فصل‌نامهٔ علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شماره هفدهم بهار ۱۴۰۳ (۳۶-۶۶)
مقالهٔ پژوهشی
Doi: 10.22034/JMZF.2024.414547.1161

مقایسهٔ «افسانهٔ» نیما و «دو مرغ بهشتی» شهریار براساس نظریهٔ اضطراب تأثیر «هارولد بلوم»

حسین پاشایی مرادلو[۱]، خدابخش اسداللهی[۲]، عسگر صلاحی[۳]

چکیده

«اضطراب تأثیر» نظریه‌ای است دربارهٔ تأثیر شاعرانه، که نخستین بار هارولد بلوم با بهره‌گیری از مفاهیم روانشناسی فروید، آن را بیان کرد. او در دو کتاب خود «اضطراب تأثیر» و «نقشهٔ بدخوانی» مهم‌ترین عامل خلق آثار ادبی را روابط خانوادگی بین متن‌ها می‌داند. از نگاه بلوم، بینامتنیت، میدان نبرد ادیپی میان شاعر متأخر با شاعران متقدم است. به طوری‌که شاعر متأخر تلاش می‌کند تا از طریق بدخوانی خلاقِ آثار پیشینیان از اضطراب تأثیر آنها رهایی یافته و شعری اصیل بیافریند. در این پژوهش شعر «دو مرغ بهشتی» شهریار که تحت تأثیر منظومهٔ «افسانه» نیما سروده شده است، به عنوان اثر متأخر مورد بررسی قرار گرفته و به این پرسش پاسخ داده شده است که؛ شهریار به عنوان شاعر دیرآمده با بهره‌گیری از چه شیوه‌هایی در صدد رهایی از اضطراب تأثیر نیما یوشیج برآمده و تا چه میزان در این نبرد ادیپی موفق بوده است؟ به این منظور، اشعار نیما و شهریار در سه قلمرو زبانی، ادبی و فکری بررسی شد. سپس گام‌های شهریار برای رهایی از سلطهٔ نفوذ نیما تحلیل شده است. نتیجه آن‌که می‌توان گفت؛ شهریار در «دو مرغ بهشتی» به توصیه‌های نیما در سرودن شعر نو توجه داشته است، اما در سه قلمرو زبانی، ادبی و فکری با بهره‌مندی از نبوغ خاص خود در استفاده از زبان ساده و روان، مفاهیم عرفانی اشعار کهن فارسی، فنون ادبی سبک عراقی و استفاده از مکتب رمانتیسم در توصیف طبیعت، به خوبی توانسته از سایهٔ نفوذ نیما یوشیج و اضطراب تأثیر او رهایی یافته و شعر اصیل خود را بسراید.

واژه‌های کلیدی: محمد حسین شهریار، نیما یوشیج، هارولد بلوم، اضطراب تأثیر.

---

[۱] – دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
h.pashaei60@gmail.com
[۲] – استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران(نویسندهٔ مسئول).
Kh.asadollahi@gmail.com
[۳] – دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
a_salahi@uma.ac.ir

۱.مقدمه

سنت‌ها چنان بر قلمرو فرهنگ و اندیشه بشر سایه افکنده‌اند که هر اندیشهٔ تازه‌ای که شکوفا می‌شود و رخ می‌نماید علیرغم تلاش برای گریز از سیطرهٔ سنت‌های پیشین، همچنان ریشه در آن‌ها دارد. به دیگر سخن، هیچ اندیشه و هنری به‌طور مستقل و بدون اثرپذیری از گذشته خلق نمی‌شود؛ بلکه هر آفرینش هنری و هر اندیشه‌ای مدام تحت سیطرهٔ آثار پیشین حرکت می‌کند، هرچند به طرق مختلف در تلاش است از سایهٔ سنگین پیشینیان بگریزد تا چهره‌ای اصیل از خود برای آیندگان نشان دهد.

بدین‌سان، میراث فرهنگی و هنری بشر، در شبکهٔ پیچیده‌ای از روابط بینامتنی نسل به نسل منتقل می‌شود و متن‌ها و آثار هنری جدیدی در سایهٔ این روابط خلق می‌شوند.

هارولد بلوم(Harold Bloom)، منتقد معاصر آمریکایی، این فرایند جدال بین شاعران متقدم و متأخر را «اضطراب تأثیر» می‌نامد. او با به کارگیری نظریهٔ زیگموند فروید دربارهٔ عقدهٔ ادیپ فرایند تأثیرپذیری شاعران دیرآمده از شاعران پدر را بررسی کرده است. از نظر بلوم، شاعران متأخر با به کارگیری انگاره‌های محوری شاعران پیشین، با بدخوانی خلاق به بازتولید و تأویل مجدد آن انگاره‌ها می‌پردازند؛ به‌طوریکه در این فرایند با استفاده از مکانیسم‌های دفاعی متعدد، در صدد گریز از سلطهٔ شاعران پیشین هستند.

این نظریه با رابطهٔ تأثیر و تأثری که بین شاعران دوره‌های مختلف تاریخ ادبیات فارسی وجود دارد، قابل انطباق است. در این نوشتار با تبیین نظریهٔ «اضطراب تأثیر» هارولد بلوم، بدخوانی خلاق محمد حسین شهریار از منظومهٔ «افسانه» نیمایوشیج در سرودن «دو مرغ بهشتی» بررسی شده است، تا خلاقیت و تأثیرپذیری شهریار از بنیانگذار شعر نو فارسی بازنموده شود.

۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

در جهان متن‌ها هیچ آغازی وجود ندارد و همهٔ شاعران، نگاهی پرتشویش به گذشته دارند تا مبادا در دام تقلید و تکرار گرفتار شوند. تاریخ ادبیات سرشار از حادثه‌های شگفت‌انگیز است که شاعری بزرگ آن را روایت کرده و این روایت در بیان شاعران دیگر تکثیر شده است. شاعران متأخر، مدام با گذشته در ستیز هستند تا شاید شعری اصیل بسرایند و از ننگ تقلید رها شوند. این شاعران مدام برای بقا تلاش می‌کنند و این مهم میسّر نخواهد شد، مگر با رهایی از سایهٔ سنگین شاعران بزرگ.

«اضطراب تأثیر» نظریه‌ای دربارهٔ تأثیر شاعرانه است، که نخستین بار «هارولد بلوم» (۲۰۱۹ـ۱۹۳۰) آن را بیان کرد. بلوم برای پی‌ریزی نظریهٔ خود در مورد تأثیر گذشته بر نویسندگان متأخر یا دیرآمده، آراء فروید را وام گرفت (مکاریک،۱۳۸۴:۳۸). او معتقد است که یک شعر، بازتاب واکنشی به شعر دیگر است؛ همانطور که یک شاعر بازتاب شاعری دیگر و یا یک شخص بازتاب پدر و مادر خویش است. وی همواره به خاصیت بینامتنی تمام متون ادبی تأکید کرده و می‌گوید: «معنای شعر تنها می‌تواند وابسته به شعر دیگری باشد» (Bloom,1973: 70).

به نظر او دیرآمدگی، تجربهٔ حضور پس از حادثه است. دیرآمدگان برای تثبیت موقعیت هنری خود، در یک رویارویی دیالکتیک به سه نوع تعامل دست می‌یازند. گروهی رویکردی ستیزه‌جویانه برمی‌گزینند و با نفی هنجارهای ادبی گذشتگان – به ویژه شاعرانی که دارای شخصیت هنری بارز و با نفوذ هستند – می‌خواهند به تشخص ادبی نائل شوند، همانطور که نیما یوشیج در تقابل با هنجارهای شعر کلاسیک، طرحی نو درانداخت و شعر نو را بنیان نهاد.

گروه دوم راه تسلیم را در پیش می‌گیرند و یا با تبعیت از هنجارهای ادبی شاعران شاخص، یعنی با همانندی به بزرگان می‌خواهند به بزرگی برسند و در نهایت سر از وادی تقلید درمی‌آورند (طاهری، ۱۵۹:۱۳۸۹) مانند آنچه که در دورهٔ بازگشت ادبی روی

داد و شاعران در قالب و محتوا از شعرای بزرگی چون سعدی و حافظ تقلید می‌کردند و آثاری به استقبال و تقلید از آنها خلق می‌نمودند؛ آثاری که در برابر عظمت آثار کلاسیک چندان قابل ذکر نیستند.

