

نشریه ادبیات تطبیقی
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال ۶، شماره ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۹۳
دیگرگرایی در هوای تازه و آباریق مهشّمه* (علمی - پژوهشی)

دکتر فرهاد رجیبی
استادیار دانشگاه گیلان

چکیده

دیگرگرایی، یعنی گریز از سنت غالب پرداختن صرف به «من» و «تو»، فراهم نمودن بستری مناسب برای حضور دیگری و درک حضوری که در گذشته ادبیات چندان ضروری نبوده است؛ این مهم به ویژه در شعر معاصر، شکل برجسته تری به خود می گیرد. شاعر امروز فقط به خود نمی پردازد یا با در پیش گرفتن اسلوب خطابی، فقط به مخاطب نزدیکش رجوع نمی کند؛ بلکه ضمن این که خود را «شاخه ای ز جنگل خلق» می داند «تو» را به معنای عام گرفته، «او» را نیز پیوسته فرا روی کلامش قرار می دهد و بدین ترتیب، «دیگری» در شعرش محوریت می یابد.

پس زمینه های انسانی و اجتماعی رایج در دوره جدید و نگرش های واقعی تر به هستی، ضرورت دیگرگرایی را افزون نموده است و به نظر می رسد حضور هر شاعری در صحنه شعر امروز، وابسته به تلاشی است که او برای حضور دیگری در شعرش به عمل می آورد.

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۲/۱۱/۱۵
farhadrajabi133@yahoo.com

*تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۹/۲۲
نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول:

در این جستار برآنیم حضور دیگری را در دو اثر «هوای تازه» احمد شاملو و «آباریق مهشمه» عبدالوهاب البیاتی به تماشا نشینیم؛ برآیند این پژوهش نشان خواهد داد که تمایز دو شاعر با دیگر شاعران و شاید هم، مهم‌ترین تفاوت شعر امروز فارسی و عربی با دیروزش را باید در همین اصل جستجو کنیم.

واژه های کلیدی: دیگری، اجتماع، شعر امروز، احمد شاملو، عبدالوهاب البیاتی.

۱- مقدمه

گرایش به دیگری و تلاش برای درک ارزش های فردی و جمعی اش، در حقیقت یک نواندیشی در عرصه شعر معاصر است؛ این مهم در دو حوزه زبان فارسی و عربی با وجود همه تناقض ها، بازدارنده ها و احیاناً امتیازات و امکانات رو به توسعه اش، توانسته است شاعر را از پوسته نفوذ ناپذیرش خارج کرده، در ارتباط با دیگری قرار دهد؛ لذا فقط شاعر نیست که از برج عاج قدیمی اش خارج می گردد، بلکه «دیگری» نیز این فرصت را می یابد تا راهی به اعماق هستی او پیدا کند و خود را در آینه آثارش به تماشا نشیند.

حضور دیگری در شعر، قبل از هر چیز، وابسته به متغیرهای اجتماعی و سیاسی است. لایه های مختلف جامعه با درک جایگاه خود و تلاش برای فهمیدن یا فهماندن ابعاد هستی شناسانه، زمینه را برای این مهم در اندیشه انسانی، شکل می بخشد و از آن جایی که طبقات، هنر و ادبیات را بستری مناسب برای حضور دیگری می یابند، لذا طبیعی است که این آرزوی دیرپا، خیلی زود جایگاهش را در آن ها پیدا نماید.

در این نوشته بر آنیم تا این حضور را در شعر معاصر، به ویژه در آغازین آثار دو شاعر نامدار معاصر پارسی و عربی-احمد شاملو و عبدالوهاب البیاتی-به تماشا نشینیم و به این پرسش پاسخ گوئیم که دیگری چگونه در شعرشان حضور می یابد. سبب انتخاب دو شاعر مذکور، پرننگ بودن حضور دیگری در ساحت اندیشه آن هاست و علت انتخاب دو اثر- هوای تازه و آباریق مهشمه-را باید در دوره سرایش آن ها جست؛ چرا که پرداختن به دیگری در این دوره، بیش از گذشته مورد توجه است و دو شاعر، خود به آن اشاره نموده اند؛ لذا برای شناساندن جایگاه «دیگری» کوشیده ایم نمونه هایی عینی از دو اثر را ذکر

نماییم، از آن سبب که «شاید هیچ کاری تأثیرگذارتر از به دست دادن نمونه های عینی نقد نباشد و این دقیقاً همان کاری است که دو نظریه پرداز و منتقد برجسته فرمالیست، «کلینت بروکس» (Brooks Clint) و «رابرت پن وارن» (Robert Penn Warren) در دهه ۱۹۳۰ با تألیف کتاب های بسیار پرطرفدار درسی مانند «آشنایی با ادبیات داستانی» و «آشنایی با شعر» انجام دادند» (پاینده، ۱۹۷: ۱۳۹۰). به همین علت، بعد از بحث پیرامون واقعگرایی و شعر معاصر و کوتاه سخنی در باب ادبیات تطبیقی و دیگرگرایی به شعر و دو اثر شاعران پرداخته؛ سپس، مقوله های مربوط به حضور دیگری را با توجه به مضامین مندرج در آن‌ها همراه با مصادیق و متناسب با فضای مقاله به رشته تحریر درآورده ایم.

ضرورت پرداختن به بحث حاضر، از آن جا حاصل می‌شود که مقوله درک حضور دیگری، مشخصه اصلی شعر امروز فارسی و عربی، قلمداد می‌شود؛ چنان که بسیاری از منتقدان، این مهم را نقطه تمایز ادبیات امروز با ادبیات کلاسیک برشمرده‌اند و از طرفی نیز، به ویژه بعد از تلاش‌های نخستین نوگرایان، در منزلگاه دوم، با نگرشی ژرف‌تر در معنا مواجه هستیم؛ نگرشی که معیارهای تازه‌ای را فراروی شاعران قرار می‌دهد.

روش تحقیق در نوشته حاضر عموماً با دقت در زیر ساخت‌های معنایی دو اثر و به کارگیری شیوه توصیفی-تحلیلی، حاصل می‌شود؛ نگارنده می‌کوشد با مطابقت دادن واقعیت‌های جامعه انسانی با معنای مذکور در دو اثر، به اثبات این فرضیه پردازد که تحولات دنیای جدید نه تنها در فرم شعر امروز مؤثر واقع شده، که معنا را نیز بر پایه یک سلسله ضرورت‌ها در حوزه مسایل انسانی، طرح‌ریزی کرده است.

درباره شاملو و بیاتی به طور جداگانه در دو حوزه زبان فارسی و عربی مباحث بسیاری طرح و بحث شده است؛ اما آن چنان که «هوای تازه و آباریق مهشمه» به صورت مقارنه‌ای با محوریتی خاص، بررسی گردد تاکنون، پژوهشی صورت نگرفته است. ضمن این که باید به رساله دوره دکتری آقای علی نجفی/بوکی با عنوان «رمزگرایی در شعر عبدالوهاب البیاتی و مهدی اخوان ثالث» که در دانشگاه تهران، دفاع شده، اشاره نمود یا مقاله پژوهشی آقای فرهاد رجبی را با عنوان «دغدغه های اجتماعی شعر عبدالوهاب البیاتی و مهدی اخوان

ثالث) «مجله زبان و ادب عربی، دانشگاه فردوسی مشهد، شماره ۴، بهار و تابستان ۱۳۹۰» مورد توجه قرار داد. علاوه بر این دو، مقاله‌ای با عنوان «الأثر الفارسی فی شعر عبدالوهاب البیاتی» به قلم «عیسی متقی زاده» و «علی بشیری» در مجله «إضاءات نقدیة» دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج (السنة الثانية، العدد السادس، صیف ۱۳۹۱ ش، صص ۱۲۹-۱۵۰) به چاپ رسیده است که در آن نویسندگان به بحث درباره کارکرد شخصیت‌ها و شهرهای فارسی به عنوان رمز در شعر عبدالوهاب البیاتی پرداخته‌اند.

۲- بحث

۲-۱- واقعگرایی و شعر معاصر

از اصلی‌ترین مؤلفه‌های شعر امروز فارسی و عربی دوری گزیدن از زبان کلیشه‌ای، تقلیدی و غیر شهودی است؛ این مهم، به ویژه در ارائه واقعیت‌ها، شکل برجسته‌تری به خود می‌گیرد؛ چنان که برخی این نکته را فصل ممیز رئالیست‌ها از کلاسیست‌ها برشمرده‌اند و معتقدند «کلاسیست‌ها نمی‌دانستند واقعیت همان‌گونه که هست، در هیچ متنی منعکس نمی‌شود؛ اما رئالیست‌ها گوشه‌ای از واقعیت را که ظرفیت هنری داشت، با زبان غیرمتعارف و تازه برجسته می‌کردند» (تسلیمی، ۱۳: ۳۹). در مکتب رئالیسم، شاعر به جای دوری گزیدن از اجتماع و «خزیدن در برج عاج خود، می‌کوشد با تمام وجود در جامعه، در برابر مشکلات و درگیری‌های شدید طبقاتی حضور یابد» (ابوالشباب، ۱۹۸۸: ۲۵۷) و این بدان سبب است که هر شاعر یا هنرمندی، متعلق به طبقه‌ای از اجتماع است؛ امری که توجه ویژه‌اش را برای تصویرگری مسایل و مشکلات آن طبقه، موجب می‌گردد؛ البته شکل دیگر این مهم را در «خصلت ذاتی طبقات اجتماعی نسبت به تصویر شدن از جهان خارج» (لوکاتش، لاتا: ۱۲۴) باید جست.

