزد همه سنگ میفروشد

به کرشمه نگاهش دل ساده لوح ما را   چه به ناز می‌رباید چه قشنگ میفروشد

موضوعات اجتماعی انسان دوستی:

این موضوع در اشعار فانی فراوان است؛ بویژه در غزل «خامه بهزاد» که نهایت همنوع دوستی را به نمایش می‌گذارد. با هر دلی که شاد شود شاد میشوم   آباد هر که گشت من آباد میشوم

در دام هر که رفت شریک غمش منم   از بند هر که رست من آزاد میشوم

بینم اگر که بال فغان در دلی شکست   من بر لبش نشسته و فریاد میشوم

امید:

در کنار شکایتها، اعتراض‌ها و بیان درد و رنجها در اشعار فانی رگه‌هایی از امید نیز دیده می‌شود و روزهای خوش توأم با پیروزی را انتظار می‌کشد و هموطنانش را به صبر توصیه می‌کند:

گر باد ناموافق بشکست شاخ گل را   این هرزه گرد رسوا تا سال نو نپاید

گر بلبل از چمن رفت دلخون مباش زیرا   زین در اگر برون شد از آن دگر در آید

گر بندشی به کارت افتاد غصه کم خ ور   هر عقده را خردمند با صبر می‌گشاید

تلاش:

فانی غفلت و تن‌پروری را حرام می‌داند:

مرام زندگی سعی مدام است   به راه زندگی راحت حرام است

برای رشد و شکوفایی نیاز به تلاش داریم و اگر فعالیت نداشته باشیم، روزگار نابودمان می‌کند:

از پی کاروان شتاب کنید   تا در این جاده نقش پا نشوید

درس هستی ز آتش آموزید   منشینید تا فنا نشوید

زندگی با تلاش و جنبش در آمیخته است و سعی و تحرک، به زندگی انسان روح و جان می‌بخشد:

به دریا موج از خودرفته‌ای گفت: اگر جنبش نباشد زندگی نیست

فروغ زندگی را جنبش آید   چراغ مرده را تابندگی نیست

آزادی و آزادگی:

فانی در اشعارش توجه جدی به آزادی دارد و آن را مشخصه مهم انسانهای مؤمن و کامل می‌داند. او سر خم کردن در برابر دشمنان و ستمگران را ذلت دانسته و مردم را به آزادگی توصیه می‌کند.

مرد مؤمن آنکه مرگش زندگیست گر به دشمن سر نهد شرمندگیست

با ظلم و استبداد نمی‌توان صدای رسای آزادی و آزادگی را خفه کرد:

پیداست که فریاد فلکتاز دلیران خامش نتوان کرد به شکنجه و زندان

پیداست که با مرمی و با خنجر بیداد نتوان زفغان بست لب مردم آزاد

بازتاب عشق:

بسامد اشعار عاشقانه در مجموعه اشعار فانی چندان بالا نیست، اما به هر حال عشق در اشعار او بازتاب یافته است: - **عشق و سازندگی**: فانی عشق را انسان ساز می‌داند:

قطره‌ای را عشق گوهر میکند سنگ را از لعل برتر می‌کند

توصیف معشوق:

هنگامه به پا گردد یارم چو به پا خیزد شوق از همه جا جوشد شور از همه جا خیزد

دیوانه دل عاشق بی باده به وجد آید اینگونه که آن ساقی با ناز و ادا خیزد

در فراق معشوق: در غزل «شام زندان» از درد هجر و فراق معشوق چنین شکایت می‌کند:

صنما! ترا چه گویم که چسانم از فراقت از تو شکوه ای ندارم به فغانم از فراقت

به امید صبح وصلت همه شب درین خیالم که چگونه جان خود را برهانم از فراقت

به رهت ز جان گذشتن بود از توانم اما غم خویش را نهفتن نتوانم از فراقت

فنا در معشوق: در غزل «شمع نیمه روشن» این موضوع را بزیبایی بیان کرده است:

این من که خفته در من من نیستم تو هستی در جان نموده مسکن من نیستم تو هستی

لب بر لبم نهادی گفتی بنال چون نی پس در فغان و ش یون من نیستم تو هستی

قلب تو چون بگرید آید ز چشم من خون این خون دل به دامن من نیستم تو هستی

موضوعات دینی

در اشعار فانی موضوعات دینی و مذهبی بسامد بالایی دارد. اشاره به آیات و داستانهای قرآنی، داستانهای پیامبران و خاندان پیامبر اسلام (علیهم السلام) و شکوه به آنها و یاری جستن از ایشان در اشعار فانی بوفور دیده می‌شود:

به قصد وادی ایمن به صحرایی خرامیدم   که از موسی اثر یابم ولی فرعون را دیدم

حضرت محمد (ص) نسبت به پیامبران دیگر، در اشعار فانی انعکاس بیشتری یافته است. نعت پیامبر و درخواست حل مشکلات از ایشان از موضوعات تکرار شونده در اشعار فانی است:

که ای فخر رسل احمد برون شد رنج ما از حد   دلم دیگر به تنگ آمد ز بازیهای این دنیا

زند غم بر دلم نشتر، ندارم صبر تا محشر   بگو با عادل داور، بگو با خالق یکتا

در قصیده‌های بسیار تأثیر گذار به حضرت ایشان التجا می‌برد:

به رهت نشد که قدم زنم، به چه آبرو ز تو دم زنم   به کدام خامه رقم زنم، به تو این قصیده محمدا

تو گلاب گلشن انبیا، تو حبیب حضرت کبریا   تو چراغ سینه اولیا، تو فروغ دیده محمدا

غمخود برم به چه داوری، بدرم گلو به چه محضری   چه بگویمت که چه نشتری، رگ ما بریده محمدا

امام علی (ع) نیز در اشعار فانی از جایگاه بلندی برخوردار است. فانی با آنکه سنی مذهب است حضرت علی را الگو، امام و رهبر خویش می‌خواند:

آلودگان مقام امامت گرفته‌اند   من از پی کدام کنم اقتدا علی؟

آموختم ز تو که نلرزد دل و تنم   در راه حق اگر شودم جان فدا علی

فانی از وضعیت نابسامان هموطنانش، با حضرت علی (ع) سخن می‌گوید:

گردیده دشت و کوه وطن کربلا علی   افتاده مرد و کودک و زن در بلا علی

اسلام را ببین که چه بدنام کرده‌اند   شیخ و فقیه و محتسب و پارسا علی

فریاد اعتراض کسی گر کند بلند   گویند کافر است و دهندش سزا علی

شرح کدام گوشه این داستان دهم   واقفتر از منی تو از این ماجرا علی

فانی امام حسین (ع) را به داشتن استقامت، استواری، اعتقاد کامل و فرمانبرداری از خداوند توصیف و تحسین می‌کند:

مرحبا بر شهسوار کربلا		هرچه گفتندش بجز حق گفت لا

مرحبا بر اعتقاد کاملش		مرحبا بر همرهان یک دلش

و در ادامه این مثنوی خطاب به خودش میگوید که آزادی و مردانگی را باید از امام حسین بیاموزد:

از حسین آموز دستور نبرد		جان بداد و سر به دشمن خم نکرد

از حسین آموز دستور جهاد		سر بداد و تن به نامردان نداد

گلایه و شکایت: این موضوع نیز در اشعار فانی بسامد بالایی دارد. او که سه دهه جنگ، غربت و ویرانی شهر دیارش را به تماشا نشسته است با دلی آکنده از درد و چشمی‌تر چنین شکوه می‌کند:

حسرتا لانه عقابان سوخت		جنگل آتش گرفت و مرغان سوخت

دست غارتگران چنگیزی		هست و بود دلیر مردان سوخت

--

بستند با گلوله صدای درخت را		گلها گرفته عزای درخت را

مرغان ز شاخه یک به یک افتند و جان دهند		مسموم کرده اند هوای درخت را

از میوه نیست این که خمیده‌ست قامتش		طوفان شکسته قد رسای درخت را

اتحاد و همدلی:

دعوت به وحدت و همدلی از موضوعات دیگر اشعار فانی است. او میگوید رشد، ترقی و آبادانی جامعه بدون اتحاد و همپذیری میسر نمی‌شود:

جملگی یک روح و یک پیکر شویم		هر یکی اعضای یکدیگر شویم

نقش نو اندر جهان باید نهاد		این میسر نیست جز با اتحاد

روز و شب ما را تپیدن لازم است		عصر دیگر آفریدن لازم است

یا

قطره قطره نور چون با هم رویم		سیل در بنیاد ظلمت میشویم

فانی تنها راه نجات از بحران جاری در کشور را صلح میداند و از مدعیان قدرت میخواهد دست از دشمنی بردارند:

بیا تا به هم صلح و سازش کنیم   مروت به مردم سفارش کنیم

بیا تا دل از کینه صافی کنیم   بدی را به نیکی تلافی کنیم

طنز

طنز آن است که نویسنده موضوع را بگونه جدی نمیشکافد، بلکه حقایق را در پوششی از شوخ طبعی بیان میکند این پوشش گاه رنگی از لبخند و گاه رنگی از زهرخند دارد و مخاطب را به تفکر وامیدارد. در اشعار فانی گاهی انتقاد از روزگار، فساد، ظلم و جنایت با شیوه طنز و بگونه غیر مستقیم دیده میشود.

به صاحبدلان زندگی مشکل است   دریغا به آن کس که صاحب دل است

به اوج سعادت فلک میبرد   کسی را که از جهل پا در گل است

یا

باز دور خر است وخربازی   خورده است آدمی ز خر بازی

خر قمندان و فاتح جنگ است   خر علمدار علم و فرهنگ است

خر نشسته به مسند مولا   میدهد خر به خیر وشر فتوا

وضعیت انسانی

دغدغه ی دیگر او در این حال و هوای عارفانه، جدا شدن خودش و نوع انسان از قید و بند خاکی و رسیدن به حقیقت است (شعر «فاجعه»). او در این شعرها اقشار مختلفی را مورد انتقاد قرار می دهد و برای بیرون رفتن از وضعیت بدشان، راهکار ارائه می کند (شعر «درس هستی»):

ای برشده بر منبر، از حرف به معنا رو

از شهر زبان بگذر، در کشور دلها رو

پیدای تو بر منبر، پنهان تو با دلبر

مردانه به یک معبر، پنهان رو و پیدا رو

بر بام نگون بختان/ چون جغد اجل منشین

بر بستر بیماران، مانند مسیحا روا

جمعی به زبان با تو، بیگانه ز جان با تو

دیوار زبان بشکن، در جان به تماشا رو (همان: ۳۰)

گاهی هم خودش را مورد خطاب قرار میدهد و برای خودش موعظه می کند و راه رستگاری نشان میدهد (شعر پرده نشین»، «مردان و نامردان»)؛ و گاهی آرزوهایش را بیان می کند (شعر «لانه ی ویران»)، آرزوهایی که برخاسته از وضعیت موجود اوست و همان حال و هوای عارفانه و ملامتگرانه را دارد

در کوی می فروشان، هشیار کس مبادا

ز آسیب عقل ویران، زنهار کس مبادا

جایی که همنشینان، در خواب ناز غرقند

بار ای خدا در آنجا، بیدار کس مبادا

عبرت سرای عالم، بسیار پرتماشاست

چون من از این تماشاء بیزار کس مبادا .. (همان: ۳۹)

شرح احوال

گاهی هم شرح احوال مضمون اصلی شعرهای او را رقم می زند (شعر «خامهی بهزاد»، «بی باک»، «بوی خزان»، «فریاد خونین»، «قصه پرداز»، «فصل فریب»، «مژده عید»، «قصه کوی پیر»، «سفر» و ...):

خونین کفن چو لاله ی صحراست قلب من

سرگشته چون نسیم سبک پاست قلب من

دلتنگ تر ز غنچه و آشفته تر ز گل

بی تاب تر ز موجه دریاست قلب من

جانبخش تر ز بوسه ساقی به بزم وصل

گیرنده تر از نشئه صهباست قلب من

..... «فانی» دلم گرفت ازین شام پرملال

در انتظار جلوه فرداست قلب من. (همان: ۴۶)

جهان‌دیدگی

در این شعرها او اغلب خودش را انسان جهان دیده ای توصیف می کند که از تمام عناصر موجود، درسی آموخته است (شعر «قمار»):

.. فصل بهار و ساحل و ساقی و جام می

زاهد مرا مگوی که حکم کتاب چیست؟

بوسم لب نگار و نگردم جدا ز جام

می دانم اینقدر که گناه و ثواب چیست؟ (همان: ۶۰)

گلایه از وضع موجود

او در دستهای دیگر از شعرهایش از وضع موجود (باز هم به شکلی نمادین و با حال و هوایی کهنه) شکایت می کند (شعر «کوچه ی عمر»، «صدف»، «اندوه»):

داد ازین روزگار بدفرجام

که کند خون راستان در جام

... جهل پرور فلک نه امروزی ست

که به دانا، همیشه غم روزی ست

باز دور خر است و خربازی

خورده است آدمی زخر بازی

خر نشسته به مسند مولا

میدهد خر به خیر و شر فتوا

بر سر آیه های قرآنی

خر کند گفتگو، ز نادانی

خر کند حکم و خر دهد فرمان

گویدت سر به پای این خر مان

وای از آنکس که حکم نپذیرد روش و رسم آدمی گیرد... (همان: ۱۰۰)

اما معتقد است که دور ستم پابرجا نیست و «ایام غم نخواهد ماند»:

بریز باده که دور ستم نخواهد ماند

دگر به مژه ما نیز نم نخواهد ماند

دلا ز غصه میندیش و فاتحانه بخند

که جاودانه ترا این الم نخواهد ماند

سحر به خواجه شیراز حال دل گفتم

بگفت: «مژده که ایام غم نخواهد ماند». (همان: ۳۱)

عفیف باختری

مفاهیم سبمولیک و رمانتیک که کاه از دریچه های مختلف و گاه دارای تقابل از زبان عفیف باختری بیان می‌شوند هر کدام به نوعی ریشه در اندیشه فکری شاعر و تاثیر فضای محیطی و باقتی ان زمان کشور افغانستان بر سپهر شعری وی داشته است. در واقع مفاهیمی همچون مرگ، آزادی؛ ، اسارت و... جملگی به فحوای شعر عفیف باختری شکل داده‌اند وی توانسته با دست توانا و ذوق عالی خوب با تصویرسازی‌های بدیع این نمادها و مفاهیم را در شعر خود پیاده کند. در ادامه به برخی از این مفاهیم در شعر وی می‌پردازیم:

غم

یک زمان میبخشد اندوه، ابر چشمانش

مرا یک زمان غرقم به بحر شادمانی میکند

با آنکه اصل این دو واژه در شعرهای باختری کمتر به کار رفته‌اند؛ اما واژه‌ها و اصطلاحاتی که به این دو به نحوی وابستگی دارند، فراوان به کار برده شده‌اند؛ مثلاً واژههای «ساز» و «رقص» که از لوازم شادی است با مرگ که غم‌آفرین است در تقابل قرار گرفته‌اند

بیا که باز گرهی ز چهره باز کنیم

به رقص مرگ برآییم و نعره ساز کنیم

همینطور، «جام» از لوازم عیش و شادی با «گریه» از لوازم غم و اندوه اینگونه در تقابل قرار گرفته‌اند :

جام دگر زد و دو سه جام دگر،

و بعد احساس گریه داد به او دست و گریه کرد

وضعیت روحی و فکری شاعر یا وضعیت محیط زندگی وی طوری است که او فصل بهار را خیلی زرودگذر می‌بیند و یا بهار را ندیده زمستان دیگر را تجربه می‌کند:

تازه از آمدن سال دو روزی نشده

که سفر کرده پرستو و زمستان شده است

بسیاری از این تقابلها، شاعر همذات‌پنداری خویش را با عوامل طبیعت نشان می‌دهد؛ مثلاً: در پاییز، کوچ پرنده و گل سوری او را ناراحت می‌سازد

پاییز هست و هر که در اندیشهٔ سفر

از جمله هم یکی گل سوری، عزیز من

در فرصت تهاجم پاییزیان به با

غ کوچ پرنده بود که از آسمان گذشت

همینطور، صنوبری در خود میبیند که صد زخم تازه از خزان میخورد اما از پا نمی‌یافتد:

در من صنوبری است که هر لحظه از خزان

صد زخم تازه میخورد، اما ستاده است

یا در جای دیگر، حال و احوال باغ را چنین می‌پرسد:

ای باغ! از فسون کدامین کلاغ پیر

آوازهای سبز تو خاکستری شدند؟

و یا نسیم را میبیند که از سوی باغ می‌آید اما خالی؛ چون آغوش درخت آماج پاییز قرار گرفته است:

شد آغوش درخت آماج پاییز

نسیم از باغ آمد، آه! خالی

آزادی و اسارت

از موضوعات دیگری که از آنسوی تقابل های دوگانه در شعر عفیف باختری محسوس است، تقابل آزادی/اسارت است

آزادی/ بیداد:

همتم کاج بلندی‌است از آزادی و عشق

تنم آماج هزاران تبر بیداد است

کفتر/ قفس:

بی تو من کفتر محکوم به پرپر شدنم

قفس خرد و کلان در نظرم تاریک است

گرگ/قفس:

گردن نهد چگونه به قانون باغ وحش

گرگی که زوزه میکشد از داخل قفس

نارضایتی اجتماعی

در دوره اول و دومِ سرایشگری‌اش، ما بیشتر با شعرهای اجتماعی برمی‌خوریم، شعرهایی که به نحوی نشانگر اعتراض، نا رضایتی از وضعیت و ناهنجاری‌های روزگار است. همان‌گونه که در اکثر شعرهای عفیف باختری تکلف و تصنع دیده نمی‌شود؛ شعرهای اجتماعی او نیز خالی از این نقض است. این غزل‌ها بیشتر تجربی و شهودی‌اند، در واقع شاعر این روزها و نا هنجاری‌هایش را نفس کشیده است.

