Journal of Research in Comparative Literature
https://jccl.razi.ac.ir/

Print ISSN: 2676-6515
Online ISSN: 2676-6523

Research article

Research in Comparative Literature (Arabic and Persian Literature)
Razi University, Vol. 10, Issue 2 (38), Summer 2020, pp. 37-61

The Aesthetics of Expressionism and Impressionism in the Poems of Mehdi Akhavan Sales and Badr Shakir al-Sayyab

Ali Safayi Sangari[1]
Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, University of Guilan, Rasht, Iran
Bahareh Houshyar Kalvir[2]
Ph.D. Candidate of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, University of Guilan, Rasht, Iran

Received: 03/01/2019 **Accepted:** 04/23/2020

Abstract

Impressionism and Expressionism are two important artistic movements in the late 19th century and the early 20th century that could motivate some intellectuals in literature. Significant human issues, great industrial growth, war, exploitation, and thousands of other significant crises were the themes of great and lasting artistic works. Like other crisis-stricken countries of the century, Iran and the Middle East were involved with tensions and reverberations of these crises. Mehdi Akhavan Sales and Badr Shakir al-Sayyab are two representatives of Iranian and Iraqi artists who, keeping in line with other artists, depicted loneliness and isolation of human being in the tumultuous century and they fulfilled the dream of freedom through painting portraits that made up of words and fancy. In this article, considering the aura of the poems, their common grounds with some works of painting in the two artistic movements are discussed. The selected poems are classified according to their themes in terms of the two painting styles. This article seeks out the selection and representation of aestheticism of expressionist and impressionistic images. According to this research, Akhavan Sales and Badr Shakir al-Sayyab are practitioners of both artistic styles, but Sayyab's images coming from imagination with all the trials and tribulations of his time that are inclined more to Impressionism while those of Akhavan Sales are inclined more to Expressionism. The reason lies in Shakir al-Sayyab's consideration of his surrounding environment or his concrete attitudes and Akhavan's inclination for history. Thus, there is a more ambiguous attitude in Akhavan's poetic images.

Keywords: Comparative Literature, Aestheticism, Impressionism, Expressionism, Akhavan Sales, Shakir al-Sayyab.

1. **Corresponding Author's Email:** safayi.ali@gmail.com
2. **Email:** baharhoushyar@yahoo.com

شاپای چاپی: ۶۵۱۵-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۲۳-۲۶۷۶

کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی
https://jccl.razi.ac.ir/

مقالهٔ پژوهشی

کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشگاه رازی، دورهٔ دهم، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۳۸)، تابستان ۱۳۹۹، صص. ۳۷-۶۱

زیبایی‌شناسی اکسپرسیونیسم و امپرسیونیسم در سروده‌های مهدی اخوان ثالث و بدر شاکر السیّاب

علی صفایی سنگری[۱]
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران
بهاره هوشیار کلویر[۲]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۱۰ **تاریخ پذیرش:** ۱۳۹۹/۲/۴

چکیده

امپرسیونیسم و اکسپرسیونیسم دو مکتب مهمّ هنری در اواخر قرن نوزده و آغاز قرن بیستم است که توانست در ادبیّات نیز اندیشمندانی را به‌تکاپو وادارد. مسائل مهمّ انسانی، جهش‌های بزرگ صنعتی، جنگ، استثمار و هزاران بحران بزرگ دیگر دست‌مایهٔ بسیاری از آثار بزرگ و ماندگار هنری شد. ایران و خاورمیانه نیز همانند دیگر کشورهای پرآشوب قرن از تنش‌ها و پیامدهای خارجی و داخلی این بحران‌ها درامان نبودند. مهدی اخوان ثالث و بدر شاکر سیّاب دو نمایندهٔ هنر ایرانی و عراقی هستند که هم‌صدا با دیگر هنرمندان، تنهایی و انزوای انسان در قرن آشوب‌زده را ترسیم کردند و با به‌تصویرکشیدن تابلوهایی از جنس واژه و خیال، به آرزوی آزادی، مجال پرواز دادند. در نوشتار پیش رو با توجّه به حال و هوای سروده‌ها، نقاط اشتراک آن‌ها با برخی از آثار نقّاشی در سبک‌های مورد نظر بررسی شده است. سروده‌ها با توجّه به درون‌مایهٔ آن‌ها در دو سبک نقّاشی مورد نظر دسته‌بندی شد. جستار حاضر درپی گزینش و بازنمایی زیبایی‌شناختی تصاویر امپرسیونیستی و اکسپرسیونیستی است. با توجّه به پژوهش پیش رو، اخوان ثالث و بدر شاکر سیّاب تصویرسازانی در هردو سبک هنری هستند؛ ولی تصاویر برساختهٔ خیال سیّاب با همهٔ درد و رنج دورانش به‌سبک امپرسیونیسم و اخوان ثالث به اکسپرسیونیسم گرایش بیشتری دارد. دلیل این امر، توجّه شاکر سیّاب به محیط‌زیست پیرامونش یا همان دیده‌های ملموس او و تمایل اخوان به تاریخ است. از همین روی، ذهنیت مبهم‌تری در تصاویر شعری اخوان دیده می‌شود.

واژگان کلیدی: ادبیّات تطبیقی، زیبایی‌شناسی، امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم، اخوان ثالث، شاکر السیّاب.

---

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: safayi.ali@gmail.com
۲. رایانامه: baharhoushyar@yahoo.com

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

دریافت درستیِ پدیده‌ها یکی از مهم‌ترین اهداف درزمینهٔ درک زیبایی است. بیان هنری گاهی نمودار حقیقت بازتابیده از روان هنرمند است؛ یعنی آنچه پس از بازخورد اندیشهٔ هنرمند به‌صورت تصویر یا متن یا دیگر اشکال هنری بروز می‌یابد. روان هنرمند نیز متأثّر از محیط و شرایط اجتماعی خود هست؛ برای مثال پیکاسو[1] و تابلوی معروفش، گرنیکا[2] محصول جنگ‌های داخلی اسپانیا و آسیب‌های ناشی از جنگ جهانی دوم است و نمی‌توان در این تابلو به‌دنبال آرامش و سکون «شام آخر» داوینچی بود. «اصطلاح استتیک با معادل فارسی «زیبایی‌شناسی» یا «زیباشناسی» نخستین‌بار به اندیشهٔ الکساندر باوم گارتن[3] خطور کرد. او با انتشار کتاب *زیبایی‌شناسی* پیشنهاد تشکیل رشته‌ای از دانش را به‌میان آورد که با بررسی و ارزشیابی تأثیر هنری بر ذهن و حواس انسان سروکار داشت.» (قزلسفلی، ۱۳۸۸: ۱۷۰) «بومگارتن "aesthetica" را منتشر کرد که رساله‌ای در نقد ذوق چون نظریّه‌ای فلسفی بود. به‌تدریج اصطلاح (استتیک) به‌معنی چیزی که مربوط به‌سنجش زیبایی و نظریّهٔ ذوق است به‌کار رفت.» (کادن، ۱۳۸۶: ۱۲) «او که تحت تأثیر نظم هماهنگ اندیشهٔ لایب نیتس[4] و روان‌شناسی کریستین وولف[5] قرار داشت، معتقد بود زیبا آن چیزی است که متأثّر می‌کند و به‌هیجان می‌آورد.» (ژیمنز[6]، ۱۳۸۷: ۱۱۲)

هنر، فرزند دوران خویش است و هنرمند بستر رویش آن. همان‌گونه که رنگ‌ها در آثار هنریِ دیداری اثرات بسیار ژرفی درروی زنجیرهٔ اعصاب و حالات روانی دارد، رنگ و جنس واژگان، سنگینی و روانی آواها، کوتاهی و بلندی لخت‌ها، توصیف‌ها و... بر دریافتِ خواننده به‌عنوان گیرندهٔ پیامِ روانی اشعار و بازتولید واکنش حسی از آن نقش بسیار مهمّی دارد. مشاهده در هنرهای ادبی به‌گونهٔ تصویر خیالی است. اخوان ثالث(۱) و شاکر سیّاب(۲) در دو اثر معروف خود - زمستان و سرود باران - نمادهای اجتماعی و روانی دوران خود را در قالب تصویر به‌نمایش گذاشته‌اند، ولی هر دوراهی متفاوت را در پیش گرفته‌اند؛ زیرا دنیای اخوان مه‌گرفته است و «نگه جز پیش پا را دید نتواند» و نمایشی از زمان اکنون است؛ ولی دنیای سرد و پژمردهٔ سیّاب گاه در خیال‌های رنگی و خوشِ گذشته و آینده در نوسان است. با تصاویری که این دو هنرمند در این دو تابلو نشان داده‌اند، زمستانِ اخوان از دیدگاه هنرِ نقّاشی در به‌تصویرکشیدن روح

1. Picasso
2. Gernika
3. A. G. Baumgarten
4. G. W. Leibniz
5. Ch. Wolff
6. M. Jimenez

واژه‌هایشان، به مکتب اکسپرسیونیسم و سرود بارانِ سیّاب به امپرسیونیسم - از دیدگاه هنر نقّاشی و تصویرگری - نزدیک است. درحالی‌که هر دو بارنگ خیال قلم می‌زنند، اخوان تابلویی سیاه و سپید می‌کشد و سیّاب از رنگ‌هایی پردامنه‌تر استفاده می‌کند. این دیدگاه بدون شک بر همهٔ آثار این دو هنرمند هم‌سو نیست و هدف این جستار نیز بیان انطباق کامل همهٔ آثار این دو نویسنده بر این سبک‌های هنری نیست. «برنارد وویو[1]، نویسندهٔ «نقّاشی در متن» (۱۹۹۵) توصیف در متن ادبی را معادل یک تابلوی نقّاشی می‌داند.» (دادور، ۱۳۹۲: ۵۷) بدین‌ترتیب «نقّاشی، متنی می‌شود صامت و متن تابلویی می‌شود گویا و هر دو مبیّن روح دوران خود. این آثار هنری (متن - نقّاشی)، برای شخص علاقه‌مند، راهگشای افق‌های جدیدی است به‌سوی درک نوینی از آثار و لذّت‌بردن از آن‌ها.» (برونل و شورل[2]، ۱۹۸۹: ۲۶۰) اگر زبان وسیلهٔ بازآفرینی درونی شاعر است، پس رنگ و طرح نیز همان کارکرد را برای هنرمند تصویرگر دارد.

در پژوهش حاضر، سروده‌ها، حاصل بیداری اندیشه است؛ بیداری دربرابر سکونِ سرد جامعه که با روحی زخم‌خورده به گفتار می‌پردازد. آثار هر دو هنرمند نشان‌دهندهٔ برشی از زمان است؛ ولی وقتی م. امید از ناامیدی می‌گوید، گاهی سیّاب با امید به رؤیاپردازی دست می‌زند. سیّاب، گاه زشتی حال را در زیبایی گذشته و آینده می‌جوید و چهرهٔ بیمار اکنون کمتر او را از آغازِ شعر درگیر می‌کند؛ یک هنرمند زمانی از اندوه می‌گوید که شکل و ساخت جامعه با آرمان‌های ذهنی او همخوان نباشد. آنچه با این جستار در پیوند است، بررسی زیبایی‌شناختی مکتب اکسپرسیونیسم و امپرسیونیسم در آثار دو شاعر معاصر ایرانی و عراقی (اخوان ثالث و شاکر سیّاب) است.