گروه سوم نه ستیزه‌جو هستند و نه سرسپرده؛ بلکه در عین تلاش برای حفظ استقلال ادبی، خود را از امتیازات ادبی آثار شاعران سلف نیز محروم نمی‌کنند. شاعران خلاق، مرعوب یا مجذوب چهره‌های شاخص و آثار آنها نمی‌شوند، بلکه رابطه‌ای منطقی با سنت برقرار می‌کنند، به گونه‌ای که با درک عمیق زیبایی‌ها و علل جاودانگی آثار مشهور، ضمن بهره بردن از امتیازات انکارناپذیر آنها به طرق مختلف از جمله «آشنازدایی»، «بدخوانی‌خلاق» و «شالوده‌شکنی» به خلق آثار جدید مبادرت می‌ورزند (همان: ۱۶۰). الگوهای بدخوانی خلاق همواره مشخص‌اند. بلوم معتقد است که بیشتر «شعرهای قوی» سه جایگزینیِ متوالیِ دیالکتیکی یا «گذرگاه شعری» را به اجرا می‌گذارند:

۱-عقب‌نشینی: نخست شاعر در مقابل تأثیر شاعر متقدم عقب نشینی می‌کند؛ شاعران قوی از طریق «مجازهای جبرانی» به مقابله با «مجازهای تحدیدی» برمی‌خیزند (مکاریک،۱۳۸۴:۳۸). در این مرحله شاعر متأخر متن قدیم را می‌شکند تا با خلاقیت خود و با خلق اثری جدید ضمن رهایی از اضطراب تأثیر پیشینیان، از سیطره اثرگذاری آنها رهایی یابد.

۲- الوهیت‌زدایی: این مرحله باب دومین حرکت دیالکتیکی را می‌گشاید؛ این حرکت متضمن کوچک شمردن شاعر متقدم توسط شاعر جوان است. بلوم توضیح می‌دهد که با «از میان بردنِ» قدرتِ شاعر متقدم «در درون خود»، خود را نیز از موضع او جدا می‌کند (همان)

۳- طلب: بعد از گسترش والایانهٔ اهریمنی‌سازی، گذرگاه آخر را با حرکت دیگری که همانا «انقباض» یا «محدودیت» است، شروع می‌کند. «طلب» مانند الوهیت‌زدایی

متضمن تزکیه شاعر متقدم است. اما این کار را با کاستن از تأثیر او، نه انکار تمام عیار او انجام می‌دهد.

دست آخر شاعر متقدم دیگر سرکوب نمی‌شود؛ بلکه انگار که بازمی‌گردد. این بازآمدن، بازآمدن یک شاعر متقدم نیست، بلکه او در مقام « شاعر جوان » بازمی‌گردد. (همان:۳۹)

بلوم در کتاب «راهنمای بدخوانی» نشان می‌دهد که شاعران بزرگ با اتخاذ شش اصل دفاعی – روانی که می‌توان آنها را نسبت‌های تجدید نظرطلبانه (revisionary ratios) نامید، بر تشویش حاصل از تأثیرپذیری فائق می‌آیند. این اصول در شعر آنان به صورت فنون و صناعات ادبی جلوه می‌کند و به آنها امکان می‌دهد تا مسیری جدا از پدران خود اتخاذ کنند.

این شش فن عبارتند از: آیرونی، کنایه، مجاز مرسل، مبالغه، اثبات یا نفی و استعاره. بلوم از شش واژهٔ کلاسیک برای توضیح شش گونه رابطه‌ای که بین متون پدران و پسران وجود دارد، استفاده می‌کند که به موازنهٔ موارد بالا عبارتند از: kenosis, deamonisation, askesis, apophrades, clinamen, tessera. هر یک از این نسبت‌ها، یک معنای بلاغی و یک توجیه روانی دارند. به عنوان مثال «tesserae » به معنای «قطعه» است؛ بدین معنا که شاعر جدید، شعرهای پیش از خود را هم مانند تکه‌هایی جدا از هم می‌انگارد که نیازمند بازسازی او هستند (مقدادی،۱۳۹۷:۱۳۸).

این رابطهٔ تأثیر و تأثر در میان متون ادبیات فارسی نیز به وضوح دیده می‌شود، به طوریکه آثار بسیاری تحت تأثیر شاهکارهای ادبی همچون شاهنامهٔ فردوسی، اشعار سنایی، بوستان و گلستان سعدی، غزلیات حافظ و غیره خلق شده‌اند و هر یک با نگاه به آثار گذشتگان تلاش کرده‌اند تا اثری نو و متفاوت خلق کنند، هرچند عده‌ای هرگز نتوانسته‌اند در این معرکه هنری پیروز باشند؛ اما بوده‌اند شاعرانی که با خوانش خلاقانهٔ

آثار گذشتگان، راهی نو در مسیر تاریخ هنر و ادبیات گشوده‌اند و آثاری بدیع و زیبا خلق کرده‌اند. به طوریکه می‌توان گفت؛ در میدان ستیز گذشته و حال، این هنر و ادبیات است که چهره تازه می‌کند و پویاتر و زیباتر به مسیر کمال و رشد خود ادامه می‌دهد. در این پژوهش در صدد پاسخ به پرسش‌های زیر هستیم:

- شهریار در سرودن شعر «دو مرغ بهشتی» در چه زمینه‌هایی تحت تأثیر نیما بوده است؟

- بر پایهٔ نظریهٔ اضطراب تأثیر، شهریار برای رهایی از اضطراب تأثیر نیما، از چه روش‌هایی بهره برده است؟

- شهریار تا چه حد توانسته است از سایهٔ نفوذ نیما رها شود و به سرودهٔ خود اصالت ببخشد؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

هدف اصلی این پژوهش، بررسی تأثیرپذیری محمدحسین شهریار از شیوهٔ شاعری نیما یوشیج است که ضمن بهره‌مندی از مشخّصه‌های شعر نو به واسطهٔ نبوغ و هنر شاعری خود توانسته است، شعری متفاوت بسراید. در این پژوهش بر اساس نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم منظومهٔ «دو مرغ بهشتی» شهریار با منظومهٔ «افسانهٔ» نیما یوشیج مقایسه شده است.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ محمد حسین شهریار کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌های بسیاری نوشته شده است. به موضوع تأثیرپذیری شهریار از نیما یوشیج نیز در برخی منابع پرداخته شده

است که به آنها اشاره خواهیم کرد. اما در خصوص تأثیرپذیری شهریار از نیما یوشیج، از منظر نظریهٔ « اضطراب تأثیر» هارولد بلوم، تاکنون پژوهشی ارائه نشده است.

- حکیمه درست‌رنجی(۱۳۹۳)، در مقاله‌ای با عنوان «مناسبات فکری و شعری محمد حسین شهریار و نیما یوشیج»، به تحلیل مضمون و سبک «منظومه به شهریار» و «دو مرغ بهشتی» پرداخته و به این نتیجه رسیده است که این دو شاعر به گونه‌ای متفاوت و متناسب با شخصیت شعری خود بر یکدیگر تأثیر متقابل داشته‌اند.

- محمّد پورحمدالله(۱۳۸۹)، در مقاله‌ای با عنوان « تأثیرپذیری نیما و شهریار از منظومهٔ اهریمن اثر لرمانتوف»، نگاه این دو شاعر معاصر به منظومهٔ «اهریمن» را از منظر طبیعت‌گرایی، تصویر و توصیف طبیعت بررسی کرده است.

- علی سلیمی و محمد نبی احمدی(۱۳۸۹)، در مقاله‌ای با عنوان «شهریار، سنت‌گرایی رو به سوی نوگرایان» با اشاره به رابطهٔ عاطفی و هنری نیما یوشیج و محمد حسین شهریار، گفتگوها و درد دل‌های این دو شاعر را که در ضمن اشعارشان بیان شده است، بررسی کرده‌اند. این گفتگوهای سرشار از عاطفه، گویای دغدغه‌های انسانی و هنری دو شاعر بزرگ است.