زیباترین شباهت تان با الاغ چیست؟!
در ذهن تان نشانه‌یی از اعتراض نیست
یا
و آن‌گه فرود آمد از آسمان سنگ
فروریخت بر فرق ما یک جهان سنگ

و دیدم زمانی که برگشت پاییز
گل افسرد و پروانه شد ناگهان سنگ

درد و رنج

محتوا و مضمون این غزل‌ها بیشتر نمایانگر درد و رنج و نابسامانی‌های یک اجتماع است و این دردها با زبان باختری که خود نیز در همان کوره سوخته، جاودانه شده است؛ اما دردهای فردی شیرین‌تری هم هست که مربوط به خود شاعر است.

چه انتقام بزرگی که روزگار گرفت
اداره، جان مرا پشت میز کار گرفت

به محض دست تکان دادنت به وقت وداع
هوا شد ابری و خورشید را غبار گرفت

یا

شهر از درد به خود می پیچد

درد هرکس به خودش مربوط است

مرگ

یکی از پر بسامدترین مولفه های شعری که ابعاد رمانتیسمی و سمبولیستی در آن به وفور یافت می شود مفهوم مرگ است. اندیشه ع مرگ و مرگ اندیشی در جهان و جهانبینی عفیف باختری را به یک تعبیر میتوان بر پایهء این پندار فردریش نیچه استوار دانست که در تفاوت میان این دو مقوله باور داشت که:« مرگ پایان زندگی است، ولی مرگ اندیشی آغاز آن.» . شاعر در برخورد با پندارها و گفتارهای مرگ اندیشانه اش با زبان و بیان گسترده برخورد می کند و گاهی با لحن جدی و جهنده به سراغ مرگ می رود و گاهی هم به لفظ و زبان طنز و هزل و شوخی مرگ را به سخره می گیرد و گاهی هم از مرگی در اجتماع سخن میگوید که مردمش سالها پیش مرده اند و متوجه خود نیستند تا سرحدی که بر گرفته اند. همه این ها به علاوه زنده گی درویش مشربانه ولی عاشقانهء عفیف نسبت به زنده گی گاهی نوعی پارادوکسی در رابطه اش با زنده گی و مرگ ایجاد کرده است اما با همهء این ها مرگ اندیشی در شعرهای عفیف باختری برخاسته از ژرفای یک بینش انسان پابند به واقع نگری و باورمند به عینیت گرایی است. سایهء این جهان بینی را در سراسر سروده های وی که با بنمایهء مرگ اندیشانه ساخته و پرداخته شده است، میتوان دید. با آن که در برخی از سروده هایش سایهء سبز اندیشه های برخی از اندیشوران نامی چتری بلورین بر فراز بینایی و دانایی این شاعر خوش مشرب گسترده است اما پیوسته با مسایل مرگ | محورانه با شیوه و شگرد ویژهء خودش برخورد می کند و به طرز و روش مورد پسندش به میدان میاید، همانگونه که عفیف در زنده گی به باور مشخص خود رسیده بود در شناخت از مرگ نیز به نگرش ویژه خود ردست یافته بود و مرگی که عفیف از آن سخن می گوید همرنگ خود وی است این امر ما را به باور مولانا پیوند می زند که در جایی از دفتر سوم مثنوی بیان داشت که «مرگ هر یک ای پسر همرنگ اوست...» (جلال الدین محمد بلخی، ۱۳۸۱، ص) به هر حال، پیش از هر چیز دیگر باید گفته شود که مرگ برای عفیف پدیدهء هراس آور و وهم انگیز و ترس آور نیست

ای مرگ! از هراس تو شیون نمی کنم

اشکی به رهگذار تو روشن نمی کنم

(عفیف باختری، ۱۳۸۳، ۵۳)

چون مرگ برای وی چهرهء شناخته شده و آشنا است:

من می شناسمش به درستی نگو که مرگ

این حرف را به یک نفر نابلد بزن

(عفیف باختری، ۱۳۹۱، ۹۷)

وی حتا از مرگی که می شناسد خواهش و تقاضایی دارد و از وی یاری و کمک می خواهد تا سرنوشتش را آشکار کند

ای مرگ سر نوشت مرا آشکار کن

بگذار تا دوباره شوم در تو ناپدید

(عفیف باختری، ۱۳۸۹، ۱۰)

مرگ! ای مرگ ... مرگ رویایی !

پهن کن بستری که خواب کنیم

وز میان هزار و یک گل دشت

یک گل سرخ انتخاب کنیم

(عفیف باختری، ۱۳۹۶، ص ۱۷)

ای شب به گوش مرگ بگو بهر قتل ما

حاجت به این افاده و این قهر و ناز نیست

شاعر همه را منتظرانی می‌داند که چشم به راه مرگ اند و از دیگران توقع دارد تا کمک اش کنند تا به دیدار مرگ برسد

ولو نیاید و تا مرگ یاد من نکند

مرا به حال خودم انتظار بگذارید

خوشا به حال شما و دوچرخه رانی تان

مرا به چرخ زدن روی دار بگذارید

(عفیف باختری، ۱۳۹۶، ۷۶)

گاهی از نظر عفیف مرگ یک باره اتفاق نمی افتد، مرگ در همه جا جاری است و در همه چیز جلوه گر است و در هر زمان اتفاق افتادنی است؛ با انسان یک جا زنده گی می کند و در تمام اشیا و پدیده های پیرامونش خود را می نمایاند. حتا در هیأت و هیکل کار در اداره حضور دارد :

چه انتقام بزرگی که روزگار گرفت

اداره، جان مرا پشت میز کار گرفت

(عفیف باختری، ۱۳۸۳، ۴۴)

و یا آنگاه که مرگ در تنپوشهء صلیب ظاهر می شود و شاعر را عیساوار در بستر زمان در خود می کشد:

عیسا صفت زمان به صلیبم کشیده است

تا مرگ من به دهر چی آوازه می کشد؟

(عفیف باختری، ۱۳۸۳، ص ۳۱)

همانگونه که مرگ یک باره اتفاق نمی افتد و همان طور که شاعر از مرگ متواتر و تکرار شونده برای انسان سخن می گوید؛ از حضور مرگ در اشیا و پدیده ها نیز سخن به میان میاورد. شاعر اشیا و پدیده ها را بستری برای به جلوه در آمدن نمایش مرگ میداند تا ما آن را تماشا کنیم و به خود بیاییم:

نا قوس مرگ را به صدا آورد غروب

پاییز را به خاطر ما آورد غروب

من گرگ از قفا و در جلو آغوش پرتگاه

جز سوی مرگ، رو به کجا آورد غروب؟

(عفیف باختری، ۱۳۸۶، ۷۴-۷۳)

یکی از دغدغه های حاکم دیگر در شعرهای عفیف باختری در حوزهء مرگ اندیشی، رفتن و جاری شدن است، رونده گی و سفر در بسیاری از آفریده های وی موج می زند. این شور و شعف به رفتن در واقع ایستاده گی در برابر ایستایی و راکت و ساکت ماندن هاست. رفتن به سفر و بستن رخت سفر از این جهان در شعرهای سراینده گان زیادی بازتاب یافته اند اما نه با شکوهی که در آهنگ رهسپار شدن این شاعر وجود دارد. البته شاعر به همان پیمانه که دنیا را فانی نمی انگارد به همان اندازه در ستایش مرگ نیز دلبستگی ندارد (عصیان، ۱۳۹۸). حفظ این تعادل بین رفتن و ماندن سبب وارسته گی و درویش مشربی و رهایی وی از دل بسته گی ها به زرق و برق فریبنده در زنده گی برای وی شده است

بیار مرکب چابک تر از پرنده باد

بیار مرکب چابک تر از پرنده باد

بخوان بگوش من آهنگ رهسپار شدن

قسم به جام شهادت که باده جز او نیست

شهادت است مرادم ازین خمار شدن

(عفیف باختری، ۱۳۸۲، ۵۶)

بسکه در گوش من آهنگ سفر خواند سپهر

دلم آمادهٔ رفتن چقدر زود شده

(عفیف باختری، ۱۳۸۳، ۱۵)

آن سوی پل چه رایحهٔ غنچه پرور است

راهی شو آخر این طرف پل چه می کنی

(عفیف باختری، ۱۳۸۹ صص ۱۳. ۱۴)

ای کاش که آهنگ تو می کردم از آغاز

می رفتم از این بادیه هم پای تو دریا!

(عفیف باختری، ۱۳۸۳، ۲۵)

عفیف در پیوند به مرگ واقع نگر و عنیت گراست اتفاق افتادن مرگ را قطع عمل در برابر زنده گان و وابسته گان می داند از این رو به معشوق می فهماند که تا نفس در من است و رابطه ام با جهان قطع نشده در خدمت تو ام:

تا پای مرگ سجده گهم آستان تست

تا خاک گور گل کده ام إخوشه چینمت

(عفیف باختری، ۱۳۸۲، ۱۳)

و گاهی درد جدایی و اندوه دوری از یار را تلخ تر از زنده به گور شدن میداند و به تعبیر دیگر زنده گی را در نبود محبوب و همدم گوری می پندارد که شاعر در آن به سر می برد. این حس تلخ را به زیباترین شکل با مخاطبان شعرش این گونه در میان می گذارد

بسیار شد جدایی و دوری عزیز من

احساس تلخ زنده به گوری عزیز من

قلب مرا که مرده در او هر چه اشتیا

ق دعوت چه میکنی به صبوری عزیز

من رفتی و خط فگنده جدایی میان

ما صد ساله ره مسافت نوری عزیز من

(عفیف باختری، ۱۳۸۷، ص۲۵)

و در ادامهء همین فضا و فلسفه، سر سپرده گی شاعر را تا مرز فدا گشتن و مردن برای معشوق و محبوبش میتوانیم ببینیم

بیا که باز گرهی ز چهره باز کنیم

به رقص مرگ براییم و نعره ساز کنیم

بده به راه خود ای دوست حکم کشتن ما

بگو بمیر که ما پای خود دراز کنیم

(عفیف باختری، ۱۳۸۲، ص۹)

عفیف در حوزهء مرگ اندیشی خود گاهی به نوعی از مرگ در اجتماعی که زیسته سخن می گوید، اجتماعی که مردمش شبیه مرده گان متحرک اند؛ مردمی که ظاهرن زنده اند اما سال ها می شود مرده اند و برگرفته اند و بوی تعفن وگند شان قلمرو زنده گی شان را پر کرده، اما خود یا متوجه نیستند و یا با آن خو کرده اند، در این گونه مرگ سخن از مرگ فزیکی در میان نیست، اشارهء شاعر به مرگی است که کارکرد نمادین و مجازی دارد، در این گونه مرگ وی از مردمی در اجتماع و روزگارش حرف می زند که نه تنها در جهت انسانی شدن جامعه انگیزه و شور و تحرک نداشته اند حتا زنده گی را برای خود و دیگران به جهنم جوشان و گور مسلم تبدیل کرده اند و حالا برای رهایی دست و پا می زنند، در واقع شاعر این جماعت را بی آن که مرده باشند، مرده انگاشته است وکوشش آنها را بیهوده می خواند و تلاش و تقلای آنها را برای رهایی وکفن پاره کردن بی سود میداند:

از من توای سکوت به این مرده گان بگو!

بیهوده است این که کفن پاره می کنید

(عفیف باختری، ۱۳۸۲، ۱۱)

و در جای دیگر صدای اعتراض شاعر نسبت به مرگواره گی اجتماع و بی خبری و بی خیری آنها، رساتر می شود و با لحن لازم برای فهماندن به مخاطبان هم روزگارش، بیان می‌دارد:

دفنم کنید مردهء من بو گرفته است

نعشی که با تعفن خود خو گرفته است

(عفیف باختری، ۱۳۸۹، ۴۳)

هستیم از کجا و کجا می رویم ما

جایی که کس نرفته چرا می رویم ما؟

جامی ست جام عشق که با جرعه یی از آن

کامی نکرده تازه ز جا می رویم ما

(عفیف باختری، ۱۳۹۶، ۱۳)

عفیف باختری شعرهای فراوانی با جانمایه های مرگ اندیشانه خلق کرده است؛ آن گونه که در شروع این مقاله گفتیم، کمتر سرایندهء هم روزگارش به این پیمانه و گسترده گی، نگاهی به مرگ و پهلوهای گوناگون آن در شعرهای شان داشته اند (عصیان، ۱۳۹۸).

این هم شعر «خداحافظی» خود نیز در باب مرگ چنین می‌نویسد:

تنها در مراسم تدفین بود که دانست

بازیچه یی بیش نیست

ساعتی بعد/ جاده یی بود

که گورستان را به شهر می پیوست

یگانه لعب‌بازی بود که می‌دانست

چگونه عروسک‌ها را

روی سرانگشت خویش برقصاند

تا مراسم بعدی

با خودش خداحافظی کرد

قطار و مرگ

چیزی دیگر که می‌خواهم اینجا اشاره کنم، بسامد بالای کلمات مرگ و قطار در شعرهای اخیر عفیف باختری است او در شعرهای اخیرش بیشتر با واژه مرگ دست و پنجه نرم میکند و حتی در بعضی

مواقع با مرگ می‌ستیزد. قطار از لحاظ معنایی به نحوی رفتن و گم شدن را تداعی میکند که در اکثر شعرها، این دو واژه در کنار هم آمده‌اند. ماندن و رفتن که خود به درونیات و روح شاعر بسته‌گی دارد گویای این است که شاعر چقدر از زندگی، روزگار و اطرافیان خود به تنگ آمده است.

با قطاری که قرار است مسافر باشم
کاش پهلوی تو در کوپهٔ آخر باشم
مرگ، فلمی‌ست که بایست تماشاچی آن
متواتر، متواتر، متواتر، باشم

من آن قطار غریبم که ترک خواهم گفت
درست یک دو نفس بعد، ایستگاهم را

نه شورِ مرگ نه تصمیم زنده‌گی داری
تو عنکبوتی و در جالِ خود گرفتاری

کنارِ پنجره رفت و به‌مرگ فرمان داد:
چه بوی می‌کشی این‌جا!؟ برو... سگِ ولگرد!