هوراس[3] (۸-۶۵ ق. م) شاعر روم باستان عقیده داشت: «یک نقّاشی یک شعر است. یکی را باید از نزدیک ملاحظه کرد و دیگری را باکمی فاصله‌گرفتن مشاهده کرد» (همان: ۴۵)؛ به‌بیان‌دیگر، شعر همانند نقّاشی از قدرت توصیف، بازنمایی تصویر و القای معانی برخورداراست. «در پی بروز تحوّلاتی اساسی و چندجانبه در بستر تولّد یک جریان هنری جدید، هنرمند واقعی ناگزیر است تا به‌تبع تغییر در دید، درک و حتّی احساس خویش نسبت به جهان، تغییراتی مناسب را در قالب بیان هنری گذشته به‌وجود آورد تا درواقع ظرف و مظروف و یا قالب و محتوای اثر بتوانند در مجموعه‌های هماهنگ و هم‌سو عرضه شوند.» (پرنیان، ۱۳۹۰: ۲۱۴) این تغییر ناگهانی در منش و اندیشهٔ انسان‌ها در ابعاد جهانی رخ داد و شرق و غرب را درنوردید. بی‌گمان ایران نیز از بازتاب فکری این فجایع درامان نبود. «در شعر معاصر عرب جنبهٔ اخلاقی

1. B. Vouilloux
2. P. Brunel & Y. Chevrel
3. Q. Horatius Flaccus

مسائل جای خود را به اضطراب، هراس، نومیدی، امید و سرکشی می‌دهد. زهد و آخرت چیزی که در تمامی جوانب شعر قدیم عرب آشکار است، در شعر جدید، شاعر از آن روی برمی‌تابد، شعر زمینی می‌شود و در قلمرو مشکلات انسان بر روی زمین است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۳۱)

۱-۲. ضرورت، اهمّیّت و هدف

شکستن شکل سنّتی و نظم ظاهری شعر از دیدگاه شاعران نوپرداز، نشان‌دهندهٔ بی‌عدالتی در جامعه است. شعر در هر دوره‌ای ویژگی‌های اجتماعی آن دوره را به‌شکل فرهنگی بازتاب می‌کند و هر برهه‌ای صاحب تجربهٔ زیباشناختی خود می‌شود که بی‌گمان منحصر به آن دوره است و با گذشته متفاوت می‌شود؛ زیرا هر هنری از اصول اجتماعی دورهٔ خود سیراب می‌شود و ملهم از تفکّر انسانیِ غالب است. بررسی نگاه میان‌رشته‌ای بین ادبیّات و دیگر علوم می‌تواند پیوندهای کمتردیده‌شدهٔ میان آن‌ها را واضح‌تر به‌نمایش بگذارد و خوانندگان را با دیگر توانمندی‌های متون ادبی آشنا سازد. پژوهش حاضر می‌کوشد تا هنر متأثّر از شرایط جامعه را در سروده‌های دو هنرمند با هنر نقّاشی به خوانندگان معرّفی کند.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

- چگونه می‌توان نمونه‌های تصویری شعری منطبق با ویژگی‌های این دو مکتب هنری در آثار این دو شاعر یافت؟

- کدام شاعر با کدام‌یک از مکتب‌های هنری همسانی بیشتری دارد؟

۱-۴. پیشینهٔ پژوهش

در مباحث ادبیّات تطبیقی، بدر شاکر سیّاب ازجمله هنرمندانی است که بسیار مورد استقبال ادبی در ایران واقع شده است؛ زیرا توجّه خاصّی به مسائل وطنی و اجتماعی با زبانی آمیخته به تصاویر روشن و خیال‌گونه دارد. اخوان ثالث نیز ازمیان شاعران نوپرداز پایگاه ویژه و تسخیرناپذیری را به‌خود اختصاص داده است. امیری و نعمتی (۱۳۹۰)، دغدغه‌های سیاسی را در شعر بدر شاکر سیّاب و مهدی اخوان ثالث بررسی کرده‌اند. صفایی شعر بدر شاکر سیّاب و مهدی اخوان ثالث با محوریت شعر «**أنشودة المطر**» و شعر شهریار «شهر سنگستان» به‌طور تطبیقی نقدکرده است. میرقادری (۱۳۸۴)، «باغ من» و «**النّهر والموت**» را بررسی کرده است؛ همچنین حیدریان شهری و زارعی (۱۳۹۰) «**أنشودَة المطر**» سیّاب و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فرخزاد» را واکاوی کرده‌اند.

تازگی جستار پیش رو، بررسی و هم‌سویی تصاویر شعری این دو سراینده از دید هنر نقّاشی است. زیبایی‌شناسی هنر و ادبیّات و برشمردن هم‌سویی آن‌ها دلیل بر یگانگی این دو رشته نیست؛ زیرا هریک از

این هنرها به‌نحوی با احساس ما ارتباط برقرار می‌کنند. ایدهٔ پژوهش حاضر ردیابی رشته‌های ناگسستنی حسّ درونی هنرمندانی است که باوجود تولید هنری متفاوت از یک اندیشه سیراب می‌شوند.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

روش نوشتار پیش رو بررسی کتاب‌ها، مقاله‌ها، منابع الکترونیک و بازدید از سایت‌های هنری است. به‌دلیل نبود انسجام در برخی تعریف‌های هنری در کتاب‌های تاریخ هنر و ناآشنایی ادبیّات با هنرهای تجسّمی، به‌ناچار باید توضیح شاید گسترده‌ای از سبک‌های هنری در جستار حاضر داد. هرچند زیبایی این دانش هنری از خستگی خواننده می‌کاهد.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. امپرسیونیسم: تأثّرگرایی، احساس شخصی

«آغاز هنر مدرن را مصادف با پیدایش نهضت امپرسیونیسم که درواقع اوّلین قطع رابطهٔ دنیای هنر با آکادمیسم قرن نوزدهم هست، دانسته‌اند... . اهمّیّت‌یافتن تأثیر نور در ترسیم تابلوهای نقّاشی باعث می‌شود گرایشی به‌سوی مبهم ساختن تصویر در هنرمندان پدید آید که این خود سرآغازی برای حرکت سریع و تکاملی هنر به‌سوی تقلیب و تغییر سیمای واقعیّت هست.» (میرزالو، ۱۳۷۹: ۷۵) امپرسیونیست‌ها و شماری از پیروانشان احساس کردند که تنها ثبت تمام واقعیّت یک طبیعت کافی نیست و حضور اندیشهٔ هنرمند نیز در خلق اثر هنری تأثیرگذار است. «شاعران سمبولیسم فرانسوی را «امپرسیونیست» نامیده‌اند و شاعران انگلیسی مثل اسکار وایلد[1] و آرتور سیمونز[2] را نیز همین‌طور.» (کادن، ۱۳۸۶: ۲۰۰) «اساس شیوهٔ امپرسیونیسم همین توجّه به اثر آنی و تصادفی مناظر، یعنی پرداختن از «بود» به «نمود» است.» (ایتن[3]، ۱۳۶۷: ۱۴)

امپرسیونیست‌ها به ترکیب رنگ‌ها چندان دل‌بسته نبودند و آمیختگی رنگ را نوعی شکستن و از بین بردن کیفیت اصلی رنگ می‌دانستند؛ از همین روی برای ساخت رنگ سبز که از ترکیب رنگ زرد و آبی ساخته می‌شود این دورنگ را در کنار هم‌روی تابلو می‌گذاشتند، با این کار بیننده با نگاه کردن از دور به همان ترکیب رنگی می‌رسید. ثبت سریع و متغیر زمان بدون دخالت روان و احساس انسانی. ازاین‌روی مکتب پست‌امپرسیونیسم که بعدازاین مکتب پا گرفت، فاصله‌ای به‌اندازهٔ یک احساس درونی بیشتر دارد که پایه‌گذار آن‌را وان‌گوگ[4] (۱۸۵۳-۱۸۹۰) می‌دانند؛ زیرا او در یک برهه از زمان با ثبت لحظه بدون احساس

1. O. Wilde
2. E. E. Simmons
3. J. Itten
4. V. W. van Gogh

درونی مخالفت کرد.

پست‌امپرسیونیست‌ها، ایده‌های امپرسیونیست‌ها را در مسیرهای جدیدی قراردادند. واژهٔ پست‌امپرسیونیست نشان می‌دهد که آن‌ها باوجود پیوندی که با ایده‌های اصلی امپرسیونیست‌ها دارند، از آن فراتر می‌روند و از گذشته به آینده قدم می‌گذارند. در پست‌امپرسیونیسم برای نشان دادن احساسات و حرکات، از رنگ‌ها و شکل‌های رسا، بدون هیچ محدودیتی استفاده می‌شود. در این سبک، برخی ویژگی‌های امپرسیونیست‌ها، مثل بررسی افکت‌های نوری و اصول خیالی سبک ناتورالیسم یا طبیعت‌گرایی کنار گذاشته می‌شود.

مکتب امپرسیونیست نه‌تنها در نقّاشی ظهور یافت، بلکه در ادبیّات نیز کسانی بودند که با اصول آن به‌خلق آثار هنری دست یافتند. «این اصطلاح درواقع از حوزهٔ نقّاشی به ادبیّات راه پیداکرده است و نخستین‌بار، بر کار تعدادی از نقّاشان قرن نوزدهم فرانسه اطلاق شده و سپس در مورد آثار ادبی به‌ویژه داستان هم به‌کار رفته است» (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۰۳)؛ امّا اصطلاح ادبی امپرسیونیسم یا تأثّر گرایی مکتبی است که پیروان آن بیشتر برنشان دادن تأثیر ذهنی خود از واقعیّت تأکید دارند تا بازآفرینی واقعیّت عینی.» (مجدی و المهندس، ۱۹۸۶: ۶۴)

۲-۲. ورود احساس درونی به قلمرو هنر

«در آن هنگام که سزان[1] (۱۹۰۶-۱۸۳۹) و سورا[2] (۱۸۹۱-۱۸۵۹) می‌کوشیدند تا شیوهٔ امپرسیونیسم را ازلحاظ فرم و ترکیب به‌شیوه‌ای استوارتر مانند آثار نقّاشی دوره کلاسیک درآورند، نقّاش دیگری از هلند در مسیری مخالف قدم می‌گذاشت. این نقّاش ونسان وان‌گوگ (۱۸۵۳-۱۸۹۰) بود. برعکس سزان و سورا، او می‌کوشید به احساس و عواطفش آزادی بیشتری دهد. درنتیجه آثار نقّاشی او، با بیانی گویاتر و کوبنده‌تر به‌طرف شیوهٔ دیگری متمایل شد که هنرشناسان آن را بعداً به‌نام مکتب «اکسپرسیونیسم» یا حالت گرا نامیدند.» (ایتن،۱۳۶۷: ۱۶) این شیوه بارنگ و اثرات روانی آن‌ها بیشتر سروکار دارد... شیوهٔ اکسپرسیونیسم را به‌عنوان رمانتیسم قرن بیستم قلمداد کرده‌اند که شیوه‌ای است شخصی و نفسانی. نقّاشان این شیوه بیشتر جنبهٔ عاطفی را در نظر دارند و پیام آن‌ها فریاد اعتراض است و عموماً تلخ و دردناک هست. این مکتب، پس از امپرسیونیسم پا گرفت و مانند آن ابتدا در هنر نقّاشی نمود یافت؛ ولی کم‌کم توانست طرفدارانی در ادبیّات نیز پیدا کند؛ هرچند این شیوه در ادبیّات به هیچ قانون ثابت و مدوّنی دست نیافت. هربرت رید[3]،