مقالهٔ حاضر به این دلیل که تأثیرپذیری شهریار از نیما یوشیج را بر اساس نظریهٔ «اضطراب تأثیر» هارولد بلوم بررسی می‌کند و شواهد رهایی شهریار از اضطراب تأثیر نیما را در منظومهٔ «دو مرغ بهشتی» مشخص می‌نماید، از پژوهش‌های پیشین متمایز می‌شود. پیش از بررسی اثرپذیری شهریار از «افسانهٔ» نیما، با نگاهی به منظومهٔ «افسانه»، ابتکارات و ایده‌های نیما یوشیج در سرودن این منظومه و بنیان‌گذاری شعر نو را واکاوی می‌کنیم.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱. «افسانهٔ» نیما یوشیج

در اواخر قرن نوزدهم، جامعهٔ ایرانی با جلوه‌های نوینی از زندگی روبرو شد، به طوریکه با دگرگون شدن ارزش‌های زندگی، عواطف و نوع نگاه به جامعهٔ انسانی نیز تغییر یافت و به دنبال آن شعر فارسی نیز از نظر آهنگ، محتوا، تخیل و قالب در مسیر تازه‌ای قرار گرفت.

نیما یوشیج با شناختی که از فضای اجتماعی و ادبی زمان خود داشت، تجدد شاعران معاصر را محدود و یک بعدی می‌دید و به همین علت، سعی داشت برای بیان احساسات انسان معاصر، زبان و تخیل را در قالبی متفاوت به کار بگیرد. او برای نیل به این هدف تجربه‌های مختلفی را پشت سر گذاشت. شعر «غراب» در سال ۱۳۱۷، شعر «گل مهتاب» در سال ۱۳۱۸ و شعر «ققنوس» که در سال ۱۳۱۶ سروده شد و در تاریخ ادبیات فارسی به عنوان نخستین نمونهٔ شعر آزاد نیما شناخته می‌شود.

نیما در سال ۱۳۰۰ «افسانه» را منتشر کرد. این شعر از نظر قالب، عاطفه و موسیقی شعر، رویدادی تازه در فضای ادبی آن روزگار به شمار می‌رفت. «افسانه، یک منظومهٔ غنایی (Lyric) است که با نمونه‌های شعر غنایی که در ادبیات فارسی داشته‌ایم، تفاوت آشکاری دارد. اگرچه به لحاظ زمینه، اثری است رمانتیک – و همین رمانتیسم هم به این شکل در شعر آن روز تازگی داشته – با این همه، از این لحاظ که تأملات یک روستایی را در شعر – با نوع نگرشی که به طبیعت دارد– در خود به بهترین وجهی ترسیم می‌کند، قابل مطالعه است»(شفیعی کدکنی،۱۳۸۷: ۱۱۰). مکالمات طبیعی و آزاد منظومهٔ افسانه، می‌تواند آغاز راهی برای رسیدن به شعر دراماتیک و نمایشی در ادبیات فارسی باشد.

نیما در تجربهٔ جدید خود، وصف‌های طولانی شعر سنتی را به گفتگو تبدیل کرده است و ضمن این گفتگوها، طبیعت بیرونی و حالات دو طرف گفتگو را به خوبی بیان کرده است. این ویژگی، وجه تمایز شعر نیما با شعر سنتی و نمایشنامه‌های منظوم است(حمیدیان،۱۳۸۱ :۴۸).

شفیعی‌کدکنی ضمن اشاره به رمانتیسم غنایی و نوآوری‌های نیما در منظومهٔ «افسانه»، ویژگی‌های اصلی شعر نیما را چنین بیان می‌کند: «کوشش برای پیدا کردن موسیقی تازه در شعر، کوشش برای ثبت عواطف انسانی عصر او در زمینهٔ احساس تنهایی و غربت که از خصایص رمانتیسم عصر است، کوشش برای رسیدن به یک «دید» تازه که از نوع صور خیال قدما نباشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۱۱:۱۳۸۷).

بعد از تقلیدهای صورت‌گرایانه و نه چندان موفق دورهٔ بازگشت، ظهور «افسانه» برگ نوینی را در شعر معاصر فارسی رقم زد. به طوریکه این منظومه را می‌توان خاستگاه اصلی شعر نوتغزلی یا غنایی در شعر فارسی قلمداد کرد. «افسانه» مجموعه‌ای از اندیشه‌های نوگرایانه و ساختارشکنانهٔ نیما یوشیج را در خود جای داده است و به تعبیری مانیفست شعر نوی فارسی است. نیما در این شعر می‌کوشد تا زنجیرهای عروض سنتی را پاره کند و دست و پای شعر را از قید و بند آن آزاد سازد.

این منظومه که صدایی متفاوت در پهنهٔ شعر فارسی بود، در ابتدا مورد هجوم منتقدان و شاعران قرار گرفت. اما بعد از انتشار مورد توجه برخی چهره‌های ادبی همچون میرزادهٔ عشقی در «سه تابلو مریم»، بهار در شعر «کبوتران من» و شهریار در « دو مرغ بهشتی » و «افسانهٔ شب» واقع شد.

«افسانه» ۱۲۷ بند دارد که هر بند آن از پنج مصراع تشکیل شده که چهار مصراع آن به صورت چهارپاره است. به دنبال این چهار مصراع، مصراع دیگری می‌آید که از نظر قافیه با چهار مصراع قبل ارتباط ندارد و آزاد است و به طور کلی، شعر حالت مسمّط به خود می‌گیرد(پورنامداریان،۶۱:۱۳۷۷).

بندهای آغازین افسانه، تک‌گویی (Monologue) شاعر است که در شبی تیره و تاریک در دره‌ای سرد و خلوت، روایت عشقی نافرجام را با افسوسی جانکاه شروع می‌کند:

بند (۱)

در شب تیره، دیوانه‌ای کاو
دل به رنگی گریزان سپرده،
در درهٔ سرد و خلوت نشسته
همچو ساقهٔ گیاهی فسرده
می‌کند داستانی غم‌آور.

بند (۳)

ای دل من، دل من، دل من !
بینوا، مضطرا، قابل من!
با همه خوبی و قدر و دعوی
از تو آخر چه شد حاصل من،
جز سرشکی به رخسارهٔ غم؟ (یوشیج، ۱۳۸۹: ۴۹).

عاشق (راوی) در پی دستی است که او را به اوج برکشد و از خلوت و تنهایی رها کند. «افسانه» چون فرشتهٔ نجات او را به سوی رستگاری رهنمون است؛ چرا که مبتلایی بهتر از این عاشق دل افسرده نمی‌یابد.

قسمتی از منظومه به معرفی چهرهٔ مه‌آلود و ناشناختهٔ «افسانه» سپری می‌شود و چنان است که او از بدو تولد در جای جای زندگی عاشق جاری بوده‌است؛ همره گریه‌های شبانه و بازی‌های کودکانه‌اش بوده و در روزگاری که در فراق می‌سوخته؛ اشک از گونه‌اش سترده است:

چون ز گهواره بیرونم آورد
مادرم، سرگذشت تو می‌گفت
بر من از رنگ و روی تو می‌زد
دیده از جذبه های تو می‌خفت
می‌شدم بیهُش و محو و مفتون.

ای فسانه! مگر تو نبودی
آن زمانی که من در صحاری
می‌دویدم چو دیوانه، تنها،
داشتم زاری و اشکباری،
تو مرا اشک‌ها می‌ستردی؟ (همان: ۵۳)

«افسانه» الههٔ خردمندی و الههٔ شعر ناب است. گوهر خرد و هنر و عشق است، با نگاهی دورپرداز که آینده و افق‌های دوردست را می‌بیند. مثل طبیب الهی داستان پادشاه و کنیزک، که وقتی شاه او را می‌بیند و حقیقت او را درمی‌یابد، طبیب الهی را ترجمان دل خود می‌داند:

ای لقـــای تو جـواب هر سـؤال　　مشکل از تو حل شود بی‌قیل و قـــال
تـرجمانی هرچـه ما را در دل است　　دست‌گیری هرکه پایش در گل است
(مولانا، ۱۳۸۵: ۸)

«افسانه» در منظومهٔ نیما، همین نقش و موقعیت را دارد. رازها را می‌داند و آینده‌ای دوردست را می‌خواند. همچون ویرژیل و بئاتریس در کمدی الهی دانته راهنماست (مهاجرانی، ۱۳۷۵: ۸۸).