موقعیت‌های انسانی و وطن

عفیف باختری از شعرهای کتاب‌های نخستش تا آخرین شعرهای حیاتش، حرکتی دارد از موقعیت اجتماعی انسان به سوی خلوت‌خانه‌ی فردی و هستی‌شناسانه‌ی او. شعرهای نخست را که می‌بینیم، دغدغه‌ی وطن به طور مثال- خیلی برجسته است. از نظر فقه اللغه «وطن» به معانی مقیم شدن در جایی، اقامت در جایی، محل اقامت، جای باش، شهر زادگاه، کشوری که شخص در یکی از نواحی آن متولد شده و نشو و نما کرده؛ میهن به کار برده شده است (معین، ۱۳۸۲، ذیل مدخل وطن). و «ملت» به معانی دین، آیین، شریعت، پیروان یک دین، گروه مردم، قوم، و مجموعه افراد یک کشور به کار رفته است (همان منبع، ذیل مدخل ملت). وطن نزد عوام و در گذشته به معنی محل تولد و سکونت بوده است. در ایران تا پیش از نهضت مشروطیت، «ملت» در معنای شریعت، دین و آیین و گاهی نیز در معنای پیروان دین و آیین، و دولت به معنای سلطنت، حکومت و عوامل آن به کار می رفت (آجودانی، ۱۳۸۷: ۱۶۵). «معنای جدید ملت به مفهوم قوم ایرانی و مجموع رعایایی که دارای حقوق سیاسی و اجتماعی و شهروندی هستند، کم کم به مفهوم مذهبی ملت اضافه شد و در دوره ناصری این مفهوم جدید ابتدا در نوشته های روشنفکران ناسیونالیست این دوره رخ نمود و با پیشرفت

اندیشه مشروطه خواهی گسترش یافت و به آثار و نوشته های دیگران و مهم تر از آن به اندیشه سیاسی زمان راه یافت» (همان منبع، ۱۸۹). محمود افشار یزدی مفهوم ملت را اینطور تعریف می کند: «ملت عبارت است از خلق و مردم بومی مرکب از اکثریت و اقلیت دینی که در یک کشور آزاد و مستقل که وطن آنهاست زندگانی می کنند و دولت واحد دارند» (افشار یزدی، ۱۳۶۱، ج ۳: ۲۵۹).

در تفکر سیاسی «ناسیونالیسم یا ملت باوری، نوعی آگاهی جمعی است، یعنی آگاهی تعلق به ملت. این آگاهی را آگاهی ملی می خوانند. آگاهی ملی اغلب پدید آورنده حس وفاداری و شور و دلبستگی افراد به عناصر تشکیل دهنده ملت (نژاد، زبان، سنتها و عادتها، ارزشهای اجتماع و اخلاقی و بطور کلی فرهنگ)... می شود. از آنجا که هر ملت دارای سرزمین خاص است، وفاداری به خاک و وفاداری برای پاسداری از آن و بزرگداشت آن از پایه های ملت باوری است. ناسیونالیسم ایدئولوژی است که دولت ملی را عالیترین شکل سازمان سیاسی می داند، و مبارزه های ملت باورانه ناسیونالیستی) بر ضد چیرگی یا تاخت و تاز بیگانه برای بوجود آوردن یا پاسداری از چنین دولتی است»

رشد ملت باوری از ویژگیهای یک دوره تاریخی است که در آن ملتها به صورت واحدهای سیاسی مستقل در آمدند و اصل «حاکمیت ملی» شناخته شد. این دوره برای اروپا از قرن هفدهم تا اواخر قرن نوزدهم انجامید، و در آسیا و آفریقا به ویژه نیمه دوم قرن بیستم را در بر می گیرد». مفهوم ملت در معنای مدرن و سیاسی آن از نظر تاریخی بسیار جوان است. معنای مدرن و سیاسی ملت به جماعت شهروندان یک دولت که تحت یک حکومت یا رژیم زندگی می کنند و منافع مشترکی دارند اطلاق می شود «مشخصه ملت - دولت دقیقا همان داشتن منافع مشترک بر علیه منافع خاص و خیر عمومی بر علیه امتیازات است»

فریدون آدمیت در کتاب «اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی» در بخشی از کتاب در تعریف ناسیونالیسم می نویسد: «ناسیونالیسم پدیده ای نبود که مانند دانش و فن جدید یکسره از مغرب زمین به ایران راه یافته باشد. پیش از پیدایش فلسفه ناسیونالیسم در اروپا همه عناصر سازنده آن در ایران وجود داشتند و شناخته گردیده بودند: تصور ایران زمین و ملت آریایی و غرور نژادی و زبان و کیش مشترک، و از همه مهمتر هوشیاری تاریخی و دید فکری مشترک ایرانی چیزهایی نبودند که از خارج به ایران صادر شده باشند» (آدمیت، ۱۳۵۷: ۲۶۴). بلکه این عناصر را زاده و پرورده تاریخ و فرهنگ ایران می داند. البته معتقد است پس از برخورد ایران با دنیای مغرب عواملی تازه با داشته های ایرانیان ترکیب شد و ایدئولوژی متشکلی را پدید آورد. این عوامل تازه عبارتند از استیلای مغرب و شکست های سیاسی و نظامی ایران، پژوهش و کاوش های جدید تاریخی که شناخت تاریخ ایران باستان را ارتقا داد و سرانجام گسترش ناسیونالیسم اروپایی که پس از انقلاب بزرگ فرانسه به صورت آیین سیاسی سده نوزدهم در آمد (همان منبع، ۲۶۴).

در شعر عفیف دو نماد برای وطن، زیاد به کار می‌برد و غم می‌خورَد: «باغ و جنگل»:

فرداست جای هر قدم ما به کنج باغ

قامت کشد هزار گل نورس دگر

عفیف باختری، گاه گاهی در شعرهایش خیلی هم ملی گرا و وطن پرست حضور دارد؛ او در شعرهایش خلق را به بیداری و هوشیاری دعوت می‌کند و آرمانگرایانه از سینه‌ی خود فریاد می‌کشد. او در این شعرها با استفاده از زبان اندکی فخیم و سمبولیک و با استفاده از وزن‌های رقصان و مططن، خواننده را به وجد می‌آورد

بازوی ماست حلقه به‌بازوی آفتاب
ما چنگ می‌زنیم به‌گیسوی آفتاب
در خون نشسته است مگر قریه در افق؟
یا خفته یک شهید به پهلوی آفتاب
یا
هستیم از کجا و کجا می‌رویم ما
جایی‌که کس نرفته چرا می‌رویم ما؟

از خود گسسته مست چو موجی پر از شکست
هر سو که پر کشد دل ما می‌رویم ما
یا
باید به‌آفتاب رسانید دست را
تنها درخت درخور این افتخار نیست

در شعرهایی که در آخرین دفتر شعرهایش (پدر شعر جهان) نشر شده، خیلی کم با اجتماع درگیر است. درگیر به این معنا که اجتماع کم‌تر در شعرهای پسان او جای یافته است. آن هم به صورت دربست نیست؛ مانند یک روشن‌فکر، آن احساس داغ در وجودش نیست و مثل خون‌گرمی‌های جوانی‌اش نمی‌گوید:

اسپان، نه شیهه در صف پیکار می‌کشند
خر گشته‌اند و بی‌هیجان، بار می‌کشند.

در شعرهای پایانی از پیکار، سخن نمی‌زند. در شعرهای پایانی «به زیر میز می‌افتم، ترنگ می‌شکنم» می‌گوید. موقعیت‌های انسان او، از انسان مسوول در دایره‌ی یک جغرافیا شروع شده، به سمت

تهی‌شدن از مسوولیت و گسست وابسته‌گی به جغرافیا ادامه یافته است. لیکن این گسست، گسست از انسان نیست؛ مبتلا شدن بیش‌تر به انسان است و به جای نگاه به پهنا، تمرکز به ژرفا است که هستی‌شناسانه است. به هر صورت، او تماشاگر لحظه‌ها و مناسبت‌بخش پدیده‌ها است و کارش شبیه جولایی است که با او در یک اتاق، زیست می‌کند.

روزمرگی تکرار

همه‌ی ما به نحوی از تکرار می‌گریزیم و این تکرار، همیشه مانند «سنگی در سراشیب یک دره» ما را دنبال می‌کند. در نگاه ما به هستی و زنده‌گی با این تکرار، درگیریم. انسان، «پوقانه‌ای است که از تکرار پُر می‌شود و می‌کوشد که هوای خود را خالی کند، به خود سوزن می‌زند»؛ عفیف باختری در تماشاهایش، از تکرار خسته می‌شود. در نظر او، همه‌ی روزهای سالش، مانند هم‌اند:

روزی که هست مثل دگر روزهای سال/
هی می‌دهند تذکره‌ها مرده انتقال
شب احتمال برف، سحر احتمال برف
نفرین به پیش‌بینی و این‌قدر احتمال.

این تکرارها در شعرهای استاد باختری به تکرار در بیان‌ها و تعبیرهای گوناگون، نشان داده شده است؛ یکی هم به صورت تکرار بیت اول غزل در پایان همان غزل تبارز یافته است. گذشته‌گان، این فن شعری را ردالصدر الی‌العجز می‌گفتند که این‌جا در نشان دادن تکرار ممد واقع شده است.

هرکسی که در کار خلق و آفرینش است، بازی‌چه‌ای برای فریب خودش ساخته و می‌سازد تا از دَور باطل تکرار، خودش را برهاند. مساله‌ی مرگ که در شعر استاد عفیف، به گونه‌های مختلف تبارز یافته؛ میلی است که برای رهایی از تکرار، برای خودش برجسته می‌سازد: «

بی‌چاره من که این همه از خود گذشته‌ام
بی‌چاره‌تر زنی که شده در خودش اسیر
راهی دگر بگیر و برو سمت نیستی
جام دگر بگیر و برو آن طرف بمیر.

یا:

«خونم اگر که ریخت، نگو در چه صحنه ریخت

برای همین بود که استاد عفیف، سهراب را دوست داشت. در مصاحبه‌ی تصویری‌ای که از او باقی مانده، می‌گوید: «اگر یک شخصیت اسطوره‌ای می‌بودم، دوست داشتم سهراب باشم؛ برای این‌که دنبال چیزی می‌گردد که آن چیز، سبب مرگ او می‌شود.» سهراب، یعنی سرانجامِ جست‌وجوی پرآب چشم در جوانی.

با این‌همه، او «سیزیفی» بود که سرگرم این رنج ابدی بود و علی‌رغم میل نابود شدن و پایان دادن به تکرار، دوست داشت باشنده باشد: (نورنیا، ۱۳۹۹)

کنار پنجره رفت و به مرگ فرمان داد

چه بوی می‌کشی این‌جا؟ برو سگ ول‌گرد

عفیف باختری برای گریز از تکرار، گاهی میل نابود شدن را پیش چشم خود می‌آورَد و گاهی هم برای این بی‌معنایی تکرار، خلق معنا می‌کند. در کار خلق کردن معنا و فرار از پاسخ مرگ در برابر تکرار بی‌معنا و بی‌پایان هستی، چند چیز را دست‌آویز می‌سازد.

عشق

عشق در ابیات عفبف باختری گاه با سختی، رنج و انزوا درهم آمیخته است:

سبز است؛ سبز سوخته، مثل لباس او

رنگی که زندگانی‌ام از او گرفته است

عشق‌ست دختری که ریاضت کشیده و

زیر حجاب، از همه کس رو گرفته است

عفیف باختری، یک عشقِ رفته دارد و یک حسرت. در جای‌جای شعرهایش، سری به حسرت خود فرو می‌برد:

«لیلا! چه باک، جفت تو هم‌بال باد رفت آ

فرین که رفت، بال و پرت را نگاه کن«.

عشق، وقتی می‌رود، عقده‌ای می‌شود جاودانه. این عقده، سرگرم‌کننده و فریب‌دهنده‌ی بسیاری از آنانی که در کار زیبایی و هنر اند، می‌باشد. یکی از راه‌های رهایی عفیف از تکرار، همین عشق است که البته خودش هم تکرار است؛ اما هر بار جلوه‌ای نامکرر دارد:

«به خیال تو خوشا هرچه فروتر شدنم

در شط عشق، شبی با تو شناورشدنم

به تمنای تو روزانه دو صد بار خوشا

شعرِ تر گفتن و بالفعل سخن‌ور شدنم.

همین‌طور، عشق وقتی می‌رود، آن‌قدر دروغ با او یک‌جا می‌شود که خصلت گیتیانه (این‌جهانی)اش گم می‌شود و گویا یک عشق برتر در یک دنیای متعالی، جای خوش می‌کند. عشق مثال افلاتونی می‌شود. به سخن خود عفیف باختری که: «از شکل زن، به هیأت زنبور می‌شوی» این زنی که زنبور می‌شود، گزیدن‌هایش هم شیرین می‌شود. عشق عفیف باختری هم از چند ویژه‌گی که در مورد عشق ذکر می‌کند، همین عشق آرمانی مثالی است. یکی از آن ویژه‌گی‌ها، بی‌زمانی است. عفیف با عشق خود به خاک می‌رود؛ اما این عشق را خاک خورده نمی‌تواند و گذر زمان، هیچ تأثیری بر آن نمی‌گذارد:

«بعد از هزار سال، اگر باز بینم‌ات

معشوق من! همینم و عاشق‌ترینم‌ات

علاوه بر این، ویژه‌گی دیگری که برای عشقش برمی‌شمارد، این است که او عشق خود را از نوع عشق‌های روزمره نمی‌داند. دست به تقسیم عشق می‌زند و ناراحتی‌اش را از وضعیت رقت‌باری که مردم زمانه بر سر عشق آورده، ابراز می‌کند:

«یک شعر روزمره نوشتم برای عشق

عشقی که می‌کشند دوباره به ابتذال

عشقی که عکس مضحک آن را کنار راه

یک قلب تیرخورده کشیدیم با زغال.

خنده مستانه

ناتوانی هم، یک نشئه دارد. نشئه‌ی ناتوانی هم مست می‌کند و می‌خنداند. این‌که کسی از دیدن وضعیتی که توقعش را ندارد، به حالت بیهوشی می‌رود و ضعف می‌کند، چیست اگر سرمستی ضعف و نشئه‌ی ناتوانی نیست؟ عفیف باختری می‌گوید: «

مردیم و من هنوز گمانم که زنده‌ام

آن‌قدر زنده‌ام که گرفته‌ست خنده‌ام

عفیف باختری، خیلی از چیزها را به خنده می‌گیرد، اما این خنده از رضایت و شادمانی نیست، بلکه خنده‌ای است: «نیش‌خندی چه گزنده به سیه‌کاری ماست

پشت لبخندم اگر گریه نمایان شده است.

گاه پیش می‌آید که عفیف از بس حضور بیهوده‌گی را سنگین احساس می‌کند، گریه و خنده را با هم یک‌جا می‌کند. عفیف، بیننده‌ای است که دنبال مضمون‌های ناخوانده می‌گردد و نامه‌ای را می‌یابد، با این‌نامه در دست، لحظه‌ای بر صندلی می‌نشیند تا آرام کند، اما آرامش نمی‌گیرد، بعد نامه را باز می‌کند که هیچ چیزی در آن نیست. خالی خالی است از خط از خبر، بعد بر هرچه خنده و گریه و بیهوده‌گی است، تف می‌اندازد. طنز در شعر او، بازتابی گسترده دارد که اقتضای نوشته‌ای مفصل و مجرد می‌کند (نورنیا، ۱۳۹۹)

پرسش‌گری

در کنار سرگرمی به عشق و خندیدن از سرمستی ضعف، کار دیگری که عفیف برای دفع بیهوده‌گی می‌کند، فرا خواندن به تفکر است. از خود می‌پرسد، از دیگری می‌پرسد و از مخاطبی نامعلوم می‌پرسد. پرسش‌های او به منظور پاسخ‌یافتن، مطرح نمی‌شوند، بلکه هر پرسش، بیان‌گر ایده یا احساسی است. این پرسش‌ها را باید پاسخ‌هایی پنداشت که به صورت پرسش آمده‌اند و می‌خواهند دیگری که این پرسش و این ابراز نظر را می‌بیند، شریک اندیشیدن شود: از چه خود را پدر شعر جهان پندارم؟

من که زن دارم و بابای دو سه فرزندم

در جاهایی که عفیف باختری پرسش‌گری می‌کند، همان‌جاها است که او می‌خواهد درباره‌ی مطلبی اظهار نظر کند. بیش‌تر بینش‌های هستی‌شناسانه‌ی شاعر، این‌جاها آشکار می‌شود؛ مثلاً: وقتی می‌گوید: «

در سکوتی که سگ از سایه‌ی خود می‌ترسد

من کِی باشم که در آرامش خاطر باشم؟

یا

«مضحک‌ترین شباهت‌تان با الاغ چیست؟

در ذهن‌تان نشانه‌ای از اعتراض نیست(نورنیا، ۱۳۹۹)

جغرافیای وطن پارسی و ایران

همسایگان به جای مدد، روز احتیاج

از آستین خائن خود مار می‌کشند

***

نخل آزاده خو کرده به کوهستانم

آب و خاک دگران در نظرم تاریک است

تنها جایی که به صورت مستقیم موضوع مهاجرت را دستمایه قرار داده و مناسبات موجود در این عرصه را به نقد کشیده است، آنجاست که سروده:

کمی کنار تو نگذاشتی قدم بزنم

هوای تازه تر از تو کنار دریا نیست

قدم به مرز نمانده که رد مرز شدم

چگونه رد نشوم،

کشورم که... این‌جا نیست

هرچند که جغرافیای ایران فارغ از مرز و مناسبات انسانی و اجتماعی برایش پرشکوه و الهام بخش است:

شبیه دامن البرز پرصلابت و سبز

رهاست در گذر بادها، رها گل سرخ

***

این که جان داده در آغوش خودش

زندگی نیست، کویر لوت است

در باب تاثیرپذیری یا علاقمندی به شعر معاصر پارسی در ایران هم نمونه های اندکی در شعر عفیف می‌توان یافت. جز مصرعی که از شعر فروغ فرخزاد برداشت شده است و خود نشانه آشنایی وی با شعر معاصر در ایران است:

تمام هستی من آیه های تاریک است

به حال خود بگذارید مرد تنها را

آن‌جا که به مفهوم ایران بزرگ فرهنگی و تمدنی هم نزدیک می شود، نوعی غبار یاس را می توان در شعر وی مشاهده کرد:

افسانه گشت مرز سمنگان و مرزبان

سهراب نام‌دار، یل روزگار کو؟

نی باره‌ی برید، نه آینده، نی امید

بر دلدل سپید شه ذوالفقار کو؟

***

رفتیم و بار خود را بستیم سوی خورشید

کردیم رستمانه آهنگ خوان هفتم

این است آن‌چه مانده از ما به یادگاری

یک مشت قهرمانی، در قصه های مردم

***

تا شب به قتل مشرقیان بر زد آستین

بر دوش ما جنازه ی صد قهرمان گذشت

بیهوده دل به خواندن شهنامه خوش مکن

رستم تهمتنی است که از داستان گذشت

***

در دوردست دامنه ی شرق باختر

کوهی کشیده سر

کوهی که آشیان عقابان سرکش است

کوهی که سال‌هاست در اندیشه زمان

یادآور سیاوش و سهراب و آرش است

(نوروزی، ۱۴۰۱).