1. P. Cézanne
2. G.-P. Seurat
3. H. Read

«اکسپرسیونیسم» را چنین تعریف می‌کند: «هنر اکسپرسیونیسم هنری است که یک فشار یا ضرورت درونی را آزاد می‌کند. این فشار براثر عاطفه یا احساس ایجاد می‌شود و اثر هنری به‌صورت مفر یا دریچه‌ای درمی‌آید که به‌وسیلهٔ آن تأثّر روانی تحمّل‌ناپذیر به تعادل مبدّل می‌شود. آزادشدن نیروی روانی به این صورت ممکن است به حرکات تند منجر شود و ظواهر امور طبیعی را چنان دگرگون کند که زشت به‌نظر آید.» (۱۳۷۱: ۱۸۳)

جیغ اثر ادوارد مونش ۱۸۹۳

۲-۳. اکسپرسیونیسم: حالت‌گرا، بیان رنج درونی

«نزدیکی میان هنرمندانِ نقّاش، موسیقیدان،... و نویسندگان و شاعران اروپایی از سدهٔ نوزده میلادی اوج می‌گیرد و همین نزدیکی، گفتمان میان آثار را پدید می‌آورد.» (دادور،۱۳۹۲:۴۶) زیرا «ارزشمندتر از طرز تلقّی مبتنی برنیات و نظریات هنرمند، مقایسه هنرهاست براساس زمینه فرهنگی و اجتماعی مشترکشان؛ به‌تحقیق می‌توان خاک مغذّی اجتماع و محل و زمانی که هنر و ادبیات را پرورش می‌دهد توصیف کرد و آنچه بر این‌ها تأثیر گذاشته است نشان داد.» (ولک و وارن[1]، ۱۳۹۰: ۱۴۳) اواخر قرن نوزدهم مهروموم‌های پرازدحامِ اندیشه‌های گوناگون بود که متأثّر از جنگ و آشوب‌های ناشی از آن بود.

اندیشه‌های برتری‌جویانهٔ سیاسی، فلسفه‌های پوچ‌گرایانه، اندیشه‌های ماتریالیستی، فروپاشی اندیشه‌های اخلاقی، جهش ناگهانی صنعت و نادیده گرفتن ارزش‌ها و احساسات انسان ازجمله عواملی بود که ترس و تنهایی را درمیان جوامع غربی دامن می‌زد. ازاین‌رو، انسان سرخورده و آشفتهٔ این سال‌ها به سوژه‌های آثار بسیار ماندگار هنری – تصویری و ادبی – تبدیل شد. در تاریخ نقّاشی ادوارد مونش[2] (۱۸۶۳-۱۹۴۴) به‌عنوان

1. R. Wellek & A. Warren
2. E. Munch

پیشوای مکتب اکسپرسیونیست شناخته‌شده است. این نقّاش و چاپگر نروژی توانست در اثر معروف خود، «جیغ» - تصویر بالا - در ۱۸۹۳ انسان هراس‌زدهٔ قرن بیستم را که با وحشت و ناتوانی از درد و رنج روزگار فریاد می‌کشد به‌نمایش درآورد. نظریّه‌پردازان تاریخ هنر، این اثر را سرآغازی بر سبک اکسپرسیونیسم می‌دانند. سوژه‌های نقّاشی او قربانیان جامعه هستند. مونش در توضیح اثر می‌گوید: با نگاه‌کردن به آسمان در حال غروب احساس کردم که طبیعت درحال جیغ‌کشیدن است. این تابلو فضایی پر از دلهره را به بیننده منتقل می‌کند.

«ادوارد مونک[1] در پردهٔ جیغ یأس کامل را نشان می‌دهد و هر عنصر اثر به تقویت یأس کمک می‌کند. انسان حاضر در آن توخالی است و زیر فشار عواطفش خم می‌شود و به‌خود می‌پیچد. اشکال موّاج آب و آسمان و شکل اریب قوی پل، همه، چشم را متوجّه دهانی می‌کند که بازشده و جیغ کشیده است. اگرچه کسان دیگری هم‌روی پل هستند، احساس انزوای هولناکی بر فضا حکم‌فرماست. پیام این است که گریزی از «هستی» نیست و درد آن تحمّل‌ناپذیر است. تکیه‌بر خط‌های قوی و تناوب‌های نیرومند و بی‌قراری در کار بارنگ، احساس نقّاش را به‌خوبی بیان می‌کند. نقّاش نروژی، فکر و ذکرش مرگ بود و حال‌وروزی را نشان می‌دهد که بدتر از مرگ به‌نظر می‌رسد.» (لمبرت[2]، ۱۳۹۱: ۱۶) «مونش در تصاویر رمزی خود بر دنیایی از تصورات و تخیّلات تیره‌وتار که تحت یورش نیروهای مرموز قرار داشتند نقش می‌زد: تنهایی انسان، ناامیدی و پریشانی، ترس از مرگ و زندگی، حسادت، عشق و جنون، نگرانی و بی‌اعتمادی و یا به‌بیانی دیگر، جهنمی بر روی زمین.» (همان: ۱۸۳)

آنچه مسلّم است، وجود رنج مشترک انسان در دورهٔ پراضطراب جنگ، عامل اصلی و پیونددهندهٔ هنرمندان آن هست. کشتارهای جمعی، جنگ، تخریب منابع طبیعی و انسانی، بی‌خانمانی، گرسنگی، فساد، شکنجه و تنهایی از مضامینی هستند که می‌توان به‌عنوان زیباشناسی حاکم بر این سبک بررسی کرد؛ البتّه هنرمند اکسپرسیونیست به‌وجهی متفاوت از آن پرداخته و این سبک را میدانی وسیع برای نمایش درونی آلام و یا وحشت خویش یافته است. اکسپرسیونیسم نیز در فرانسه به‌نام ونسان وان‌گوگ کلید خورده است. وی نقّاش معروف این سبک، زادهٔ هلند بود و به‌زیبایی توانست با تغییر در شکل واقعی سوژه‌هایش بدون اینکه در ذهن بیننده ایجاد زشتی کند، به‌بیان دست‌یافته‌های ذهنی‌اش بپردازد. همهٔ این تغییر شکل‌ها در آثارش به درک عاطفی و احساسی موضوع کمک می‌کند. وی می‌گوید: «هنر، انسان است به‌اضافهٔ طبیعت،

1. E. Munch
2. R. Lambert

واقعیّت، حقیقت، ولی با یک معنا و مفهوم.» (امید، ۱۳۳۲: ۱۵۷)

محور اصلی آثار او انسان، کار، زندگی و اجتماع است. او با روشن‌بینی، زندگی پر رنجش را محصول اوضاع اجتماعی می‌دانست و احساس می‌کرد اسارتش دست‌مایهٔ شرایط حاکم بر جامعه است. برخی از منتقدین قدرت وهم‌انگیز نقّاشی‌هایش را جنون او می‌پندارند درحالی‌که وان‌گوگ پر از جستجوی نور و خورشید بود. امپرسیونیسم ثبت یک‌لحظه از واقعیّت دیده‌شده از طبیعت است؛ ولی اکسپرسیونیسم ثبت یک‌لحظه از برداشتی است که یک جریان اجتماعی در ذهن به‌وجود آورده است.

۲-٤. مقایسهٔ دو هنرمند از نگاه هنری و ادبی

بدر شاکر سیّاب با زبان شعر از دِین هنرمند می‌نویسد که باید آن را به اجتماع درمانده‌ای که در آن زندگی می‌کند ادا نماید. اگر شاعر در تعبیر آن در همه جوانب زندگی صادق باشد لزوماً از دردها و آرزوهای جامعه‌اش نیز سخن خواهد گفت بی‌آنکه کسی او را به این امر رهنمون سازد و در همان حال نیز از تصاویری سود می‌جوید که در ژرفای خود با احساسات غالب افراد جامعه‌اش یکسان است. واژه‌های سرود بارانِ سیّاب، نشان‌دهندهٔ جامعه‌ای دردمند است که او در آن در جستجوی نمایش هنر و زیبایی آن است؛ ولی هنرِ بازتابیده از آن نیز نشانگر درد و درماندگی است.

واژه‌هایی مانند گرسنگی، استخوان‌های بر ساحل، ملخ‌ها و کلاغ‌ها و... همگی از زندان بی‌دریچه‌ای سخن می‌گوید که هنرمند را بر آن می‌دارد تا با زبان تصویر و اندیشه به‌دنبال ساخت پنجره‌ای به‌سوی آزادی ترسیم کند. گاهی هنرمند از این چهارچوب اجباری به درون و گذشته می‌نگرد و گاهی در رؤیا به‌تصویر امیدهای آینده نقش می‌زند. آشوبِ فرهنگ‌رُفته، سطحی برای ایستایی و ماندگاری نیست؛ در این صورت اندیشه همانند نوسانگر ساعت، لحظه‌ای درگذشته و لختی در آینده در لغزش است و از حال می‌گریزد. هنرمندان هم اندیشهٔ راه‌های کمابیش یکسانی نیز پیش پا داشته و گذرانده‌اند. اخوان و سیّاب نیز هردو، زندگی را با رنج سپری کرده، با مشکلات سیاسی و اجتماعی بسیاری روبه‌رو شده و از جامعه منزوی‌شده‌اند. زندان از تجربه‌های مشترک این دو هنرمند بوده و هردو طعم کار در روزنامه‌ها و انتشار و مخالفت با آن را چشیده‌اند.

آن دو هنرمندانی آزادی‌خواه و مبارز بودند و برای آرمان‌های ملّی و انسانی تلاش کرده‌اند. اخوان صدایی کوبنده‌تر و مبارزتر دارد و اندوهی پس‌مانده از چند قرن را بیان می‌کند و به امید، کمتر مجال خودنمایی می‌دهد؛ امّا سیّاب گذشته‌اش تا آن‌سوی مرز کودکی فراتر نمی‌رود و در اشعارش کودکانه به امیدهای روشن چنگ می‌زند. همدم رنج و سوگواری او طبیعت و نمادهای آن است و بیشتر در کنار رود و

دریا و اشک غوطه می‌خورد. درحالی‌که اخوان ثالث با تاریخی کهن به درد دل می‌نشیند. جای تاریخ اسطوره‌ای عراق در واژه‌های شعر سیّاب خالی است. او با زبان شاعران رمانتیک اروپا تصویرآفرینی می‌کند و اخوان، صلابت باستان ایران را به سینهٔ تب‌دار ایران می‌کوبد؛ از همین روی با همهٔ فرازوفرودهای دنیای پیرامون آن دو، تلخ‌کامی گسترده‌تری را در اخوان می‌یابیم؛ زیرا طعم تَرک تاریخی ستبر از رنگ واژگانش چشیده می‌شود. در برخورد هنرمندانی که افکارشان در زمان حال سیراب نمی‌شوند دو حالتِ برگشت به گذشته یا خروج از زمان حال و تصویرسازی از آینده به‌چشم می‌خورد؛ اخوان ازجمله هنرمندانی است که به گذشته پناه می‌برد؛ زیرا امیدی به بازسازی آینده ندارد:

«سال دیگر، یا نمی‌دانم کدامین سال، از کدامین قرن، باز یک‌شب، یک‌شب سرد زمستانی است، یک‌شب کولاک، باد برف و سوز و وحشتناک... .»

ولی شاکر سیّاب در «**أنشودة المطر**» به آینده‌ای روشن امیدوار است هرچند که آینده به‌گونه‌ای دیگر رقم می‌خورد. «شاعر به‌عنوان فردی از اجتماع، رابطه‌ای دوسویه با آن برقرار می‌کند. به این معنی که از جامعه و تحوّلات آن متأثّر می‌شود و آنگاه تحت این تأثیر، با شعر خودآگاهانه یا ناخودآگاهانه بر آن تأثیر می‌گذارد» (محسنی‌نیا و رحیمی، ۱۳۹۱: ۱۶۲)؛ زیرا هنر، چه به‌شکل دیداری یا متن، «تنها نسخه‌برداری صرف از زندگی نیست که شکل‌دهندهٔ آن نیز هست.» (درستی، ۱۳۸۱: ۳۷)

در پسِ همهٔ ناامیدی‌های اخوان، فریاد بلندی از واقعیّت‌های تاریخ پنهان است. همان فریادی در واژه واژهٔ اشعار او به گوش ما می‌رسد که ادوارد مونش نیز با شنیدن آن به آفرینش تابلوی جیغ دست‌یافت؛ آوای دل‌خراش مردمانی که از جنگ و تنهایی به‌جان‌آمده‌اند. اشعار او دربردارندهٔ ترکیبات نو و تازه است که همین ترکیب‌ها مملو از تصاویر هراس و اضطراب غرق‌شدگی در بحران‌های قرن ستیز است. شعرهای اخوان در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ خورشیدی آغاز تفکّر تازه‌ای را برای جامعه ایجاد کرد. او با استفاده از سبک حماسی به نقش تصاویری دست‌یافت که با مسائل روز جامعه هماهنگ بود.

سیّاب پس از آموزش در رشتهٔ ادب عربی و انگلیسی وارد کارهای سیاسی شد. آشنایی باادب انگلیسی برای سیّاب «دریچهٔ تازه‌ای بود که با شعرای انگلیسی آشنایی پیدا کند، به‌خصوص رومانتیک‌هایی از قبیل وردزورث[1]، بایرون[2]، کیتس[3]، شلی[4].» (شفیعی و بلخاری قهی، ۱۳۹۰: ۱۶۵) «نخستین فصل تاریخ شعر

1. W. Wordsworth
2. G. G. Byron
3. J. Keats
4. P. B. Shelley

جدید عرب را باید به‌نام سیّاب نوشت.» (همان: ۱۶۱) تفکّر وطن با درک واژهٔ مادر که نماد خاک در الگوهای ادبی بوده دوروی سکّهٔ اندیشه‌های ناسیونالیستی است؛ به‌ویژه برای سیّاب که در کودکی مادر خود را ازدست‌داده است وطن و نمادهای آن رنگ آشناتر و غمگینانه‌تری دارد؛ زیرا ازدست‌رفتن وطن، تکرار گم‌کردن دوبارهٔ مادری کهن‌الگو را برای او تداعی می‌کند.

«آه! جیکور، جیکور/ ما لِلضُّحي كالأَصيل/ يسحب النور مثل جناح الكيل/ ما لأكواخِك المقفِرات الكئيبةِ/ يحبس الظلّ/ فيها نحيبة/ أين الصبايا يوسوسنَ بينَ النَّخيل عن هوي كالقاعِ النُّجوم الغَريبة.» (۱۹۷۱: ۲۰)

(ترجمه: افسوس! جیکور، جیکور/ چاشتگاهت را چه شده که مانند شامگاه/ نور را مانند بال ضعیفی به‌عقب می‌کشاند/ کلبه‌های بی‌آب و نان و اندوهگین تو را چه شده/ که سایه، شیون و غم خود را در آن نگاه می‌دارد/ کجا هستند، دخترانی که میان نخلستان نجوا می‌کردند/ از عشق، مانند درخشیدن ستارگان غریب.)

«یکی از دغدغه‌های فکری بدر شاکر سیّاب، بی‌عدالتی و ظلم و ستم حاکم بر عراق بود. او همواره شاهد ظلم و تضاد طبقاتی حاکم بر جامعه بود و به اختلالی که در نظام اجتماعی- اقتصادی عراق حاکم بود، می‌اندیشید. روح کمال‌گرای او در ذهنش جامعه‌ای را به‌تصویر کشیده بود که مردم در آن از حقوق مساوی برخوردارند و سیّاب به آن جامعهٔ رؤیایی می‌اندیشید.» (البلاطه، ۲۰۰۷: ۳۶) «سیّاب شیفتهٔ لحظه‌هاست و می‌رود تا ثانیه‌ها را در وجود خود زنده نگه دارد و تا می‌تواند به گستردگی و دیرپایی آن بکوشد... او نه‌فقط از لحظه‌ها پر است، بلکه پس از مرگش نیز به‌وجود خود ایمان دارد؛ امید بهره‌وری دیگران از مرده‌اش...:

«می‌میرم تا به‌نام من نان خورده شود، مرا بکارند، در موسم/ چه زندگی‌هایی را خواهم زیست، در هر مغاکی/ آینده‌ای خواهم شد و بذری».» (میرقادری، ۱۰۱:۱۳۸۴)

سرود باران سیّاب با خطّی عاشقانه آغاز می‌شود که این مسیر عاشقانه رفته‌رفته با نمادسازی به معشوقی گسترده‌تر تبدیل می‌شود. با ورود احساس به درون‌مایهٔ اصلی، شاعر از بلوغ جسمی فاصله گرفته و به دوران کودکی وارد می‌شود؛ زیرا دربرابر معشوقی بزرگ‌تر قرارگرفته که در بحران و آشوب زمانه به بانوی بیماری تبدیل شده است و برای او یادآور مادر بیمارش می‌شود. سیّاب به کودکی تبدیل می‌شود که از رنگ مهتاب در هراس است. «**كَنَشوة الطفلِ إذا خافَ مِنَ القمر!**»

۲-۵. بررسی تصاویر هنری سروده‌ها

آثار هنری و ادبی در این دو مکتب از دیدگاه‌های روان‌شناختی، جامعه‌شناختی، موقعیّت زمانی، انتقال معنا و شکل نمایش دارای شباهت‌هایی است. درادامه به برخی از این شباهت‌ها در حیطهٔ تصاویر هنری و اجتماعی اشاره خواهد شد.

۲-۵-۱. تصاویر امپرسیونیستی در سروده‌های سیّاب و اخوان

۲-۵-۱-۱. درک و ثبت لحظه

هنرمند و شاعر در نگاه امپرسیونی تنها به برداشت و ثبت یک‌لحظه اکتفا می‌کند که حرکتی از ابژه به سوژه است. بیان یک تصویر که می‌تواند تا درون روح او نقب بزند.

«أمسِ سَمِعت فِي ايرانَ صَوتَ الدّيكِ في الفَجرِ/وَمِن أُفُقِ المَنَائِرِ فِي الكويتِ و زُرقَةِ البَحر.» (۲۰۰۰: ۳۲۲)

(ترجمه: دیروز، در سپیده‌دم، در ایران، صدای خروس را شنیدم و از بالای مناره‌ها در کویت و آبی دریا.)

نگاه دلتنگ شاعر با صدای پرندگان صبحگاهی نوای خاک مادری‌اش را به‌یاد می‌آورد که رنگ‌های قرمز، آبی و رنگ مناره‌ها را در تابلوی شعری‌اش نقش می‌زند.

«از بیشه‌های سبز گیلان حرف می‌زد/ آرامش صبح سعادت در سخن داشت/ آن شب که عالم عالم لطف و صفا بود/ گاهی سکوتی بود گاهی گفت‌وگویی/ با لحن محبوبانه، قولی یا قراری/ گاهی لبی گستاخ، یا دستی گنه‌کار/ در شهر زلفی شبروی می‌کرد، آری/ من بودم و توران و هستی لذّتی داشت.» (اخوان ثالث، ۱۳۸۰: ۲)

«لحظهٔ دیدار نزدیک است/ باز من دیوانه‌ام، مستم/ باز می‌لرزد،/ دلم، دستم/ باز گویی در جهان دیگری هستم/های! نخراشی به‌غفلت گونه‌ام را،/ تیغ/ های، نپریشی صفای زلفکم را،/ دست و آبرویم را نریزی،/ دل ای نخورده مست/ «لحظهٔ دیدار نزدیک است.» (همان)

این تصاویر هرچند با دلتنگی همراه است؛ ولی چیزی ورای بیان یک حالت گذرا در خود ندارد. مرور خاطره یا رویدادی در گذشته است. در این شیوه، نمی‌توان به درون هنرمند رسوخ کرد. تنها ثبت و تکرار حادثهٔ بیرونی و اسارت لحظه درمیان تاریخ است.

۲-۵-۱-۲. توجّه به تأثیر خیال

امید روزهای روشن تصاویر دلگشایی را نقش می‌زند. هرچند گاهی رنگی تار، درمیان تصاویر این تابلو دیده می‌شود؛ ولی آن‌ها چیزی نیستند که فضا را به‌سوی اکسپرسیون نزدیک و از رنگ‌های امپرسیون دور سازد.

«حَتّي إذَا مَا رنَّحَ النَجمَ الأخيرَ سَنا الصَبَاح/ فَانقَضَّ تَحت القُبَّة الزرقاءِ، مَقصُوص الجناحِ.» (السّیّاب، ۲۰۰۰: ۸۵)

(ترجمه: وقتی که روشنایی و نور صبح، آخرین ستاره را دور کرد، آن ستاره در زیرگنبد کبود (آسمان) با بال‌های چیده شده افتاد.)

با همهٔ این واژگان به‌راحتی می‌توان شادی را ازمیان اندوه به‌زیبایی تصویر کرد. تصاویر برساختهٔ سیّاب، گاه چنان دردناک می‌شود که خواننده را به اندوهی سخت فرومی‌برد؛ ولی چیزی که تابش نور را در آن

می‌افزاید تِم قدرتمند امید به آینده‌ای روشن است.

«**جَیکورُ... سَتولّد جیکورُ/ النَّورَ سَیورق و النورُ/ جیکور سَتولّد مِن جُرحی/ مِن غصَّة... مِن ناری/ سَیَفیضُ البَیدرُ بالقُمحِ/ و الحزنُ سَیَضحَکُ لِلصّبحِ.**» (**همان: ۴۱۱**)

(ترجمه: جیکور جیکور متولّد خواهد شد/ گل‌ها و شکوفه‌ها، برگ خواهند داد/ جیکور، متولّد خواهد شد از مجروحان/ از اندوه مردگان... از آتش درون من/ کشتزار، سرشار از گندم می‌شود/ انبار آذوقه به صبح لبخند می‌زند.)

رنگ این تابلو پُر از رنگ‌های بوم و پالتِ وان‌گوگ است، زرد، قرمز، سپید. آتش، گندم، شکوفه، صبح و لبخند سرشار از رنگ‌های روشن و خالص امپرسیونیستی است. هرچند درون شاعر از شادی سرشار نیست؛ ولی رنگ‌های وان‌گوگ در آن می‌درخشد. جمله‌های کوتاه ضرباهنگ قلم‌مو بر بوم را به‌یاد می‌آورد. پر از امید در میان انبوه ناامیدی و حسرت. انبار آذوقه به صبح لبخند می‌زند. جای لب و لبخند در این تصویر تازه با درخشش دندان صبح در تصاویر کهن جابه‌جا شده است. این‌بار لبخند و برکت از آنِ زمین است.