نیما در قالب این گفتگوی طولانی در فضایی غم‌آلود از ناکامی‌ها و دل‌شکستگی‌ها سخن می‌گوید؛ اما «افسانه» او را به سوی امید و روشنی رهنمون است:

شِکوِه‌ها را بِنه، خیز و بنگر
که چگونه زمستان سر آمد
جنگل و کوه در رستخیز است
عالم از تیره رویی در آمد
چهره بگشاد و چون برق خندید (یوشیج، ۱۳۸۹: ۶۴).

گویی نیما نیز می‌خواسته، اندکی از تلخ‌گویی‌ها و کنایات خیام و حافظ را از بی‌بهایی و بی‌اعتباری همه چیز جهان، جلوهٔ شعری دهد. اما در نهایت چنین نیست، و افسانه، بالاخره چهره می‌نماید و اندکی حافظ آسا و خیام‌گونه «دم غنیمت شمردن» را فریاد می‌زند (آتشی، ۱۳۸۲: ۱۸).

افسانه: حالیا تو بیا و رها کن
اول و آخر زندگانی
وز گذشته میاور دگر یاد
که بدین‌ها نیرزد جهانی
که زبون دل خود شوی تو (یوشیج، ۱۳۸۹: ۶۷).

عاشق در گفتگو با افسانه و دستیابی و راهیابی به حقیقت عشق در بند ۸۴ می‌گوید: «قلب من نامهٔ آسمان‌هاست» سرانجام وقتی این نامهٔ آسمانی در سرانگشت شورآفرین آوارهٔ آسمان یعنی افسانه، به حقیقت می‌رسد و عاشق و افسانه یکی می‌شوند و می‌خواهند داستان خود را برای آیندگان بازگویند؛ عاشق درمی‌یابد که این داستان شایستهٔ هر دلی و نیوشای هر گوشی نیست (مهاجرانی،۱۳۷۵: ۹۰).

منظومهٔ «افسانه» روایت رنجی ناگزیر است که در جان هر عاشقی ریشه دوانده، زیرا نیل به حقیقت عشق از قلمرو رنج می‌گذرد. سرانجام پس از گفتگویی طولانی، افسانه و عاشق در جان سوختهٔ شاعر به یگانگی می‌رسند و عاشق در بند پایانی خطاب به افسانه چنین می‌گوید:

هان! به پیش آی از این درّهٔ تنگ
که بهین خوابگاه شبان‌هاست،
که کسی را نه راهی بر آن است،
تا در اینجا که هر چیز تنهاست
بسرائیم دلتنگ با هم (یوشیج، ۱۳۸۹: ۷۸).

۲-۲. دو مرغ بهشتی

محمد حسین شهریار (۱۲۸۵- ۱۳۶۷)، شاعر نامدار معاصر، با شناخت گنجینهٔ ارزشمند ادبیات فارسی، تحت تأثیر شاعران بزرگ فارسی، آثار ارجمندی سروده است. آنچنان که شفیعی کدکنی می‌نویسد: « شهریار در عمر طولانی شاعری خویش، آنقدر خلاقیت فردی دارد که نظیره‌سازی‌ها و استقبال‌های او هم، وقتی او را با دیگران مقایسه می‌کنیم، دارای نوعی استقلال و ابتکار است؛ جرأت‌های زبانی و جسارت‌های معنایی او، حتی در این نظیره‌سازی‌ها هم حساب او را از این‌گونه شاعران و این‌گونه نظیره‌سازی‌ها جدا می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۷۶).

شهریار شیفته و مرید حافظ بود و به عنوان یک غزلسرا در جامعهٔ ادبی ایران جایگاهی ارجمند داشت، او بعد از مطالعه منظومهٔ «افسانه» چنان تحت تأثیر شاهکار نیما قرار می‌گیرد که حافظ را به کناری می‌نهد و در فضای رؤیایی و عاشقانهٔ شعر نیما غرق می‌شود:

من به گهوارهٔ حافظ که چو طفل نازم خواب افسانه ربود و عجبم رؤیا بود

(شهریار،۱۳۸۷: ۲۹۴)

نغمهٔ «افسانه»، ذوق لطیف و طبع سرشار شهریار را منقلب می‌کند و فصل جدیدی در زندگی ادبی او رقم می‌زند:

بلی فسانهٔ نیما مرا دگرگون ساخت از آن سپس قلم من به خویش مدیون ساخت

(همان: ۷۴۵)

اشعاری چون «دو مرغ بهشتی»، «ای وای مادرم»، «مومیایی» و «پیام به انیشتن» شهریار که مالامال از لطافت و حساسیت و تازگی است، به پیروی از سبک نیما سروده شده است؛ ولی با احساس خود شهریار و زبان ساده و روان او که از هرگونه پیچیدگی و تعقید لفظ و معنی به دور است (علیزاده، ۱۳۷۴: ۳۸۹).

شهریار دربارهٔ آشنایی خود با نیما یوشیج می‌گوید: «از زمانی که با شعر افسانهٔ نیما آشنا شدم، او را شاعری واقعی یافتم. این شعر اثری عمیق در روحیه و احساس من گذاشت. به راستی که نیما پدر شعر نوین ماست. او تحولی در ادبیات ما به وجود آورده است. نیما با افسانه‌اش، سخت مرا مجذوب خودش کرد. عده‌ای به مخالفت با او برخاستند اما من به بزرگی رسالت او پی بردم» (نیک‌اندیش، ۱/۱۳۷۷: ۱۱۰).

عبدالعلی دستغیب در تحلیل اشعار آزاد شهریار با تأکید بر اینکه او در این اشعار به دنبال آزادی از قید قواعد سنگین غزل و قصیده است، می‌گوید: «این تخیلات و تصورات رمانتیک شاعر که با تأثیر از «افسانهٔ» نیما یوشیج شروع شده، با حفظ استعارات و تشبیهات شعر کهن فارسی، خواهش‌های دل و رنج‌های روح او را بیان می‌دارد.» (به نقل از علیزاده،۱۳۷۴: ۶۲).

شهریار به شوق دیدار شاعر افسانه، راهی یوش می‌شود، اما بنا به دلایلی موفق به زیارت او نمی‌شود و با دلی شکسته بازمی‌گردد. ارمغان این سفر خلق شاهکار رمانتیک «دو مرغ بهشتی» است. این منظومهٔ سرشار از عاطفه و احساس، شرح سفر مرغی تنهاست که در جستجوی جفت خود ناله‌ای آشنا می‌شنود و در پی این آواز آفاق را سیر می‌کند و از کوه و جنگل و دریا نشانی او را می‌گیرد:

ناگه از جنگل یاسمن‌ها　　نالهٔ آشنایی شنودم
زخمهٔ تار جان بود گویی　　چنگ زد در همه تار و پودم
همزبان بهشت طلایی است　　باز خواند به نوشین سرودم
در پی آن صدا رفتم از دست　(شهریار، ۱۳۸۷: ۸۴۶)

گفتنی است که مرغ جوینده، «شهریار» است و جفت دلخواه، «نیما» و نالهٔ آشنایی که از جنگل یاسمن‌ها بر می‌خیزد، همان «افسانه» است. شهریار خود می‌داند که مرغی تکخوان است و دیگران – که هنوز در حال و هوای شعر بازگشت می‌زیند –

همآوازان او نیستند، چنین است که در جستجوی یک صدای آشنا، گوش به هر سو دارد (منزوی، ۱۳۷۲: ۹۷).