فصل پنجم:

مناقشه و نتیجه‌گیری

مناقشه و نتیجه گیری:

رمانتیسم را باید نوعی واکنش احساسی در برابر عقلانیت به حساب آورد، و تمایلی برای برجسته کردن خویشتن انسانی، گرایش به سوی خیال و رویا، گرایش به سوی گذشته و روی آوردن به سرزمین های ناشناخته، رمانتیسم با جدایی از کلاسیسم و قواعد خشک و بی روحش و کنار نهادن مضمون های باستانی، حرکتی نو در حوزه ادبیات به وجود آورد و با فریاد خشم و اعتراض بر ضد بندگی انسان، به دورانهایی باستانی و روزگار کودکی و سرزمین آرزوها و تنهایی باز می گردد. رمانتیسم عصری از تاریخ فرهنگ در غرب اروپاست، که بیشتر در آثار هنری، ادبیات و موسیقی نمایان شد و در اصل، جنبشی هنری بود که در اواخر قرن هیجدهم و نوزدهم در ادبیات ظاهر گشت که ابتدا در انگلستان و سپس در آلمان، فرانسه و سراسر اروپا رشد کرد. محققان، رمانتیسم را جنبشی ضد روشنگری می دانند در حالی که روشنگری نهضتی کلاسیسم به حساب می آید که با علم و منطق و پیشرفت هایی نظام عقلانی بشری در فهم علوم تجربی و انسانی گره خورده بود. مضمون هایی شاخص هنر رمانتیک عبارت بودند از : گرایش به طبیعت و بدوی گرایی، عشق به منظره هایی بکر طبیعی و امور رمز آمیز غریب، توجه به احساسات فردی و غفلت از اجتماع و مردم، اشتیاق پر شور به نیروهایی لجام گسیخته، تمایل شدید به آزادی و ...

رمانتیسم مکتبی جهانی است که بر همه ادبیات جهان تاثیر نهاده، وادبیات معاصر دری و عربی نیز از این امر مستثنی نبوده اند. این مکتب در ادبیات معاصر عربی از جنگ جهانی اول تا جنگ جهانی دوم تقلیدی از غرب بود که به دور از مشکلات زندگی شکل گرفته بود، اما در دوره دوم آن یعنی بعد از جنگ جهانی دوم دردهای انسان عربی را در بطن تمدن جدید بیان می‌کرد. ادیبان و شاعران معاصر عرب از میان اصول و ویژگیهایی این مکتب، آن ویژگیهایی را بر می گزیدند که با افکار و اندیشه هایی آنها مطابقت کند.

در باب سمبولیسم نیز باید اذعان داشت که از نظر فکری سمبولیسم بیش تر تحت تأثیر فلسفه ایده آلیسم بود که خود از متافیزیک الهام می گرفت و در حدود سال ۱۸۸۰ دوباره در فرانسه رونق گرفته بود، بدبینی آرتور شوپنهاور فیلسوف آلمانی نیز تأثیر فراوانی بر شاعران سمبولیست نهاده بود. کوتاه شده ی اصول و شیوه ی کار سمبولیست ها چون این است: سمبولیست ها حالت اندوهبار و آن چه را که در طبیعت موجب یأس و نومیدی و ترس می گردد بیان می کنند. آنان به سمبل ها و اشکالی که احساسات و نه عقل و منطق آن ها را پذیرفته است توجه دارند. آثاری که آنان به وجود آورده اند برای هر خواننده ای به نسبت میزان ادراک و وضع روحی اش مفهوم است، یعنی هرکس به نوعی آن ها را در می یابد و می فهمد. آنان تا حد امکان از واقعیت عینی دور شده و به واقعیت ذهنی پرداخته اند.

از دیدگاه سمبولیست ها چون انسان دستخوش نیروهای ناشناسی است که سرنوشت آنان را تعیین می کنند از این رو باید حالت وحشت آور این نیروها را نمایش داد که این کار در میان نوعی رویا و افسانه انجام می گیرد. آنان می کوشند حالت های غیرعادی روانی و معرفت های ناب را که در ضمیر انسان هار خود بیان کنند.

اما در باب تاثیر پذیری کشورها از یکدیگر و بهره‌جویی از مولفه‌های سبک‌های ادبی مختلف می‌توان بیان کرد که بدون شک، بین ادبیات هر کشوری با پیشینه تاریخی و اوضاع سیاسی و فرهنگی و اجتماعی آن کشور رابطه دوسویه برقرار است. هنر و ادبیات در بطن جامعه شکل می گیرد و همچنین بر جامعه اثر می گذارد. شاعران این تحقیق از جمله شاعرانی هستند که در آثار خویش به ترسیم و توصیف اوضاع سیاسی و اجتماعی (غالبا نابسامان) کشور خود پرداخته اند و با روشنگری و خط دهی صحیح به مخاطبان خود، انگیزه های بیداری و پایداری مردم را در برابر حاکمان مستبد و اشغالگران غارتگر، فعال ساخته اند. آنها روشنفکر و بزرگ، با زبان و قلم خویش، فریاد آزادی و آزادگی سرداده اند و در راه رسیدن به این آرمان ها، سختی های زیادی هم چون تبعید و آوارگی و زندان و ... کشیده اند. با بررسی دیوان این شاعران به این نتیجه رسیدیم که اوضاع و احوال نابسامان کشور افغانستان و جهان عرب، تأثیر زیادی بر شعر آنها گذاشته است و مشابهت زیاد اوضاع جامعه و دردها و آلام مشابه در هر کشور، به شکل گیری اندیشه ها، دغدغه ها و مضامین مشترک در سروده های این شاعران بزرگ منجر شده است؛ البته به دلیل تفاوت های زبانی و زمینه های فکری و مذهبی متفاوت، اختلاف نظرهایی نیز در اندیشه و مضامین شعری آنها دیده می شود.

در واقع ادبیات معاصر جهان عرب، به علت جهات اشتراک و اوضاع مشابهی که ملت های عرب زبان با اوضاع اجتماعی و فرهنگی ما دارند، با ادبیات معاصر افغانستان دارای مشابهت هایی است. اگر تاریخ معاصر جهان عرب و افغانستان را مورد بررسی قرار دهیم، در خواهیم یافت که این کشورها از لحاظ اوضاع فرهنگی و اجتماعی در وضعیت اسفناکی به سر می برند. عدم وجود امکانات رفاهی، بهداشتی و فقر گسترده در میان مردم، از مهمترین مشخصه های این جوامع در آن دوران است. در این تحقیق کوشش کردیم با انتخاب شاعران تاثیرگذار و برجسته دو کشور به بررسی مولفه‌های رمانتیسم و سمبولیسم در شعر آنها بپردازیم که از افغانستان (عفیف باختری، خلیل‌الله خلیلی و رازق فانی) و از عراق (عبدالوهاب البیاتی، نازک الملائکه و بدر شاکر السیاب) به عنوان شاعران منتخب تحقیق برگزیده شدند. دلیل انتخاب این شاعران برای این تحقیق، بازتاب بن‌مایه‌ها و مضامین سمبولیم و رمانتیک در اشعار آنها و بهره‌گیری آنها از مولفه‌های مکتب رمانتیسم و سمبولیسم در اشعارشان و همچنین برجسته بودن آنهاست . شاعران انتخاب شده از ا افغانستان جز شاعران معاصر و سبک‌مند هستند و شاعران منتخب عراقی نیز از اولین شاعران نوگرای شعر عربی هستند. در ادامه

به صورت جداگانه به مولفه‌ها و بحث هر یک از شاعران مورد نظر تحقیق و بحث در باب مولفه‌های و مفاهیم ادبی رمانتیسمی- سمبولیستی آنها در شعرشان می‌پردازیم.

نازک‌الملائکه

یکی از شاعران صاحب نامی که در دوره معاصر تاثیر فراوانی از این مکاتب گرفته، نازک الملائکه است. وی یکی از پیشگامان شعر معاصر عربی است که با سروده "الکولیراء" شهرت والایی در ادبیات معاصر عربی کسب کرد و توانست با این سروده، شعر کهن و سنتی را در هم شکند و راهی تازه و جدید را در ادبیات معاصر عربی بگشاید. حقیقت امر این است که شعر وی، شعری لطیف و رمانتیک است و بیشتر تکرار تجربه شخصی وی می باشد؛ زیرا او در شعرش شکایت میکند و می گرید و آه میکشد، و بدبختی و مشکلات زندگی مردم و مصیبتهای زیادشان را به تصویر می کشد. در بحبوحه اشکها سیر می کند، درست مثل کسی که بر یک مرده خیالی نوحه و گریه سر می دهد. فضای شعر او فضای شعرهای شاعران رمانتیک است با این همه از ابتذال معمول شعرهای رمانتیک به دور می باشد، زیرا در جای جای آن اندیشه های اجتماعی وی را نیز می توان یافت، چشم اندازی از مشکلات یک جامعه، که یک دختر بورژوای روشنفکر در سالهای پس از جنگ جهانی دوم توانسته، آنرا احساس کند. علاوه بر آن عامل دیگری هم در تقویت این روح رمانتیک تأثیر داشته، و آن شیفتگی شاعر به آثار رمانتیک های انگلیسی از قبیل شلی (Shelly) و کیتس (Keats) می باشد که نه تنها از آنها تاثیر پذیرفته، بلکه بسیاری از شعرهای آنان را نیز ترجمه کرده است.

رمانتیسم در نگاه موشکافانه و محققانه در شعر نازک الملائکه به دو دسته تقسیم می شود: رمانتیسم فردی و رمانتیسم اجتماعی؛ در رمانتیسم فردی شاعر با احساسات و هیجانات درونی خویش در گیر بوده، بی آنکه توجهی به اجتماع و مسائل اطراف آن داشته باشد. وی در اوائل سنین جوانی گرایش به این مکتب داشته، که در دفترهایی شعری اش از قبیل «ماساۀ الحیاۀ» و «عاشقۀ اللیل» این امر نمایان است. مهمترین موضوعات رمانتیسم فردی که در شعر شاعر تجلی یافته است، عبارتند از: حساسیت شدید نسبت به مرگ، غلبه افسردگی و غم ، بازگشت به طبیعت و ستایش کودکی، توجه به احساسات فردی و غفلت از اجتماع ومردم در گرایش به حساسیت شدید نسبت به مرگ، نازک الملائکه از "شو پنهاور " فیلسوف آلمانی تاثیر بسیاری گرفته است و خود در مقدمه "ماساۀ الحیاۀ وأغنیه للانسان" به آن اعتراف نمود. علت یا عواملی باعث گرایش شاعر به این زمینه شده، که عبارتند از: ضعف ایمان، بروز جنگ جهانی دوم، اهتمام شاعر به مکتب رمانتیسم، فاجعه طاعون در مصر. اما در رویکرد دوم یعنی غلبه افسردگی و غم، نازک الملائکه از "آلفرد دی موسیه" شاعر رمانتیک فرانسوی تاثیر گرفته، و مهمترین عواملی که باعث رویکرد شاعر به این زمینه شده، عبارتند از: عزلت، نگرانی درونی، حساسیت زیاد، احساس تناقضات زندگی، تجربه شکست از عشق اول خویش، ترس از مرگ. در رویکرد سوم یعنی گرایش به طبیعت و طبیعت گرایی نازک الملائکه از عناصر طبیعت

عنصری را بر می گزینند که خود دچار ویژگی آن عنصر است. در رویکرد چهارم یعنی توجه به احساسات فردی شاعر فیلسوف مابانه در جوهر خود اندیشه می کند و به تحلیل آن می پردازد. وی در دیوان شظایا ورماد و قرارة الموجه دارای این رویکرد می باشد. اما نازک الملائکه صرف شاعری رمانتیک عاشقانه و فردگرا نیست بلکه به محیط، اجتماع ، میهن، ملت، مردم و مقولاتی از این قبیل توجه نشان داده و از آنها در شعر خود سخن گفته است، لذا او یک شاعر رمانتیک جامعه گرا نیز به شمار می رود. نگاه وی به مسائل سیاسی و اجتماعی و مشکلات جامعه، نگاهی کاملا عاطفی است و از نظر گاه عاطفه و احساس به این قضایا می نگرد. با این همه باید اعتراف نمود که وی بیش از آنکه تلاش کند تا برای از بین بردن نابرابری ها و نابسامانی ها ارائه راهکار کند، تنها به رویای خود پناه برده و با خیال پردازی خود شهر و کشوری را می طلبد عاری از هر گونه ظلم وستم ! به دیگر تعبیر ، او در سروده هایی خود بیشتر در برابر ناهمگونی اشک ریخته تا برای برون رفت از آن چاره جویی کند. هر چه که باشد نازک الملائکه شاعریست که در شعرش برای فقر، فساد و نابرابری های اجتماعی و سیاسی اهمیت قائل شده، البته با برخوردی کاملا احساساتی وعاطفی. مهمترین موضوعاتی که شاعر در زمینه رمانتیسم اجتماعی به آنها اهمیت داده، عبارتند از : همدردی و همدلی با سایر اقشار جامعه، رویکرد ناسیونالیستی و عربی گرایی، رویکرد یوتوپیایی و آرمان شهری. در گرایش همدردی و همدلی با اقشار جامعه، نازک الملائکه شاعری است که نمی تواند در قبال جامعه ای که در آن زندگی می کند بی تفاوت باشد. از این رو وی در سایه این رویکرد، غم دیگران را غم خود و درد دیگران را درد خود می داند. مهمترین عناصر معنایی که شاعر در این زمینه به آنها اهمیت داده، عبارتند از: همدردی با مردم وباء زده مصر، همدردی با کشاورزان ستمدیده، همدلی با زنان محروم از آزادی، همدلی با آوارگان فلسطینی، همدلی و همدردی با مستمندان و طبقات فرو دست جامعه در رویکرد ناسیونالیستی و عربی گرایی شاعر در انتظار وحدت عربی است، وحدت عربی که در کشورهایی عربی بعید به نظر می رسد. شاعر چون که در آغوش عربیت و عربی گرایی بالندگی یافته است، سروده هایی وی در این زمینه از اهمیت بالایی برخوردار است. قصیده "أغنیة للأطلال العربیة، ثلاث أغنیات عربیه، تحیه بالجمهوریة العراقیه و الوحده العربیه از مهمترین اشعار شاعر در این زمینه است. در رویکرد یوتوپیایی و آرمان شهری، شاعر برنامه ای برای به تصویر کشیدن زندگی در آن آرمان شهر و اطلاعاتی در مورد نظام معیشتی احوال ساکنان آن ندارد، بلکه وی بیشتر به احکام کلی که در بین شاعران رمانتیسم وجود داشته، محصور گشته است؛ به اینکه مدینه فاضلة" مدینة جمیلة" "مدینة مضیئة" و "مدینة ساحرة " است که سرشار از " العطور و"القوارب "است." در فرجام باید گفت که نازک الملائکه شاعری است کاملا رمانتیک و احساساتی، که این امر در دو بعد یعنی در بعد رمانتیسم فردی و رمانتیسم اجتماعی در شعر او نمایان گشته است. در بعد رمانتیسم فردی شاعر فقط با احساسات و هیجانات درونی خویش در گیر بوده، بدون آنکه توجهی به محیط اطراف خویش داشته باشد. اما در بعد رمانتیسم اجتماعی شاعر صرفا با رویکردی منتقدانه نسبت به واقعیت های

موجود در برجسته سازی مشکلات می کوشد و بر آنست تا با برخوردی عاطفی ناهمگونی های جامعه را به چالش بکشاند، واز آن مهمتر در پی این است که تفسیری بهتر از زندگی و حقیقت انسان ارائه کند.

بدرالشاکر السیاب

گرایش به رمز و اسطوره و نمادپردازی یکی از مشخصات اصلی شعر سیاب بوده که آن را در جهت اغراض سیاسی و اجتماعی خود به کار گرفته اند. بدین ترتیب در دفترهای شعری خود از افسردگی، عزلت و تلخکامیهای خود و معاصران شان سخن گفته اند. وی با توجه به زمینه های فکری و عقیدتی‌اش، دیدگاههایی خاص در برخورد با مسائل اجتماعی موجود دارند، و در این زمینه تلاش هایی از خود نشان داده است. وی، جهت ترسیم چهره ی زمان خود و بیان آرا و اندیشه هایی که در سر داشت شیوهای سمبلیک و رمزی انتخاب کرده است. سروده های او دلیلی است بر گرایش سیاب به رمز و اسطوره و نمادپردازی؛ همچنین پوشیده گویی و عدم صراحت، با انتخاب شیوه ی سمبلیک از سوی سیاب، سبب گشته شعر او فعال و نه منفعل گردد و تعدد معنا و به تفکر واداشتن مخاطب، مهم ترین خصیصه ی آن باشد. سیاب انسان گراست و انسان، آزادی و عدالت، محور شعرشان قرار گرفته و سخت می کوشد تا آزادی را به انسان معاصر برگرداند. بنابراین شعر وی تلاشی است جهت تصویر خشونتها، زشتی ها، دردها و آلام انسانی که جامعه ی زمان آنها را فرا گرفته است. سیاب همچنین جامعه گراست و شعرهایش ریشه در گرایش های اجتماعی و سیاسی وی دارد، دغدغه ی سیاب نه فردی بلکه جمعی است، از این رو وی با حکومت وقت سر ستیز دارند و تراژدی انسان معاصر، تم و درون مایه ی شعرش گشته است.

وی به دلیل گرایش های سیاسی خود، نتوانست به آرمان ها و اهداف دلخواه خویش دست یابد؛ به همین علت، در برهه ای از زمان، دچار نومیدی و شکست شده، آن را در شعر خود بازتاب داد. سیاب برای کاستن از ناکامی های سیاسی خود، به آرمانشهر روی می آورد. در این میان، وی با نگاهی نوستالژیک به زادگاه خود، جیکور، آرزوی بازگشت به آن را دارد و آنجا را بهشت گمشده ی خود می داند. وی، دو نوع نماد را در شعرش به کار برده است، نخست، ابداعی (شخصی)، و آن نمادی است که شاعر خلق می کند و یا آن را از منبع یا چشمه ی اصلی برمی گزیند تا آن را به صورت کلی یا جزئی از بار ابتدائی یا مفهوم اصلی تهی کرده و یا شخصیت و مفهوم وجودی دیگری بدان ببخشد. شاعر از این نوع نمادها، در بعضی از تجربیات خود استفاده می کند تا رنج مقابله با نمادهای عمومی و پیگیری گذشته ی آنها را بر خود هموار کند.

این گونه نمادها، معنای از پیش شناخته شده ای ندارد و تنها با توجه به زمینه و مجموع اجزای اثری که در آن به کار رفته اند، می توان تا حدی به مفهوم آن ها پی برد. گاه این نمادها در آثار یک

شاعر یا نویسنده تکرار می شوند که این تکرار باعث تشخص و برجسته شدن آنها می شود. این نمادها در حقیقت موتیف ها یا بن مایه های اثر هنری را تشکیل میدهند و می توانند کلید راهیابی به دنیای تفکر و تخیل آفریننده ی آن باشند. نمادهای ابداعی، نقش بسیار مؤثری در زیبایی و تأثیر کلام دارند، اگرچه بسیاری از آنها بر اثر تقلید و تکرار توسط دیگران، بعد از مدتی در شمار نمادهای شناخته و مرسوم در می آیند. سیاب دارای نمادهای شخصی ای است که خود مبتکر آنها است و با ارائه ی آنها بر ذهن ما اثر می گذارد؛ چرا که او شاعری با اصالت و دارای تجارب متنوع و نگرشی عمیق است که نیروهای خلاقیت بی نظیر وی را خروشان کرده اند.

اما نوع دوم، نمادهای سنتی (میراثی) است که در این نوع نمادها وقتی شاعر به یکی از آنها پناه می برد؛ یک نماد آماده را به کار می گیرد و توانایی وی در به کارگیری آنچه در خدمت دیدگاه جدید است به موفقیت و خلاقیت وی می انجامد؛ به عنوان مثال به کارگیری اسطوره در شعر پیشگامان عرب، پدیده ای سبک شناسانه و واضح است؛ بی گمان سیاب، بارزترین شخصیتی است که در شعر خود، به شکل هنری، این نمادها را به کار گرفته و آنها را به قسمتی اساسی و جدایی ناپذیر در قصیده مبدل کرده است. او دیدگاه خود را ضمن آنها بیان، و به بهترین و شیواترین شکل از مقصود خود حکایت می کند؛ جهان ما اسطوره ای و متناقض که در آن روی می دهد، ما را به زمان اسطوره های کهن، جایی که ظلم و ستم فراگیر، رنج دائمی، قربانی شدن و... حضور دارد، سوق می دهد.

وی بتدریج آموخت با به کار گیری رمز و نماد و اسطوره و شخصیت های تاریخی، دینی و اسطوره ای، می توان به گونه ای در شعر عمل کرد که مخاطب را به تفکر وا داشته و با بیان هنری، اندیشه یا اندیشه هایی را در شعر خود جای داد که چند معنا از آنها استنباط، و به تبع آن، اثری فعال خلق شود. گذشته از آن با گذر زمان توانستند از اسطوره ها اراده ی تفسیری سمبلیک و نمادین نمایند و آن را با تجربه ی جدید خود منطبق گردانند و کاربرد نمادین به آن دهند.

در این زمینه می توان گفت، سیاب آفریننده ی اولین مکتبی خاص برای شعرای پس از خود در زمینه وارد ساختن نمادهای سنتی در بافت قصیده و قرار دادن آنها به عنوان رکن اصلی قصیده است. به همین دلیل به کارگیری اسطوره توسط سیاب، از بارزترین تلاشها در تاریخ شعر عربی به شمار می آید؛ آن قسمت از آگاهی سیاب از گذشته و توجه وی به غنای اسطوره است که در تلاشی آشکار برای واکاوی نشانه های اسطوره ای به درک زمان و تعبیر از آن بر پایه ی آنچه دیدگاه اسطوره ای نامیده می شود، می انجامد. به این ترتیب سیاب، تنها به بهره گیری از میراث ملی اکتفا نکرده، بلکه با توسعه ی مفهوم آن، اسطوره های ملتهای کهن را با وجود تفاوت باورها و نگرش ها در بر گرفته است؛ در نتیجه از چشمه ای میراث با وجود اختلاف منابع آن از جمله اسطوره ای، تاریخی، دینی و مردمی (فولکلوری) بهره گرفته است.

سیاب اسطوره را از فضای اسطوره ای خود خارج نموده و به عنوان نمادی تأثیرگذار در صحنه ی سیاسی و اجتماعی، از آن بهره گرفته اند. شعر سیاب نمود یأس کم رنگ تر و عنصر امید در فضای آن ملموس تر است. زبان سیاب، مدرن است؛ وی در بیشتر شعرهای نمادین خود ایجاز دارد، همچنین سیاب در رمزگرایی خود از تکنیک نقاب، استفاده می کند؛ سیاب در شعرش دچار شکست و دلمردگی است؛ اما این پایان داستان نیست؛ زیرا وی در برابر آینده، متفاوت عمل کرده است. سیاب در همان حال که می پذیرد او و دیگر هم نسلان عربش دچار شکست شده اند، به فرداهای روشن ایمان دارد، او ایمان دارد مرگی که امت عرب به آن دچار گشته، موقتی است، مرگی است که زندگی دیگری در پی دارد. او ایمان دارد که فرداهای روشن و پر عزت و افتخار در انتظار او و امت عرب است؛ چرا که او شاعر تموز است و امیدوار به فرداهای بهتر. از سویی فرهنگ سیاب، عربی - غربی است. او شعر خود نه تنها از فرهنگ عربی الهام می جوید بلکه آشنایی او با فرهنگ غربی وی را وادشته به مقدار چشمگیری از فرهنگ و ادبیات آنان نیز بهره گیرد. به عنوان مثال در اشعار وی رمز و اسطوره های غربی همچون سیزیف، ایکاروس، اروفئوس، اولیس، پنلوپه، اودیپ، ژوکاست، اتیس و...، فضای بسیار زیادی را به خود اختصاص داده اند. سیاب با این کار، خود را به عنوان مشهورترین شاعر معاصر عرب مطرح نمود و توانست پلی ارتباطی بین شرق و غرب باشد و بدین واسطه پیوند ادبیات عرب را مستحکم تر از گذشته نماید. سیاب در اشعار خود به مفهوم آزادی اشاره کرده است که توجه سیاب بیشتر معطوف به بیان آزادی سیاسی بوده است.

بدر شاکر السیاب سخنگوی دردهای جامعه است و به دغدغه های پایدار بشری می پردازد. وی در بطن اجتماع قرار دارد و نسبت به دردها و بی عدالتی های موجود در جامعه بی تفاوت نیست. او همراه با تحولات زندگی اجتماعی، گام برداشته. ظلم و بی عدالتی و مشاهده ی رنج و دردهای بشری، دغدغه ی اصلی اوست. او به خاطر فعالیت های سیاسی به زندان افتاد و در ابتدا شاعری رمانتیک بود و با گذشت زمان و بنا به وضعیت موجود در جامعه ی زمان خویش، به سبک رئالیسم روی آورد و به بیان واقعیت های موجود در اجتماع پرداختد. در اشعار سیاب، نوعی رمزگرایی اجتماعی به چشم می خورد. او درابتدا به ادبیات کلاسیک گرایش داشت و بعدها به شعر نو گرایش پیدا کردند.

وی در بیان مفاهیم خود، از اسطوره بهره می جست؛ و به اسطوره های یونانی و جهانی گرایش داشت. سیاب شاعر متعهد و اجتماعی، در اشعار خود به بیان دردهای اجتماعی پرداخت و در اشعارش مضامین اجتماعی به چشم می خورد. از سویی وطن گرایی یکی از بن مایه های اصلی در شعر سیاب است. با بررسی اشعار وطن دوستانه ی او به این نتیجه می رسیم که وطن گرایی از بن مایه های اصلی شعر آنهاست. سیاب در برهه ای از زمان، ناچار به ترک وطن می گردد و به دلیل فراق و دوری از وطن ، نوعی حس غربت و دلتنگی در سروده های وی سایه افکنده است؛

یکی دیگر از مضامین و نمادهای اجتماعی که سیاب در اشعار خود به آن اشاره کرد، موضوع شهر است. با بررسی اشعار او به این نکته پی می بریم که حس تنفر و انزجار از زندگی در شهر، در شعر وی سایه افکنده است. در شعر سیاب، حس دلتنگی دوری از زادگاه به چشم می خورد. سیاب در طول دوران زندگی خویش، شکست عاطفی را تجربه کرد و به این ترتیب ناکامی در عشق، موجب گشته تا حس دلتنگی در اشعار آنها انعکاس یابد. فقر نیز یکی دیگر از مضامین اجتماعی شعر سیاب است. دو علت مهم باعث شد تا شاعر از مضمون فقر سخن بگوید: ۱- فقر دسته جمعی و مشترکی که تمام هم وطنانش را گرفتار ساخته بود ۲- فقر شخصی و خانوادگی که وی با آن دست و پنجه نرم می‌کرد. دین گرایی نیز یکی دیگر از مفاهیم شعر سیاب است که وجه سمبولیک و رمانتیسمی دارد. همچنین متون قرآنی نیز در شعر او تاثیر گذار بوده است. سیاب در اواخر عمر خویش مجذوب حضرت حق می شود، چرا که در این برهه ی زمانی بیمار بود و هنگام بیماری کمونیست بود و ظاهرا، درد و رنج بیماری او را به خدا نزدیک ساخته است.

سیاب از جمله شاعران معتقدی است که ظلم و بی عدالتی را که بر مردم کشورش تحمیل شده است، را به تصویر می کشد و آن را نفی کرده است. مرگ نیز یکی دیگر از مضامین اجتماعی است که سیاب از آن سخن گفته است. با بررسی اشعار وی به این نکته پی می بریم که نگاه او به مرگ، با نوعی حس بدبینی همراه است و احساس اندوه در برابر مرگ، نکته ی اصلی است که در شعر وی جریان دارد، ولی در این میان تعبیری کاملا متفاوت از مرگ نیز وجود دارد که آن را بعنوان بخشی از زندگی توضیح می دهد، که این نگاه متفاوت فقط مختص اشعار سیاب است. یاس و ناامیدی نیز یکی دیگر از بن مایه های اصلی و مشترک در شعر سیاب است. سیاب از برترین شاعران معاصر است که در وصف زن، اشعاری سروده و زنانی که در زندگی در شاعر حضور داشته اند، در معانی قصاید وی تاثیر گذاشته است. با بررسی اشعار وی به این نتیجه می رسیم که سیاب در بعضی از اشعار خود به استفاده ابزاری از زنان اشاره می کند و آن را نفی کرده است. اشاره به جهل و نادانی نیز یکی دیگر از بن مایه های شعر سیاب است. وی جهل و نادانی را عامل نگون بختی ملت خویش می داند و با ذکر واژه ی خواب به این موضوع اشاره کرده است. شرایط موجود در جامعه و حکمرانی حاکمانی مزدور، حس ظلم ستیزی را در درون وی برانگیخته است. علاوه بر این دلیل سیاسی، دلیل دیگری هم منجر به برانگیخته شدن حس ظلم ستیزی در درون بدر شاکر السیاب شد که می توان به مشکلات شخصی وی اشاره کرد.

همچنین سیاب به مردم خود می نگرد که در سایه ی جهل، فقر و استبداد، روزگاری تلخ و تیره را سپری می کنند و به جای مبارزه، خود را با اموری بیهوده سرگرم می نمایند. وی با دقت نظر در حالات و مقامات سردمداران جامعه که محور ثروت و قدرتند، در می یابد که آنان در چنگال استعمار بوده و به زورگویانی بی رحم، بدل گشته اند. از این رو برآن است تا آماده ی مبارزه در راه عزت و

آزادی وطن خویش گردد.. از ین رو، بررسی تجربه شعری او نشان میدهد پرداختن به اجتماع از برجسته ترین شاخص های شعر سیاب است و او هرگز خود را جدا از تعهد به جامعه احساس نمی کرده است.

اغلب سروده های سیاب، نمونه ای واضح و روشن از مضامین میهن پرستی در ادبیات معاصر عربی است؛ چرا که عشق و علاقه ی وی به میهن و هر آنچه میهنی است تا آخر عمر همراه آنان بوده است. اشعار او به دلیل توجه و گرایش به وطن و تاریخ و سنن ملی و کهن آکنده از جلوه های ملی است. از این رو، سیاب شاعر میهن پرستی هستند که برای مردم و سرزمینی که ایشان را در بر گرفته بود، زیست، از مردمانش نوشت، در میهن پرستی آنان سهیم بود، هرگز هنر را در اختیار سرسپردگان قدرت قرار ندادند. سیاب در آغاز رمانتیک بود و تمام شعرهای نخستین او که در دیوان «ازهار ذابله» در قاهره سال ۱۹۴۷ چاپ شد، شامل موضوعات مختلفی نظیر: طبیعت، زیبایی زن و پاکی آن، ناکامی در عشق و مشقت آن، اشتیاق به روزهای خوشبخت گذشته، احساسات غربت می باشد. همه ی این موضوعات، در پیوستار تقلید از شیوه ی رمانتیک مطرح اند، او دفتر دوم خود را با عنوان «اساطیر» که در سال ۱۹۵۰، در نجف چاپ کرد، با همان روش رمانتیک ادامه میدهد. بیشتر اشعار عاشقانه ی این دیوان را سیاب درباره «لمیعۀ» معشوق اخیرش سرود. اما از لحاظ شکل، اغلب قصاید دیوان مطابق با قالب شعری نوین وحدت بیت و قافیه است و وحدت تفعیله، اساس موسیقی آن را تشکیل می دهد. مجموعه ی اساطیر نمونه ای از شعر رمانتیک ناب نیست، نیز تقلید وارهای برای شعر رمانتیک عرب که از آن سبقت گرفته بود، به شمار نمی آید. در این مجموعه فقط شعر «الی حسناء القصر: به زیبای قصر» دارای زمینهای اجتماعی و انقلابی می باشد. دفتر «اساطیر» مرحله ای معتدل میان رهایی از روح رومانتیسم و رسیدن به نوگرایی واقعی به شمار می رود.

سیاب را می توان پرچمدار شعر نو در ادبیات عربی دانست. وی علاوه بر تجدید نظر در مبانی عروضی و ایجاد زبان متحرک و خلق فضای جدید اسطوره ای در شعر معاصر عرب، وحدت موضوع در شعر را نیز مورد نظر قرار داد و این را به شاعران معاصر خود آموخت

البیاتی

از دید البیاتی تاریخ کشتارگاه و باتلاقی بیش نیست که همواره مردانی بزرگ از آن گذر می کنند و باتلاق تاریخ فرومی بلعدشان یا در این کشتارگاه چون برگ های خشک پاییزی بر زمین فرو می ریزند. البیاتی در مواردی نیز از دروغ گویی تاریخ و سکوت آن در قبال ستمدیدگان و رنجبران شکوه کرده است.

درباره شیوه و روش بازگشت البیاتی به اسطوره و جهان اساطیر (به عنوان بخش مهم و ویژه ای از گذشته و بهره گیری از ظرفیت آن در بیان مقاصد مختلف سیاسی، فرهنگی و اجتماعی نیز باید به

این نکته مهم اشاره شود که وی به گونه ای تازه سازی مفهومی و کاربردی اسطوره دست می زند؛ گاه اساطیر را در معنای نمادین شناخته شده و خودکار شده خود به کار نمی برند و مفهومی تازه به آنها می بخشند که بازگو کننده ی مسائل عصر آنها باشد و با مقاصدشان پیوند بخورد؛ اسطوره را در زمان معاصر ادامه می دهند، به گونه ای که تغییر آن بتواند نیازهای سیاسی اجتماعی دوران معاصر را بازگو کند.

یکی از دیگر بخش های تاریخ که البیاتی بدان اشاره و بازگشت کرده است، اشخاص و چهره های خاص و برجسته تاریخی، ادبی و فرهنگی اند که از این میان، می توان به اسکندر، خیام و حلاج اشاره کرد. در شعر البیاتی اسکندر نماد سازش و شکست است. او نماد مرگ حتمی و ناگزیر انسان معاصر و ملت عربی است. حلاج در شعر البیاتی نماد انقلاب فداکارانه و تغییر و آزادی اندیشه و سرکشی و از خودگذشتگی در راه عقیده و در نهایت نماد رهایی است. او نماد انسان رنج کشیده عصر حاضر است که در برابر قدرت های سرکوب گر بر سر اعتقاد خود می ایستد. اصلأ البیاتی دو شخصیت خیام و حلاج را بسیار شبیه خود می داند. البیاتی این نماد را گاه در تحقق یک امر ناممکن ظاهر می کند که به دنبال آزادی است و به خاطر آن می جنگد. گاه نیز این شخصیت شکست-خورده و ناتوان است. خیام شعر البیاتی مبارزی است که به خاطر ستمدیدگان مبارزه می کند و در مرگ و نبرد با آنان شریک می شود و گاه شکست خورده و ناتوان می شود. خیام شعر البیاتی در واقع خود اوست که حالات مختلف روحی خود را در جامعه و اصلا در جهان نشان داده است. خیام گاه نماد عشق و مبارزه است. البیاتی، خیام روزگار است که عشق را در روزگار ترور و وحشت و جنگ، تجربه می کند و با انقلاب و قیام گره می زند. او عاشق مبارزی است که نقاب خیام را بر چهره می گذارد و اعلام می کند که عشق جاودان و حقیقی در دوران ستم و سیاهی نیز می تواند دوام آورد. گاه نیز همانند خیام از اسرار هستی و مرگ سر درنمی آورد و هم چون دیگر عاشقان از گذر عمر ناراضی است و از کوتاهی آن شکوه می کند. خیام گاه نماد البیاتی تنها و منزوی گرفتار غم غربت است و گاه نماد منتظری شکاک که به پیروزی و آمدن منجی شک می کند، اما با تردید کشنده ی خود منتظر آن که می آید و نمی آید، می ماند. درباره شخصیت خیام در شعر البیاتی باید گفت که به اندازه ای که این شاعر از خیام بهره برده و نماد آفریده، اخوان وطن پرست از آن بهره نبرده و تمام نمونه های نمادین که با خیام ساخته است به یکی دو مورد ختم می شود.

بازتاب رمانتیسم و سمبولیسم در شعر البیاتی محدود به متن و درون سروده و اشعارش نمانده است و در عناوین شعری با نام سروده های البیاتی به عنوان یک بخش مهم از پیرامتن سیطره یافته بر متن سروده های وی نیز برخی از نشانه های زبانی، فکری، تصویری و محتوایی سمبولیسم و رمانیسم را می توان دید. بررسی عنوان های شعری وی، در پیوند با عناصر درون متنی و برون متنی مؤثر بر شکل گیری عنوان با نام سروده، این نکته را کاملا روشن می کند؛

البیاتی چون در خارج از مرزهای وطنش به سر می برد، و از آزادی بیان زیادی برخوردار است و نیاز و ضرورت خاصی احساس نمی کند که دست به دامان سمبولها شود، گرایش سمبولیستی آگاهانه تر و به اختیارتری دارد؛ آگاهانه و با شناخت، اصول شعر سمبولیستی اروپا را در عناوین شعری و سروده های خود به کار می گیرد و بازتاب میدهد، نه از روی ناگزیری صرف و جهت گریز از جو اختناق. البیاتی که دور از وطن به سر می برد، آسوده علیه ظلم ستمگران می شورد و عریان تر، از بیداد ظالمان سخن می گوید چه در عراق و چه سایر ملل. به باور انسانی و جهان شمول البیاتی، ستمی که در عراق به او شده است همان ستمی است که به مردم فلسطین و یافا و الجزایر و دیگر ملل می شود؛ از دیدگاه او ستم، ستم است خواه در وطن و به خود او روا داشته شود و خواه در دیگر سرزمین ها و به دیگر ملتها و به امثال او. شعر البیاتی با فریاد همراه است و این خروش و فریاد در همه اجزا و عناصر شعرش و از جمله در نام سروده های او دیده میشود. اما در همه اجزای شعر اخوان صدایی آرام شنیده میشود که انعکاس شکست های پیاپی فردی و اجتماعی اوست. چنانکه پیشتر نیز گفته شد، این تفاوت از آنجا ناشی می شود که اخوان پس از شکست، در وطنش به سر می برد و زیر نظر است و ترس و دلهره همراه و همدم همیشگی اوست و در نتیجه مجبور است که با احتیاط بیشتری سخن بگوید و بسراید اما البیاتی پس از شکست به دور از محدودیتها و در دیگر کشورهای عربی به فعالیت خود ادامه می دهد و نسبت به اخوان از آزادی بیشتری برخوردار است.

تجربه ی زیستی وی رفتن یعنی دور شدن از وطن و به سر بردن در دیار دیگری (آنچه البیاتی تجربه اش کرده است)، بر زبان شعر البیاتی نیز تأثیر گذاشته است؛ البیاتی واکه‌هایی را که القاگر صداهای بلند، هیاهو و همهمه و صدای شکسته شدن چیزی، فروریختن، غریو جمعیت، صدای قهقهه و خنده و یا صداهای رعدآسا و نیز صدای خشم و خروش هستند، بیشتر برای نشان دادن همهمه و هیاهوی جمع و گاه فریاد انسان از وجود و بودن، به کار برده است و گاه نیز لرزش و شکستن و یا نهایتاً صدای جرقه ی آتش را تداعی می کند. اخوان هرچند صدای فرو افتادن و فرو باریدن و شکستن و غریوهای رعدآسا را با آنها تداعی کرده است اما در بیشتر موارد و شاید بتوان گفت در بیشتر شعرهای خود فریاد خشم و خروش دردآلود خویش را با آنها سر داده است. می توان با توجه به بسامد بالای این واج‌ها که عمدی نیز هست او را شاعر نا امید خشم و فریاد دانست..

خلیلی

خلیلی مانند بسیاری از شاعران پرآوازه و مشهور، برای زیبایی بخشیدن به اشعار و معنای عمیق از صنایع ادبی و بلاغی بسیار، بهره جسته است. همچنین صور خیال را به صورتی اندیشمندانه و نو در اشعار خویش بکار برده است. او برای بیان احساسات خود از تشبیه و استعاره استفاده بسیار نموده و در بحث صور برای پی بردن به مجازها و یافتن آنان نیاز به دقت بیشتری است، زیرا خلیلی به نوعی زیرکانه و بسیار کم از مجاز بهره برده است. او در محتوای اشعار به مسائلی پرداخته که با مسائل

جامعه امروزی در ارتباط باشد و در خور توجه مردم گردد. هر کدام از صنایع مورد استفاده در اشعار خلیلی دارای انواعی می باشد. مضمون وطن در جای جای سروده های خلیلی به چشم می خورد؛ وطنی که سرنوشتش گویی با درد و غم عجین شده است. عشق خلیلی به وطن تا حدی است که به تعبیر خودش آن را می پرستد و ذره ذره وجود خود را وابسته به آن می داند.

مضامین دینی که برگرفته از عقاید و باورهای اسلامی شاعر است، در سروده های وی جلوه و نمود خاصی دارد؛ مدح پیامبر و بزرگان دین، تمسک به آیات قرآن و احادیث، نگرانی از انحراف عقیدتی مردم و گرایش به باطل و مذمت ریا و نفاق و... از نمونه های بارز در دیوان شاعر می باشد. خلیلی برای نجات دین و وطن تلاش های زیادی نموده است؛ دعوت به مبارزه و بیدار کردن جوامع غفلت زده خود از خواب غفلت، از مضامین غالب در اشعار ویاست. خلیلی در پیمودن این راه، بیش از همه از بزرگانی مانند اقبال لاهوری و سید جمال الدین افغانی تأثیر پذیرفته است. اشعار وی بیانگر نفرت و کینه نسبت به استعمار گران و اشغالگران خارجی است. یکی از جلوه های استعمارستیزی، افشای ماهیت دروغین صلح و دوستی مدعیان حقوق بشر غربی است که خلیلی به این موضوع پرداخته است. **همچنین** معنای غالب آزادی در دیوان خلیلی بیرون راندن شوروی از خاک افغانستان و باز یافتن استقلال سیاسی است. شاعر در دو شعر به طور کلی بر ارزش آرای قوم در اداره حکومت اشاره نموده است.

خلیلی نیاز کشور خود را به پیشرفت علم و صنعت خاطر نشان کرده است. جوانان را به کار، کوشش و علم آموزی تشویق نموده اند و در عین حال بر لزوم حفظ ارزشهای فرهنگی، دینی و مذهبی خود در مقابل فرهنگ غرب تأکید کرده اند. به نقد استفاده غلط و منفعت پرستانه از علم و صنعت پرداخته اند؛ زیرا صنع بشر باعث به وقوع پیوستن جنگ جهانی و پایمال شدن خون انسانهای بی شماری گشته است. از سویی در دیوان خلیلی با توجه به حمله روس ها به خاک افغانستان و سالها جنگ و خونریزی متعاقب آن، دولت شوروی به عنوان قدرت امپریالیستی مطمح نظر شاعر است. البته خلیلی بارها به نقد عملکرد سازمان ملل به خصوص بی توجهی این سازمان نسبت به جنگ در افغانستان پرداخته است و این سازمان را متهم به جانبداری از ابر قدرتان عصر نموده است.

علاوه بر این خلیلی برای مقابله با استعمار خواهان اتحاد اسلامی مسلمانان در سراسر کشورهای اسلامی است. وی این اندیشه را با جدیت دنبال نموده است و در سروده هایش بارها سید جمال الدین افغان و اقبال لاهوری را به دلیل دعوت مسلمانان به اتحاد در مقابل بیگانگان ستوده است. به علت بحران هویت ملی در افغانستان وی برای ایجاد وحدت ملی نیز متوسل به دین اسلام شده است. علاوه بر این از بی تفاوتی سران کشورهای اسلامی، از جمله حاکمان کشور مصر، به دلیل بی توجهی به جنگ در کشورش و ریخته شدن خون افغانهای مسلمان انتقاد نموده است

شباهت شرایط زندگی زنان در جوامع افغانستان، و عرب، از جمله سنتی بودن ساختار جوامع، دین اسلام و لزوم حجاب برای زنان، بی سوادی زنان و نابرابری حقوقی با مردان، محدود شدن زنها به نقشها و وظایف سنتی از قبیل خانه داری و شوهر داری سبب شباهت برخی آرای شاعران گردیده است. مثلا شاعران عرب گاه در پی بیان عدم استفاده از روبند و پیچه زنان، ادامه تحصیل و مشارکت زنان در فعالیتهای اجتماعی و اقتصادی بودند. در ضمن کسب سواد و دانش را برای زنان از آن جهت که مادران و تربیت کنندگان نسل آینده مملکت هستند ضروری می دانستند. خواستار برداشتن روبند و پیچه زنان بود تا بدینوسیله بتوانند در جامعه حضور بیابند، به تحصیل علوم بپردازند، وظایف جدیدی را بر عهده گیرند، فرزندان شایسته ای پرورش دهند و در نتیجه باعث ترقی و پیشرفت وطن شوند.

اکثر شاعران به مفهوم وطن توجه خاصی داشته اند. اما وطنی که انها از آن سخن می گویند دارای ابعاد متنوع و گسترده ای است و بیشتر رنگ و بوی متفاوت و گاه ملی دارد. به عنوان مثال توجه به شرایط افغانستان در جنگ با شوروی، و نیز بحران هویت ملی در افغانستان، خلیلی بر دین اسلام تأکید بیشتری دارد هم به عنوان ستون انسجام وحدت ملی در افغانستان و هم به عنوان عامل اتحاد ملل اسلامی در مقابل استعمار.

فانی

رازق فانی شاعری استاد است که بر اصول و قواعد شعر کلاسیک کاملا مسلط است و با زوایای مختلف شعر دری و سنن ادبی آشناست. در بخش واژگان، فانی از زبان و واژه های معیار زبان دری استفاده کرده و گاهی واژه های عامیانه رایج در کابل و همچنین بعضی کلمات کهن که امروزه در قلمرو زبان دری کاربرد ندارد نیز در سروده هایش مشاهده میشود.. همچنین باید گفت که شبکه ذهنی شاعر در بیان صور خیال پیچیده نیست و درک و تشخیص تشبیه و شناخت معانی استعاری، کنایی و نمادها در شعر او دشوار بنظر نمیرسد. در سطح فکری موضوعاتی چون وطن دوستی، اعتراض و انتقاد، دشواریهای دیار مهاجرت، دغدغه های اجتماعی، درد و رنج و دعوت به اتحاد و همدلی بیشترین بسامد را دارد. در مرتبه های بعدی انسان دوستی، گلایه از مشکلات، بازتاب عشق و دینگرایی قرار دارد.

یکی از موضوع هایی که رازق فانی درباره ی آن قلم فرسایی کرده، عرفان است و شرح ویژگی های عارف (شعر «مستی دره»). او همچنین عشق و معشوقی را توصیف می کند که زمینی و مجازی به نظر نمی رسد (شعر «وادی غم»، «اعجاز بهار»، «نوید آب»، «عشق غیور»، «اژدها»، «موج مست»، «سپند»، «اوج»)؛ عشقی عارفانه که معشوقش مراد یا خداست و جهت دهنده ی تمامی فعالیت های اوست:

ای که به لطف عام خود، جرم مرا بهانه ای

بر من چه ترانه سر کنم، سرخط هر ترانه ای

در تن من چو خون روان، دل ز فراق در فغان

من همه جا پیات دوان، تو به درون خانه ای

که به لب شکستگان، آیهی صبر میشوی

گاه به روی فاتحان، خنده ی فاتحانه‌ای

ای ز تو هست و بود من، پر ز غمت وجود من

در سخن و سرود من، جلوه ی حافظانه‌ای... (همان: ۲۱)

از غم دوری از چنین معشوقی می نالد (شعر «برف انتظار»، «شام زندان»، «چراغان»، «فصل مستی») و آمدن و جلوه کردنش را به عنوان واقعه ای میمون و خوش توصیف می کند (شعر «سلطان بهار»). او در این شعرها، به شیوه ی حافظ، از زاهد و شیخ و قاضی انتقاد می کند (شعر «فتنه»، «بهانه»، «خواب زمانه» و ...)، گاهی هم به شیوه ای نمادین و یا استعاری، مسائل افغانستان را در لفافه ی دیدگاه عرفانی ای که دارد، مطرح می کند:

سرها برید و تیغ قضا را بهانه ساخت

خلق خدا بکشت و خدا را بهانه ساخت

شیخ از طریق کعبه ز بتخانه سر کشید/

بنگر کجا رسید و کجا را بهانه ساخت

زاهد به نوک نیزه جگرها شگاف کرد

چون دیدمش خمید و عصا را بهانه ساخت

... رزمنده گان راه خدا را ز من بگوی/

شیطان به عرصه تاخت و شما را بهانه ساخت (همان: ۲۴)

رازق فانی در مجموع شاعر عرفان است و عشق الهی؛ به تهذیب نفس انسان معتقد و در پی راهی برای رستگاری است؛ دوستی وطن در دلش موج میزند و دغدغه ی مصائب مردم و مسائل جامعه اش را دارد؛ مدام قصد تجلیل از مشاهیر ادب دارد و رد پای تأثیر این مشاهیر را در سبک و سیاق اندیشه و گفتارش هم می توان دید. در کنار تمام این موارد، چون شاعران دیگر، شرح احول هم می

کند و در شعرهایش حضور پررنگی دارد. او این مضمونها را با زبان، فرم و خیالی که چندان معاصر و امروزی به نظر نمی رسد در اختیار خواننده اش قرار میدهد.

عفیف باختری

مفاهیم سبمولیک و رمانتیک که کاه از دریچه های مختلف و گاه دارای تقابل از زبان عفیف باختری بیان می‌شوند هر کدام به نوعی ریشه در اندیشه فکری شاعر و تاثیر فضای محیطی و باقتی ان زمان کشور افغانستان بر سپهر شعری وی داشته است. در واقع مفاهیمی همچون مرگ، آزادی؛ اتحاد دری زبانان، اسارت و... جملگی به فحوای شعر عفیف باختری شکل داده‌اند وی توانسته با دست توانا و ذوق عالی خوب با تصویرسازی‌های بدیع این نمادها و مفاهیم را در شعر خود پیاده کند.

مهمترین نمادها و مفاهیم مدنظر وی عبارتند از غم، زودگذری ایام بهار، همذات‌پنداری با عوامل طبیعت، آزادی و اسارت، بیداد، نارضایتی اجتماعی، درد و رنج، مرگ‌اندیشی.

یکی از دغدغه های حاکم دیگر در شعرهای عفیف باختری در حوزهء مرگ اندیشی، رفتن و جاری شدن است، رونده گی و سفر در بسیاری از آفریده های وی موج می زند. این شور و شعف به رفتن در واقع ایستاده گی در برابر ایستایی و راکت و ساکت ماندن هاست. عفیف در پیوند به مرگ واقع نگر و عنیت گراست اتفاق افتادن مرگ را قطع عمل در برابر زنده گان و وابسته گان می داند از این رو به معشوق می فهماند که تا نفس در من است و رابطه ام با جهان قطع نشده در خدمت تو ام. عفیف در حوزهء مرگ اندیشی خود گاهی به نوعی از مرگ در اجتماعی که زیسته سخن می گوید، اجتماعی که مردمش شبیه مرده گان متحرک اند.

وی همچنین به وطن نیز اهمیت خاصی داده است. عفیف باختری، گاه گاهی در شعرهایش خیلی هم ملی گرا و وطن پرست حضور دارد؛ او در شعرهایش خلق را به بیداری و هوشیاری دعوت می‌کند و آرمانگرایانه از سینه‌ی خود فریاد می‌کشد. او در این شعرها با استفاده از زبان اندکی فخیم و سمبولیک و با استفاده از وزن‌های رقصان و مططن، خواننده را به وجد می‌آورد. عفیف همچنین از تکرار شدن و روزمرگی نیز بیزار است و ان را نقد می‌کند. عفیف باختری برای گریز از تکرار، گاهی میل نابود شدن را پیش چشم خود می‌آورَد و گاهی هم برای این بی‌معنایی تکرار، خلق معنا می‌کند. در کار خلق کردن معنا و فرار از پاسخ مرگ در برابر تکرار بی‌معنا و بی‌پایان هستی، چند چیز را دست‌آویز می‌سازد.

یکی از مفاهیم رایج در شعر وی عشق است که با رنج و سختی و نماد رنگ و زن بودن درهم آمیخته است:

سبز است؛ سبز سوخته، مثل لباس او

رنگی که زندگانی‌ام از او گرفته است

عشق‌ست دختری که ریاضت کشیده و

زیر حجاب، از همه کس رو گرفته است

عشق عفیف باختری هم از چند ویژه‌گی که در مورد عشق ذکر می‌کند، همین عشق آرمانی مثالی است. یکی از آن ویژه‌گی‌ها، بی‌زمانی است. عفیف با عشق خود به خاک می‌رود؛ اما این عشق را خاک خورده نمی‌تواند و گذر زمان، هیچ تأثیری بر آن نمی‌گذارد. علاوه بر این، ویژه‌گی دیگری که برای عشقش برمی‌شمارد، این است که او عشق خود را از نوع عشق‌های روزمره نمی‌داند. دست به تقسیم عشق می‌زند و ناراحتی‌اش را از وضعیت رقت‌باری که مردم زمانه بر سر عشق آورده، ابراز می‌کند.

او گاه خنده ای مستانه در شعرش می‌کند که هدف آن زدودن بیهوده‌روی است نه از سر شادمانی و خوشی. اما در کنار سرگرمی به عشق و خندیدن از سرمستی ضعف، کار دیگری که عفیف برای دفع بیهوده‌گی می‌کند، فرا خواندن به تفکر است.

نهایتا چنانکه در ابتداء تحقیق اشاره داشتم ، دو حوزه ادب دری دری و عربی، از دیرزمان، با یکدیگر پیوندها و اشتراکات فراوانی داشته‌اند و در این میان به واسطه قرابت‌های زبانی (نوشتاری) و محیطی، انواع ادبی، قالبهای شعری و واژگان و عبارات فروانی در ادبیات این دو حوزه وجود داشته است که باعث تشابهات ادبی این دو حوزه شده است ، زبان و ادب عربی بیشترین تأثیر را بر زبان و ادب دری دری داشته است. از این جهت پیشنهاد می نمایم که نویسنده های ما در این دو حوزه تحقیقات فروانی انجام دهند و همچنان قابل تذکر است که در پوهنتون ها و مراکز علمی کریدیت تدریس مضمون عربی به شکل قابل ملاحظه ی بالا برده شود تا محصلان بتوانند از زبان عربی به خوبی استفاده نموده و در این دو حوزه کار های موثر و مثمری انجام دهند .

منابع:

- أبوالشباب، واصف (۱۹۹۸)، القدیم والجدیدفی الشعر العربی الحدیث، د.م، دار النهضه العربیه،
- احمد، محمدفتوح (۱۹۷۸)، الرمز و الرمزیة فی الشعر المعاصر الطبعة اُلثانیة .قاهره : دارالمعارف بمصر.
- اسمیت،ژوئل. (۱۳۸۴)، فرهنگ اساطیر یونان و رو . م ترجمهی شهلا برادران خسروشاهی . تهران:روزبهان، فرهنگ معاصر.
- اسوار ، موسی (۱۳۸۸) از سرود باران تا مزامیر گل سرخ، چاپ دوم ، تهران تنشر سخن .
- اسوار، موسی (۱۳۸۸)، از سرود باران تا مزامیر گل سرخ، چاپ دوم ، تهران: نشر سخن.
- اصلانی، سردار(۱۳۸۲)، جایگاه الرابطه القلمیه در ادبیات معاصر عربی، پایان نامه دکتری رشته .زبان وادبیات عرب، تهران، دانشگاه تهران، دانشکده ادبیات وعلوم انسانی، زمستان
- امیری خراسانی، احمد(۱۳۸۴)، نامه پایداری، مجموعه مقالات، اوبین کنگره ادبیات پایداری، اداره کل حزب آثار و نشر ارزش های دفاع مقدس، کرمان
- امیری، ناصر (۱۳۵۶)، نمونه هایی از شعر دری افغانستان ، چ اول ، تهران ،انتشارات بنیاد فرهنگ ایران
- انوشه، حسن (۱۳۷۶) .فرهنگنامه ی ادبی دری، دانشنامه ادب دری «(۲، تهران : انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ اول.
- انوشه، حسن. (۱۳۸۱)، فرهنگ نامۀ ادبی دری. چاپ دوّم. تهران: سازمان چاپ و انتشارات فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ایروین، رابرت (۱۳۸۳)، تحلیلی از هزار و یک شب ترجمه فریدون بدرهای. تهران :فرزان روز.
- باختری، واصف (۱۳۷۳)، دیروز ، امروز و فردای شعر افغانستان ، مجله شعر ، ش ۱۴
- باستید، روژه (۱۳۷۴)، هنر و جامعه، ترجمه غفار حسینی، تهران، توس،
- باکنر، تراویک (۱۳۷۳)، تاریخ ادبیات جهان، ترجمه عربعلی رضایی، تهران، فرزان،
- براهنی، رضا. (۱۳۸۰). طلا در مس. ج ۲و۳. تهران: زریاب.
- برلین، آیزایا. (۱۳۸۵). ریشه های رومانتیسم. تهران: ماهی.
- برن، لوسیلا (۱۳۸۷)، .جهان اسطورهها ج .۱ ترجمهی عباس مخبر .چاپ دوم .تهران :مرکز.
- بلاطه، عیسی (۱۹۸۷)، بدر شاکر السیاّب؛ حیاته وشعرهبیروت :المؤسسة العربیة للدراسات والنشر

- البیاتی، عبدالوهاب (۱۹۹۵)، بکائیة الی حافظالشیرازی(حوارات، اصوات و ثلاث مداخلات .) بیروت :دارالکنوز الادبیة.
- پرهام، سیروس (۱۳۹۴). رئالیسم و ضدرئالیسم در ادبیات. چاپ هشتم. تهران: آگاه.
- پریستلی، جی.بی (۱۳۵۶)، سیری در ادبیات غرب ، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران، امیرکبیر.
- پورنامداریان ، تقی (۱۳۸۱) سفر درمه ؛ چاپ دوم، تهران :انتشارات نگاه .
- پورنامداریان ، تقی (۱۳۸۱)، سفردرمه ؛ چاپ دوم، تهران: انتشارات نگاه
- پورنامداریان تقی ,خسروی شکیب محمد (۱۳۸۷) *دگردیسی نمادها در شعر معاصر*، پژوهش زبان و ادبیات فارسی - ۱۳۸۷ - شماره : ۱۱ - صفحه:۱۴۷ -۱۶۲
- پورنامداریان، تقی (۱۳۶۴)، رمز و داستانهای رمزی در ادب دری، تهران، انتشارت علمیو فرهنگی.
- تسوجی، عبداللطیف (۱۳۹۰)، هزار و یک شب، چاپ چهارم .تهران :هرمس.
- توفیق بیضون، حیدر. (۱۹۷۹). «بدر شاکر السیاب؛رائد الشعر العربی الحدیث»، بیروت: دار الکتب العلمیة.
- توللی، فریدون (۱۳۶۹)، بازگشت، چ اول، شیراز، نوید، ۱۳۶۹
- تیژم، فلیپ وان (۱۳۶۶)، رمانتیسم در فرانسه، ترجمه غلا معل سیار ، تهرا ن، بینا،
- ثروت، منصور (۱۳۸۵)، آشنایی با مکتبهایی ادبی، تهران، انتشارات سخن،
- ثروت، منصور. (۱۳۸۷). آشنایی با مکتب های ادبی، چاپ دوم. تهران: سخن.
- جعفری، مسعود (۱۳۷۸)، سیر رمانتیسم در اروپا، تهران، نشر مرکز،
- جندی، درویش (۱۹۵۷)، الرمزیة فی الادب العربی، قاهرة: دارالنهضة مصر.
- جوده نصر، عاطف (۱۹۸۳)، *الرمز الشعری عندالصوفیه*، دارالاندلس، بیروت
- جیدة، عبد الحمید (۱۹۸۰)، الاتجاهات الجدیدة فی الشعر العربی المعاصر، بیروت، موسسه نوفل،
- جیوسی،سلمی خضراء (۲۰۰۱)، الاتجاهات و الحرکات فی الشعر العربی الحدیث، ترجمه عبدالواحد لولوة، بیروت، مرکز دراسات الوحدة العربیة.
- چدویک، چارلز (۱۳۸۸)، سمبولیسم؛ ترجمه مهدی سبحانی، چاپ پنج ، تهران: نشر مرکز.
- چناری، امیر (۱۳۸۵)، اشعار ابوالعلاء معری تهران :زوار.
- چهرقانی،رضا (۱۳۹۰)، از حنجره‌های شرقی؛ تهران :هزاره ققنوس.
- حاجی زاده, مهین, مرادی, علی فضا.(۱۳۹۰). غربت‌گزینی در شعر بدر شاکر السیاب *.لسان مبین*.۷۲-۴۵ ,(۳)۲ ,
- حسین پور، علی (۱۳۸۴)، جریانهای شعری معاصر دری، تهران، امیر کبیر

- الحمدانی، سالم احمد (۱۹۹۸)، ظاهرة الحزن فی الشعر نازک الملائکه، موصل، دار الکتب،
- حمّود، محمدالعبد (۱۹۹۶)، الحداثة فی الشعر العربی المعاصر بیروت :الشرکة اُلعربیة اُلعالمیة للکتاب.
- الخاطر، محمد عبد المنعم (۲۰۰۷)، دراسة فی شعر نازک الملائکه، مصر، الهیئه المصر یه للکتاب
- خراسانی, سعید (۱۳۹۶)، سمبولیسم در اشعار نزار قبانی. پایان نامه جهت دریافت درجه کارشناسی ارشد. دانشکده ادبیات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی
- خلیلی، خلیل الله (۱۳۶۹) مجموعه اشعار، چاپ دوم، کتابزروشی خاور، تهرانت
- خلیلی، خلیل الله (۱۳۷۲) .مجموعه اشعار؛ به کوشش مهدی مداینی، تهران :موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- خلیلی، خلیل الله(۱۳۷۸) دیوان با مقدمه محمد سرور مولایی، عرفان، تهرانت
- خلیلی، خلیل‌الله (۱۳۶۴)، اشکها و خونها؛ چ اول، اسلام آباد :انتشارات رایزنی فرهنگی سفارت
- خلیلی، خلیل‌الله (۱۳۶۴)، دیوان؛ بامقدمۀمحمدسرورمولایی، تهران :نشرعرفان.
- خواجات، بهزاد. (۱۳۸۱)، منازعه در پیرهن. تهران: چشمه
- داد، سیما (۱۳۹۰)، .فرهنگ اصطلاحات ادبی چاپ سوم. تهران: مروارید.
- دورانت، ویلیام جیمز (۱۳۸۵)، تاریخ تمدن یونان باستان. ترجمه امیر حسین آریانپور و دیگران. چاپ یازدهم .تهران :انتشارات علمی و فرهنگی.
- راسل، برتراند (۱۳۹۰)، تاریخ فلسفه غرب. ترجمه نجف دریابندری. چاپ هفتم .تهران : کتاب پرواز.
- رجایی ، نجمه (۱۳۷۸)، آشنایی با نقد ادبی معاصر عربی ؛ چاپ اول ، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
- رجایی، نجمه (۱۳۸۱)، اسطورۀ رهایی مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی
- رجایی، نجمه (۱۳۸۷)، آشنایی با نقد ادبی معاصر عربی. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
- رزنبرگ، دنا (۱۳۸۱)، اسطوره ایزیس، ازیریس و حماسه گیل گمش. ترجمه ابوالقاسم اسماعیلپور. تهران: اسطوره.
- رسولی, حجت و فروغی نیا, سعید. (۱۳۹۰). ابوالقاسم شابی میان رومانتیسم و سمبولیسم. *پژوهش های ترجمه در زبان و ادبیات عربی*.۲۶-۱ ,(۱)*۱* ,
- روضان، عبدعون .(۲۰۰۵)، الشعر العرب فی القرن العشرین .عمان :اُلاهلیة.
- زرین کوب، عبد الحسین (۱۳۶۲)، نقد ادبی، ج۲ ، تهران، امیرکبیر

- زیرک ساز, کطیور, آذر, اسماعیل, طهماسبی, فرهاد و فرزاد, عبدالحسین. (۱۳۹۷)، رمانتی‌سیسم، رئالیسم و سمبولیسم در شعر منوچهر آتشی .*پژوهش‌نامه‌ی مکتب های ادبی*/ ,۲(۴), ۹۶-۱۲۷. doi: ۱۰,۲۲۰۸۰/rjls.۲۰۱۹,۱۶۸۵۵,۱۰۴۱
- السامرائی، ماجد احمد (۱۹۷۵)، نازک الملائکه الموجهٔ القلق هٔ، د.م، منشورات وزارهٔ العلام،
- ستاری، جلال (۱۳۶۸)، افسون شهرزاد. تهران :توس.
- ستاری، جلال (۱۳۷۴)، نماد و نمایش، انتشارات توس، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۴. .
- سعد برقل ، محمد(۱۹۹۶) لغهٔ الشعر العربی المعاصر من خلال اغانی مهیار دمشقی ؛ الطبع الاول ، تونس: میلیاباک.
- سنگری، محمدرضا.(۱۳۸۶)، «هنجارگریزی و فراهنجاری در شعر»، رشد آموزش زبان و ادب دری، ش ۶۴، ۴-۹.
- السیّاب، بدر شاکر (۲۰۰۰)، اعمال الشعریهٔ الکاملهٔ(ط .)۱ بغداد :دار الحریهٔ.
- سیدحسینی، سیدرضا. (۱۳۸۹). مکتبهای ادبی. ۲ج. چاپ شانزدهم. تهران: نگاه.
- شالیان، ژرار (۱۳۸۵)، گنجینه حماسه‌های جهان. ترجمه علیاصغر سعیدی. چاپ دوم . تهران :چشمه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰) شعر معاصر عرب، تهران، سخن، چاپ اول ، ویرایش دوم .
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۰)، مکتب های ادبی، نشر قطره، تهران، چاپ سوم،
- الصباغ، لیلی، (۱۹۹۶)، من الادب النسائی المعاصر العربی و الغربی، دمشق، وزارهٔ الثقافه،
- ضاوی، احمد عرفات (۱۳۸۴)،کارکرد سنت در شعر معاصر عرب. ترجمه سیدحسین سیدی . مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
- طاووسی، محمود (۱۳۷۸)، .مثنوی هزارهٔ اول؛ شیراز :نوید.
- عباس، احسان (۱۹۷۸)، اتجاهات الشعر العربی المعاصر، کویت.
- عباس، احسان (۱۹۹۲)، بدر شاکر السیآب دراسهٔ فی حیاته وشعره .بیروت :المؤسسهٔ العربیهٔ للدراسات والنشر.
- عباس، احسان. (۱۳۸۴) رویکردهای شعر معاصر عرب ترجمه حبیب‌الله عباسی .تهران : سخن.
- عبده، بدوی (۱۹۸۷)، الدراسات فی الشعر الحدیث، د.م، منشورات ذات السلاسل،
- عرب ، عباس (۱۳۸۳)، ادونیس در عرصه شعر و نقد معاصر عرب ؛ چاپ اول ، مشهد: مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد

- عرب،عباس (۱۳۸۸) حضور نمادین پیامبران در شعر معاصر عرب. مجلۀ زبان و ادبیات عربی. شماره یک، پاییز و زمستان.
- عزالدین، اسماعیل(۱۹۹۶)، الشعر العربی المعاصر ؛ الطبع الاول ، بیروت: دارالثقافۀ.
- عصیان، محمدصادق(۱۳۸۴) نمونۀ شعر امروز بلخ، کابل: انجمن آزاد نویسندگان بلخ
- عفیف باختری، اسدالله (۱۳۸۲) سنگ و ستاره، بلخ :انجمن نویسندگان بلخ
- عفیف باختری، اسدالله (۱۳۸۳) آوازهای خاکستری، بلخ :انجمن نویسندگان،
- عفیف باختری، اسدالله (۱۳۸۶) من با زبان دریا، کابل: میوند،
- عفیف باختری، اسدالله (۱۳۹۱) صد غزل، جلد اول، کابل :انجمن قلم افغانستان،
- عفیف باختری، اسدالله (۱۳۹۶) صد غزل، چاپ دوم، بلخ :انتشارات برگ،
- العقاد، عباس محمود (۱۳۵۷)، ابن الرومی حیاته و شعره، الطبعۀ الثامنۀ، قاهره، مطبعۀ حجازی
- العلاق،عل جعفر (۱۹۹۰)، فی حداثۀ النص الشعری دراسات نقدیۀٌ، دار الشون الثقافه العامۀ، ط ۱ بغداد
- علی اکبر محسنی و رضا کیانی (۱۳۹۲)، بازتاب‌های مشترک رمانتیسم در شعر معاصر ایران و عراق (بررسی تطبیقی شعر قیصر امین‌پور و بدر شاکر السّیّاب) .*کاوش نامه ادبیات تطبیقی*.۱۸۸-۱۶۳ ,(۹)۳ ,
- عید، یوسف (۱۹۹۴)، المدارس الادبیه و مذاهبها، القسم النظری ۱، بیروت، دار الفکر اللبنانی
- غنیمی هلال، محمد (۱۳۷۳)، ادبیات تطبیقی، (ترجمه سید مرتضیآیت الله زاده شیرازی)، نشر امیر کبیر ،۱۳۷۳
- غنیمی هلال، محمد (۱۳۹۰) ادبیات تطبیقی ؛ ترجمه مصطفی آیت ا..زاده شیرازی ، چاپ دوم ، تهران انتشارات امیر کبیر .
- غنیمی هلال، محمد (۱۳۹۰)، ادبیات تطبیقی؛ ترجمه مصطفی آیت ا..زاده شیرازی، چاپ دوم، تهران: انتشارات امیر کبیر.
- فتوحی، محمود. (۱۳۸۶). بلاغت تصویر. تهران: سخن.
- فریزر، جیمز جرج (۱۳۸۴)، شاخه زرین، ترجمه کاظم فیروزمند چاپ دوم .تهران :آگاه.
- فورست، لیلیان (۱۳۷۵)، رمانتیسم، مترجم مسعود جعفری، تهران، نشر مرکز.
- فوزی، ناهده (۱۳۸۳)، نگاهی به زندگی و شعر عبدالوهاب البیاتی، شاعر معاصر عراقی : تکنیک‌گرنقاب گوهران .شماره ۱. تابستان .صص
- *قبادی، حسینعلی (۱۳۸۸) آیین آینه، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، چاپ اول*
- القنطار، سیف الدین (۱۹۹۷)، الادب العربی السوری بعد الاستقلال، دمشق، وز ارۀ الثقافه،

- کفافی، محمد عبد السلام (۱۳۸۹)، ادبیات تطبیقی، ترجمه سید حسین سیدی، نشر آستان قدس رضوی، مشهد
- کندی، محمد علی (۲۰۰۳)، الرمز والقناع فی الشعر العرب الحدثٌ، دارالکتاب الجدیدٌ، المتحدهٔ، ط ۱ بیرّوت،
- کاظمی،محمدکاظم (۱۳۷۹)، شعر پارسی؛ مشهد :ضریح آفتاب.
- گرانت، مایکل؛ هیزل، جان (۱۳۸۴) فرهنگ اساطیر کلاسیک. ترجمه رضا رضایی .تهران : ماهی.
- لاج دیوید (۱۳۸۸)، هنر داستان نویسی، ترجمه رضا رضایی، تهران: نشر نی
- محسنیان راد، مهدی (۱۳۸۵) ارتباط شناسی، تهران، سروش، چاپ هفتم.
- محمدرضا قاری، اعظم نیک آبادی و اشرف روشندل روشندل (۱۳۹۳) «سمبولیسم در شعر معاصر با تکیه بر شعر مهدی اخوان ثالث و هوشنگ ابتها
- معین، محمد (۱۳۸۵)، فرهنگ دری .تهران :امیر کبیر.
- مقدادی، بهرام (۱۳۹۳)، دانشنامهی نقد ادبی از افلاطون تا به امروز تهران :چشمه.
- الملائکه، نازک (۱۹۹۷)، دیوان ج ۲، بیروت، دار العوده،.
- الملائکه، نازک (۱۹۹۸)، قضایا الشعر المعاصر، بیروت، دار الآداب، ۱۹۹۸ م.
- الملائکه، نازک (۲۰۰۷)،دیوان ج ۱، بیروت، دار العوده،
- المیدانی، ابوالفضل احمد (۱۹۸۷)، مجمع الأمثال الجزء الثانی .تحقیق محمد ابوالفضل ابراهیم .بیروت: دارالجیل .الطبعهٔ اُلثانیهٔ.
- میر صادقی، میمنت (۱۳۸۸)، واژه نامه هنر شاعری، کتاب مهناز، چاپ چهارم، تهران، ۱۳۸۸.
- ناتل خانلری، پرویز (۱۳۶۷)، دستور تاریخی زبان دری، به کوشش عفت مستشارنیا، چاپ سوم، مشهد: توس.
- ناصف مصطفی(۱۹۸۱) :الصورهٔ الأدبیهٌ، دار الاندلس، ط ۲ بیرّوت،
- نجفی ایوکی، علی (۱۳۸۹)، اسطورههای برجسته در شعر عبدالوهاب البیاتی . زبان و ادبیات عربی .بهار و تابستان .شماره ۲.
- نصر اصفهانی, محمدرضا و حاتمی, حافظ. (۱۳۸۸). رمز و رمزگرایی با تکیه بر ادبیات منظوم عرفانی، *ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی*.۱۲۵-۱۰۴ ,(۱۶)*۵* ,
- نعمان، خلف رشید (۱۴۲۶)، الحزن فی شعر بدر شاکر السیاّب(ط .)۳ بیروت :دار العربیهٔ للموسوعات.
- نقی زاده، فرناز(۱۳۹۵)، رساله دکتری بررسی تطبیقی مسائل اجتماعی در اشعار میرزا تورسون زاده، خلیل الله خلیلی، ملک الشعرا بهار، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران،
- نیوتن، (۱۳۷۳)، هرمنوتیک(ترجمه یوسف اباذری)، انتشارات ارغنون، چاپ چهارم،

- هاوزر، آرنولد (۱۳۷۲)، تاریخ اجتماعی هنر ، ترجمه امین موید، ج۳ ، تهران، چاپخش،
- هنرمندی، حسن (۱۳۵۰)، بنیاد شعر نو در فرانسه. تهران: زوار.
- ولک،رنه (۱۳۷۳)، رمانتیسم در ادبیات ، ترجمه امیر حسین رنجبر، تهران، نیلوفر.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۸)، فرهنگ اساطیر و داستانوارهها در ادبیات فارس . ی چاپ دوم .تهران :فرهنگ معاصر.
- یوشیج ، نیما (۱۳۶۴)، ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش؛ چاپ او ، تهران: انتشارات گوتنبرگ.
- یوشیج، نیما (۱۳۶۸)، درباره ی شعر و شاعری (به کوشش سیروس طاهباز)، نشر دفترهای زمانه، تهران
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷)، انسان و سمبول هایش؛ ترجمه ابوطالب صارمی، چاپ اول؛ تهران: انتشارات امیرکبیر.

- ABRAMS, Meyer H. *The mirror and the lamp*: romantic theory and the critical tradition. London: Oxford University Press. ١٩٧١.
- Bălu, Ion, Iancu, Marin, (٢٠٠٦), *Romanian Symbolism: Text and Interpretation*, Erc Press Publishing House, Bucharest;
- Baudelaire, Charles, (١٩٣٨), *Artificial Paradise*, Bookshop Gdünd, Paris;
- Călinescu, G., (١٩٨٢), *History of the Romanian Literature from its Origins to the Present,* second edition, revised and enlarged, edition and foreword by Al. Piru, Minerva Publishing House, Bucharest;
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biograpλia literaria; or Shetcλes of Wy literary life and Opinions.* ٢ vols. edited by James Engell and W. Jackson Bate. Princeton, N.J.: Princeton University Press, ١٩٨٢. *Collected letters.* ٦ vols. Edited
- Fetz, Marcelo (٢٠١٧), Negotiating boundaries: Encyclopédie, romanticism, and the construction of science, História, Ciências, Saúde-Manguinhos, vol. ٢٤, no. ٣, pp. ٦٤٥-٦٦٣, ٢٠١٧
- Friederich, Hugo, (١٩٦٩), *The Structure of Modern Lyricism,* translation by D. Fuhrmann, Publishing House for World Literature, Bucharest;
- Honour, Hugh. *Romanticism.* London: Penguin, ١٩٧٩. Jarvis, Robin. "Self-Discovery from Byron to Raban: The Long Afterlife of Romantic Travel." *Stndies in Travel Writing* ٩ (٢٠٠٥): ١٨٥–٢٠٤.
- LOVEJOY, Arthur. The need to distinguish romanticisms. In: Halsted, John (Ed.). *Romanticisms*: problems of definitions, explanation, and evaluation. Boston: D. C. Heath. ١٩٦٥.
- Lovinescu, E., (١٩٧٣), *Writings, ٤, History of the Contemporary Romanian Literature,* edition by E. Simion, Minerva Publishing House, Bucharest;
- Mallarmé, Stéphane, (١٩٧٠), *Complete Works,* Library of the Pleiades Gallimard, Paris;

- Mallarmé, Stéphane, (١٩٧٠), *Complete Works,* Library of the Pleiades Gallimard, Paris;

- Maunder, Andrew (٢٠١٠), Encyclopedia of Literary Romanticism Publisher : Facts on File (September ٢٧, ٢٠١٠)
- Michaud, Guy, (١٩٩٩), *Symbolisme as in Itself,* Nizet Edition, Paris;
- Micu, D., (١٩٨٤), *Romanian Modernism, I, From Macedonski to Bacovia,* Minerva Publishing House, Bucharest;

- Mihuţ, I., (١٩٧٦), *Symbolism, Modernism, Avant-garde,* Didactic and Pedagogic Publishing House, Bucharest;
- Miles, Robert. *Romantic Wisfits.* London: Palgrave, ٢٠٠٨. Motion, Andrew. *Joλn Keats.* London: Faber, ١٩٩٧.
- Mohammed Ali, Amal; (٢٠٠٩), Romantic Symbolism In William Blake's Works Sudan University of Science & Technology. College of Graduate Studies. http://repository.sustech.edu/handle/١٢٣٤٥٦٧٨٩/٧٦٤٠
- Peacock, Thomas Love. *Tλe Halliford Edition of tλe Worhs of Tλomas love Peacoch.* ١٠ vols. Edited by H. F. B. Brett Smith and Gabriel Wells. London: Constable: ١٩٢٤–٣٤.
- Pedersen, Elena Gagiu (٢٠١٥), Symbolism, the Beginning of Modern Poetry, Procedia - Social and Behavioral Sciences, Volume ١٨٠, ٥٩٣-٥٩٩,
- Philippide, A., (١٩٦٦), *Studies on World Literature,* Youth Publishing House, Bucharest;
- Ricks, Christopher. "Thomas Lovell Beddoes: A Dying Start." In *Tλe Force of Poetry.* Oxford: Oxford Uni- versity Press, ١٩٨٤, ١٣٥–١٦٢.
- Ruston, Sharon. *Romanticism.* New York: Contiuum, ٢٠٠٧
- Shelly, Percy Bysshe. "A Song: Men of England." In *Tλe Norton ٩ntλology of Englisλ literatnre,* ٧th ed., vol. ٢, edited by M. H. Abrams and Stephen Greenblatt, ٧٢٧–٧٢٨. New York: W. W. Norton, ٢٠٠٠.
- WELLEK, René. The concept of romanticism in literary history. In: Gleckner, Robert; Enscoe, Gerald (Ed.). *Romanticism*: points of view. Detroit: Wayne State University Press. ١٩٧٥.
- Zafiu, Rodica, (١٩٩٦), *Romanian Symbolistic Poetry,* Humanitas Publishing House, Bucharest;
- https://radionowruz.com/
- http://www.dailyafghanistan.com/