مزرعه هنگام طلوع خورشید، ۱۸۸۹

«پنجره باز است/ و آسمان پیداست/ گل به گل ابر سترون در زلال آبی روشن/ رفته تا بام برین، چون آبگینه پلکان، پیداست من نگاهم مثل نوپرواز/ گنجشک سحرخیزی/ پلّه‌پلّه رفته بی‌روا به اوجی دور و زین پرواز/ لذّتم چون لذّت مرد کبوترباز پنجره باز است/ و آسمان در چارچوب دیدگه پیدا/ مثل دریا ژرف/ آب‌هایش ناز و خواب مخمل آبی/ رفته تا ژرفاش/ پاره‌های ابر همچون پلکان برف/ من نگاهم ماهی خونگرم و بی‌آرام این دریا.» (اخوان ثالث، ۱۳۸۵: ۱۷)

یکی از زیباترین لحظه‌های آفرینش هنر حرکت از ابژه به سوژه است. هنرمندان امپرسیونیست در نقّاشی بازتاب رنگ روح خود را بر بوم ماندگار می‌کنند؛ همان‌گونه که دنیای خیال‌انگیز اخوان و سیّاب با کوچک‌ترین پرتو به ژرف‌ترین احساس راه یافته است.

۲-۵-۱-۳. پویایی تصاویر در طبیعت زنده (طبیعت‌گرایی)

این ویژگی که از تأثیرات حضور رومانتیسم در سروده‌ها است، شاعر را در احساس با طبیعت همنشین می‌کند و ذهن او را از زیبایی‌ها و مناظر طبیعی به‌سویی تشبیه در تصاویر شعر می‌کشاند.

«عَيناكِ غابَتا نَخيلٍ ساعَةَ السَّحَر،/ أو شُرفَتَانِ راحَ يَنأى عَنهُمَا القَمَر،/ عَيناكِ حِينَ تَبسُمانِ تُورقُ الكُرُوم/ و تَرقُصُ الأضوَاءُ... كالأقمارِ فی نَهَر/ يَرُجُّهُ المِجدافُ وَهنَاً ساعَةَ السَّحَر/ كَأنَّمَا تَنبُضُ فی غَورَيهِما، النُّجوم» (السّیّاب، ۱۹۷۱: ۱۱۹).

(ترجمه: چشمانت جنگلی از درختان نخلند، سحرگاه/ یا دو ایوان بلندند که ماه در دوردست‌هایشان می‌درخشد/ چشمانت به‌گاه لبخند چون تاکستانی پر از برگ/ و رقص نورهاست در چشمت چون رقص هزار ماه در برکه/ گویا پارویی موج می‌گرداند بر آن‌ها در آغاز صبح/ و گویا ستارگان در عمق چشمانت می‌تپند.)

«چون گشودم چشم، دیدم از میان ابرها/ برف زرین بارد از گیسوی گلگون، آفتاب/ جوی خندان بود و من در اشک شوقش گرم گرم/ گرد شب را شستم از رخسار و جانم تازه شد.» (اخوان ثالث، ۵:۱۳۸۰)

حضور رنگ، نور و عاطفه در این بخش از سروده‌ها به‌دلیل استفاده از تشبیه، دنیایی خیالی و شاد در نمایی امپرسیونیستی خلق می‌کند. مژه‌هایی همچون پارو و ستارگانی در چشم و باریدن برف زرین، رنگ‌هایی زیبا بر تابلوی هنرمندان امپرسیون ایجاد می‌کند.

۲-۵-۱-٤. تنهایی و دید درونی

دنیای تیره و اندوهگینِ شاعرِ احساس‌گرا که در محیطی غم‌زده دست به‌قلم می‌برد، او را به غمی جمعی فرومی‌کشاند که مرگ و اسطورهٔ باززایی را در روح او تازه می‌کند؛ امّا هنوز نیرویی روشن در انتهای تصاویر وجود دارد.

«وَتَلتَفُّ حَولِي دُرُوبُ المدينةِ/ حِبالاً من الطَينِ يَمضُغنَ قَلبِي/ويُعطينَ عَن جَمرةٍ فيه طِينة/حِبالاً مِن النّارِ يَجلُدنَ عُري الحُقُول الحَزينة/ وَيُحرُقنَ جيكورَ في قاعِ روحِي/ وَيَزرعنَ فيها رمادَ الضغينة.» (السّیّاب، ۱۹۷۱: ۲۲۷)

(ترجمه: راه‌های شهر گرد من می‌پیچند/ ریسمان‌هایی از گل، قلب مرا می‌جوند/ و از شعلهٔ آتشی (اخگری) که در آن است، گل را ریسمان‌هایی از آتش می‌بخشند که برهنگی/ دشت‌های اندوهگین را تازیانه می‌زنند/ و جیکور را در سویدای جانم می‌سوزانند/ و خاکستر کینه و نفرت را در آن می‌کارند.)

«فاه يا مطر!/ نودُّ لو ننامُ من جديد/ نودُّ أو نموتُ من جديد/ فنومُنا براعمُ انتباه/ وموتُنا يُخَبِّئُ الحياة.» (السّیّاب، ۲۰۰۰: ۲۵۴)

(ترجمه: پس آه ای باران!/ دوست داریم ای کاش از نو می‌خوابیدیم/ دوست داریم ای کاش از نو می‌مردیم/ زیرا خواب ما، جوانه‌های بیداری است/ و مرگ ما زندگی را پنهان می‌سازد.)

کافه شبانه ۱۸۸۸

تصویری دوگانه ازین تابلو در دست است که بنابر ذهن خواننده بین دو سبک امپرسیون و اکسپرسیون در گردش است. اگر با نگرشی مثبت به آن بنگریم درعین تنهایی، پر از شوق رستاخیز، جوانه و طلوع خورشید است؛ ولی در نگاه ماتم‌زده و مضطربِ اکسپرسیون در قرن تاریک جنگ‌زده، از مرگی بهتر از زندگی می‌گوید:

«وَتَغرَقَانِ فی ضَبَابٍ مِن أسَیً شَفِیف/ کَالبَحرِ سَرَّحَ الیَدَینِ فَوقَهُ السَماء/ دِفءُ الشِّتَاءِ فَیهِ وَارتِعاشَهُ الخَرِیفُ،/ والموتُ والمیلادُ والظلامُ والضِّیَاء./فَتَستفِیقُ مِل ءَ رُوحی، رَعشهُ البُکاء.» (السّیّاب، ۱۹۷۱: ۱۱۹).

(ترجمه: و در مه مبهم غم شناورند/ به‌سان دریایی که دست غروب لمسش کند/ پر از لرزش پاییز و گرمای زمستان‌اند/ پر از نور و مرگ و تاریکی/ و لرزش گریه‌ها که بر روحم فرومی‌ریزد.)

تصویرِ یکی از زیباترین تابلوهای امپرسیونیستی در این بیت دیده می‌شود. مهی مبهم، پاییزی لرزان و نوری که همانند اشک فرومی‌ریزد. شاید اندوه این تصویر همراه با واژهٔ مرگ آن را به اکسپرسیون متمایل کند؛ ولی دست غروب در کنار لمس دریا رؤیایی درونی را بازمی‌تاباند که از اندوه سرد دور می‌شود حتّی باوجود واژهٔ مرگ.

«یا نَهرُ أینَ مضی الزمانُ بأنِسه و الممترِع المعسولُ من کأساته/ و هل اهتدی الزمنُ الحقودُ فغال ما قد اودعَ المفؤود في خلواتهِ/ قُبُلاتهِ في ضَفتَیکَ صریعةً أفَهَل حفظتَ له صدی قُبُلاته؟» (السّیّاب، ۲۰۰۰: ۳۰۴)

(ترجمه: ای رود! کجا رفت زمان‌های که به خوشی گذشت و جام لبالب، از شیرینی آن روزها بود/ آیا زمانه مکار و حیله‌گر هدایت شده است/ و سرقت کرده، آنچه عاشق شیدا در خلوت خودش از بوسهٔ گام‌های بر خاک افتاده‌اش بر ساحلت رها کرد، آیا پژواک بوسه‌هایش را به‌یاد داری؟)

«آنجاکه شب، شهر را دیرگاهی‌ست/ با ابرها و نفس دودهایش/ تاریک و سرد و مه‌آلود کرده ست ... میخانه‌های شلوغ و پر انبوه غوغا/ از ترک، ترسا، کلیمی/ اغلب چو تب مهربان و صمیمی/ میخانه‌های غم‌آلود با سقف کوتاه و ضربی/ و روشنی‌های گم‌گشته در دود/ و پیشخوان‌های پر چرک چربی، هرجا که من گفتم، آمد/ این گوشه آن گوشهٔ شب/ هرجا که من رفتم آمد. او دید من نیز دیدم/ مرد و زنی را که آرام و آهسته باهم/ چون دو تذرو جوان می‌چمیدند/ و پچ‌پچ و خنده و برق چشمان ایشان/ .../ و پیری و مرگ را در کمینگاه شومی که دارند/ نومیده و مرعوب می‌کرد.» (اخوان ثالث، ۱۳۶۰: ۹۸-۹۹)

وان‌گوگ در هردو مکتب شناخته شده است. این دو تصویر نقّاشی در مکتب امپرسیونیسم است؛ ولی همان‌گونه که دیده می‌شود با دو بخش کوچک از اشعار اخوان ثالث همخوانی بسیاری دارد. اگر این دو هنرمند درون یک مرزِ نزدیکِ زمانی و مکانی زندگی می‌کردند، دور از ذهن نبود که هریک را در ساخت اندیشه‌های همدیگر یاری‌رسان می‌پنداشتیم.

تراس کافه در شب ۱۸۸۸

میخانه‌ای: «چو تب مهربان و صمیمی/ میخانه‌های غم‌آلود با سقف کوتاه و ضربی/ و روشنی‌های گم‌گشته در دود؛ و یاری که با او همراه است گویی خود وان‌گوگ است؛ زیرا او هم آنچه را اخوان دیده به‌تصویر کشیده است. «هر جا که من گفتم، آمد این گوشه آن گوشهٔ شب/ هر جا که من رفتم آمد/ او دید من نیز دیدم. دور از اندیشه نیست که هنرمندانِ هم‌آرا، سایهٔ یکدیگر در آفرینش آثارشان باشند.» (اخوان ثالث، ۱۳۶۰: ۹۸-۹۹)

۲-۵-۲. تصاویر اکسپرسیونیستی در سروده‌های اخوان و سیّاب

۲-۵-۲-۱. وهم و خیال ناموزون

توانمندی اکسپرسیون در درهم‌آمیزی تصاویر ناهمگون و خیال‌انگیز است که کولاژی از کابوس و رؤیاست.

«در خواب‌های من،/ این آب‌های اهلی وحشت/ تا چشم بیند کاروان هول و هذیان ست/... این کیست؟ گرگی محتضر، زخمیش بر گردن؛/ با زخمه‌های دم بدم کاه نفس‌هایش/ افسانه‌های نوبت خود را/ در این میرنده تن غمناک می‌نالد/ وین کیست؟ کفتاری ز گودال آمده بیرون/ سرشار و سیر از لاشهٔ مدفون/ بی‌اعتنا با من نگاهش/ پوز بر خاک می‌مالد.» (اخوان ثالث، ۱۳۶۰: ۴۰-۴۱)

«من خوب می‌دیدم که بی‌شک از چگور او/ می‌آمد آن اشباح رنجور و سیه بیرون/ وز زیر انگشتان چالاک و صبور او.» (همان،۵۵)

«**بویبُ /... بویبُ... أجراسُ بُرجٍ ضاعَ في قَرارةِ البَحَر/. الماءُ في الجَرار والغروبُ في الشَّجر/و تَنضَحُ الجرارُ أجراساً من المِطَر/ بُلورُها يَذوبُ في أَنين.**» (**السّیّاب، ۲۰۰۰، ج ۱: ۴۵۳**)

(ترجمه: ای بویب! ناقوس‌های برج در قعر دریا گم شده، غروب در درختان و آب در سبوها/ و سبوها، ناقوس‌هایی را از جنس باران می‌آکند که بلورشان با آهی ذوب می‌شود.)

«جَاءَت تُحَدّثني عَنّي/ عَن شَهقَةِ الصيف فِي جيكُورَ يُحتَضَرعَن صَوت أغربةٍ تبكي و أصداء/ تَذرذَر الظُلمه الصفراءَ فِي السَّعفِ.» (همان: ۳۶۳)

(ترجمه: نامه تو به‌دست من رسید درحالی‌که از آه و ناله در جیکورِ در حال احتضار، با من سخن می‌گوید، از صدای کلاغی که می‌گرید و از پژواکی که تاریکی زرد را بر شاخه درخت خرما می‌پاشد.)

وهم این‌گونه نوشتار از نوع بیمارگونه نیست، معنای تنهایی بشر را در سینه دارد. واژگان سیاه این سروده‌ها رنگ روح جامعه است. بسیار دور از ذهن است در دنیایی سرشار از خوشی، ذهن سالمی این‌گونه به تیرگی‌ها چشم بدوزد. در جامعهٔ آرمانیِ هنرمندان، صدایی پژواک نخواهد کرد و شاید آرامش، خشم هنرمند انسان‌گرا شود.

«من خوب می‌دیدم گروهی خسته از ارواح تبعیدی/ در تیرگی آرام از سویی به‌سویی راه می‌رفتند/ ... خاموش و غمگین کوچ می‌کردند. افتان‌وخیزان بیشتر با پشت‌های خم.» (اخوان ثالث، ۵۴:۱۳۶۰)

۲-۵-۲-۲. رنگ‌های تاریک و خطوط درهم

این سروده یکی از معدود هذیان‌گونه‌های اخوان است. او در دنیای افسردهٔ پیرامونش اشباحی سرد و تاریک را از نوای چگور می‌بیند. وقتی صدا در ذهن هنرمند به‌تصویر درهم و منحنی بدل شد اکسپرسیون آفریده می‌شود.

«آه، دیگر ما/ فاتحان گوژپشت و پیر را مانیم/ بر به کشتی‌های موج بادبان را از کف/. تیغ‌هامان زنگ‌خورده و کهنه و خسته/. تیرهامان بال بشکسته ما/ فاتحان شهرهای رفته بر بادیم/ با صدایی ناتوان‌تر زان که بیرون آید از سینه/ راویان قصه‌های رفته از یادیم کس به چیزی یا پشیزی برنگیرد سکّه‌هامان را/ گویی از شاهی‌ست بیگانه/ یا ز میری دودمانش منقرض گشته، گاه‌گه بیدار می‌خواهیم شد زین خواب جادویی/ همچو خواب همگنان غار/ چشم می‌مالیم و می‌گوییم: آنک، طرفه قصر زرنگار/ صبح شیرین‌کار/ لیک بی‌مرگ است دقیانوس وای، وای، افسوس.» (اخوان ثالث، ۱۳۸۵: ۲۴)

به‌کارگیری روایتی تاریخی-مذهبی و استفاده از المان‌های اساطیری در بیان ناتوانی از درک شرایط موجود دست هنرمند را برای خلق تصاویر خیالی می‌گشاید و به او اجازه می‌دهد از دنیای رئال به اکسپرسیون وارد شود.

۲-۵-۲-۳. تنهایی و انزوای فردی و جمعی

پرسش‌های بی‌پاسخِ انسان متفکّر می‌تواند به‌شکل دلتنگی با واژگان تیره ظهور کند که نشان از راهی دور و بی‌پایان دارد و هیچ‌کس نمی‌تواند جز با نگاه هنر به آن پاسخ دهد.

«در این چگور پیر تو، ای مرد، پنهان کیست؟/ روح کدامین دردمند آیا/ در آن حصار تنگ زندانیست؟

... تو چون شناسی، این سال‌ها زین پیش/ این غم‌آور وحشت منفور را خیام پرسیده است؛/ وز محیط فضل و شمع اصحاب هم هرگز/ هیچ جز بیهوده نشنیده ست./ ... کیست تا پاسخ بگوید/ از محیط خلوت یا شلوغی. کیست؟ چیست؟ من می‌پرسم/ این بیهوده/ این تاریکِ ترس‌آور/ چیست؟» (اخوان ثالث، ۱۳۶۰: ۹۵)

«روح سیه‌پوش قبیلهٔ ماست/ با طور و طومار غم قومش/ ... این روح مجروح قبیلهٔ ماست/ از قتل‌عام هولناک قرن‌ها جسته/ آزرده و خسته/ ... من در چگور تو صدای گریهٔ خود را شنیدم باز/ من می‌شناسم این صدای گریه من بود.» (همان: ۵۵)

«**أودُّ لو غرقت في دَمي إلى القَرار/ لأحمل العبَء مَع البَشرِ/ وأبعث الحياة إنّ موتي انتصار!**» (السّیّاب، ۲۰۰۰: ۴۵۶)

(ترجمه: می‌خواهم در اعماقت با خونم غرق شوم و به آرامش برسم/ با بشر درد بکشم و بار سنگین را با دیگران بر دوش بکشم/ و زندگی را برانگیزم، زیرا مرگ من پیروزی است.)

این ویژگی ممتاز هنرمند است که در طلایی‌ترین لحظه خلق اثرش به تاریک‌ترین و تنهاترین لحظهٔ منِ تاریخی‌اش نزدیک شود. هنرمندان جامعه‌گرا، ناگزیر از بیان این دقایق هستند. چنانکه این زمان در شعر هر دو شاعر ثبت‌شده است.

«سرگشتهٔ قبیله، هریکی سویی/ باریده هزار ابر شک در ما/ هنگام، رسیده بود؟ می‌پرسیم/ و آن جنگل هول همچنان برجا/ شب می‌ترسیم و روز می‌ترسیم. من بی تو گم می‌کنم راه خانه./ با من سخن سر کن ای ساکت پر فسانه/ آیینی بی‌کرانه./ می‌ترسم ای سایه، می‌ترسم ای دوست/ می‌پرسم آخر بگو تا بدانم نفرین و خشم کدامین سگ صرعی مست/ این ظلمت غرق خون و لجن را/ چونین پر از هول و تشویش کرده است؟... ای سایه ناگه دلم ریخت، افسرد، افسرد/ ای کاش می‌شد بدانیم/ ناگه کدامین ستاره» (اخوان ثالث، ۱۳۶۰: ۹۸)

۲-۵-۲-٤. ترس و اضطراب همراه با حس ناامنی

تکرار زخم کهنهٔ تاریخی اضطرابی به‌وسعت چندین قرن را در شعر اخوان ایجاد کرده است. نمونه‌هایی ازاین‌دست در تاریخ ایران به‌وفور دیده می‌شود که هیچ رنگ شادی جز خطوط تکرار شده و منحنی ندارد و آسمانی تیره و کشتزاری ملخ زده بهترین بازتاب آن است.

گندم‌زار با کلاغ‌ها، آخرین اثر وان‌گوگ ۱۸۸۹

«فرو مرد؟ کجا؟ هرجا که اینجا نیست/ من اینجا از نوازش نیز چون آزار ترسانم/ ز سیلی زن، ز سیلی خور/ وزین تصویر بر دیوار ترسانم درین تصویر/ عُمَر با سوط بی‌رحم خشایرشا/ زند دیوانه‌وار، امّا نه بر دریا/ به گردهٔ من، به رگ‌های فسردهٔ من/ به زندهٔ تو، به مردهٔ من.» (اخوان ثالث، ۱۳۶۰: ۱۰۴-۱۰۵)

«وفي العراقِ جوعٌ/ وينثرُ الغلال فيه موسم الحصاد/ لتشبعَ الغربانُ والجراد/ وتطحن الشوان والحجر/ رحىً تدورُ في الحقولِ، حولها بشر/ مطر. مطر... مطر/وكم ذرفنا ليلةَ الرحيل من دموع/ ثم اعتللنا خوفَ أن نُلامَ بالمطر... مطر... مطر» (السّيّاب، ۱۹۷۱: ۱۲۲).

(ترجمه: در عراق گرسنگی است/ هنگام درو غله‌ها پراکنده می‌شوند/ تا کلاغ‌ها و ملخ‌ها سیر شوند/ دانه‌ها آسیاب می‌شوند/ آسیاب‌ها می‌چرخند/ دور کشتزارها/ و انسان‌ها پیرامون آن در چرخش/ باران ... باران... باران/ چه اشک‌ها که نباریدیم لحظهٔ وداع/ و از ترس سرزنش، باران را بهانه کردیم/ باران... باران... باران.)

در تصویر گرسنگی و فقر و ظلم که سیّاب آن را با کلاغ و هجوم ملخ‌ها طرح می‌زند به‌یاد آخرین اثر وان‌گوگ می‌افتیم. شاید کلاغ در تابلوی گندم‌زار او نشانه‌ای از مرگ زودهنگامش باشد و ظلمی که در مزرعهٔ بشری پیش چشم می‌دید و درمانی برایش نمی‌یافت. همانند اندوهی که شاعر جوان عراقی به‌ترسیم آن با واژگان پرداخت.

«الرِّيحُ تلهثُ بالهجيرِه كالجُنامِ على الاصيل/ وعلى القلاعِ تظلّ تُطوَى أو تُنشَّرُ لِلرَّحيل/ زَحَمَ الخليجُ بِهِنَّ مكتدحونَ جوَّابو بحار/ من كلِّ حافٍ نصفِ عارى.» (امیری و نعمتي، ۱۳۹۰: ۸۱)

(ترجمه: باد از شدّت گرما له‌له می‌زند؛ همچون کابوسی در تنگ غروب/ و پیوسته بر قلعه‌ها، در هم می‌پیچد، یا برای کوچ پخش می‌شود/ خلیج پارس، از آنان پر شده است؛ آن زحمت‌کشان که در دریاها به‌سیاحت می‌پردازند/ از هر پابرهنهٔ خدمت‌کار و نیمه‌عریان.) (همان)

«سیّاب در شعر سندباد، نو امیدی خود را از فضای ناپاک و سیاه اطراف خویش نقّاشی نموده است. نمای بیابان، قبر، سرما، یخبندان و برهنگی که از همان آغاز ترسیم می‌کند.» (رجایی، ۱۳۸۱: ۱۱۹)

۲-٦. مقایسهٔ ترسیم زمستان و باران، از ذهن اخوان تا سیّاب

«شعر زمستان در حقیقت در میان راه زبان، هنر و مضمون قرار دارد. این شعر با این توفیق نمی‌توانسته و نمی‌خواسته نسخه‌بردار مستقیم از مضمون استبداد اجتماعی موردنظر شاعر باشد.» (خسروی‌شکیب و جوادی‌نیا، ۱۳۹۱: ۸۲-۸۳) قصیدهٔ باران برخلاف شعر زیبای زمستان که از تصاویر اکسپرسیونی خارج نمی‌شود بین دو سبک هنری به‌رسم اشکال ذهنی دست می‌زند. گاهی شادمانی و نور امپرسیون و گاهی ترس و وحشت اکسپرسیون را نقش می‌بندد. «باران در قصیدهٔ «**أنشودة المطر**»، انقلابی است که ظلم را از بین می‌برد و آلودگی‌ها جامعه را می‌شوید.» (کمال‌زکی، ۱۹۹۱: ۲۵۸) سیّاب در سرود باران، در آخر هر بند سه

بار از واژهٔ باران استفاده می‌کند؛ گویی با هر بار گفتن باران با ضربهٔ قلم‌مو، رنگی بر پیکرهٔ تابلوی خیالی‌اش می‌زند؛ همانند ضربهٔ قلم در سبک امپرسیونیسم. تابلوی ذهنی او بین شادی و اندوه، روشنی و تیرگی در نوسان است. گاهی آیندهٔ سرزمینش را روشن می‌بیند. او برخلاف اخوان، بسیار خوش‌بین است. «او این چکامه را با آرزوی بارش باران بر سرزمین ویران‌شده‌اش که اهل آن، سال‌هاست که در شقاوت به‌سر می‌برند، به‌پایان می‌رساند.» (بلاطه، ۲۰۰۷: ۱۰۰)

«ونشوةٌ وحشيَّةً تعانقُ السَّماء/ كنشوةِ الطِّفلِ إذا خافَ منَ القمر!/ كأنَّ اقواسَ الحَّابِ تشربُ الغُيوم/ وقطرة فقطرة تذوبُ في المطر.../ وكركرَ الطفالُ في عرائسِ الكروم،/ ودغدغت صمتَ العصافيرِ على الشَّجر/ أنشودة المطر... مطر... مطر... مطر.» (السيّاب، ۱۹۷۱: ۱۱۹).

(ترجمه: لذّتی سرکش که آسمان را در آغوش می‌کشد/ به‌سان شیفتگی کودکی که از ماه می‌ترسد/ گویا رنگین‌کمان‌ها ابر می‌نوشند/ و قطره‌قطره در باران ذوب می‌شوند.../ و قهقهه کودکان در باغ‌های انگور/ که سکوت گنجشک‌ها بر درخت‌ها را قلقلک می‌دهد/ سرود باران/ باران... باران... باران...)

این ابیات سرشار از رؤیاهای شیرین است. پر از تصاویر کوچک و کنار هم که گردشی پرشور را در آن خواستار است؛ زیرا رنگ‌های زیادی در آن استفاده شده است و نور ماه و بازتاب آن از میان برکه در آغاز صبح از امیدهای درخشانی می‌گوید. شب سیّاب نیز فضای روشنی است، مملو از انگور و نخل و صدای آب؛ امّا تصاویر به‌سرعت دگرگون می‌شود و هراس، مرگ و تاریکی جای آن را می‌گیرد. فضای تصویر، نگاه انسان تب‌زده و در حال دور شدن از دنیاهای خوب است، ولی در امواج پرنور گذشته غرق شده است. حال و هوای وان‌گوگ بسیار با این تصاویر همخوان است. او نیز گاهی به‌استقبال خورشید می‌رفت و گاهی به‌ترسیم کارگران خسته در مکان‌های تاریک می‌پرداخت. تکرار «باران» همانند تکرار واژهٔ «من» در شعر زمستان تداعی‌کنندهٔ تصویری غم‌افزاست؛ ولی با این تفاوت که تکرار باران یا بر حجم زیاد آن، یا بر صدای قطره‌های آن دلالت می‌کند؛ امّا «من» در شعر زمستان قطع امید از گشایش را به‌تصویر می‌کشد. درحالی‌که باران اگر با خروش همراه نباشد نوید روزهای روشن است؛ زیرا ماهی‌گیران دست پر بازمی‌گردند.

«أكادُ أسمَعُ النخيلَ يشربُ المطر/ وأسمعُ القرى تَئِنُّ والمهاجرين/ يُصارِعُون بِالمجاذيفِ وبالقُلُوع/ عَوَاصِفَ الخليجِ والرُّعُودِ، منشدين/ مطر... مطر... مطر.» (همان: ۱۲۱)

(ترجمه: می‌شنوم که نخل‌ها باران را می‌نوشند/ و می‌شنوم که روستاها مویه‌کنان/ و مهاجران با پاروها و بادبان‌ها می‌جنگد/ و توفان‌ها و تندرهای خلیج آواز می‌خوانند/ باران...باران...باران...)

«اکسپرسیونیسم: آدم‌هایی مثل شَبَح.» این جمله نام جستاری درباره مکتب مورد بحث است. با خواندن این جمله‌گویی این بخش از شعر زمستان دریافتی دیگرگونه در ذهن می‌سازد: «درختان اسکلت‌هایی بلور

آجین.» درست است که این بخش از شعر زمستان، درختان نشسته در سکوت شبی زمستانی را به‌تصویر می‌کشد که سرتاپایشان سرمازده است؛ ولی وقتی از اسکلت‌های یخ‌زده می‌گوید، ناخودآگاه پیکرهای بی‌روح و منجمدی به‌ذهن خطور می‌کند که در عین داشتن حیات هیچ‌گونه حرکت و پویایی و سرزندگی ندارند، درست مثل آدم‌هایی مثل شَبَح که خیالی بیش نیستند و شور زندگی را ازدست داده‌اند. «شعرهایی که پایان‌پذیری آن‌ها قطعی است، به مخاطب خود نوعی آسایش و آرامش ناشی از تمام معنای شعر را انتقال می‌دهد که باعث ماندگاری شعر در ذهن می‌گردد.» (بروکس[1]، ۱۹۶۵: ۵۴) گویی با خواندن آخرین جملهٔ شعر، «زمستان است» باید کتاب شعر را نیز بست. تصویر پایانی این تابلو با قطع اندیشهٔ تصویری همراه است؛ زیرا خواننده همراه با سروده پیش می‌رود و با پایان‌یافتن آن نیز دیگر به‌سراغ ترسیم ذهنی خود نمی‌رود. اخوان در تابلوی زمستان رنگ و طرحی را ناتمام نگذاشته است.

«نگه جز پیش پا را دید نتواند/ که ره تاریک و لغزان است/ نفس، کز گرمگاه سینه می‌آید برون، ابری شود تاریک چو دیوار ایستد در پیش چشمانت/ نفس کاین است، پس دیگر چه داری چشم/ ز چشم دوستان دور یا نزدیک؟» (اخوان ثالث، ۱۳۸۰: ۳۸-۳۹)

تصویر سیاه و سپید است و هیچ رنگی جلوه ندارد. مِه قوی‌ترین تصویر این بخش است که در کنار رنگ سیاه و سپید ترس و دلهره را تداعی می‌کند.

«سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت/ سرها در گریبان است...» (همان)

در ترسیم مضطرب و ناموزون اکسپرسیونی این تابلو، با تصویر اندام‌هایی تیره، کشیده و بدون سر روبه‌رو می‌شویم:

«مسیحای جوانمرد من! ای ترسای پیر پیرهن چرکین/ هوا بس ناجوانمردانه سرد است... آی.../ دمت گرم و سرت خوش باد. سلامم را تو پاسخ گوی، در بگشای» (همان)

تابلوی اخوان در این بخش کمی بارنگ زرد رنگ‌آمیزی می‌شود. از بار اضطرابی آن کاسته شده زیرا تداعی‌کنندهٔ رسیدن به مکانی گرم است. گویی منجی پیری در آن‌سویِ در آهسته به‌سمت شاعر گام برمی‌دارد. انتظارِ دست‌یافتنی، از پیام‌های این بخش است.

«منم من، میهمان هر شبت، لولی‌وش مغموم/ منم من، سنگ تیپاخوردهٔ رنجور/ منم، دشنام پست آفرینش، نغمهٔ ناجور/ نه از رومم، نه از زنگم، همان بی‌رنگ بی‌رنگم/ بیا بگشای در بگشای، دلتنگم.» (همان)

1. C. Brooks

تکرار واژهٔ من: «این «من» ها نشان‌دهندهٔ حقیقت وجودی یک شاعر نگران است که در پی اثبات خود و مجاب‌کردن مخاطب است.» (خسروی‌شکیب و جوادی‌نیا، ۸۷:۱۳۹۱) و دربردارندهٔ اضطراب درونی و انکار روشنی امید. تکرار این واژه هاله‌ای از اضطراب و نگرانی را منتقل می‌کند و انتظار مثبتی که با خود داشت رفته‌رفته رنگ می‌بازد. صدایی هم در این میان با تکرار واژهٔ من شنیده می‌شود. صدای لگدزدن به سنگی کوچک در کف خیابان یخ‌زده. در این میان اندک نوری بر خیابان می‌تابد.

«حریفا! میزبانا! میهمان سال و ماهت پشت در چون موج می‌لرزد. تگرگی نیست، مرگی نیست/ صدایی گر شنیدی، صحبت سرما و دندان است...» (اخوان ثالث، ۳۸:۱۳۸۰-۳۹) این تصویر دست یخ‌زده‌ای را که با شتاب به در می‌کوبد ترسیم می‌کند. ولی صدای دَر از صدای برخورد دندان‌های سرمازده کمتر به گوش ما می‌رسد، پس نباید انسانی ایستاده و مصممی را تداعی کند؛ گویی پیکری خم‌شده و ناامید بر دری که هیچ‌گاه گشوده نمی‌شود ترسیم شده است.

از دیدگاه روان‌شناختی و جامعه‌شناختی، انتقال معنا و شکل نمایش در تطبیق تابلوی جیغ با شعر زمستان بسیار قابل لمس است. این بخش اکسپرسیونیستی‌ترین تصاویر را با خود همراه دارد. خواندن پشت سر هم و بدون درنگ، اضطراب، کاربرد واژگانی ترس زده و مرده، گویی از زبان انسانی تراوش می‌شود که ترس و ناامیدی به‌سراغش آمده است:

«سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت/ هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، ...» (همان)

دیگر رویش به‌سوی میخانه نیست و به آن پشت کرده و روی زمین نشسته است و تصاویر پیش چشمش توهّمی از مرگ و سیاهی و ارواح یخ‌زدهٔ مدفون در تابوت است. تابوتی از جنس سقف آسمان؛ یعنی مردن در عین زیستن که اوج درماندگی را نشان می‌دهد. همان‌گونه که آسمان سرخِ مونش در تابلوی جیغ، او را به هراس و سرگشتگی واداشت. این طبیعت خشمگین که آسمانش حکم مرگ را رقم می‌زد، اخوان را به سکوتی درازآهنگ می‌خواند. آخرین جمله گویی آخرین توان نفس کشیدن است و مرگ آخرین تصویر این شاهکارِ قرنِ آشوب‌زده.

۳. نتیجه‌گیری

هنر بی‌گمان نیرویی اجتماعی است و هنرمندان واجد مسئولیت اجتماعی هستند. تنها مخاطب هنر، دیدگان اجتماع است و بدون آن، محصولی بدون مصرف خواهد بود؛ زیرا اندیشه و نگاه به محصولات ساخته‌شده از آن، همانند سیکل بسته و در حال روزآمد شدنی است که هرکدام از یکدیگر انرژی می‌گیرد. در سراسر دنیا موضوعات مشترک بسیاری وجود دارد که شاید با گذشت قرن‌ها و با گذر از فرهنگ‌ها تغییر بنیادینی نپذیرد. بی‌گمان آزادی و احترام به

شرافت انسانی در تمام ادیان و آرمان‌ها زیربنایی یکسان دارد؛ و آنچه هنرمندان را به ساخت و ساز آن وادار می‌کند وجود نیروهایی علیه انسانیت است. شیوه‌های متفاوتی که هنرمندان برای بیان این موضوع انتخاب می‌کنند دلیلی بر عدم انطباق آنان پس از گذر از سال‌ها و مرزها نیست و می‌توان به‌سادگی ردپای آشنایی بین هنرمندان انسان‌گرا را در آن‌ها یافت. هنر به یک معنا شیوه‌ای است برای بازنمایی جهان، در شکلی نمادین که پس از برخورد از ذهن‌های روشن و تاریک با حس درونی، شهود، تخیّل و تصورات ما پیوند می‌خورد و این همان جنبهٔ انتزاعی هنر است. هنرمندان این مقاله، باوجود تفاوت در مادهٔ ساخت آثار، نقطهٔ مشترک بسیار ملموسی دارند. همهٔ آن‌ها به‌ترسیم درد انسان در یکی از قرن‌های مضطرب پرداخته‌اند. اخوان را با این تفاسیر باید به نقّاشی اکسپرسیون و شاکر سیّاب را هنرمندی امپرسیون معرّفی کرد که در لحظه‌های خاصّی مرز این دو مکتب را می‌شکنند. هرچند اخوان ثالث نیز در برخی از اشعارش همانند وان گوگ نور بر تصاویرش غلبه دارد ولی آن آثار کمتر اخوانِ دوران پختگی را نمایش می‌دهند.

٤. یادداشت‌ها

(۱) مهدی اخوان ثالث ۱۰ اسفند ۱۳۰۷ در مشهد به‌دنیا آمد و در ۴ شهریور ۱۳۶۹ در تهران چشم از جهان فروبست. او در اشعارش با تخلّص م. امید شناخته شده است. شعر او زمینهٔ اجتماعی دارد و حوادث زندگی مردم را به‌تصویر کشیده است. وی به‌خاطر لحن حماسی و باصلابت سبک خراسانی‌اش شناخته شده است. اشعار او دربردارندهٔ ترکیبات نو و تازه است.

(۲) بدر شاکر سیّاب در سال ۱۹۲۶. م در عراق، در روستای جیکور به‌دنیا آمد. در شش‌سالگی مادرش را از دست داد. وی پس از کناره‌گیری از حزب کمونیسم عراق به گرایش‌های ملی دل بست و به‌خاطر گرایش به امور سیاسی به زندان و تبعید محکوم شد. سیّاب به‌خاطر بیماری در اواخر زمستان ۱۹۶۴ دور از وطن بدرود حیات گفت. از او آثار شعری متعددی به‌جای مانده است که به‌صورت ***المجموعه الشّعریّة الکاملة*** به‌چاپ رسیده است.

منابع و مآخذ

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۰). *ازین اوستا*. چاپ پنجم، تهران: مروارید.

---------- (۱۳۸۰). *زمستان*. چاپ هشتم، تهران: مروارید.

---------- (۱۳۸۵). *آخر شاهنامه*. چاپ نوزدهم، تهران: زمستان.

امید. الف. (۱۳۳۲). ونسان وان‌گوگ. *مجلّهٔ شیوهٔ مطالعات هنر*، (۲)، ۴۱-۴۷.

امیری، جهانگیر و فاروق نعمتی (۱۳۹۰). دغدغه‌های سیاسی در شعر بدر شاکر سیّاب و مهدی اخوان ثالث. *نقد و ادبیات تطبیقی*، *۱* (۲)، ۷۱-۹۸.

ایتن، جوهانز (۱۳۶۷). *کتاب رنگ*. ترجمهٔ محمّدحسین حلیمی. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد.

البلاطه، عیسی (۲۰۰۷). *بدر شاکر السّیّاب، حیاته وشعره*. الطّبعة السّادسة، بیروت: مؤسّسة العربیّة الدّراسات والشّعر.

پاینده، حسین (۱۳۸۹). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)*. تهران: نیلوفر.

پرنیان، ماندانا (۱۳۹۰). زبان‌های هنری روح زمان، بررسی تطبیقی امپرسیونسیم در نقّاشی، ادبیّات و موسیقی. *ماهنامهٔ سورهٔ اندیشه*، (۵۲-۵۳)، ۲۰۸-۲۱۶.

خسروی شکیب، محمّد و مجتبی جوادی‌نیا (۱۳۹۱). دیالکتیک شکل و محتوا در شعر زمستان اخوان ثالث. *مجلّهٔ بوستان ادب*، ۴ (۲)، ۷۷-۹۸.

دادور، ایلمیرا (۱۳۹۲). هم‌پوشانی ناتورالیسم در ادبیّات و امپرسیونیسم در هنر. *نامهٔ فرهنگستان*، ۱۳ (۴۹)، ۴۴-۶۱.

درستی، احمد (۱۳۸۱). *شعر سیاسی در دوره پهلوی*. تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.

رجایی، نجمه (۱۳۸۱). *اسطوره‌های رهایی*. چاپ اوّل، مشهد: دانشگاه فردوسی.

رید، هربرت (۱۳۷۱). *معنی هنر*. ترجمه: نجف دریابندری. چاپ چهارم، تهران: انتشارات کتاب‌های جیبی.

ژیمنز، مارک (۱۳۸۷). *زیبایی‌شناسی چیست؟* ترجمهٔ محمّدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

السیّاب، بدر شاکر (۱۹۷۱). *دیوان*. الطّبعة الأولی، بیروت: دار العودة.

---------- (۲۰۰۰). *دیوان بدر شاکر السیّاب*. الطّبعة الأولی، بیروت: دار العودة.

شفیعی، فاطمه و حسن بلخاری قهی (۱۳۹۰). تخیّل هنری در حکمت اشراقی سهروردی. *متافیزیک*، ۳ (۹)، ۱۹-۳۲.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۰). *شعر معاصر عرب*. چاپ اوّل، تهران: سخن.

قزلسفلی، محمّدتقی (۱۳۸۸). زیبایی‌شناسی و سیاست؛ بازتاب سیاست در رویکرد رئالیستی به هنر. *پژوهشنامهٔ علوم سیاسی*، ۵ (۱۷)، ۱۶۷-۱۹۷.

کادن، جی. ای. (۱۳۸۶). *فرهنگ توصیفی ادبیّات و نقد*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: شادگان.

كمال زكي، احمد (۱۹۹۱). *دراسات النّقد الأدبي*. الطّبعة الأولی، بیروت: دار الأندلس.

لمبرت، رزمری (۱۳۹۱). *تاریخ هنر -سدهٔ بیستم* از مجموعهٔ هشت‌جلدی تاریخ هنر. ترجمهٔ حسن افشار. تهران: مرکز.

مجدی، وهبه و کامل المهندس (۱۹۸۶). *معجم المصطلاحات العربيّة في اللّغة والأدب*. الطّبعة الثّانية، بیروت: مکتبة لبنان.

محسنی‌نیا، ناصر و فائزه رحیمی (۱۳۹۱). بررسی و مقایسهٔ اشعار اجتماعی و انسان‌گرایانهٔ مهدی اخوان ثالث و ایلیا ابوماضی. *نشریهٔ ادبیّات تطبیقی*، ۳ (۶)، ۱۶۳-۱۸۵.

میرزالو، مهری (۱۳۷۹). همه‌چیز هنر است و هرچیزی هنر نیست. چکیدهٔ تاریخ هنر مدرن. از امپرسیون تا مهروموم‌های هشتاد. اثر گیلداز بوردایس. *مجلّهٔ هنرهای تجسّمی*، (۸)، ۷۵-۸۹.

میرقادری، سید فضل‌الله (۱۳۸۴). اخوان و سیّاب از «باغ من» تا «النّهر و الموت». *مجموعه‌مقالات دومین همایش پژوهش زبان و ادبیّات فارسی. رخسار اندیشه*، ۹۷-۱۱۴.

ولک، رنه و وارن اوستین (۱۳۹۰). *نظریّهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحّد و پرویز مهاجر. تهران: نیلوفر.

References

Brooks, C. (1965). *Modern poetry and the Tradition*. Chapel Hill, university of North Carolina press.

Brunel, P. & Y. Chevrel (1989) *Précis de littérature compare*. Paris, Puf.

الترقيم الدولي الموحد للطباعة: ۲۶۷۶-۶۵۱۵
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: ۲۶۷۶-۶۵۲۳

بحوث في الأدب المقارن
https://jccl.razi.ac.ir/

مقالة محكّمة

بحوث في الأدب المقارن (الأدبين العربي والفارسي)
جامعة رازي، السّنة العاشرة، العدد ۲ (۳۸)، صيف ۱۴۴۱، صص. ۳۷-۶۱

علم الجمال التعبيريّة والانطباعيّة في شعر مهدي اخوان ثالث وبدر شاكر السّيّاب

علي صفايي سنگري[۱]
أستاذ مشارك في قسم اللّغة الفارسيّة وآدابها، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة جيلان، رشت، إيران
بهاره هوشيار كلوير[۲]
طالب الدّكتوراه في فرع اللّغة الفارسيّة وآدابها، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة جيلان، رشت، إيران

الوصول: ۱۴۴۰/۶/۲۳ **القبول:** ۱۴۴۱/۸/۲۹

الملخّص

تعدّ الانطباعيّة والتّعبيريّة من أهمّ المدارس الفنّية في أواخر القرن التّاسع عشر وبدايات القرن العشرين والّتي استقطبت اهتمام المفكّرين في حقول الأدب. ومن هذا المنطلق ركزت المزيد من الآثار الأدبيّة الهامّة والخالدة على القضايا الإنسانيّة والقفزات الصّناعية الكبرى والحروب والاستعمار وغيرها من المشاكل والأزمات. وقد طالت تداعيات هذه المشاكل والأزمات الشّرق الأوسط وإيران شأن باقي بلدان العالم الّتي كانت تعج بالاضطرابات. هذا و يمثّل مهدي أخوان ثالث وبدر شاكر السّيّاب الأديبين الإيراني والعربي في الحقل ذاته. وقد ضمّ الشّاعران صوتهما إلى أصوات الفنّانين الآخرين للصدح بوحشة الانسان وانعزاله في هذا القرن المشحون بالفوضى. واطلقا خيالهما لرسم لوحات فنّية من الكلمات. في هذا البحث قمنا بدراسة أشعار للشّاعرين اخوان ثالث وبدر شاكر السّيّاب للكشف عن أوجه التّلاقي بينها وبين الرّسوم الّتي تعتمد على المدارس المذكورة أعلاه. ومن ثمّ رتبنا الأشعار وفقا لمضامينها بناء على مدارس الرّسم الّتي اسلفناها سابقا. ومن أهمّ النّتائج الّتي توصلنا إليها عبر هذه الورقة البحثيّة أنّه يمكن اعتبار أخوان ثالث وبدر شاكر السّيّاب شاعرين فنّانين ينطبق فنهما على المدرستين المذكورتين في الرسم. الا أنّه يمكن القول أنّ صور الخيال الّتي رسمها السّيّاب والمعبرة عن آلامه وأحزانه تشبه بصورة عامة الانطباعيّة كما أنّ كلمات أخوان ثالث تجنح إلى التّعبيريّة. والسّبب في ذلك ربّما يكمن في اهتمام السّيّاب بالبيئة الّتي تحيطه أو قل انّه ينظر إلى الظّواهر نظرة ماديّة وحسّيّة. بينما أنّ أخوان ثالث مغرم بالتّاريخ ولذلك تلف صوره الشّعريّة بعض الضّبابية والغموض.

المفردات الرّئيسية: الأدب المقارن، الجماليّة، الانطباعيّة، التّعبيريّة، مهدي أخوان ثالث، بدر شاكر السّيّاب.

۱. العنوان الإلكتروني للكاتب المسؤول: safayi.ali@gmail.com
۲. العنوان الإلكتروني: baharhoushyar@yahoo.com