شهریار طی روایت خود از جستجوی نغمهٔ آشنا، احوال شاعرانهٔ خود را با توصیف مناظر دلنشین مازندران در هم می‌آمیزد و از کوه‌ها و جنگل‌های انبوه، تصاویری بس شگرف می‌آفریند:

کوه مازندران چهره در ابر — با جمال طبیعت نهفته
پهلوانی بر آن روح این کوه — در طلسم قرون خواب رفته
از دل ابر و مه سر برآورد — چهره همچون مس و سرب تفته

ها! فرشته چه گویی، چه خواهی؟ (شهریار، ۱۳۸۷: ۸۴۷).

شاعر با بیانی لطیف و صمیمانه سراغ نغمه‌پرداز بهشتی را از کوه می‌گیرد؛ اما کوه شاعر جوان را شایستهٔ دیدار با او نمی‌داند:

کوه – گر تو را طینت خاکیان است — ز مینای مینو سرشت است
خو نگیرد به دام طبیعت — او همان آسمانی فرشته است
را ست گو شاید این آدمیزاد — زیر پای پری دام هشته است

رو که عنقا شکار مگس نیست (همان: ۸۴۷)

شاعر جوان در پاسخ کوه، به مهتاب سوگند یاد می‌کند و سروده‌اش را گواه می‌گیرد که او نیز از «طاوسان بهشتی» است، آنگاه شکایت به ماه می‌برد:

می‌روم شکوه با ماه گویم — با نگاهی به این بی‌گناهی

او مرا یک نظر می‌شناسد (همان: ۸۴۸)

آنگاه کوه می‌گوید که خواهرش جنگل، چند گاهی است که نغمه‌ساز بهشتی را از او ربوده است. جوان به امید وصال راهی جنگل می‌شود، جنگلی که از خواب افسانه بیدار شده و گرد و خاک قرون را به سویی زده، پاسخگوی جوان است:

لیک چندیست کو را ربوده است　　خواهـر آسمان عمّه دریـا
دیـدم او را در آیینـهٔ صـبـح　　بر یکی مهد زر، مست رؤیا
تـاب مـی‌خـورد مهدش در آفاق　　او به افسانه‌ی عشـق گـویا

رو در آنجا که جای تو خالی‌است» (همان:۸۴۹)

شاعر جوان به دیدار دریا می‌رود و از او نشان همزبان بهشتی را می‌گیرد. دریا راه آسمان را به او نشان می‌دهد و می‌گوید:

دریا - زهره با او کند عشقبازی　　کار حسنش گرفته‌است بالا
خواهـرم آسمـان بـرده او را　　تـاج افرشتگان است و والا

خواب‌های زمینی؟ چه ناچیز!» (همان: ۸۵۲)

جوان از دریا چاره‌جویی می‌کند و دریا پاسخ می‌دهد که وی نیز آسمانی است و باید در آغوش امواج دریا، نغمه‌ای جاودانی ساز کند تا «مرغ بهشتی» به آواز او بازگردد. جوان در طی این طریق با ساز زهره نغمه‌پردازی می‌کند و با نغمه‌اش روح افلاکیان را تاراج می‌کند. اما «مرغ بهشتی» که «سخت سرمست رؤیای خود» است، ناله‌های شاعر جوان را نمی‌شنود و از نغمهٔ او مهرش نمی‌جنبد.

شاعر جوان از بی‌مهری «مرغ بهشتی» آزرده خاطر نمی‌شود؛ بلکه در هستی خود به دیدهٔ تردید می‌نگرد که شاید سزاوار همزبانی با او نبوده است:

با خود اندیشد آخر خدایا — او خود از کبر با من نپرداخت؟
یا چنان غُربت خاکدانم — کرده آلوده کو باز نشناخت
یا که من نیستم آسمانی — اهرمن با من این رنگ‌ها باخت

کم کم از خویشتن ننگش آید (همان: ۸۵۵)

در دل اندوهگین شاعر هنوز روزنه‌ای از امید و روشنایی وجود دارد، او کبوتری را که در پی دانه‌ای پرواز می‌کند، به فال نیک می‌گیرد:

کفتری چاهی از آشیانه — در پی دانه می‌کرد پرواز
زیر پر بر لب جو جوانی — دید و با جفت خود داد آواز
روزی این نغمه ساز بهشتی — می‌شود با هم آواز دمساز

او رسیده به دروازهٔ شهر (همان: ۸۵۶)

سرانجام لحظهٔ باشکوه دیدار شهریار و نیما فرامی‌رسد و پدر شعر نوی فارسی و بزرگ‌ترین غزلسرای معاصر آغوش به روی هم می‌گشایند. شهریار در منظومهٔ «دو مرغ بهشتی» به ستایش نیما یوشیج پرداخته و او را «گوهر شبچراغی برآمده از دل دریا» می‌نامد.

قسمت‌های پایانی منظومه، روایتی از دیدار دو شاعر است که شرح فراق و غم هجران و احوال دل خونین را با سکوتی گویا بیان می‌کنند.

پای شمع شبستان دو شاعر — تنگ هم چون دو مرغ دلاویز
مُهر بر لب ولی چشم در چشم — با زبان دلی سحرآمیز
خوش به گوش دل هم سرایند — دلکش افسانه‌هایی دل‌انگیز

لیک بر چهره‌ها هالهٔ غم (همان: ۸۵۷)

دیدار «نیما» و «شهریار» صرفاً نمادی از دیدار دو شاعر از دو سبک ادبی نیست؛ بلکه هم‌دردی و همزبانی غم‌ها، حسرت‌ها و اشک‌های پنهان و آشکار مردمی است که در بند بند و بیت بیت شعرهای «نیما» و «شهریار» جاری بوده است. بند پایانی منظومه‌ی «دو مرغ بهشتی» روایت تنهایی و غربت دوبارهٔ شاعر در فراق «همزبان بهشتی» است:

همزبان رفته و کُلبهٔ تنگ — با غمی تازه تر مانده مدهوش
باز غـم، بـاز هم غـم، خـــدایـا — موج خون می زند چشمهٔ نوش
آری این شاعـر و شمع محزون — کـرده از آتـــش خـود فـرامـــوش

در غـــم هـــمزبان اشگبـــارند (همان: ۸۵۸)

۲-۳. بدخوانی خلاق شهریار از افسانهٔ نیما یوشیج

دایرهٔ تأثیر نیما بر شعر شهریار وسیع است. کلاً به نظر می‌رسد که شاعر در یک دورهٔ متمایز از زندگی شاعری خود، تجربه‌های گوناگون نیما را تکرار می‌کند. در مقابل «افسانهٔ» او «دو مرغ بهشتی» را و در مقابل «ای شبِ» او «هذیان دل» را می‌نویسد(منزوی،۱۳۷۲: ۱۴۵). شهریار که پیش از شناخت نیما و «افسانه» در غزل‌های خود نشان داده است که تازگی را می‌شناسد- حتی در قالب تنگ غزل نیز نوآوری‌هایی می‌کند- با خواندن افسانه و متأثر از شعر نیما، راه تازهٔ شعر را برمی‌گزیند(همان: ۹۳). بدخوانی خلاق شهریار از «افسانهٔ» نیما را در سه قلمروی «ادبی، زبانی و فکری» می‌توان بررسی کرد.

۲-۳-۱. قلمروی ادبی

ساختار و موسیقی: افسانه به لحاظ آهنگ نوعی تازگی داشت؛ وزنی مترنّم و خوش که قبل از نیما فقط دو شاعر- ادیب نیشابوری و حبیب خراسانی- از آن استفاده کرده بودند و از قدما، در شعر رسمی کسی به آن توجه نکرده بود (شفیعی کدکنی،۱۱۱:۱۳۸۷). نیما یوشیج با این ابتکار در موسیقی شعر یا کشف این وزن کم‌کاربرد (فاعلاتن فعولن فعولن یا فاعلن فاعلن فاعلن فع) در بیان عواطف رقیق در منظومهٔ عاشقانه‌ای همچون «افسانه» توفیق بسیار یافت و مقبول طبع دیگر شاعران و شعردوستان نیز واقع شد.