لوکاج (George Lukacs) میزان ارتباط شاعر با طبقه اجتماعی و میراث فرهنگی مردمش را با حالت ابتکاری آثار هنری‌اش، مربوط می‌داند. (همان: ۱۳۷) بدین ترتیب، تعهد به دیگری و طرح قضایای او را سهمی سترگ است در کیفیت خلأقانه آثار هنری. پرداختن به واقعیت‌ها در شعر و در معنای عام در هنر، از اولویت‌های همیشگی بوده است. در حوزه فارسی، گرچه از چند و چون ادب قبل از اسلام ایران، اسناد معتبری در

دست نیست، «اما از روزگار طلوع طلایی رودکی بدین سو، شعر در منظر ایرانیان، همواره پدیده‌ای جان آشنا بوده با پایگاهی برتر از فلسفه و دانش و حکمت و همه علوم و فنون زمانه؛ و شاعر مقبول خاطر جامعه، در مرتبتی برتر از فیلسوف و عالم و حکیم قرار داشته و دارد» (فولادوند، ۱۳۷۸: ۱۶). شعر عربی و شاعرش نیز چه قبل از اسلام و چه بعد از آن، از چنین جایگاهی برخوردار است و همه کتاب‌های تاریخ ادبیات عربی به این امر اعتراف کرده‌اند. برآیند چنین توفیقی را باید در نکته‌ای فراتر از معلومات رایج دنبال کرد و آن، به نظر می‌رسد همگامی شاعر با واقعیت‌ها و درک حضور دیگرگری در عرصه کارش باشد.

۲-۲- ادبیات تطبیقی و دیگرگرایی

«اُون آلدريج (A. own Aldridge) استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه «ایلی نوی» (University of Illinois) و سردبیر و بنیان‌گذار مجله مطالعات ادبیات تطبیقی در مقدمه کوتاهی که بر کتاب «ادبیات تطبیقی» می‌نویسد، تلاش دارد تا ماهیت و هدف ادبیات تطبیقی را تبیین نماید. او در همین راستا می‌گوید:

«هدف ادبیات تطبیقی، مقایسه ادبیات ملی، به آن معنا که یکی را در برابر دیگری قرار دهد، نیست. هدف اصلی ارائه روشی است که با استفاده از آن بتوان از منظری فراخ‌تر و جامع‌تر به آثار ادبی هر ملت نگریست» (زکاوت، ۱۳۸۹: ۱۷۰). از طرفی دیگر، در بررسی مکاتب رایج در ادبیات تطبیقی به نظر می‌رسد مکتب اروپای شرقی و کامل‌تر از آن، مکتب آمریکا، فضایی مناسب را در عرصه پژوهش‌های تطبیقی، خارج از قید و بندهای (گاهی نفس‌گیر) مرسوم، ایجاد کنند.

«ویکتور یرمونسکی» که بنیانگذار مکتب اروپای شرقی است، در کنفرانس بلگراد به سال ۱۹۶۷ میلادی بر اهمیت تشابهات و اختلافات در روش، خارج از ضرورت‌های تقلید یا تأثیر آگاهانه تأکید می‌کند. او و مکتبش بر این باورند که اوضاع اجتماعی و اقتصادی در جامعه انسانی همان چیزی است که روشی معین را در ادبیات، شکل می‌بخشد (غسان، ۲۰۰۱: ۴۶). مکتب آمریکایی نیز می‌کوشد تا رابطه‌ای بین ادبیات و دیگر معارف و هنرها برقرار کند؛ به دیگر سخن، هدف مکتب آمریکایی آن است که بین گفتمان ادبیات و

دیگر اشکال بیانی که انسان در تعامل با هستی و هم نوعان استفاده می کند، ارتباط برقرار نماید. «رنه ولک» (Rene Wellek) که از نظریه پردازان بزرگ این مکتب است، «پیوندهای تاریخی را به عنوان شرط اساسی در ادبیات تطبیقی مطلقاً نمی پذیرد» (همان: ۳۰ - ۳۳). این در حالی است که مکتب فرانسه، بر تأثیر پیوندهای تاریخی در شکل گیری ادبیات تطبیقی تأکید می ورزد. (همان: ۴۱).

در نوشته حاضر، برآنیم تجربه های دو شاعر پارسی و عربی را در صحنه اجتماع پیرامون حضور دیگری در پرتو پیش زمینه های مشترک اجتماعی و فرهنگی و ارتباط ادبیات با انسان مورد بررسی قرار دهیم.

۲-۳- شعر احمد شاملو و عبدالوهاب الیاتی

احمد شاملو و عبدالوهاب الیاتی، از جمله پیشگامان عرصه تحول در شعر فارسی و عربی می باشند؛ دو شاعر لزوماً تحول را در عرصه عروض، اوزان و قوافی نمی یابند؛ بلکه علاوه بر این ها، تلاش برای ایجاد نوعی تحول در گستره مضمون را نیز از اصلی ترین برنامه های خود می دانند. شاملو در همین راستا، به سبکی دست می یابد که شعر سپید نام دارد. این سبک که به نام شعر شاملویی معروف است، مرحله ای جدیدتر از تحولات نیما را رقم می زند.

به نظر می رسد تلاش های شاملو در این مسیر، در راستای تغییری بنیادی در نحوه گفتمان شعری است؛ در حالی که بیاتی، بدون اینکه از همان مبنایی که علاوه بر او دو هم وطنش؛ بدر شاکر السیاب و نازک الملائکه، در شکل گیری اش سهم بودند، خارج شود، می کوشد به آفرینش معانی جدید و شیوه بیانی نو دست یابد.

شاملو همچون نیما و اخوان، سنت را پاس می دارد. «او از ادامه دهندگان زبان سبک خراسانی است» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۶۱۰) و بر این اعتقاد است که می توان از ظرفیت های شعری نثر کهن، بهره فراوان برد و درست به همین دلیل، بسیاری از منتقدان او را به عنوان نماینده زبان بیهقی در عصر جدید می دانند (گلشیری، ۱۳۷۴: ۲۴). البته او در عین حال، از نخستین شاعرانی است که تلمیح به ادبیات و فرهنگ غرب، در شعرش به طور وسیعی

منعکس می‌گردد؛ چنان که به طور مثال، می‌بینیم شاملو به مجرد آشنایی با «مایا کوفسکی (Vladimir Mayakovsky) و لورکا (Federico Garcia Lorca)» و به دلیل تشابه حالات روحی و شخصی و نیز به دلیل شرایط اجتماعی و محیطی مشابه، گویی که فضای واقعی شعر خود را باز یافته است» (حقوقی، ۱۳۶۸: ۲۹). علاوه بر این، فضای شعری‌اش را عموماً با زبان ترجمه‌ای تورات و نثر فارسی گذشته صیقل می‌زند (همان) و فرمی منحصر به فرد به وجود می‌آورد.

زبان شاملو با وجود این آمیختگی‌ها، اغلب با حفظ ویژگی‌های خاص خود «بر حسب موضوع و گاهی نیز به اقتضای حال مخاطب، تغییراتی می‌پذیرد و نرم و ملایم، نیشدار و طنزآمیز و پرصلابت و سنگین می‌شود» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۴۰۷). به همین دلیل، نیما در سال ۱۳۳۰ در نامه‌ای خطاب به او می‌نویسد: «شما واردترین کس بر کار من و روحیه من هستید» (صاحب‌اختیاری، ۱۳۸۱: ۱۲۷) و شاید هم بتوان، جدایی شاملو از شعر نیمایی را در ادامه پیروی از سنت تحول‌آفرینی نیما قلمداد کرد.

در سویی دیگر، عبدالوهاب بیاتی وقتی همدوش دیگر هم وطنان خود، قدم در مسیر نوگرایی می‌گذارد، «دو عنصر فرم شعری و عنصر شعریت در قصیده عربی را بیش از هر مؤلفه‌ای مورد توجه قرار می‌دهد؛ چنان که بعد از این مرحله، کم‌تر شعری می‌توان از او جست که از این دو عنصر خالی باشد» (الجیرانی، ۱۹۹۷: ۷). او چه از لحاظ بن‌مایه‌های شعری (motives) و چه از جهت فرهنگی و تاریخی به شدت وامدار مشرق زمین است؛ اما در عین حال، بی‌توجهی به یافته‌های ادبیات مدرن غرب، در ذهن او راه نمی‌یابد؛ بلکه با تأثیرپذیری از نوگرایان غربی، چند نکته را مورد توجه قرار می‌دهد؛ از جمله این که «زبان ساده را وارد عرصه شعر می‌کند؛ می‌کوشد با التزام به آزادی در فرم شعر، به بیان دغدغه‌های تازه انسانی بپردازد و همانند تصویرپردازان (Imagists) به تصویر شعری، اهتمام ورزد» (همان: ۱۲). برخی از منتقدان در این مسیر، غلو کرده شعر بیاتی را تقلیدی محض از ناظم حکمت، نرودا (Pablo Neroda) و بودلر (Chales Pierre Baudelaire) می‌دانند (رزق، ۵۶)؛ اما حقیقت این است که او را باید از معدود شاعران

معاصر عربی به حساب آورد که مفهوم نوگرایی و شعریت را با هم در آثار شعری اش گرد آورده است.

پرداختن به اجتماع و سیاست که از شاخصه‌های شعر معاصر است، در شعر شاملو و بیاتی، جایگاهی در خور را به خود اختصاص می‌دهد؛ شاملو در میان شاعران معاصر فارسی، عمیق‌ترین جهان‌بینی سیاسی را به خود اختصاص می‌دهد. « شعر او نه تبدیل شده است به بیانیه سیاسی این حزب و آن گروه و نه آن قدر سیاست زده شده که التذاذ هنری برای خواننده نداشته باشد. نگرش سیاسی اش، نگرشی انقلابی و سطحی نیست؛ بلکه بر عکس، مبتنی بر شعوری سیاسی است که در زمان‌ها و مکان‌های زیادی، مخاطب خودش را می‌یابد.» (زرقانی، ۱۳۸۷: ۴۵۱). بسیاری را باور این است که « بی‌پروایی و شهامت شاملو در درگیر شدن با ستم اجتماعی از او چهره‌ای متفاوت ساخته است» (فلکی، ۱۳۸۰: ۵). او به نیت گشودن « شراع زورق اندیشه » شعر می‌سراید (همان: ۲۳). این مهم به ویژه در سال‌های میان ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۰ رنگ متفاوتی به خود گرفته، شعر فارسی را از هر جهت تازگی و حرکت می‌بخشد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۳۰).

شاملو بیش از هر شاعر دیگر از جریان‌های اجتماعی مختلف تأثیر پذیرفته و در حقیقت، شعر واقعی خود را در زمانی شروع کرده که وطنش در دوره بحرانی خاصی به سر می‌برده است؛ شروع دوره‌ای که معمولاً با قصدی ویژه به شعر نگریسته می‌شود. (حقوقی، ۱۳۶۹: ۲۹). چنین دغدغه‌هایی، شعر بیاتی را نیز دارای ماهیتی مشابه با شعر شاملو می‌نماید. « عنصر آگاهی و بیداری در ذهن بیاتی موجب می‌شود تا شاهد اتحادی ژرف بین شعرش با واقعیت‌های زندگی مردم باشیم. او به ویژه در «أباریق مهشّمه» تجربه اجتماعی و هستی‌شناسی ذاتی اش را با هم در می‌آمیزد» (رزق، ۱۹۹۵: ۵۵) و می‌کوشد چارچوبی فراتر از نصایح و آموزه‌های تربیتی را برای حل مشکلات مردمش (دیگری) در پیش گیرد. این مهم در کنار شورش در برابر محدودیت‌ها در شکل‌گیری ساختار شعری بیاتی، نقشی تعیین‌کننده ایفا می‌نماید. او در همین راستا، ارتباطش را با شعر، ارتباطی محدود به یادگیری یا معرفت‌افزایی و انتقال آن نمی‌داند؛ بلکه به صراحت می‌گوید: «من وقتی شعر می‌سرایم،

خود را چون کسی که معرفت و شناختی اندوخته باشد، نمی‌بینم؛ بلکه هر گاه از نوشتن قصیده‌ای فارغ می‌شوم، احساس ابری را دارم که همه بارانش را باریده، منتظر شروع - موسمی دیگر است تا شرایط بارش دوباره برایش فراهم گردد.» (البیاتی، ۱۹۹۳: ۷).

۲-۴- « هوای تازه » و « اَباریق مهشمه »

هوای تازه صرف نظر از عنوان کتاب شعری از شاملو، بیان گر خروجی از هوای آلوده یا فضایی را کد و نفس گیر است؛ انسان به بیرون شدی از ابتذال و درماندگی می‌اندیشد و می‌کوشد با تجربه شرایطی نو، جهانی تازه را رقم زند. این معنا را به گونه ای در اَباریق مهشمه هم می‌توان جست؛ در هم شکستن کهنگی و تلاش برای دفع ایستایی جهت رسیدن به فضایی مطلوب که لزوماً با تازگی همراه است، از جمله مضامینی است که از عنوان این مجموعه از اشعار عبدالوهاب البیاتی می‌توان استنباط نمود.

احمد شاملو در حیات شاعری‌اش در سال‌های آخر سومین دهه عمر خود در « هوای تازه » به میدان می‌آید؛ او با چهره‌ای غضبناک و آشوبگر در برابر جامعه، سنت و حتی در برابر شعر، رخ می‌نماید. در این مجموعه، « انگار هر مصراع جاده‌ای است که باید آن را به شتاب در نوردید و پشت سر گذاشت » (حقوقی، ۱۳۶۸: ۴۹). برخی را عقیده این است که از این کتاب به بعد است که باید درباره شعر شاملو قضاوت کرد (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۰۹). او خود به این مهم تأکید کرده، می‌گوید: « دیر، اما ناگهان بیدار شده بودم، تعهد را تا مغز استخوان هایم حس می‌کردم » (مختاری، ۱۳۸۷: ۲۸۰). پی‌پردن به ژرفنای این اعتراف، زمانی حاصل می‌شود که ما انتشار « آهنگ های فراموش شده » و « آهن ها و احساس » را قبل از انتشار « هوای تازه » فرا رو داریم؛ مجموعه‌هایی که خالقشان، خود، آن‌ها را « مَشْتی اشعار سست و قطعات رمانتیک و بی‌ارزش » (همان) می‌داند؛ چنین جایگاهی را می‌توان برای « اَباریق مهشمه » در میان دیگر مجموعه‌های شعری بیاتی نیز جست و جو کرد. این اثر، نه تنها در تاریخ شعر شاعر، ارجمند است و نقطه عطف، بلکه بسیاری از منتقدان معتقدند که نشر آن « آغاز دوره ای جدید در شعر معاصر عربی است » (رزق، ۱۹۵۵: ۵۶). اَباریق مهشمه که دومین دیوان شعر بیاتی است، نشانگر حرکتی است جدید با گرایش انقلابی در

سطح گسترده؛ به‌دیگر سخن، می‌توان اذعان نمود که *آباریق مهشمه* ضمن برخورداری از اندکی رمانتیسم، در واقع، تعهد را به شکلی مسلط در پیکره خود، حفظ می‌نماید» (جاسم، ۱۹۹۰: ۴۷).

«*آباریق مهشمه*» در سال ۱۹۵۴ چاپ می‌شود و تاریخ چاپش همزمان است با رستاخیز شعری، به‌ویژه در جهان سوم که با اراده به‌پاخیزی علیه ارزش‌های اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی همراه می‌گردد؛ به دنبال این انقلاب‌ها، اصل هنر برای هنر (پارناسیسم) محکوم گشته، اصولاً هر اثری که با خواست انقلابی مردم بی‌ارتباط باشد، بی‌معنا تلقی می‌گردد. بیاتی در کتاب خویش، این اصل را سرلوحه کارش قرار می‌دهد و بدین ترتیب، «بین تعهد اجتماعی و قیام علیه ارزش‌های حاکم و معیارهای کهن شعری، پیوند برقرار می‌کند. گرایش به رئالیسم (به عنوان گرایش غالب) در این مجموعه، در واقع، توسعه و انعکاس بیان حقایق دردناک انسانی است» (فوزی، ۱۹۹۳: ۱۰۳). نکته‌ای که در *هوای تازه* با بی‌اعتنایی شاملو نسبت به اصول تثبیت شده بلاغت قدمایی، شکل نوگرایی به خود می‌گیرد؛ لذا می‌بینیم در کنار شکل‌گیری موسیقی نوین «اندیشه اجتماعی و دغدغه مربوط به سرنوشت انسان (دیگری) در شکلی پخته‌تر و شاعرانه‌تر وظیفه اصلی تعهد را در شعر به عهده گرفته است» (سلاجقه، ۱۳: ۴۱). به نظر می‌رسد نکته قابل توجه در بیان صریح دغدغه‌های تعهد برانگیز شاعر، حفظ صبغه هنری اثر باشد که از *هوای تازه*، این همگرایی تبدیل به شگردی ارزشمند می‌گردد. همانطوری که این اثر تبدیل می‌شود به «محل سامان‌یابی مرثیه‌های عاطفی - اجتماعی و شاعرانه» (همان) و همواره شاعر، این خصیصه را در آثار بعدی خود حفظ می‌کند. بیاتی نیز در کنار توجه به نوآوری، تعهد را مورد توجه قرار می‌دهد تا جایی که برخی منتقدان می‌گویند: «او به حق، نمونه‌ای والا از تطابق بین رفتار انسانی و کوشش‌های شعری است و این دو امر را چون کلمه‌ای واحد در خود گرد آورده است؛ البته این بالندگی از «*آباریق مهشمه*» شکل یافته و حرکتی رو به رشد را در تمامی آثار مابعدش پی می‌گیرد» (جاسم، ۱۹۹۰: ۴۸-۴۹). بدین ترتیب، دو شاعر در دو اثر یاد شده، شکل بخشیدن به جهانی نو را در شعر خویش، آغاز می‌کنند.

۲-۵- حضور « دیگری » در فردای روشن

از مؤلفه‌های اصلی هوای تازه و آباریق مهشمه، پذیرفتن گسترش نابسامانی‌ها در مسیر حضور دیگری است؛ به دیگر سخن، شاملو و بیاتی به این باور رسیده‌اند که جامعه عصرشان، در سیطره سیاهی‌ها و شرایط نامطلوب قرار گرفته، امکان متبلور شدن توانایی‌ها را به انسان نمی‌دهد؛ لذا برای راه بردن به فضایی روشن، دو شاعر، مبارزه را پیشنهاد می‌کنند؛ با این توضیح که شرایط اجتماعی و سیاسی دهه پنجاه قرن بیستم در ارائه این طریق، بسیار تعیین کننده است؛ چه در ایران و چه در سرزمین عراق.

« شاملو، عشق به انسان را در عرصه مبارزه سیاسی دریافته است. او بنا به تأکید خویش، قبل از ورود به عرصه مبارزه، به مسأله انسان و ارزش همبستگی بشری، واقف نبوده است؛ اما از آن پس، با توجه به زندگی و مرگ انسان‌های بزرگی که هدف زندگی و مرگشان آزادی و دادگری و پاسداری از شأن و شرف آدمی بوده است، شعرش را وقف ستایش انسان، به ویژه ستایش نخبگان کرده است » (مختاری، ۱۳۷۸: ۲۷۲). او همواره بر آن است تا با تأیید زندگی و نفی نومیدی و مرگ، انسان را در درک حضور دیگری یاری رساند. به همین جهت، بسیاری معتقدند که « امیدواری به بهروزی انسان، دغدغه همیشه و از شاخص های شعرهای شاملو است » (پاشایی، ۱۳۸۷: ۱۱۹/۱). از جمله این شعرها «بیمار» است؛ شعری که بعد از ترسیم فضای تاریک موجود، امیدی را به دنبال دارد. شاعر از کشتی فرسوده ای سخن می‌گوید که در کنار ماسه‌ها، خاموش، به گل نشسته است؛ اما این زمین گیری، آن قدر نیست که نتوان دوباره آن را تعمیر کرد. «زبان شاعر در سروده‌هایی اینگونه، بین زبان شعر کلاسیک، به ویژه شاعران دوره آغازین و زبان اشعار نیما در نوسان است» (همان: ۱۵۷) و همین نکته می‌تواند نشانه‌ای باشد برای حرکت از فضایی بسته به سمت فراخنای رهایی؛ چنان که نسیمک آرام روزی، آن چنان وزیدن گیرد که کلبه چوبی کهن از جای برکند:

« کرده چنانم امیدوار که دانم

روزی از این پنجره نسیمک دریا

کلبه چوین من بیا کند از بانگ

با تن بیمار بر جهاندم از جا « (۱۳۷۲: ۲۵).

شاعر در کلبه تاریکش خاموش نشسته، از پنجره شاهد تعمیر کشتی است. کشتی، ساحل، ماهیگیران، پنجره و ... بدل به نمادهایی می‌شوند که در اولین مرحله، به اوضاع اجتماعی و نوسانات ناشی از امید و یأس روشنفکران این دوره، دلالت می‌کنند و به پایانی منجر می‌شوند که حضور دیگری یا بیرون آمدن شاعر از کلبه چوین (برج عاج) را به دنبال دارد:

« نعره زخم دل بر کشم ز شادی بسیار

پنجره برهم زخم ز خود شده، مفتون

کفش نجویم دگر، برهنه سر و پای

جست زخم از میان کلبه به بیرون « (۲۶).

در «خفاش شب» (۱۳۷۲: ۶۹) نیز راوی، به انتظار صبح نشسته است. صبح نمی‌دمد، اما ستیزندگی و آرزوی رویت بامداد در وجودش موج می‌زند؛ به دیگر سخن، این قصیده، تصویری است از زمانه شاعر و روایت گر باورش درباره رخدادهای پیش رو:

« در خلوتی که هست / نه شاخه ای ز جنبش مرغی خورد تکان / نه باد روی بام و دری آه می‌کشد / حتی نمی‌کند سگی از دور شیونی / حتی نمی‌کند خسی از باد جنبشی / غول سکوت می‌گزدم با فغان خویش / و من در انتظار / که خواند خروس صبح « (۱۳۷۲: ۷۱).

پذیرفتن تنگناها در فضای موجود، همراه با امید به فراخنای رهایی، علاوه بر شواهد ذکر شده در دیگر قصاید نیز، زمینه را برای درک حضور دیگری، هموارتر می‌کند؛ چنان که « بهار خاموش » (۱۱) که تصویری است از یأس شایع حاکم بر اندیشه روشنفکران در سال ۱۳۲۸ اراده‌ها را برای به وجود آوردن تغییر، تشویق می‌نماید. شعر «پریا» (۱۶۵) که تقدیم به دکتر ساعدی می‌شود و «به هاله سیاسی شعر می‌افزاید» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۶۳۳)، از چنین خصلت‌هایی برخوردار است. در «ناتمام» (۳۲)، ناامیدی و بی‌وفایی‌های ناشی از عدم درک صحیح نسبت به حضور دیگری، به تمامیت خود می‌رسد. «وزن این مثنوی؛ یعنی «فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن»؛ در هماهنگی کامل با لحن یأس آلود آن است» (سلاجقه،

۱۳: ۱۵۹). در قصیده « بازگشت » نیز شاعر می‌کوشد با اتخاذ قالب چارپاره، فضای حزن انگیز مورد نظرش را به سهولت، منتقل کند؛ اما در عین حال، در انتظار بازپسین روز نشسته، می‌گوید:

« در انتظار بازپسین روزم

وز قول رفته روی نمی پیچم

از حال، غیر رنج نبردم سود

ز آینده نیز، آه که من هیچم » (۱۳۷۲: ۱۹).

این گونه تلاش‌ها در « اَباریق مهشمه » با صراحت افزون تری، ادامه می‌یابد؛ بیاتی با حضور در لایه های کارگری و خروج از حصارهایی که حضور «دیگری» را بر نمی‌تابد، ابتدا به ارائه تصویری از اوضاع حاکم پرداخته؛ سپس، از همان مسیری که در « هوای تازه » شکل می‌گیرد، راهی تازه به سوی فردایی روشن، فرا روی چشم های مخاطبش قرار می‌دهد. تمایز شعرهای « اَباریق مهشمه » گاهی در این مجال، شکل می‌گیرد که شاعر، حتی در پوسته ظاهراً مطلوب زندگی نیز، تلخی‌ها را به وضوح دیده به تصویر می‌کشد؛ چنان که در قصیده « القرصان » با توصیف خوشی‌های فریبنده مردم، می‌کوشد در پس سرمستی هایشان تلخناکی فقر و گرسنگی را یادآور شود. او وقتی از این دریچه به نقد اجتماعی می‌پردازد، نه تنها غرب؛ بلکه تمام مشرق زمین را گرفتار این آسیب بزرگ می‌بیند؛ لذا بانگ بر می‌آورد:

« فی الشَّرْقِ فی أرضِ المعابدِ و الكنوزِ / حیثُ القبابُ و حیثُ آبارُ البیوتِ / یتَلقیانِ علی صَعیدِ / وَ حَوْلَهَا شَعْبٌ یَموتُ » (۱۵۳/).

(در مشرق در سرزمین معبدها و گنج‌ها؛ آن جا که گنبدها و گودال‌خانه‌ها در سطح زمین با هم در تلاقیند و پیرامونشان انسان‌ها طعمه مرگ می‌شوند....).

ارائه چنین تصویری در واقع، اوج بد اقبالی مردمی را می‌رساند که با وجود دارا بودن بیشترین منابع و ثروت و با وجود برخورداری از ذخیره‌های فکری، دینی و فرهنگی، گرسنه جان می‌بازند. برخی بر این باورند که شاعر در این قصیده خواسته است به طرح

تناسب رابطه غرب با شرق پردازد؛ رابطه‌ای که در اراده استعمار، بر این قرار گرفته است که مشرق زمین، همواره مستعمره و مغلوب باقی بماند و غرب پیوسته استعمارگر و مسلط « (جاسم، ۱۹۹۰: ۱۴۶). اما به نظر می‌رسد حضور دیگری در شکل بخشیدن به فردا، به خاطر گرایش به تنبلی و عدم اهتمام نسبت به سرنوشت خویش، محقق نمی‌گردد و مصیبتی جانکاه در پی آن، حاصل می‌گردد.

«أباریق مهشمه» نام قصیده‌ای است که عنوان دیوان نیز از آن گرفته شده و در بردارنده واژه‌ها و تصاویری است که شاعر برای اعاده این مقصود می‌آفریند؛ «عور العیون»، «الخفاش»، «عین الزجاج»، «أشبه الرجال»، «أباریق القبیحه»، «طعم الرماد»، «موات حیاتنا» و... (۱۲۷-۱۲۸). از جمله این واژه‌ها و عبارات است که همراه با بار معنایی خاص شان، تصویری از فضای موجود ارائه می‌دهند.

البته فراتر از این تلخ اندیشی‌ها که مانع حضور دیگری در مسیر حرکت به سوی تعالی می‌شود، شاعر، به افقی روشن نیز خیره شده، لایه ای تعیین کننده بر سطوح معنایی پیشین می‌افزاید:

«فَلیدفنِ الأمواتُ موتاهم / وَ تکتسحُ السُّیولُ / هذی الأباریقَ القبیحهَ وَ الطُّبولُ / وَ تُفتحِ الأبوابُ للشمسِ الوضیئهِ وَ الربیعِ» (۱۲۸/۱).

(مرده‌ها باید مردگان خویش دفن کنند. سیل، این کوزه‌های زشت و این طبل‌ها را می‌شوید و با خود می‌برد و درها لاجرم باید بر روی آفتاب درخشان و بهار گشوده شود).

حرکت از فضایی نفس‌گیر به سمت بستری رها در «مذاکرات رجل مجهول» اما تحت تأثیر اندیشه‌های طبقاتی و سیاسی به ویژه متأثر از نفوذ و حضور طبقه کارگر در واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی شکل می‌گیرد؛ رنج‌هایشان تصویر می‌شود و آن «دیگری چشم به حضوری می‌دوزد که در فردایی روشن، محقق خواهد شد:

«وَ عصرُنَا الذَّهَبی، عصرُ الکادحین / عصرُ المصانعِ وَ الحقولِ / ... / من أجلِ إنسانِ الغدِ الآتی السَّعیدِ / من أجلنا مولای، أنهارُ الدَّماءِ / تسیلُ فی أطرافِ کوکبنا الحزینِ / ... / وَ کأنَّ

إِنْسَانُ الْغَدِ الْآتِي السَّعِيدِ / إِنْسَانُ عَالَمِنَا الْجَدِيدِ مَوْلَايَ! يُوكَدُ فِي الْمَصْنَعِ وَالْحُقُولِ « (۱) / (۲۰۳).

(عصر طلایی ما عصر زحمت کشان، عصر کارخانه و مزارع.... دوست من، به خاطر ما و انسان فردای خوشبخت است که رودهای خون، پیرامون آفتاب غم انگیز، جریان می‌یابد. آری دوست من، انسان فردای خوشبخت، انسان جهان تازه ماست که در کارخانه‌ها و مزارع، متولد می‌شود).

بیاتی، تولد دنیایی نو و ارزش‌هایی تازه را در فردایی خوشبخت، نوید می‌دهد و البته ناگفته پیداست که دستیابی به چنین حضوری جز در سایه تلاش و مبارزه حاصل نخواهد شد. اشعاری از این دست، در پی آن است که بگوید «واقعگرایی بیاتی، نقدی و مکاشفه‌ای است؛ او دنیای رویاپردازی و خیالات را به قصد رهسپار شدن به سرزمینی که سرشار از واقعیت‌های ملموس است، ترک می‌گوید تا به کمک شناختی ژرف، هویت اشیا را بازشناخته، آن‌ها را در دیدگاه نقدی خویش، گرد آورد» (جاسم، ۱۹۹۰: ۵۰) و البته طرح این عناصر، به معنای فروغلتیدن در منجلاب پوچی نخواهد بود؛ چرا که فردای روشن در راه است.

۲-۶- حضور «دیگری» در سایه تعهد و زیبایی

کیفیت حضور دیگری، از ویژگی‌های هنر در هر دوره‌ای است؛ عموماً این حضور در سایه توقعاتی خاص از هنر قرار می‌گیرد؛ این که هنر یا شعر را چه ارتباطی با هستی باشد، می‌تواند به درک چگونگی حضور کمکی شایان نماید. «کلاسیک‌ها، فرم را بر معنا ترجیح می‌دهند و همواره بر پایه‌ها و قواعد گذشته در شکل بخشیدن به قصیده تأکید می‌ورزند» (ابوشباب، ۱۹۸۸: ۱۷۴). رمانتیک‌ها با شورش بر ضد این حکم «عاطفه را می‌ستایند و تمرّد در برابر قوانین حاکم بر جامعه را حق قلب بر می‌شمرند» (همان: ۱۹۷). سمبولیست‌ها با حفظ همین رویه می‌کوشند «در غموض و ابهام، معانی خویش را شکل بخشند» (همان: ۲۴۵) یا مثلاً رئالیست‌ها بر آنند به «مشکلات طبقات اجتماعی پرداخته از لابه‌لای تجربه خویش به حل آن‌ها نایل شوند» (همان: ۲۵۸). همه این نگرش‌ها، در عین

حال، چگونگی حضور دیگری را در آثار پیروان خود تعیین کرده، ماهیت و کیفیت خاص به آن می بخشند.

شاملو و بیاتی در هوای تازه و آباریق مهشمه، شاعرانی واقعگرا هستند؛ بنابراین، طبیعی است که مسأله تعهد، چگونگی حضور دیگری را در این دو اثر تحت تأثیر خویش قرار دهد. این مسأله «در هنر که غالباً از آن تعهد اجتماعی اراده می شود، از جمله مسایل مورد بحث تاریخ هنر به خصوص در دوره معاصر است. برای آنان که مسأله تعهد در هنر را یک اصل مسلم و لازم می دانند، زیبایی و هنری که نفعی از آن در جهت بهروزی مردم و بهبود اوضاع سیاسی و اجتماعی حاصل نشود و همچون سلاحی علیه ستمگران به کار نرود، زیبایی و هنری بی ارزش و بیهوده است» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۴۶-۴۵).

در شعر شاملو، به ویژه از هوای تازه به بعد، پرداختن به مقوله تعهد و پذیرفتن حضور دیگری تحت تأثیر آن، به تدریج تبدیل به جهان بینی خاص او می شود. «این جهان بینی از دید ماهیت، سازگار با آن ادراک دیگر گونه و نگرش نوجویی است که از دوره مشروطه به این سو پا گرفته است؛ از نظر کارکرد و زمینه موضوعی، انسان و جامعه را به زیر پوشش خود در می آورد و به اعتبار پویایی و برد فرا سرزمینی، رو به سوی انسانیت در سطح جهانی می دارد» (شریعت کاشانی، ۱۳۸۸: ۸۰)؛ لذا از یک سو او به انسان به حکم انسان بودنش می نگرد و حضور او (دیگری) را در شعرش صرف نظر از هر موقعیتی جایز بر شمرده، تقدیسش می کند و از سوی دیگر، می کوشد همه دیگران را به مثابه «تن» خود به حساب آورد: «همه را با تن من ساخته اند»؛ از همین رو، دیگر عجیب نخواهد بود که در هوای تازه بشنویم:

«من برای روسیان و برهنگان / می نویسم / برای مسلولین و / خاکستر نشینان / برای آن ها که بر خاک سرد / امیدوارند / برای آنان که دیگر به آسمان / امید ندارند» (۱۳۷۲: ۲۴۸).

یا این که در «شعری که زندگی است» شاعر، تکلیف خود را با شعر و دیگری یکسره مشخص کرده، حتی گاهی برای افاده صراحت از پوسته شعری خارج می شود. برخی از منتقدان به صداقت تلاش های شاملو در این شعر اشاره کرده، می گویند: «این احساس

همبستگی و یکرنگی با خواننده از یک سو و موضوع و محتوای شعر که بیان اختصاصات شعر امروز و شعر اوست، از سوی دیگر، اقتضا می‌کند که شاعر خیلی ساده و بی‌پیرایه و خودمانی با مخاطبان خود صحبت کند و نظر خود را روشن و صریح، بیان نماید» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۴۰۵). شاملو در ابتدای شعر، «دیگری» های شعر گذشته را معرفی می‌کند:

موضوع شعر شاعر پیشین / از زندگی نبود / در آسمان خشک خیالش، او / جز با شراب و یار نمی‌کرد گفت و گو / او در خیال بود شب و روز / در دام گیس مضحک معشوقه پای بند / حال آن که دیگران / دستی به جام باده و دستی به زلف یار / مستانه در زمین خدا نعره می‌زدند « (۱۳۷۲: ۸۲).

اما شعر امروز در باور شاعر، تبدیل می‌شود به حربه‌ای برای «دیگری»: «زیرا که شاعران / خود شاخه‌ای ز جنگل خلقد / نه یاسمین و سنبل گلخانه فلان / بیگانه نیست / شاعر امروز / با دردهای مشترک خلق» « (۱۳۷۲: ۸۵).

شاملو به دیگری در معنای عام قضیه و فراتر از مرزهای مکانی و زمانی می‌اندیشد و چنین اندیشه‌ای «ایجاب می‌کند که شاعر با دیده‌ور شدن به زیستگاه بومی و وضعیت مردمان مائوس و آشنای آن و در عین ابراز داشتن دل بستگی به هویت ملی و زبانی و زاد بومی، به انسان در سطح جهانی (یعنی به بشریت) بیاندیشد و استعداد هنرمندانه و تصاویر رنگارنگ شاعرانه را در خدمت یک تعهد وارسته و بدون مرز در آورد» (شریعت کاشانی، ۱۳۸۸: ۸۱) و وقتی این مرزها در هم شکسته شود، «شن چوی» کره‌ای، «وارطان» و مبارزان حزب کمونیست یونان که در آتن اعدام می‌شوند، در شعرش حضور می‌یابند و با ذات شاعر پیوند می‌خورند:

«همراه شعر خویش / همدوش شن چوی کره‌ای / جنگ کرده ام» « (۱۳۷۲: ۸۴).

یا:

«سیزده قربانی، سیزده هرکول / بر درگاه معبد یونان خاکستر شد / و آن هر سیزده / من بودم» « (۲۳۰).

چنین رویکردی در قصیده «فیت مین» (۱۳۹/۱) بیاتی درباره انقلاب مردم ویتنام رخ می‌نماید؛ در این شعر، ما شاهد حرکتی تحول آفرین هستیم؛ حرکتی که گرچه در ابتدا تصاویری دهشتناک را رقم می‌زند، اما به طور حتم، به حضور دیگری و پیوند شاعر با او در سایه آزادی ختم خواهد شد. در قصیده «ماو ماو» (۱۹۳/۱) تراژدی حاکم بر سرنوشت آفریقا، نگاه شاعر را به سمت آن دیگری عام حرکت می‌دهد؛ نگاهی که فقط به بیان رنج و تلخی های مردم کنیا بسنده نمی‌کند؛ بلکه دغدغه همه دیگران را منعکس می‌نماید:

«كانوا كَأَسْرَابِ السَّنُونُو، كَالْمَدَاخِنِ، يَرْحَلُونَ / أبدأ كَالهَيْهَةِ الْأَسَاطِيرِ الْقَدَامِي يَرْحَلُونَ / وَ يَدْفَعُونَ / عَرَبَاتِهِمْ فِي الطَّيْنِ وَ الْمُسْتَنْفَعَاتِ / فِي لَيْلٍ (أفريقيا) الْحَزِينِ» (۱۹۳/۱).

(آن‌ها همچون دسته پرستوها، همچون دود، همچون خدایان کهن، از این جا کوچیدند و چرخ‌هایشان را از گل و لای و مرداب‌هایی در شب اندوهبار آفریقا حرکت دادند).

در این قصیده، آن چه قابل توجه است، جدال دائمی دیگری با تیرگی‌ها و بیان وضعیتی پابرهنگان در جهان امروز است؛ وضعیتی که همه را در می‌نوردد و با خود می‌برد. و این همه، تأکیدی است بر تعهد شاعر نسبت به انسان و اجتماع و واکنشی است در برابر طرفداران هنر برای هنر؛ چنان که در «الفن للحياة» تصویر می‌شود:

«فَلْتَذْهَبِي يَا رَبَّةَ الشُّعْرِ الْكَذُوبِ إِلَى الْجَحِيمِ

فَأَنَا هُنَا أُسْتَلْهِمُ الْأَشْعَارَ مِنْ حُبِّي الْعَظِيمِ» (۱۹۹۰: ۳۵۸/۱).

(ای الهه شعر، تو باید به جهنم واصل شوی؛ چرا که اینک من شعرم را از عشق بزرگ خویشتن الهام می‌گیرم).

به باور بیاتی «تعهد همان زندگی است و غیر از آن چیزی جز جسدی فارغ از روح و زندگی نیست» (جاسم، ۱۹۹۰: ۵۲). او به معجزه حضور دیگری در سایه تعهد ایمان دارد. او (دیگری) را حاکم بر سرنوشت خویش بر می‌شمرد و از او می‌خواهد «با هر چیز حتی مرگ، برای دستیابی به پیروزی در زندگی مبارزه کند» (فوزی، ۱۳۸۳: ۱۰۶) در عین حال، می‌داند رو به رویش موانعی است بس سترگ:

« و أنا و أنتَ و هولاءِ / كَالعِزَّةِ الجِرباءِ أفردها القَطِيعِ / لَانستطيع / و إذا إستطعنا، فَالجِدارِ / والتَّافهونِ / يَقِفونَ بالمرصادِ كَالسِّدِّ المُنِيعِ » (۱۶۳/۱).

(من، تو و اینان، چون بزهای گر گرفته‌ایم که از گله جدا افتاده است؛ حتی اگر بر انجام کاری توانا باشیم، بر تحققش ناتوانیم؛ چرا که فرومایگان چون مانعی سترگ فراروی ما ایستاده اند).

این موانع، گاهی شکل همیشگی به خود گرفته «دیگری» را به مبارزه‌ای دایمی با خود یا با سرنوشت محتومش سوق می‌دهد. «فی المنفی» شاهدهی است بر این مدعا که شاعر با تمسک به اسطوره «سزیف» در پی به تصویر کشیدن درد دایمی انسان است؛ در واقع، سزیف در این قصیده «رمزی است برای انسان در تبعیدی که دردهای درونی اش را با خود به دوش می‌کشد.» (فوزی، ۱۳۸۳: ۱۴۸). این تلاش نافرجام در قصیده «صخره الاموات» نیز به چشم می‌خورد؛ جایی که «دیگران» نگون بخت در بستری از وهم و خیال با مردگانشان چندان فرقی ندارند و هیچ پنجره‌ای از آن‌ها به روی افقی روشن، باز نمی‌شود:

«كانوا و الرُّغامِ / عاشوا على الاوهامِ / كالدیدانِ ان تَنهَشِ في الرَّمَامِ / اَحياؤهم موتی / و موتاهم خفافيشُ الظلامِ / لم يعرفوا نُورَ السَّماءِ » (۱۳۳/۱).

(در توهم با فرومایگان، روزگار، سپری می‌کنند. همچون حشره‌ها در اندرون جسمی پوسیده می‌لولند. زندگانشان مردگانند و مردگانشان خفاش‌های تاریکی که با نور آسمان، بیگانه اند).

۲-۷- حضور دیگری در برخورد با زندگی و مرگ

مسأله زندگی و مرگ از اساسی‌ترین مسایلی است که همواره در ادبیات مورد توجه بوده است. این مهم در عرصه ادبیات امروز با توجه به ماهیت حضور دیگری، رنگی منحصر به فرد به خود گرفته است؛ چندان که مرگ و زندگی در پیوندی ناگسستنی از هم، رخ نموده به دیگر قضایای مربوط به حضور دیگری، سمت و سوی ویژه می‌بخشند.

زندگی و مرگ در شعر شاملو و بیاتی با دغدغه‌های اجتماعی و تجربه‌های گذشته‌شان در ارتباط است؛ این ارتباط که در نهایت، به نفع زندگی می‌انجامد، در هوای تازه زیباست و آن را میانه‌ای چندان با «خورد و خفتی بی مقصود» نیست (شاملو، ۱۳۷۲: ۱۲۵). در تلاشی گسترده تجلی می‌یابد و در طی آن «دیگری» موظف است «زاد و رود زندگی را از دهان مرگ» بگیرد. این تلاش ارزنده در دیدگاه شاملو دارای قداست و در حکم گوهری است بی‌مانند؛ چنان که «زندگی بی گوهری اینگونه نازیباست» (همان). او در «بودن» دو نوع زیستن را به تصویر می‌کشد: «زیستن پست و زیستن پاک» که البته وجه تمایز این دو از هم را باید در آن کوشش مقدسی جست و جو کرد (۱۲۹) که برآیندش، انکار زندگی ذکت بار است:

«کوتاه کنید این عبث را، که ادامه آن ملال انگیز است

چون بحثی ابلهانه بر سر هیچ و پوچ ...» (۱۳۷۲: ۳۳۱).

چنین اتفاقی در شعر عبدالوهاب، به ویژه در «أباریق مهشمه» از یک طرف، حاصل مؤلفه‌های شعر معاصر عربی و از طرفی دیگر، نتیجه تجربه‌های زیست اوست. «زندگی و مشکلات زندگی با همه درگیری‌ها، آرزوها و دردهایش موضوع شعری می‌شود که شاعرش به وسیله آن در بین همه مخاطبان، منزلتی در خور می‌یابد» (خلیل، ۲۰۱۱: ۲۷۵). بر همین منوال، شوربختی‌های زمان حال در شعر بیاتی، آن چنان گسترش می‌یابد که حتی گذشته و خوشی‌هایش را در هم می‌نوردد. به نظر می‌رسد چنین سیاه‌نگری‌ای در سایه مرگ اندیشی و ارتباط آن با حضور دیگری، حاصل آمده است؛ لذا شگفت نخواهد بود که در گذشته کودکی‌اش، به «مدائن النمل» و «منازل الاموات» برخورد کنیم؛ به خاطرات تلخی که یادآوری‌اش جدا از این که تلاشی ارزنده را برای پاسداشت زندگی رقم می‌زند، در عین حال، تبدیل به اندوهی به جا مانده از جدال با مرگ می‌گردد:

«فَنَعُوذُ، نَبْحَتْ فِي بَقَايَا الذُّكْرِيَّاتِ عَنِ الْحَيَاةِ / الأَمْسِ مَاتَ / الأَمْسِ مَاتَ / لَمْ يَبْقَ حَوْلَ مَدِينَةِ الْأَطْفَالِ إِلَّا مَا نَشَاءُ / إِلَّا السَّمَاءَ / جَوْفَاءُ، فَارِعَةً، تَحَجَّرَ فِي مَآقِهَا الدُّخَانُ» (۱۷۳/۱).

(باز می‌گردیم و در ته ماندهٔ خاطرات، زندگی را جستجو می‌کنیم. دیروز مرد. دیروز مرد. پیرامون شهر کودکان، چیزی جز خواسته‌های ما بر جا نمانده است؛ چیزی تهی که در اندرون چشمانش دود به سنگ، بدل گشته است).

از دیگر مؤلفه‌های شعر شاملو و بیاتی در برخورد با مرگ و زندگی، کوچک شمردن مرگ است؛ که در پی آن، ارجمندی زندگی می‌آید. «نگاه شاملو به مرگ آن چنان تحقیرآمیز است که گویی آن را و ضرب الاجلش را به مبارزه می‌طلبد. این مورد در برخی از سروده‌های مرگ‌اندیشانهٔ او، سروده‌هایی که در آن‌ها مرگ دیگر از قاطعیّت برخوردار نیست، بازتاب برجسته می‌یابد و به آن‌ها لحن و روالی مبارزه‌جویانه و حماسی می‌بخشد» (شریعت کاشانی، ۱۳۸۸: ۲۸۹). برخورد تحقیرآمیز شاملو با پدیدهٔ مرگ در «مرگ نازلی» رخ می‌نماید. («نازلی» نام دیگر «وارتان سالخانیان» است؛ مبارزی که در مرداد ۱۳۲۲ در زیر شکنجهٔ رژیم پهلوی جان سپرد). در هوای تازه عموماً و در شعر «مرگ نازلی» خصوصاً، تقابل زندگی و مرگ در فضایی سرشار از فلسفهٔ زیستن صورت می‌گیرد. شاعر زندگی را می‌پسندد و حتی از توصیف و تمجید آن ابایی ندارد، لذا از دریچه‌ای مألوف، خطاب به «نازلی» می‌گوید:

«دست از گمان بدار / با مرگ نحس پنجه می‌فکن / بودن به از نبود شدن، خاصه در بهار» (۱۳۷۲: ۷۳).

اما آن چه در ادامه می‌آید، موضع‌گیری یک انسان آزاده در برابر زندگی است؛ او با شورش در برابر مرگ، به تداوم زندگی می‌اندیشد و البته این مسأله به معنای پذیرش زندگی عادی به هر قیمتی نخواهد بود. او در برابر تهدید دژخیمان لب به سخن نمی‌گشاید؛ با این که می‌داند «مرغ سکوت، جوجهٔ مرگی فجیع را / در آشیان به بیضه نشسته است» (همان: ۷۴). پیامد چنین مقاومتی در برابر تاریکی و استقبال از مرگی که تداوم بخش زندگی است، شکست سیاهی‌ها و زمستان سختی است که بر عرصهٔ زندگی احاطه یافته است:

« نازلی سخن نگفت / نازلی بنفشه بود / گل داد / مژده داد: « زمستان شکست! » / و / رفت » (همان: ۷۵).

یا این که شاعر در شعر « ساعت اعدام » لحظه فرا رسیدن مرگ را بسیار خوشایند به تصویر می کشد؛ زیرا می داند این یعنی آغاز زندگی:

« در قفل در کلیدی چرخید / رقصید بر لبانش لبخندی / چون رقص آب بر سقف / از انعکاس تابش خورشید »

بنابراین، شعر شاملو بستری می شود برای جدال دائمی بین مرگ و زندگی؛ همان گونه که برای شاعری چون عبدالوهاب البیاتی نیز شعر، مفهوم زندگی را به دنبال دارد و او بر آن می شود تا با تجربه زیستن در شعر، مرگ را از خود براند و حضور «دیگری» را آمیخته با زندگی سرفراز، معنا بخشد؛ به همین دلیل، وقتی از او پرسیده می شود که چرا هرگز به سمت خودکشی نرفته، می گوید: « برای چه باید بمیرم، در حالی که در هیچ کارزاری شکست نخورده ام و دنیا همچنان در دسترس من است » (البیاتی ب، ۱۹۹۳: ۱۴۳). در اَباریق مهشمه، درک معنای مرگ، باعث شورش شاعر علیه آن می شود؛ او بر آن است تا بعد از آن که آخرین عصیان گران، صحنه زندگی را ترک کنند، خود را تسلیم مرگ نماید. (همان). لذا این نگاه باعث هم زیستی شاعر با مفهوم انقلاب و شورش گذشته، « چنان در او رشد و گسترش می یابد تا این که در وجودش تبدیل به فرهنگ می گردد » (فوزی، ۱۳۸۳: ۱۰۰).

رویاری با مفهوم مرگ، در اَباریق مهشمه از اصلی ترین انگیزه ها و زمینه های حضور دیگری است و آن چه به این حضور، جلوه ای خاص می بخشد، باوری است که در شاعر به انقلاب می انجامد. این باور، البته آغازی چندان خوشایند ندارد؛ چنان که خود به صراحت می گوید: « مرگی که بی سبب قربانی اش را فرا می گیرد، در این مجموعه، بیش تر خود را نشان می دهد؛ لذا به ناچار باید چنین مرگی را فهمید و فهم آن جز با شورش علیه آن، ممکن نیست » (۱۹۹۳: ۲۷).

علاوه بر مجموعه آباریق مهشمه، اشعار موجود در دیگر دوآوین شاعر از قبیل «المجد للأطفال و الزيتون»، «أشعار فی المنفی»، «عشرون قصیده من برلین» و «کلمات تموت» نیز می‌توانند گواهی باشد بر این دریافت شاعر. در همه این مجموعه‌ها، حضور دیگری در سایه تقابل با مرگ، رقم می‌خورد و در نهایت، عطیه‌ای به نام آزادی از این تقابل حاصل می‌شود. شاعر همچون شاملو، این گونه مرگ را در برابر مرگ بیهوده قرار داده، به شدت آن را می‌ستاید و بر این باور است که چنین مرگی را باید از آن مجاهدانی (دیگرانی) دانست که جز با صفات قدیسانه نمی‌توان وصفشان کرد. او حضور این دیگران را پاک و طاهر می‌داند و آن‌ها را تبدیل به قهرمانانی می‌کند که با مرگ خویش راه را به سوی آزادی هموار نموده‌اند. (الیاتی، ۱۹۹۳: ۲۸).

۲-۸- دیگری در اجتماع

از مشخصه‌های شعر امروز فارسی و عربی، انعکاس حضور فعال و سرنوشت ساز اجتماعی دیگری در آن است. این مؤلفه حتی با نگرش در رخدادهای زندگی و اندیشه در موضع‌گیری‌های شاعران به روشنی قابل دریافت است. برای نمونه، «شاملو از همان جوانی به سیاست می‌پردازد، زندانی می‌شود و شعر سیاسی‌اش این قابلیت را می‌یابد که همه زمانی و همه مکانی باشد. علاوه بر این، سردبیر چندین مجله و مترجم آثار متعددی از شاعران مبارز و فعال در صحنه اجتماع از جمله گارسیا لورکا است» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۶۰۸-۶۰۹). «او شاعر طغیان است و «آن» های تازه و همین «آن» هاست که او را از دیگران متمایز می‌کند» (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۱۲۰). چنین اتفاق‌هایی در زندگی بیاتی نیز، نمودی برجسته دارد. «بعد از تلاش‌های شاعر در راستای فهم جهان، می‌بینیم او خارج از پندها و آموزه‌ها، در برابر محدودیت، سر به شورش بر می‌دارد. در پایان دهه چهل تحت تأثیر ادبیات واقعه‌گرای «ماکسیم گورگی» (۱۸۶۸ - ۱۹۳۶) نویسنده معروف روسی قرار می‌گیرد. شعر «لورکا» را بسیار می‌خواند» (جحا، ۱۹۹۹: ۳۷۲) و در راستای مبارزه، زندان، تبعید و آوارگی را به جان می‌خرد؛ تا جایی که «زندگی‌اش را با حرکت از تبعید گاهی به تبعیدگاه دیگر، سپری می‌کند» (همان: ۳۷۷).

شاملو در هوای تازه از بیان حضور اجتماعی دیگری استقبال می‌کند؛ از قصر شیشه‌ای خارج می‌گردد؛ «شب پاییزی» را فرا روی چشمانش می‌بیند که ترحمش را از کودکان نیز دریغ می‌کند:

«دو کودک بر جلوخان کدامین خانه آیا خواب آتش می‌کنندشان گرم / سه کودک بر کدامین سنگفرش سرد؟ / صد کودک به نمناک کدامین کوی؟» (شاملو، ۱۳۷۲: ۷۷).

هدف غایی این شعرها، دعوت از دیگری برای حضور در اجتماعی است که فرزندانش را در معرض تاراجی کشنده قرار می‌دهد. این مهم به تدریج در شعر شاملو بالنده می‌شود؛ لذا می‌بینیم مثلاً در «آواز شبانه» او برای برهنگان، مسلولین، خاکسترنشینان و برای آن‌ها که بر خاک سرد امیدوارند «(۱۳۷۲: ۲۴۸)، می‌نویسد و خشم آلود می‌گوید:

«من از برج تاریک اشعار شبانه بیرون می‌آیم / و در کوچه‌های پر نفس قیام / فریاد می‌زنم» (۲۴۹).

شاملو همواره می‌کوشد، حضور دیگری را نه به عنوان یک فرد تأثیرپذیر، بلکه علاوه بر آن، به عنوان نیرویی تأثیرگذار در شعرش طرح کند و بدین ترتیب، او را در شولای شاعری متعهد و اجتماعی می‌بینیم. «این اجتماعی بودن (برای او) بیشتر جبری است تا اختیاری؛ در واقع، جبر تجربه‌ها و درگیری‌های خاص او با زندگی است که زمینه اصلی را برای بروز عواطف اجتماعی در شعرش مهیا می‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۱۱ - ۱۱۲).

چنان که در «شعری که زندگی است»، زندگی، خود را و حتی موضوع شعر را بر شاعر تحمیل می‌کند. برخی معتقدند «منظور شاعر از زندگی، بیشتر دردها و غم‌های اجتماعی و ستیز و مبارزه با دشمن است» (فلکی، ۱۳۸۰: ۱۹).

شعر شاملو در چنین فضایی، در حقیقت واگویه‌گر لحظات دردناکی است که شاعر در اجتماعش در ارتباط با دیگری تجربه می‌کند. او خود را واپس زده‌ای می‌بیند که اندوهناک از همه جا رانده می‌گردد:

«رانده اندم همه از در گه خویش

پای پر آبله، لب پر افسوس

می کشم پای بر این جاده پرت

می زنم گام بر این راه عبوس « (۱۳۷۲: ۲۱).

عنوان این شعر (رانده) قبل از آغاز شعر، ذهن مخاطب را با فضای مورد نظر شاعر، ارتباط می دهد، اما آن چه علاوه بر این، در شعر، شکل می یابد، پذیرش این رانده شدن از سوی شاعر و آینده نگری اوست؛ آینده ای که البته روشن نیست و هیچ امیدی، تاریکی از آن نمی زاید. در «گل کو» اما شاعر به تداوم شب، یقین یافته، گستره وحشت را با تمام وجودش لمس می کند؛ ولی در عین حال، می گوید:

« من ندارم سر یأس

با امیدی که مرا حوصله داد « (۴۴).

دیگر سخن این که به نظر می رسد روزنه امیدی، همچنان شاعر را گرم، نگاه می دارد و این امیدواری البته می تواند در اثر مشاهده حرکتی در بین توده مردم باشد. آگاهی بیاتی نیز از اوضاع مردمش، منجر به حضور اجتماعی دیگری در فضای شعرش شده، شور شورشی را در او بر می انگیزد؛ این رخداد در «آباریق مهشمه» برجسته می شود؛ چنان که به نظر می رسد اجتماع شاعر، همان «آباریق» له شده در اثر نابسامانی های اجتماعی است. «در همه تصاویر شعری بیاتی، کشاورز یا روستایی ای در نگون بختی و جهنمی از شقاوت معرفی می شود» (رزق، ۱۹۹: ۶۴). شاعر به طبقه اجتماعی ای که خود متعلق به آن است، نظر می دوزد و همواره بر آن است تا از مشکلات و دغدغه های آن سخن گفته، دیگری را در عرصه اجتماعی، حضوری معنامند بخشد. از جمله قصاید فرا روی ما در این راستا «سوق القریه» است. «بیاتی در این شعر، با محیط خود همگرا می شود و در فقر و ستمی که دیگری را فرا گرفته، زندگی می کند. او در طی این زندگی، آرزوها و بلندپروازی های طبقه نگون بخت را برای ما به تصویر می کشد» (ابوالشباب، ۱۹۸۸: ۲۷۱) و همواره بر آن است تا با تصویر واقعی از دیگری، انسان را به تأمل برانگیزد:

الشمسُ و الحمر الهزیلهُ و الذبابُ / و حِداءُ جندیِّ قدیم / يتداولُ الأیدی، و فلاحٌ یُحدِّقُ فی الفراغ: « فی مطلعِ العامِ الجدید / یدای تَمْتَلِئان حَتْمًا بِالنَّقود / و سَأشتری هَذَا الحذاء » (الیاتی، ۱۹۹۰: ۱۴۸/۱).

(آفتاب و الاغی فرتوت و مگس. پوتین کهنه سربازی، دست به دست می شود و کشاورزی که در گوشه ای بدان می نگرَد؛ با خود می گوید: «در آغاز سال نو حتما پولی به دستم خواهد رسید و من این پوتین را خواهم خرید.»).

« این قصیده تصویری روزانه را از بازاری روستایی، آمیخته با رخدادها و فرهنگ خاص روستا به نمایش می گذارد » (الجیرانی، ۱۹۹۷: ۱۶). شاعرش کوشیده از تصاویری بهره گیرد که واگویه گر فقر، ستم و شکنجه های جامعه باشد. او در عین حال، از مثل های رایج برای ارائه چهره ای واقعی تر از جامعه اش سود می برد؛ چنان که شاهد ضرب المثل هایی از این دست هستیم: « ما حَكَّ جلدَكَ مثلُ ظفرِكَ » (کس نخارد پشت من جز ناخن انگشت من) و ...

۲-۹- زن تبلوری از دیگری

از دیگر ویژگی های حضور دیگری در « هوای تازه » و « اَباریق مهشمه » حضور در قالب زن می باشد. شاملو و بیاتی در نگاهی فراتر از حضور متداول و سنتی شعر فارسی و عربی، خوانشی جدید از غزلیات عاشقانه ارائه می دهند؛ خوانشی که اگر بی نظیر نباشد، به طور حتم بسیار کم نظیر و منحصر به فرد است.

در هوای تازه، زن در فراخنای نگاه شاملو، فراتر از آنی رخ می نماید که بخواهد با گیسوان و نگاه های به ظاهر آسمانی، فضای شعرش را تاریک کند:

« افسوس! / موها، نگاه ها / به عبث / عطر لغات شاعر را تاریک می کنند » (۱۳۷۲: ۵۲).

زن شعر شاملو در « هوای تازه » خارج از کارکرد معشوق گونه سنتی، قدم در راه مبارزه و همراهی با عاشقی می نهد که بر ضد تاریکی می شورد. او به جای عشوه گری و دلبری، سلاح عاشق مبارزش را صیقل می دهد:

« بین شما کدام / - بگوئید - / بین شما کدام / صیقل می دهید سلاح آباریق را / برای / روز / انتقام » (۵۴).

در شعر بیاتی نیز نمی توان تغزل به زن را در شکل سنتی اش، مشاهده کرد؛ به همین دلیل، «عشق در شعرش از عشق به زن به سمت عشق به مادر، سرزمین، فرزندان، وطن، انسان و انقلاب متحول می شود» (جحا، ۲۰۰۳: ۳۷۲). اما با این وجود، انگیزه حضور دیگری در قالب زن، در شعرش محکوم نمی گردد؛ بلکه او نیز چون همتای پارسی اش، حضوری دیگرگون برایش مهیا می کند؛ حضوری همچون حضور «ماری».

«ماری» چهره‌ای است از زنی که در قصیده «ماو ماو» تبلور می یابد و البته واضح است که این زن، معشوقه‌ای که شباهنگام منتظر عاشق خود باشد، نیست؛ بلکه شخصیتی است که هم دوش با دیگر مبارزان، قدم در راه بی برگشت می گذارد. سرخی‌ای که همراه با ماری طرح می شود، سرخی لب‌ها نیست؛ بلکه سرخی خون سرهای شکافته شده مبارزان است که او باید به التیامشان پردازد:

« فی لیل (آفریقا) وَ زنجی جَریح

(ماری) تُضَمُّ رَأْسَهُ وَ الكَادِحُونَ

الكَادِحُونَ السُّودُ وَ الغَرِبَانُ وَ المُسْتَنْفَعَات

وَ مزارعُ المطاطِ وَ البُولیسُ یفتکُ بِالْمِثَاتِ » (۱۹۴-۱۹۳/۱).

(در اعماق شب آفریقا، سیاهپوستی زخمی رخ می نماید. «ماری» زخم سرش را پانسما می کند. کارگران سیاه، کلاغ‌ها و آبگیرها و کشتزارهای کائوچو همه در معرض حمله پلیس قرار می گیرند).

بدین ترتیب، زن که در گذشته در قالب معشوقه‌ای، همراه با تصاویری دل‌انگیز جلوه‌گری می کرد، در این شعر، همراه با زخم، کارگران، کلاغ‌ها و مرداب‌ها، هم دوش با مبارزانی که در مزارع کائوچو کشته می شوند، رخ می نماید.

۳- نتیجه گیری

شاعران معاصر فارسی و عربی، به ویژه بعد از جنگ جهانی اول (۱۹۱۴-۱۹۱۸)، تلاش تدریجی خود را به کار بستند تا با تغییر فراواقع نگری به واقع نگری، تفسیری درست از هستی و وقایع پیرامون، فرا روی مخاطبان خویش قرار دهند. از همین رو، تغییر اساسی در بیان و شیوه بیان بسیاری از اغراض شعری حاصل گردید؛ ضمن آن که مضامین جدیدی نیز به شعر افزوده شد.

در راستای شکل گیری تحولات شکل گرفته، عوامل بسیاری طرح گشته است که صرف نظر از میزان یا تقدّم و تأخّر این تأثیرگذارها، باید به نتایج آن ها نگریسته شود و آن این که شاعر امروز با بیرون آوردن شعر از برج عاج قدیمی، ضمن این که آن را به میدان زندگی عادی مردمش رهنمون می شود، برای دغدغه های مردم نیز بی هیچ محدودیتی، فضای مناسب در شعر، اختصاص می دهد و این همان اندیشه ای است که با عنوان «دیگرگرایی» در شعر دو شاعر بزرگ معاصر، به آن پرداخته شد و پیامد آن را می توان به اختصار در جملات زیر مشاهده نمود:

۱- شعر امروز فارسی و عربی بر مبنای دغدغه های واقعی انسانی شکل می یابد و انسان به عنوان اصلی ترین محور در آن ها مورد توجه است، فارغ از محدودیت ها و روابط دست و پاگیر.

۲- به نظر می رسد هوای تازه و آباریق مهشّمه در حکم سنگ آغازین دیگرگرایی در شعر معاصر دو زبان باشند؛ در چنین صورتی، این توفیق را باید ناشی از مواد شعری موجود در آن ها دانست که در حقیقت، هدیه جامعه انسانی به شاعرانشان می باشد و آن ها با فراهم کردن این بستر در خود، به انتقال این معانی، همّت گماشته اند.

۳- پرداختن به دیگری در شعر امروز همان چیزی است که شاعران معاصر از آن به عنوان بیداری، یاد می کنند؛ لذا گرچه پاره ای اوقات ممکن است با اغراضی آشنا در آن رو در رو شویم، اما نوع تعامل با آن ها منحصر به فرد و از مختصات شعر امروز است.

۴- از آن جایی که «دیگری» همواره در معرض تحول است و همراه با نظام هستی، حالت نو به نو شدن را می‌پذیرد، لذا پرداختن به آن، ضمن تداوم بخشیدن به هستی شعر امروز، تازگی و طراوت را برایش به ارمغان می‌آورد.

فهرست منابع

- ۱- البیاتی، عبدالوهاب (الف) (۱۹۹۳)، *تجربتی الشعریة*، ط ۲، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات و النشر.
- ۲- البیاتی، عبدالوهاب (۱۹۹۰)، *دیوان عبدالوهاب البیاتی*، ط ۴، بیروت: دارالعودة.
- ۳- البیاتی، عبدالوهاب (ب) (۱۹۹۳)، *كنت أشکو الی الحجر*، ط ۱، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات و النشر.
- ۴- ابو احمد، حامد (۱۹۹۱)، *عبدالوهاب البیاتی فی إسبانیاء*، ط ۱، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات و النشر.
- ۵- ابوالشباب، واصف (۱۹۸۸)، *القديم و الجديد فی الشعر العربی الحديث*، بیروت: دارالنهضة العربیة.
- ۶- پاینده، حسین (۱۳۹۰)، *گفتمان نقد*، چ ۲، تهران: نیلوفر.
- ۷- پور نامداریان، تقی (۱۳۸۱)، *خانه ام ابری است*، چ ۲، تهران: سروش.
- ۸- تسلیمی، علی (۱۳۸۳)، *گزاره هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر)*، چ ۱، تهران: اختران.
- ۹- تسلیمی، علی (۱۳۸۸)، *نقد ادبی*، چ ۱، تهران: کتاب آمه.
- ۱۰- جاسم، عزیز السید (۱۹۹۰)، *الإلتزام و التصوف فی شعر عبدالوهاب البیاتی*، ط ۱، بغداد: کدارالشؤون الثقافیة العامه.
- ۱۱- الجیزانی، زاهر (۱۹۹۷)، *عبدالوهاب البیاتی فی مرآة الشرق*، ط ۱، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات و النشر.
- ۱۲- حقوقی، محمد (۱۳۶۸)، *شعر زمان ما*، چ ۴، تهران: شرکت سهامی کتاب های جیبی.
- ۱۳- حقوقی، محمد (۱۳۷۵)، *شعر نو از آغاز تا امروز*، چ ۲، تهران: نگاه.
- ۱۴- خلیل، ابراهیم (۲۰۱۱)، *مدخل لدراسة الشعر العربی الحديث*، ط ۴، عمان: دارالمسیره.
- ۱۵- خلیل، جحا میثال (۱۹۹۹)، *الشعر العربی الحديث*، ط اول، بیروت: دارالعودة.
- ۱۶- رزق، خلیل (۱۹۹۵)، *شعر عبدالوهاب البیاتی*، ط ۱، بیروت: مؤسسة الأشرف.
- ۱۷- زرقانی، سید مهدی (۱۳۸۷)، *چشم انداز شعر معاصر ایران*، چ ۳، تهران: ثالث.
- ۱۸- زکات، سید مسیح (۱۳۸۹)، «*ادبیات تطبیقی: موضوع و روش*»، ویژه نامه ادبیات تطبیقی، دوره اول، ش. اول، صص ۱۷۰-۱۷۳.
- ۱۹- سلاجقه، پروین (۱۳۸۷)، *امیرزاده کاشی ها*، چ ۲، تهران: مروارید.

- ۲۰- شاملو، احمد (۱۳۷۲)، **هوای تازه**، چ ۸، تهران: نگاه.
- ۲۱- شریعت، کاشانی علی (۱۳۸۸)، **سرود بی قراری**، چ ۱، تهران: گلشن راز.
- ۲۲- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷)، **ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقووط سلطنت**، چ ۴، تهران: سخن.
- ۲۳- شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، **راهنمای ادبیات معاصر**، چ ۲، تهران: میترا
- ۲۴- صاحب اختیاری، بهروز؛ حمیدرضا باقرزاده (۱۳۸۱)، **احمد شاملو شاعر شبانه ها و عاشقانه ها**، چ ۱، تهران: هیرمند.
- ۲۵- فلکی، محمود (۱۳۸۰)، **نگاهی به شعر شاملو**، چ ۱، تهران: مروارید.
- ۲۶- فوزی، ناهده (۱۳۸۳)، **عبدالوهاب البیاتی (حیاته و شعره)**، چ ۱، تهران: انتشارات ثارالله.
- ۲۷- فولادوند، عزت الله (۱۳۸۷)، **از چهره های شعر معاصر**، چ ۱، تهران: سخن.
- ۲۸- گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۴)، **در ستایش شعر سکوت**، چ ۱، تهران: نیلوفر.
- ۲۹- لوکاتش، جورج (لاتا)، **دراسات فی الأدب الأجنبيّة معنی الواقعية المعاصرة**، ترجمه: امین العیوطی، القاهرة: دارالمعارف.
- ۳۰- مختاری، محمد (۱۳۷۸)، **انسان در شعر معاصر (درک حضور دیگری)**، چ ۲، تهران: توس.