البته کلیّت قالب «افسانه» را می‌توان جزء قوالب میانهٔ معمول در حدود عصر مشروطیت قرار داد، یعنی آنچه ما «قالب‌های آمیغی» می‌خوانیم؛ چیزی میان مسمط و ترجیع و ترکیب‌بند یا مستزاد. در مورد «افسانه» دقیق‌تر بگوییم آمیزه‌ای از چهارپاره و ترکیب‌بند است، منتها به جای بیت واسطه تنها یک لخت آمده. همین لخت واسط از آن جهت که قافیه در آن ترک شده، آزادی عملی حتی بیش از چهارپارهٔ صرف به شاعر بخشیده است (حمیدیان، ۵۲:۱۳۸۱).

شهریار نیز منظومهٔ «دو مرغ بهشتی» را با تغییری اندک در شیوه و قالب «افسانه» سروده است؛ هر بند افسانه دارای پنج مصراع است، به طوریکه مصراع‌های دوم و چهارم هم‌قافیه هستند و سه مصراع دیگر معمولاً آزاد هستند. (به استثنای بندهای دوم، سوم، چهارم و پنجم که در مصراع‌های دیگر نیز قافیه رعایت شده است).

با مقایسهٔ قالب «افسانه» و «دو مرغ بهشتی» درمی‌یابیم که شهریار تمام پیشنهادهای نیما را با مهارت و ظرافت به کار بسته است. کوتاه و بلندی مصراع‌ها، نزدیکی بیان به لحن طبیعی کلام و آزادی در به کارگیری قافیه از جمله مواردی است که در سرودن «دو مرغ بهشتی» مورد توجه شهریار بوده است. با این تفاوت که منظومهٔ «دو مرغ بهشتی» دارای هفت مصراع است و مصراع‌های زوج (دوم، چهارم و ششم) هم‌قافیه هستند و مصراع هفتم آزاد است.

رمانتیسم: در ادبیات ایران واژهٔ رمانتیک غالباً تداعی کنندهٔ ادبیات غنایی بوده است. در ادبیات غنایی نیز معمولاً شکل رمانس غالب بوده و منظور از آن ادبیاتی است که در آن غلبه بر احساس، تخیل و عاطفه است. رمانتیسم در ایران با نیما یوشیج آغاز شد و پس از او دیگر شاعران معاصر در سروده‌های خود بدین مکتب روی آوردند (صادقی، ۱۳۹۷: ۱۰۶). شهریار صحنه‌آرایی و فضاسازی رمانتیک را از شعر عشقی فرا گرفت و تخیل رمانتیک را از «افسانهٔ» نیما و با تلفیق آنها با یکدیگر و بهره‌گیری از وجوه محتوایی رمانتیسم توانست آثاری کمال یافته‌تر از سروده‌های این پیشروان پدید آورد (صدری‌نیا:۱۳۸۲، ۱۳۷).

قطعات «دو مرغ بهشتی»، «هذیان دل»، «افسانه شب» اشعاری هستند که شهریار در آنها از تصویرسازی‌های رمانتیک‌ها بهره برده و البته به خوبی توانسته است «افکار فرنگی و تخیّلات وحشی‌مآبانهٔ آن را به قول خودش«ایرانیزه» کند» (علیزاده، ۱۳۷۴: ۶۶۰). شهریار به پیروی از رمانتیک‌ها، اصل سه وحدت مکتب کلاسیک (وحدت موضوع، زمان و مکان) را به کناری نهاده است، تا در افقی وسیع ساختار و محتوای شعر خود را سامان دهد.

این جریان تخیل آزاد که از بسیاری جهات شبیه روش «جریان سیال ذهن» است، در بسیاری از قطعه‌های بلند شهریار مثل «حیدربابا»، «هذیان دل»، «راز و نیاز»، «دو مرغ بهشتی» و قطعه‌های دیگر وجود دارد و در حقیقت روشی است که شهریار برای آزادی بیان و لحن برگزیده است، تا بتواند دور از قید و بندهای ضایع کننده تخیل، در فضاهای هنری گردش کند (مشرّف، ۱۳۸۹: ۱۱۶).

تصاویر رازآلود و مبهم از ویژگی‌های شعر رمانتیک است که به پیروی از «افسانه» در منظومهٔ «دو مرغ بهشتی» نیز دیده می‌شود. چهره‌ای که شهریار از طبیعت به تصویر می‌کشد، فرا واقعی و افسانه‌ای است:

جاده‌ها اژدهایان پیچان　　درّه‌ها سهمگین کام اژدر
بادها تیرزن ریگ‌ها تیر　　سبزه و گل همه خار و خنجر
پشت هر سنگ بنهفته غولی　　سرکشد گاه از پشت سنگر
ره نورد جوان وا نایستاد

(شهریار، ۱۳۸۷: ۸۵۰)

آنچنان که گفتیم؛ شهریار در سرودن منظومهٔ «مرغ بهشتی» از گنجینهٔ سبک عراقی بهره‌مند است؛ و گاه از تعبیرات، ترکیب‌ها، استعاره‌ها و تشبیهات عراقی در شعر نو استفاده می‌کند. مانند مصراع ششم از بند ۲۳ که تلمیحی ظریف به بیت زیر از سعدی دارد:

گر ز آمدنت خبر بیارند　　من جان بدهم به مژدگانی

(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۲۷)

شهریار گفته است:

کوه بابا مرا کرده راهی　　قصر عاجی که داری – نشانی
گفته این همزبان من اینجاست　　«مژده تا جان دهم مژدگانی»
جنگل – ها!، بدانسو نگر تا چه بینی

(شهریار، ۱۳۸۷: ۸۴۹)

شهریار در بیت دوم از بند هفتم «دو مرغ بهشتی» نیز بیتی از «افسانه» را به تضمین گنجانده است:

سوی ما هم بگو ای فرشته — از پس ابرها کن گذاری
« نوگُلِ من، گلی گرچه پنهان — دربن شـاخـه و خارزاری
گفتی این داستان کس نخواند — «جز یکی عاشق بیقراری»
(همان: ۸۴۶)

۲-۳-۲. قلمروی زبانی: نیما یوشیج برای اینکه دست به نوآوری بزند، آشکارا از هنجارهای سنتّی شعری برید. این گسست از سنّت، به دو صورت در شعر او پدیدار شد: ۱. از نظر زبان شعری، ۲. از نظر دامنهٔ واژگانی زبان شعر. بریدگی نیما از هنجارهای سنتّی در قلمرو واژگان زبان، برای او در بیان معنی و مقصود، آشفتگی‌ها و گرفتاری‌هایی پدید آورد.(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۹۵) زبانی که نیما برای وصف به کار می‌گیرد، زبانی گران‌آهنگ و درشت و پرابهام است، زبانی است وحشی و بسیار دور از آن باغ و راغ آشنای زبان شعر هزارسالهٔ فارسی. او در این زبان با گشاده‌دستی و آزادی خاصی کار می‌کند، صفت‌های غریبی را به کار می‌برد. اجزای جمله را به اختیار خود جا به جا می‌کند تا تصویری تازه و قوی به دست دهد. این زبان وحشی چندان در بند شکل دستوری و گاه دقت معنایی واژه‌های خود نیست. (آشوری، ۱۳۷۳: ۷۴)

بر خلاف نیما یوشیج، شهریار در منظومهٔ «دو مرغ بهشتی»، در کنار به کارگیری قواعد رمانتیسم، به شیوهٔ مرسوم خود، زبانی ساده و روان دارد. او بدون اینکه به فضای وهم‌آلود و فرا واقعی شعر آسیبی بزند، از زبان عامیانه و ساده‌ای که قبلاً در اشعار کلاسیک خود تجربه کرده است، بهره می‌برد. عباراتی همچون، «فیلم برداشتن»، «سر چشم جا داشتن»، «دستهٔ موزیک» و مانند آن:

گوهر شب چراغی برآمد — از دل لاجوردینه دریا
کهکشان تا زمین پُل کشیده — وز دو سو نردهٔ عاج و مینا

سایه یی از دو روح هم آغوش گشت بر پردهٔ غرفه پیدا

ماه از این منظره فیلم برداشت (شهریار، ۱۳۸۷: ۸۵۷)

نیما در مقدمهٔ منظومهٔ «افسانه» در نامه‌ای تحت عنوان «ای شاعر جوان» می‌نویسد: «این ساختمان که «افسانهٔ» من در آن جای گرفته است، یک طرز مکالمهٔ طبیعی و آزاد را نشان می‌دهد... چیزی که مرا بیشتر به این ساختمان تازه معتقد کرده است، همانا معنی و طبیعت خاص هر چیز است و هیچ حسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند و معنی را به طور ساده جلوه بدهد و چطور این قدرت و استعداد خود را به کار انداخته باشد» (یوشیج، ۱۳۸۹: ۴۷).

با نگاهی به پیشنهادهای نیما در این نامه و بررسی آن در منظومهٔ «دو مرغ بهشتی» شهریار، در می‌یابیم که شهریار در توصیف طبیعت و نزدیکی به طبیعت کلام، به توصیه‌های نیما توجه داشته است. «در حقیقت زبان ساده‌تر و شفاف‌تر شهریار که مایه از زبان عراقی دارد، برخلاف سابقهٔ موجود در شعر فارسی، از زبان خراسانی نیما، در کار وصف و تصویر، کم نمی‌آورد. حال آنکه زبان خراسانی اصلاً زبان توصیف در شعر فارسی بوده است... اما، اگر در کار وصف، شهریار از نیما، عقب نمی‌ماند، در کار گفتگو با زبانی که به طبیعت کلام نزدیک‌تر است گاه از نیما پیش می‌افتد» (منزوی، ۱۳۷۲: ۱۱۶).

۲-۳-۳. قلمرو فکری و محتوا

بی‌شک «افسانهٔ» نیما تحولی در روح و اندیشهٔ شاعرانهٔ شهریار به وجود آورد، لیکن ایهامات و پیچیدگی‌های فلسفی و بریدگی‌های سوژه و مضمون که در افسانه به کار رفته است؛ و گروهی این روش نیما را در شعر می‌ستایند، در شهریار اثر چندانی نگذاشت؛ بلکه دریچه‌ای را به روی احساسات شاعرانهٔ او باز کرد که بتواند در محیطی

بازتر شیوهٔ خود را دنبال کند، چنانکه مقایسهٔ «افسانه» و «دو مرغ بهشتی» خود شاهدی است گویا بر این مدعا (علیزاده، ۱۳۷۴: ۳۸۶).

توجه شهریار به شعر نو، به او این امکان را داد که تخیل نیرومند و اندیشهٔ دورپروازش را در قالب‌های آزاد رها سازد و لاجرم با احاطه و تسلط و قدرتی که در بیان مفاهیم مختلف شعری داشت، توفیق سرودن چندین اثر عمیق و جاودانی در این زمینه نصیب او گردید (مشیری، ۱۳۵۴: ۴۲).

تمثیل‌ها و نمادهای عرفانی: نیما در زمینهٔ پیوند شعر شهریار با عرفان می‌گوید: «یکی از مزایای شعر ایران، پیوستگی قوی آن با عرفان است. شهریار این مزیت را در لباس تازهٔ شعر وارد کرده است ... من گمان نمی‌کنم کسی مثل شهریار این موضوع را، که طبیعت شاعر فقط به آن راه پیدا می‌کند، وارد ادبیات ساخته باشد» (علیزاده، ۱۳۷۴: ۲۶).

دو مرغ بهشتی، از نشانه‌ها و تمثیل‌های آشنایی که در عرفان ایران وجود دارد نیز بهره گرفته است. خود همین اصل بهشتی داشتن و غریب خاکدان بودن از آن نشانه‌هاست. شاعر خود را مرغی بهشتی می‌داند که مرغان خاکی آوازشان را، درخور جان آسمانی و آواز آن‌جهانی‌اش نمی‌داند و در جستجوی مرغ بهشتی دیگری است که چون او غریب این جهان است و آوازی دیگر و لحنی دیگر دارد که بوی سرزمینی دیگر می‌دهد (منزوی،۱۳۷۲: ۹۸).

منظومهٔ «دو مرغ بهشتی» با بهره‌مندی از نمادهای استعلایی و عرفانی در فضایی غیرمادی روایت می‌شود. حضور پررنگ کلماتی چون؛ بهشت، فرشتگان، افلاکیان، شاهد آسمانی، شاهد قدس و... و طرح خاص منظومه که با یک پرسش در جستجوی گمشده‌ای ناشناخته آغاز می‌شود، فضای عرفانی در شعر خلق نموده است.

«سفر» به عنوان یکی از کهن‌الگوهای مورد استفاده در ادبیات عرفانی در این منظومه نیز به کار گرفته‌شده است. «ساختار اثر را می‌توان در سه بخش اصلی معرفی کرد: شنیدن نغمه، سفر به دنبال منشأ نغمه و یافتن آن. بیشترین بخش شعر را شرح سفر تشکیل می‌دهد و جز در بخش پایانی، که رمزگشایی شخصیت‌های شعر است، خواننده در فضایی غیرواقعی مستغرق است» (مشرّف، ۱۳۸۹: ۱۲۸).

طبیعت: توصیف طبیعت یکی از جلوه‌های هنر نیما و شهریار در «افسانه» و «دو مرغ بهشتی» است. طبیعت برای نیما از نظر مادی همان طبیعتی است که از کودکی با آن آشناست، یعنی طبیعت مازندران و از نظر معنایی طبیعت در رمانتیسم اروپایی است. همینجاست که نیما چه از نظر تجربهٔ عینی طبیعت و چه از نظر معنایی با شعر کلاسیک فارسی و زبان و تصویرپردازی و عالمِ معنایی‌اش فاصله می‌گیرد(آشوری، ۱۳۷۳: ۶۹). طبیعتی که نیما وصف می‌کند، طبیعت وحشی و جنگلی و کوهستانی مازندران است با نام‌های گیاهان و پرندگانی که به گوش فارسی‌زبانان ناآشناست و در آن طنینی غریب دارد (همان: ۷۳).

شهریار، چون غالب رمانتیک‌ها در پس تمام مظاهر طبیعت به امور ازلی و قدسی توجه دارد. تشخیص عناصر طبیعت مثل کوه و جنگل و حرف زدن شاعر با پدیده‌های طبیعی در این منظومه به گونه‌ای صورت گرفته است که شاعر به طبیعت روح علوی بخشیده و آن را جلوه‌ای از عالم راز معرفی کرده است(مشرف، ۱۳۸۹:۱۲۸). قصری که مرغ علوی در آن می‌خواند، آسمان مهد ملائک است و در آغوش دریا می‌توان نغمه‌های جاودانه ساز کرد:

در فضایی بـهشتی معـلّق　　از زمرّد یکی قصـر جـادو
پلّه‌های صدف محـو در ابـر　　سر زنان تا به دهلیز مینو
غرفه‌ها را در از عاج و دارند　　اهتزازی چـو بـال و پر قو
زهره رخشان به پیشانی قصر

(شهریار، ۱۳۸۷: ۸۴۹)

هرچند «دو مرغ بهشتی» تحت تأثیر «افسانه» سروده شده است؛ اما انصاف را که شهریار با زبان روایی و غنایی خود و تصاویر زنده و دلنشینی که از طبیعت می‌سازد و نیز ضبط گفتگوها و بیان عواطف، در «دو مرغ بهشتی» از «افسانه» پیش می‌افتد و به قول معروف اگر «فضل تقدم» با نیماست، «تقدّم فضل» با شهریار است. (منزوی،۱۳۷۲: ۱۱۰)

شهریار و نیما یوشیج سالها با یکدیگر مراوده و مکاتبه داشته‌اند و این ارتباط مستمر، شعر دو شاعر بزرگ ادبیات معاصر را در دایرهٔ تأثیر و تأثر قرار داده است. منتها ذهن پیچیده‌تر نیما، این تأثیر را به صراحت ذهن ساده و شفاف شهریار منعکس نکرده است. نیما منظومه‌ای با عنوان «برای شهریار» دارد که در این منظومه، تأثیر برخی لحظه‌ها و حالت‌ها که در «دو مرغ بهشتی» ثبت شده، آشکارا به چشم می‌خورد، با این تفاوت که زبانِ تقریباً خراسانی نیما با حال و هوای غنا و تغزل سازگاری نشان نمی‌دهد(همان: ۱۰۹).

۳.نتیجه‌گیری

هارولد بلوم رابطهٔ دیالکتیک شاعر متأخر با متون گذشته را از منظر روانشناسی و با بهره‌مندی از نظریهٔ عقدهٔ ادیپ فروید بررسی می‌کند. از نظر او هر شعر متضمن دیالکتیکِ بنیادینی میان بازشناسی قدرتِ شاعر پیشرو و انحراف از سلطهٔ او با بدخوانی خلاق است.

محمد حسین شهریار در سرودن منظومهٔ «دو مرغ بهشتی» از نظر ساختار و محتوا، تحت تأثیر «افسانهٔ» نیما یوشیج بوده است. این تأثیرپذیری براساس نظریهٔ اضطراب تأثیر و بدخوانی خلاق هارولد بلوم قابل بررسی می‌باشد.

آنچنان‌که گفتیم؛ بر اساس نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم، در گام نخست شاعر در مقابل تاثیر شاعر متقدم عقب نشینی می‌کند. شهریار نیز در نخستین برخورد با «افسانهٔ» نیما، شیوهٔ نوین او را می‌ستاید و در سرودن منظومهٔ «دو مرغ بهشتی»، پیشنهادهای نیما را در زمینهٔ ساختار و موسیقی شعر به خوبی به کار می‌گیرد و با تغییری اندک در تعداد مصراع‌ها، شعری با وزن «افسانه» می‌سراید.

در گام دوم رویارویی با شعر پیشرو، شاعر جوان تلاش می‌کند تا ضمن کوچک شمردن شعر متقدم، خود را از او جدا کند. شهریار در برابر سلطهٔ فراگیر افسانهٔ نیما، از هنجارستیزی‌های زبانی نیما فاصله گرفت تا با زبان ساده و خاص خود که رنگ و بویی از زبان عامیانه مردم دارد، شعری شفاف و روان بسراید، زبانی که پیش از این در قالب‌های کهن به ویژه غزل تجربه کرده و مورد استقبال مخاطبان شعر شهریار واقع شده است.

از نظر ادبی نیز شهریار در منظومهٔ دو مرغ بهشتی به شیوهٔ غزل‌سرایی خود که تحت تأثیر سبک عراقی است بازمی‌گردد و قالب نوین نیما را با تشبیهات، استعاره‌ها و تلمیحات ادبیات عرفانی ترکیب می‌کند. او در این شعر همچنان از مضامین عرفانی بهره‌مند است و نگاه او به هستی از جنس ادبیات عرفانی است. یکی از مضامین افسانهٔ نیما، توصیف طبیعت است. شهریار، طبیعت وحشی مازندران را که در افسانه، با زبان خاص نیما توصیف شده‌است، با نگاهی رمانتیک و از زاویهٔ نگاه عرفانی به تصویر می‌کشد.

بر اساس گام آخر نظریهٔ «اضطراب تأثیر»، شهریار در منظومهٔ دو مرغ بهشتی، به انکار شاعر پیشین (نیما یوشیج) نمی‌پردازد؛ بلکه ضمن پذیرش پیشنهادها و نوآوری‌های نیما در «افسانه»، با بهره‌مندی از نبوغ هنری خود، افق تازه‌ای از هنر شعر را تجربه می‌کند و فصل نوینی در زندگی ادبی‌اش رقم می‌زند. با سرودن اشعاری چون؛ « دو مرغ بهشتی»، «مومیایی»، «هذیان دل» و غیره شهریار با چهره‌ای متفاوت

در عرصهٔ ادبیات ظهور می‌کند. چهره‌ای که علی‌رغم تأثیرپذیری از نیما یوشیج، تفاوتی آشکار با نیما و حتی شعرهای پیشین خود دارد، به طوری‌که شهریار این تجربه‌های جدیدش را تحت عنوان «مکتب شهریار» منتشر کرده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱) آتشی، منوچهر(۱۳۸۲)، ***نیما را باز هم بخوانیم(خیال روزهای روشن)***، تهران:آمیتیس.

۲) آشوری، داریوش (۱۳۷۳)، **شعر و اندیشه**، تهران: مرکز.

۳) پورنامداریان، تقی (۱۳۷۷)، ***خانه‌ام ابری است***،(شعر نیما از سنت تا تجدد) تهران: سروش.

۴) حمیدیان، سعید(۱۳۸۱)، ***داستان دگردیسی، روند دگرگونیهای شعر نیما یوشیج***، تهران: نیلوفر.

۵) شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۷۸)، ***ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما***، تهران: نی.

۶) ــــــــــــ(۱۳۸۷)، ***ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت***، تهران: سخن

۷) ــــــــــــ (۱۳۹۲)، ***با چراغ و آینه***، تهران: سخن.

۸) شهریار، سید محمدحسین(۱۳۸۷)، ***کلیات دیوان شهریار***، تهران: نگاه.

۹) علیزاده، جمشید(۱۳۷۴)، ***به همین سادگی و زیبایی*** (یادنامهٔ شهریار)، تهران: مرکز.

۱۰) مشرف، مریم (۱۳۸۹)، ***شهریار، مرغ بهشتی***، تهران: ثالث.

۱۱) مشیری، فریدون(۱۳۵۴)، «**شهریار، غزلسرای شهیر معاصر**»، مجلهٔ تماشا، سال پنجم، شمارهٔ ۲۱۶، صص ۴۲

۱۲) مقدادی، بهرام (۱۳۹۷)، ***دانشنامهٔ نقدادبی از افلاطون تا به امروز***، تهران: چشمه.

۱۳) مکاریک، ایرنا ریما(۱۳۸۴)، ***دانشنامهٔ نظریه‌های ادبیِ معاصر***، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

۱۴) منزوی، حسین(۱۳۷۲)، **این ترک پارسی‌گوی**(تحلیل و بررسی شعر شهریار شاعر شیدایی و شیوایی)، تهران: برگ.

۱۵) مهاجرانی، عطاءاله (۱۳۷۵)، ***افسانهٔ نیما***، تهران: اطلاعات.

۱۶) نیک‌اندیش نوبر، بیوک(۱۳۷۷)، ***در خلوت شهریار***، تبریز: آذران

۱۷) یوشیج، نیما (۱۳۸۹)، ***مجموعهٔ کامل اشعار***، گردآوری و تدوین: سیروس طاهباز، تهران: نگاه.

مقاله‌ها

۱) دست‌رنجی، حکیمه(۱۳۹۳)، «**مناسبات فکری و شعری محمد حسین شهریار و نیما یوشیج**»، فصل‌نامهٔ مطالعات شهریارپژوهی، سال اول، شمارهٔ ۲، صص ۵۶۳-۵۵۳

۲) صادقی، معصومه(۱۳۹۷)، «**رمانتیسم و بازتاب آن در شعر احمد شاملو**»، دوفصل‌نامهٔ تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، شمارهٔ ۱، صص ۱۲۲-۱۰۵

۳) صدری‌نیا، باقر (۱۳۸۲)، «**جلوه‌های رمانتیسم در شعر شهریار**»، نشریهٔ زبان و ادب سابق(دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه. تبریز)،دورهٔ۴۶ شمارهٔ ۱۸۸، صص ۱۳۳- ۱۵۲.

۴) طاهری، قدرت‌اله (۱۳۸۹)، «**منطق بازآفرینی روایت‌های کهن در شعر معاصر ایران**»، نشریهٔ تاریخ ادبیات (پژوهشنامه علوم انسانی)، شمارهٔ۶۷/۳، صص ۱۷۵-۱۵۵

منبع لاتین

Bloom, Harold.(1973), "***The Anxiety of In fluence***" Second Edition , New York: Oxford University Press

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی