موسیقی معنوی در شعر ناظم حکمت و احمد شاملو (زبان در شعر)

YEŞİM IŞIK*

ABSTRACT

In this article, the author has tried to investigate the musical impact of Nazem Hekmat's poetry on Ahmad Shamloo's poetry style. In his poets, Nazem Hekmat is in search of a cadence full of excitation that like a symphony seems to be generated from a set of musical instruments. Apart from music, sound is very conspicuous in his poems. In place of prosodic rhythms and syllables, the poet using sound similarities, repetitions and the words which phonetically are close to each other produces short, long and broken hemistiches. Ahmad Shamloo too, by his innovations further expands musical domain of the verse. He, unlike the classical poets who had no connection to Persian prose, disarrays the boundaries between verse and prose, while paying attention to the element of language and its roots. On this path, he utilizes a prosaic music which is closer to language's natural music.

Key words: Nazem Hekmat, Ahmad Shamloo, poem music, poem language

چکیده

نگارنده این مقاله تلاش کرده است تا تأثیر موسیقایی اشعار ناظم حکمت بر اشعار شاملو را بررسی کند. ناظم حکمت، شاعر ترک، در اشعار خویش در جستجوی آهنگی مملو از جوش‌وخروش است که گویی به‌سان یک سمفونی، برآمده از مجموعه‌ای از آلات موسیقی است. به جز موسیقی، صدا نیز در شعر وی بسیار چشمگیر است. شاعر به جای استفاده از اوزان عروضی و هجاها، باکمک تشابهات صدایی، تکرارها و واژه‌هایی که از نظر آوایی به هم نزدیک‌اند، مصرع‌های کوتاه، بلند و شکسته را به منصه ظهور می‌نشاند. شاملو نیز شاعری است که به واسطه ابداعات خویش حوزه‌ی موسیقایی شعر را وسیع‌تر ساخت. وی برخلاف شاعران کلاسیک که هیچ ارتباطی با نثر فارسی نداشتند، تمام مرزهای میان نظم و نثر را به هم می‌ریزد و البته در این راه به عنصر زبان و ریشه‌های آن توجه می‌کند. وی در این مسیر از موسیقی نثر، که تا حد زیادی به موسیقی طبیعی زبان نزدیک است، بهره می‌گیرد.

کلید واژگان

ناظم حکمت، احمد شاملو، موسیقی شعر، زبان شعر.

مقدمه

محتوای اولین اشعار ناظم، از ادبیات ترکیه دور و بیگانه است، اما تجربیات حاصل از مسافرت‌های گوناگون و اسارت در زندان او را با فرهنگ و ادبیات بومی ترکیه بیشتر آشنا ساخت. این آشنایی کم‌کم منجر به گرایش وی به ادبیات شفاهی و رمانتیک ترکی شد؛ از اینرو با کمی تأمل در اشعار

* Y. Doç. Dr., Gümüşhane Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, yesimisik_29@hotmail.com.

ناظم حکمت می‌بینیم که زبان شعری وی متأثر از ادبیات سنتی ترکیه در زمان امپراتوری عثمانی است. حکمت بعدها در شوروی سابق (روسیه‌ی کنونی) ادبیات جدید را فراگرفت و پس از آن با تلفیق آموخته‌های پیشینش با آنچه در این کشور درباره‌ی ادبیات معاصر جهان فراگرفته بود، ادبیات نوینی را در ترکیه پایه‌گذاری نمود.

ناظم حکمت به‌خوبی توانست علم و فلسفه را در شعر به‌کار گرفته و تأثیر انسان بر طبیعت را در زبان شعری خویش به منصه ظهور بنشاند. در این خصوص به جرئت می‌توان گفت که هیچ یک از شاعران نتوانسته‌اند این چنین، دیدگاه‌های دنیای علم و فلسفه را در شعر وارد سازند. وی در اشعارش تأثیر انسان آگاه را بر طبیعت نشان می‌دهد؛ انسانی که طبیعت را متناسب با اهداف اجتماعی خود به‌کار می‌گیرد و با انتقاد از وضعیت کنونی در راستای تغییر خود و اجتماعش می‌کوشد.

در واپسین اشعار حکمت می‌بینیم که قهرمان عاشق هیچگاه به خاطر نرسیدن به معشوق نمی‌میرد، بلکه نهایتا در راه اهداف انقلابی خویش جان می‌بازد و این‌گونه است که شاعر محتوایی سنتی را در شکلی مدرن مطرح می‌سازد؛ به این معنا که عنصر عشق را از ادبیات سنتی گرفته و آن را با ادبیات قرن بیستم تلفیق می‌کند. بنابراین می‌توان گفت شعر وی از یک‌سو به ادبیات عامه و از سویی دیگر به ادبیات دیوانی (کلاسیک) تکیه دارد. اما آنچه شعر ناظم را از سایرین متمایز می‌سازد حاصل ترکیب دو فرهنگ متفاوت و حتی متضاد با یک‌دیگر نیست، بلکه برآیند ترکیب ماهرانه‌ای است که توانسته است موضوع مورد بحث را در واقعیت قرن بیستمی‌اش بگنجاند (Gürsel, 1992,81)

حکمت در شعرش در جستجوی آهنگی منحصربه‌فرد است. آهنگی پرطنین که گویی از مجموعه‌ای از آلات موسیقی به وجود آمده‌باشد و تنها از نواختن یکی از آنها. پس از عنصر موسیقی، صدا نیز در شعر وی بسیار برجسته و مشهود است. شاعر به جای استفاده از اوزان عروضی سنتی و موسیقی مبتنی بر هجاها، با کمک تشابهات صداها، تکرارها و واژه‌هایی که از نظر آوایی به هم نزدیک‌اند، مصرع‌ها را کوتاه، بلند و شکسته می‌کند و بدین‌سان یک شعر نوین را تشکیل می‌دهد. البته ناظم حکمت در داستان‌های منظوم خویش تلاش کرده است تا میان شکل و محتوا هماهنگی خاصی را به وجود آورد.

شاملو نیز شاعری است که به واسطه ابداعات خویش حوزه‌ی موسیقایی شعر را وسیع‌تر ساخت. وی برخلاف شاعران کلاسیک که کمتر به نثر فارسی توجه داشتند، تمام مرزهای میان نظم و نثر را به هم می‌ریزد و البته در این راه به عنصر زبان و ریشه‌های آن توجه می‌کند. وی در این مسیر از موسیقی نثر، که تا حد زیادی به موسیقی طبیعی زبان نزدیک است، بهره می‌گیرد. حتی در شعر منظوم، وی باز هم به موسیقی عروضی بی‌توجه است. از همین رو به هنگام تقطیع هجاها برای دریافتن وزن شعر و ادای درست آن، فراوان می‌بینیم کلماتی را که در هم ادغام می‌شوند، فشرده می‌شوند، مخفف و حتی حذف می‌شوند. کاربرد طیف وسیعی از این گونه اختیارات زبانی و شعری، همچون بی‌توجهی به ضرب‌آهنگ و وزن و ارزش موسیقی واژه به طور مستقل، ظرفیت موسیقایی کلمات و نمای بیرونی و صوری آن‌ها را از بین می‌برد.

اما برخلاف ویژگی‌های اشعار منظوم شاملو، در نثر وی می‌بینیم که به موسیقی واژه و آهنگ خاص آن، توجه بیشتری شده‌است. می‌دانیم که نثر نیز خود مستقلا از یک موسیقی درونی برخوردار است، موسیقی‌ای که از تکرار صرفی حاصل نمی‌شود تا نوعی یکنواختی و ملالت را به خواننده القاء کند، بلکه برخاسته از تغییر و تنوع ارکان جمله است و همانطور که می‌دانیم، تنوع در موسیقی منجر به ایجاد شگفتی در خواننده می‌شود، از این‌رو شاید بتوان وزن را در نثر به موسیقی یک سمفونی تشبیه کرد که هارمونی‌آن می‌تواند تغییر و دگرگونی داشته‌باشد. اما در نظم، تکرار هارمونی‌ها یکنواخت بوده و از اینرو به راحتی قابل تشخیص است. از سوی دیگر، در نثر می‌توان

از موسیقی متنوعی که حاصل اصوات گوناگون، لحن‌ها و گونه‌های زبانی متفاوت است، همزمان استفاده کرده و به این ترتیب به موسیقی دگرگونی و تنوع بیشتری بخشید، کاری که در نظم کمتر می‌توان به آن دست یافت. نثر آهنگ خود را از معنا می‌گیرد و به آن حرکت و روح می‌بخشد، لذا هرگاه معنا تغییر کند لحن نیز تغییر پذیرد و بالطبع آن آهنگ و موسیقی هم تغییر می‌کنند. (روشان، ۱۳۸۴: ۱۶۲-۱۶۳) با این توضیح باید گفت که برخی از اشعار احمد شاملو، خواه از لحاظ فضاسازی و خواه از لحاظ واژه‌یابی‌ها، اشعار ناظم حکمت را در ذهن تداعی می‌کنند.

نگاهی کوتاه به محتوای شعر ناظم حکمت و احمد شاملو

ناظم حکمت ران، در بیستم نوامبر ۱۹۰۱ در شهر سلانیک به دنیا آمد. در دورهٔ جوانی با احساس و علاقه‌ای که نسبت به وطن خود داشت، سرایش شعر را آغاز کرد و قبل از هیجده سالگی با اشعاری که در مجله‌های ادبی مختلف به چاپ رسانده بود و نیز با شرکت در انجن شب‌های شعر، در جامعه‌ی شاعران زمان خود معروف گشت. (Fuat,2002,337-340). در سال ۱۹۲۱ برای تدریس به شوروی سابق رفت و در مسکو تجربه‌های متفاوت و مفیدی به دست آورد که از آن جمله، آشنایی با ساختارگرایی (کنستروکتیویسم) و فوتوریسم بود (Akyıldız,2005,645). استفاده از این تجربه‌ها نهایتا منجر به نوآوری‌های بسیار او در شعر مدرن ترکیه شد چنانکه از آن پس به طور کل قالب سنتی ترکیه را شکست و به شعر آزاد پرداخت.

در ۲۱ سالگی در صنعت شعری‌اش از استتیسم (زیبایی‌شناسی) آوانگارد و مارکسیسم تاثیر پذیرفت و با تفکر در سنتز ساختارگرایی و کمونیسم و نیز با الهام از مایاکوفسکی، شاعر روس، به ستایش صنعتی‌شدن پرداخت. در سالهای ۱۹۲۸-۱۹۳۸، در اوج دوران کشمکش‌ها و تنش‌های سیاسی، فعالیت‌های سیاسی ناظم هم بیشتر از فعالیتهای ادبی‌اش گشت. در سال ۱۹۲۹ سی نفر از اعضای حزب کمونیست از سوی حکومت دستگیر شدند که خوش‌بختانه ناظم حکمت جزء آنها نبود، لیکن وی در همان ایام با زندانیان فقیر نشست و برخاست می‌کرد. پس از آن سال‌ها بود که سرایش شعر به شیوه‌ی مایاکوفسکی را ترک نمود و کوشید در شعرش بیشتر از شخصیت‌های زنده استفاده کند و برای تأثیرگذاری بیشتر، از نمادهای جدیدتری بهره‌گیرد. (Göksu&Tims,2002, 37-38)

ساختار اجتماعی ایران نیز متقابلا پس از انقلاب مشروطه این کشور تحت تأثیر بسیاری از عوامل داخلی و خارجی تغییر یافت و اندیشه‌ها و ارزش‌های نویی به تدریج در میان توده‌های مردم رواج یافت. همزمان با این تحولات، انتشار روزنامه‌های فارسی زبان در داخل و خارج ایران سبب بیداری روزافزون مردم گشت، همچنین تأسیس مدرسه‌ی دارالفنون به همت امیرکبیر موجب سوادآموزی و دانش‌اندوزی بسیاری از ایرانیان شد که در تحولات اجتماعی سیاسی ایران اقدامی بسیار موثر بود. پس از این سال‌هاست که برخی شاعران از جمله احمد شاملو به مضامین سیاسی اجتماعی روی‌آورده و جهت‌گیری آثارشان را در همین سمت و سو سوق دادند. (حسن لی،۱۳۸۶: ۱۵)

شاملو اگرچه به گفته‌ی خود، متخصص انقلاب نیست و شعرش اجتماعی است نه سیاسی، اما می‌بینیم که به ضرورت، گاهی شعر را تا مرز انقلاب و سرنگونی استبداد پیش برده و تمام کوشش خود را معطوف به راهی برای آزادی انسان در بند می‌سازد که نمونه بارز آن را در شعر لوح می‌توان مشاهده کرد. در این شعر طغیان شاعر علیه وضعیت اسف‌بار، خمود و ساکن تحمیل‌شده بر جامعه به‌خوبی نمایان است؛ مفاهیم، به شکلی نمادین و در قالب استعاره و کنایه و اشاره و ایهام به‌کار رفته و واژه‌ها همگی دلالتی نمادین دارند؛ در اینجا اشاره به این نکته ضروری است که همه‌ی این ویژگی‌ها به اقتضای وضعیت سیاسی آن دوران پدیدار می‌گشت چرا که هرگونه انتقاد، جنایت محسوب شده و حاصل چنین فشارهایی از سوی رژیم دیکتاتور و مستبد در عرصه فرهنگ و هنر نیز چیزی جز سانسور و حبس واژه‌ها در سینه نبود (بنی اسدی۱۳۸۴: ۴۴).

مبارزه و انتقاد از حاکمان مستبد در دورهٔ پهلوی دوم واقعیتی عینی و ملموس است؛ بخصوص پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ که نوعی سرخوردگی در میان احزاب سیاسی و اجتماعی به‌وجود آمد و استبداد چنان خفقانی در جامعه ایجاد کرد که یأس و ناامیدی در سرتاسر آن موج می‌زد. در همین دوران است که شعر تنها زبان گویا و گزنده نسل جوان سیاسی می‌شود و شاملو که اتکای اشعار سیاسی‌اش سراسر مبتنی بر واقعیت‌های زندگی روزمره است، پرچمدار شعر اعتراضی در میان شاعران زمان خود می‌گردد.(علی مردانی، ۱۳۹۰: ۸۶). وی برای نخستین بار که شعری از ناظم حکمت را از ثمین باغچه‌بان شنید، قبل از آن‌که معنای آن را دریابد، بیشتر تحت تاثیر موسیقی درونی آن قرار گرفت، و هنگامی‌که ثمین معنای شعر را برای او ترجمه کرد، توانست سرنخ‌های بسیاری از سبک شعر ناظم به‌دست آورد. (مجابی، ۱۳۸۱: ۸۱-۸۸)

در این مقاله تلاش خواهیم کرد تا زبان شعر ناظم حکمت و احمد شاملو را بررسی و مقایسه کنیم چرا که هر دو شاعر تقریبا با یکدیگر معاصر بوده‌اند و تحولات سیاسی و اجتماعی جهان را تقریباً همزمان با یکدیگر مشاهده کرده‌اند. این همزمانی سبب گشته است تا زندگی سیاسی هر دو شاعر (خصوصا ناظم حکمت) با اشعارشان ارتباط نزدیکی بیابد.

هماهنگی شکل و محتوا

در میان داستان‌های منظوم حکمت، هماهنگی خاصی میان شکل و محتوا دیده‌می‌شود. مثلا در مقدمهٔ شعر «ژوکوندوسی یا او» بخش آغازین شعر با عنوان «یک ادعا»، تماما با مصرع‌های کوتاه و قالب پنج‌هجایی نوشته شده‌است و یا قبل از آن‌که شاعر داستان مداح را تعریف کند، درمقدمهٔ شعر به‌مانند یک اعلامیه، از ادبیات شفاهی ترکیه سود جسته و برای ایجاد یک ساختار شعری جدید، تغییرات مختلفی را در شکل حروف، خطوط و حتی نقطه‌های‌شعر به‌کار می‌برد. وی علاوه برهمه‌ی این تکنیک‌ها، از واژه‌ها نیز - که نشانه ی انسجام شکل شعر می‌باشد- به نحو خاصی استفاده می‌کند.

آثار شعری ناظم را می‌توان به دو بخش داستان‌های منظوم و غیر منظوم تقسیم کرد. در یکی از داستان‌های منظوم وی به نام «چرا بنرجی خودکشی کرد؟» می‌بینیم که عناصر تصویری و شفاهی زیادی در جای‌جای داستان به‌کار گرفته می‌شوند. همچنین در بخش‌هایی از شعر که به شکل نثر نوشته شده‌اند، تشابه در صداها و گفت‌وگوها بسیار می‌شود و حتی در جایی برای نمایاندن استعمار انگلیس گاه‌گاه از واژه‌های انگلیسی استفاده می‌شود. یکی از زیباترین بخش‌های این شعر که در آن هماهنگی شکل و محتوا به وضوح به‌چشم می‌خورد، خطابه‌ی سومادوا، دوست بنرجی در هندوستان در شهر کالکولاتا به مردم است که به سبب تجمع و شلوغی و غوغای آن‌ها در کوچه‌ها گاهی بسیار ضعیف شنیده می‌شود و گاهی اصلا شنیده نمی‌شود.

ناظم در داستان منظومش «نامه‌هایی برای تارانتابابو» متناسب با موضوع، توضیحاتی منثور در حاشیه داده و زندگی روزمره و وضعیت اقتصادی مردم را با استفاده از ریاضیات به‌خوبی به تصویر می‌کشد. جالب‌تر آنکه استفاده از این‌گونه تجارب غیر شعری هیچ صدمه‌ای به ساختار شعری داستان‌وار وی وارد نمی‌سازد و درحالی‌که محتوا سرشار از تنوع است باز هم شاعر را از امتحان فرم جدیدی از شعر باز نمی‌دارد.

ناظم حکمت در «حماسه‌ی قوای ملی» و « مناظر انسانی سرزمین من» از تمام تجاربش در تنوع شکل شعر استفاده می‌کند. از همین رو می‌توان گفت این داستان‌ها -که از لحاظ شکل کاملا متفاوت از داستان‌های دیگر وی هستند- نوعی رمان منظوم و سینمایی به‌شمار می‌روند که در آن موضوع داستان بر نحوه‌ی بیان شاعر نیز تأثیر گذاشته. در این خصوص «مناظر انسانی سرزمین من» -که بعد از سال ۱۹۵۰ نوشته شده‌است و متشکل از ۵ دفتر و ۱۷۰۰۰ مصرع است – ویژگی‌های فوق را بیشتر تداعی می‌کند. (Canberk,1994, 56-58)

ناظم حکمت در اشعار خود برای مقابله با شعر سنتی، وزن و آهنگی جدید و بیان و محتوایی تازه را وارد شعر ساخت. به عنوان نمونه باید گفت که این شاعر ترک برای نخستین‌بار اشعاری در شکل گفتگو و دیالوگ سرود و نیز موضوعاتی را وارد شعر کرد که مسبوق به سابقه نبود. حکمت

*زبان، وزن و ساختاری متناسب با دوره‌ی زمانی خود را در شعر ایجاد نمود و در این راستا گاهی از ادبیات دیوانی و گاهی از ادبیات ملی استفاده کرد. نمونه‌ی بارز این رویکرد در داستان «شیخ بدرالدین» دیده می‌شود؛ داستانی که در آن قالب‌های ادبیات دیوانی و ملی به‌کلی در هم آمیخته شده‌اند. در همین دوره بود که حکمت با اطلاع از ممنوع‌شدن اشعارش، برای گریز از این وضعیت، دست به تغییر تاریخ و مکان‌ها در شعر زد. باید گفت داستان شیخ بدرالدین اثری کاملا متفاوت از آثار پیشین اوست چراکه هم از نظر شکل و هم بیان، متناسب با موضوع این داستان، شاعر از ویژگی‌های نثر عثمانی یا کهن بهره‌می‌گیرد و وزن، هجا، شکل و نوع شعر را تماما در یک قالب دیوانی به‌کار می‌گیرد.(*Doğan,2007, 178–179)

موسیقی معنوی شعر شاملو نیز، مملو از اسطوره‌آفرینی، بازآفرینی اسطوره‌ها، تلمیحاتی از زندگی پیامبران و اشاراتی از داستان‌های اروپایی و گاه ملی است. اما آنچه که بیشتر در اشعار او نمود می‌یابد، افسانه‌ها و اسطوره‌های غربی‌اند که در نگاه جهان‌شمول وی در هم می‌آمیزند. سرگذشت عیسی، هابیل و قابیل، اسفندیار، هملت و اشخاص و مکان‌های مرتبط باآنها از این جمله‌اند. جالب‌تر آنکه در کنار استفاده از این شخصیت‌های افسانه‌ای، شاملو خود دست به اسطوره‌سازی می‌زند و برای مثال شخصیت‌هایی چون مرتضی، وارتان، آبائی،آماجان و نازلی را می‌سازد که همه بیانگر فضا و ساختار تصویری شعر وی هستند. در این میان آیدا ، معشوق شاعر، از حد یک عشق زمینی فراتر رفته و خود تبدیل به یک اسطوره می‌شود. می‌بینیم که استفاده از این افسانه‌ها و شخصیت‌های اسطوره‌ای –که در ادبیات فارسی کمتر به‌کار می‌روند - نوعی آشنایی‌زدایی را به شعر شاملو می‌بخشند.

از داستان‌های منظوم شاملو می‌توان «پریا»، «به‌شب مهتاب»، «بارون» و «قصه‌ی دخترهای ننه‌دریا» را نام برد که ویژگی مشترک و برجسته در تمام آنها، گشت وگذار و شلنگ‌اندازی در عرصه‌ی زبان و فرهنگ عامه است؛ علاوه براین، آنچه ارزش هنری اشعار وی را بیشتر می‌سازد، بیان آرزوها، دردها و نقصان‌های زندگی اجتماعی به زبانی نمادین است که شعر او را بیشتر به فرهنگ قومی سرزمینش پیوند می‌دهد. در این میان، نخستین شعر بلندش که به سرعت در میان عوام و خواص شهرت یافت، «پریا» است. این شعر -که تفکر اسطوره‌ای شاعر را به تقدیر دردناک زندگی انسان معاصر پیوند می‌زند- نمونه‌ی کاملی از یک شعر اجتماعی -سیاسی ایدئولوژیک است. (سلاجقه،۱۳۸۷: ۲۷۷)

زبان در شعر

پرواضح است که زبان به عنوان ابزاری بنیادین برای هرگونه بیانی، وابسته به عوامل گوناگون اجتماعی است، لذا هر یک از گروه‌های مختلف اجتماعی، سبکی ویژه و سطحی خاص از زبان را برای بیان مقاصد خود به کار می‌گیرند و به‌اصطلاح، زبان ویژه‌ی خود را دارند. به‌همین ترتیب در جامعه‌ی معاصر ایران نیز که زبان رسمی آن فارسی است، گروه‌ها و اقشار مختلف اجتماعی هر کدام با واژه‌ها، ترکیب‌ها، کنایه‌ها، ضرب المثل‌ها و لهجه‌های خاص خود سخن می‌گویند و از این رو حوزه‌ی زبانی تحصیل کرده‌گان، سیاست‌مداران، بازاریان، کارگران و ... هر کدام به گونه‌ای از دیگری قابل تشخیص و تفکیک است.

شاعران معاصر نیز هر کدام بنابر گرایش‌های فکری، باورهای شخصی و ویژگی‌های شخصیتی خود، گونه‌ای از زبان را برای مقاصد خود به‌کار می‌گیرند برای مثال می‌بینیم که زبان شاعران انقلابی، اجتماعی و حماسی و متفاوت از زبان سرشار از احساس شاعران رمانتیک است، و نیز برخی از شاعران امروزی - با پیروی از همان سبک سیاسی-اجتماعی اشعار دهه‌های چهل و پنجاه - عمدتاً بر معنا، محتوا و پیام شعر تمرکز و تأکید دارند.

شعر *مفهوم‌گرا* و *اندیشه‌مدار* شعری است که توجه خود را تماما بر محتوا و معنای شعر معطوف می‌کند و زبان را تنها، وسیله‌ای برای انتقال پیام می‌داند. از همین‌رو شاعران پیرو این

سبک شعری، خواننده را به سوی معنای ویژه‌ای هدایت کرده و از او می‌خواهند که با تفکر در شعر به مقصود شاعر پی برده و منظور وی را دریابند. از آنجا که این‌گونه شاعران، همواره دغدغه‌ی فهمِ مخاطب را در سر داشته و بیشتر مایل‌اند تا خواننده هر چه زودتر پیامِ شعر را دریافت کند، به شکستن هنجارهای زبانی روی خوشی نشان نمی‌دهند.

بنابراین کارکرد زبان در شعرِ اندیشه‌مدار، هیچ مانعی برای بروز اندیشه‌های صریح ایجاد نمی‌کند تا بدین وسیله خواننده‌ی خلّاق، خود بتواند به‌راحتی با فوران عاطفی پیام، سروکار پیدا کند. این نوع شعر غالباً خطی و سرراست است و همواره از «مصادیقی حی وحاضر» با ما سخن می‌گوید و به‌طور کلی می‌توان گفت پرداختن به موضوع در آن، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. طبیعی است شعری که اندیشه در آن محور قرار گیرد، به بازی‌های زبانی روی خوشی نشان نمی‌دهد چراکه احتمال آن می‌رود این نوع لفظبازی‌ها، موضوعات اجتماعی را از صحنه به‌دور کرده و شعر به تعهد خود (که همانا پرداختن به مسئله‌ی فوق است) عمل نکند. (حسن لی،۱۳۸۶: ۱۰۱-۱۰۳)

حکمت نخستین‌بار در جوانی (سنین ۱۹-۱۸ سالگی) با تأثیرپذیری از پدربزرگش و به‌اقتضای شرایط اجتماعی آن زمان، سرودن اشعار وطنی را آغاز کرد، در همین سنین بود که با افکار مارکسیستی وسپس کمونیستی آشنا گردید که این آشنایی منجر به‌روی‌آوری وی به شعر تعلیمی بود. همچنین در سال های ۱۹۲۲-۱۹۳۶، وی با تأثیرپذیری از مکتب فوتوریسم، به سرودن اشعاری پرداخت که می‌شد آنها را به‌مانند یک خطابه برای سخنرانی مقابل جمعیت آن هم با صدایی بلند برای اموری تبلیغاتی خواند. (Gürsel,1992, 40)

*او در شعرش، مضمون و ساختار جدیدی را به خواننده‌خود ارائه می‌دهد، مضمون نوینی که اگر چه به اثر او رنگ خلاقیت می‌بخشد اما متاسفانه با آنچه که در ذهن خواننده‌ی ترک می‌گذرد مطابقت ندارد. درواقع مضامینی که وی در شعرش مورد استفاده قرار می‌دهد و ساختار نوینی که اتخاذ می‌کند (ساختاری که برآیند تجزیه‌و تبدیل شعر کهن ترکی است) شعر وی را منحصربه‌فرد و زیبا می‌سازد اما می‌توان گفت که او با انتخاب این نوع شعر (شعر تعلیمی) از فرهنگ ملی خود دور گشته‌است. (*Kolcu,2007,191*) حکمت بعدها در زندان با شناختی که از زندگی و مردمان روستایی پیدا کرد، دوباره به صحنه‌ی شعر سنتی ترکی بازگشت و مجددا راه را به ترانه‌های محلی و ادبیات عاشقانه باز کرد و عناصر شعر سنتی را به‌شکلی روشمند در سرایش شعر مدرن به‌کار برد. در اشعار آزاد ناظم، همچنان ادامه‌ی ردپای ادبیات سنتی - محلی و دیوانی (شعر سنتی و کهن ترکیه) را می‌توان دید (*Timuçin,1979, 30-34*) که در آن شاعر با خلاقیت خود، همواره مضامین مذکور را درقالبی امروزی‌و مدرن می‌ریزد برای مثال مفهوم عشق را از شعر سنتی می‌گیرد و آن را به‌شکل قرن بیستمی‌اش مطرح می‌کند. نمونه‌ی این امر در شعر همچون «گَرَم» دیده می‌شود که قهرمان آن (گَرَم) نه به خاطر نرسیدن به معشوق بلکه نهایتا به‌سبب مسؤلیت انقلابی خود می‌میرد. در واقع در این شعر، شاعر از گَرَم، نمادی به عنوان قهرمان عشق ساخته‌است. شایان ذکر است که این شعر از نظر محتوایی ارتباط نزدیکی با ادبیات سنتی می‌یابد که این خود، ارزش اثر را دوچندان می‌سازد، زیرا محتوای آن یک سو به ادبیات عمومی و از سویی دیگر به ادبیات دیوانی پیوند می‌خورد. اهمیت شعر ناظم نه فقط حاصل ترکیب دو فرهنگ متفاوت و یا متضاد با یکدیگر، بلکه به سبب ترکیب ماهرانه‌ی موضوع مورد بحث و گنجاندن آن در واقعیت قرن بیستم می‌باشد. (*Gürsel,1992, 82*)*

*وی برای بیان احساسات –که یکی از اجزاء مهم شعر به‌شمار می‌رود - قالب سنتی جملات و حروف را شکسته و «زبان گفتگویی» را وارد شعر می‌کند و بر آن است تا شعر سنتی را هم از لحاظ شکل و ساختار و هم از لحاظ محتوا، آزاد و زبان آن را به طبقه‌ی پرولتاریا نزدیکتر سازد، لذا به منظور رسیدن به این هدف، به زبان عامیانه گرایش پیدا کرده و زبانی را برمی‌گزیند که کاملا جدا از زبان طبقه‌ی اشراف است. (*Doğan,2007, 178*).*

توجه به ادبیات کهن

در این بخش سعی داریم تا به بررسی و مقایسه‌ی زبانی دو داستان منظوم «شیخ بدرالدین» از ناظم حکمت و «پریا» از احمد شاملو بپردازیم.

داستان شیخ بدرالدین نخستین اثری است که در آن تاریخ ترکیه از دید طبقاتی ارزیابی می‌شود. در این اثر خصوصا در مصرع‌های آغازین – شاعر نه تنها از منظر زبان، بلکه از نظر ساختار هم به طرز ماهرانه‌ای خلاقیت خود را در بیان منظور خود به‌کار می‌برد. برای نمونه می‌توان به تکرار ردیف «بود» و کاربرد واژه‌های تیمار، زعامت و پیر سرکش – که ادبیات قرن پانزدهم آناتولی را تداعی می‌کنند – اشاره کرد. از طرفی دیگر، کاربرد ردیف‌های متفاوت و تقسیم مصرع‌ها به دو نیم، قالب غزل را به یاد مخاطب می‌آورند؛گویی شاعر برای هماهنگی بیشتر شکل و محتوا، بر آن بوده تا یک قالب عروضی جدید را در شعر خود به‌کار گیرد:

طاقه طاقه پرنیان سرخ و سبز بورصی بر تخت،
کاشی کوتاهیا چون لاجوردین باغ بر دیوار،
تنگ‌های نقره پر می،
بره‌های بریان به سینی‌های مس چون نار بودی.
و سلطان محمد چلبی،
که برادر تنی خود موسی را با زه کمان خفه کرده بود،
یعنی در تشت زرین با خون برادر وضع نهاده بود
بر فراز تخت بنشسته یکی خنکار بودی.
چلبی خنکار بودی لیک، خنکار بودی لیک
بر غرایز سرزمین آل عثمان بانگ مرگ افغان نازائی
چو بادی می‌وزیدی،
کوزه‌ها بی‌آب بودی
کوزه‌ها بی‌آب بودی و سپاهی‌ها به سبلت تافتن در چشمه‌ساران،
و فغان خاک از بی‌مردمی، مردم ز بی خاکی،
سالکان را در گذرراه‌ها همراه بودی.
فروغ چشم دهقانان زعامت رنجشان تیمار بودی.(حکمت، ۱۳۵۲: ۱۱۸-۱۱۹)

*شاعر قبل از آن که وارد بحث حادثه‌ی شیخ بدرالدین شود، ساختار اجتماعی و اقتصادی متعلق به آن دوره از تاریخ را به تصویر می‌کشد و برای آشکارساختن انگیزه‌های واقعی نهضت مردمی و موجودیت هر طبقه از اجتماع، از استعمار و جلوه‌های آن سخن می‌گوید. لذا از سویی می‌توان وجود چنین ویژگی‌هایی در شعر را نتیجه‌ی حس مادی‌گرایی شاعرش دانست و از سویی دیگر می‌بینیم که دیگر خبری از آن مفاهیم تبلیغات‌گونه‌ی سیاسی و حتی واژه‌های مارکسیستی متداول نیست.(*Gürsel, 1992,202–112*)*

در اولین بخش این شعر، شاعر به طور کلی از کشور آل‌عثمان توضیحاتی می‌آورد. اما در بخش دوم داستان، توصیف جزئیات بیشتر می‌گردد برای مثال حدود جغرافیایی کشور تنگ‌تر گشته و به شهری که شیخ بدرالدین در آن زندگی می‌کند، پرداخته می‌شود:

اینک دریاچه‌ی ایزنیک
آرام،

تاریک،
گود،
چون چاهی میان کوه‌ها.
دریاچه‌های این اطراف مه‌آلود است
گوشت ماهی‌هایش خشک است
نیزارانش تب‌دار و نوبه‌خیز است

و انسانش،
پیش از آن که تارهائی از ریشش سفید شود می‌میرد.
...
کودکانش گرسنه‌اند،
نوجوانانش ترانه‌ای نمی‌خوانند
و گویی ماهی‌های دودی را می‌ماند
پستان زنانش.

این ابیات نشان‌دهنده‌ی فقر موجود در کشور آل عثمان است، ماهیگیر زحمت‌کشی که شب به دریاچه‌ی ایزنیک می‌رود، از طرف نظامیان دستگیر و در قلعه به زنجیر کشیده می‌شود. در روز بعدی قایق ماهیگیر منهدم و سر او بریده می‌شود:

غروب «دریاچه‌ی ایزنیک» فرا رسید
و سپاهیان درشت آواز کوه،
خورشید را گردن زدند.
...
روز بعد
دریاچه قایقی درهم می‌شکند
در قلعه، گردنی زده می‌شود
زنی در ساحل می‌گرید. (حکمت،۱۳۵۲: ۲۱۹-۲۲۰)

در بخش اول هر سه شعر، وضعیت عمومی کشور توصیف می شود و در ادامه‌ی اشعار، از بدرالدین گفته می‌شود؛ مردی که مردم را به اعتراض و طغیان تشویق کرده و با مریدانش به فعالیت‌های سیاسی پنهانی مشغول‌است. فعالیت‌های وی در اولین بخش‌های شعر در قالب داستانی دراماتیک و بسیار زیبا مطرح می‌شود، بطوری‌که می‌توان گفت از این بخش به بعد یعنی تا جایی که قهرمان (بدرالدین) محاکمه و اعدام می‌شود، چنین رویدادی هیچگاه پیش از این در ادبیات واقع‌گرای ترکیه این‌چنین توصیف نشده‌بود. جنگ‌ها، تاختن اسب‌ها، پنهان شدن‌های شبانه و گریزهای روزها از یک منطقه به منطقه‌ای دیگر و بی‌وقفه رفتن و درنوردیدن دریاها و کوه‌ها، همه تصاویری است که شاعر به‌خوبی در ذهن مخاطب خود ترسیم می‌کند و جالب آن‌که خواننده در میان چنین همهمه‌ای از رنگ‌ها و صداها، همچنان می‌تواند خیال را از واقعیت متمایز کند.

*شاعر در شعر ذیل، دنیایی مملو از هماهنگی انسان با طبیعت را به تصویر می‌کشد که در آن از افزایش تولید با استفاده از منابع طبیعی به‌همراه یک همزیستی مسالمت‌آمیز با طبیعت سخن گفته‌می‌شود. شاعر در آرزوی چنین نظامی اینگونه می‌سراید.(*Gürsel, 1992, 214-124*)*

ببین،

آدمی در اینجا پربرکت است
چون خاک، چون خورشید، چون دریا ...
و در اینجا
خان و خورشید و دریا
حاصل‌خیز است چون آدمی ...
تا همه یک‌دهان ترانه بخوانند،
همه با هم برادرند، خاک‌ها را
...
انجیرهای شهدآگین را، تا همه با هم بخورند
تا در هر چیز و هر دیار،
همه با هم باشند،
-جز در گونه‌ی یار-

دو هزاری بیش نماند، از ده‌هزار.(حکمت، ۱۳۵۲: ۲۳۶-۲۳۷)

روایت شعر بلند «پریا»، به شکلی خاص و منحصربه‌فرد سازمان یافته‌است. از دیدگاه زاویه‌ی دید می‌توان گفت از دو کانون روایی (روایت ساده و نمایشی)، بهره می‌گیرد، چرا که راوی، در جایی خارج از متن، با استفاده از زاویه دید سوم شخص، به روایت واقعه می‌پردازد و گاه در صورت لزوم، خود به عنوان قهرمانی به متن حادثه کشیده می‌شود. از طرفی دیگر در شیوه‌ی روایت این شعر گاهی از نوعی زاویه‌ی دید نمایشی مبتنی بر دیالوگ استفاده شده‌است. استفاده از شگردهای هنری موقفی از قبیل: وزن سیال، آهنگ و موسیقی هماهنگ اصوات و حروف، انسجام آوایی و معنایی، برجسته‌سازی هنری در عرصه‌ی زبان، سبک هنجارگریز وی، درونمایه‌ی قابل تفسیر، نمادپردازی و ... این شعر را به اثری برجسته و قابل تأمل در شعر معاصر تبدیل کرده‌است.

پریا از پنج‌بند تشکیل شده‌است؛ بند اول، با جمله‌ی «یکی بود یکی نبود»، که مخصوص قصه‌های سنتی ایرانی است، آغاز می‌گردد:

«یکی بود یکی نبود

زیر گنبد کبود

لخت وعور تنگ غروب سه تا پری نشسته بودن

زار وزار گریه می‌کردن پریا

مثل ابر بهار گریه می‌کردن پریا

گیسوشون قد کمون رنگ شبق

از کمون بلن ترک

از شبق مشکی ترک»

آنچه از نگاه نقد زیبایی‌شناختی در بخش آغازین شعر قابل بررسی است، استفاده‌ی شاعر از هر دو صنعت اطناب و ایجاز، در کنار هم است. شاعر از سویی در توصیف زیبایی پری‌ها، گیسوان آنها را به کمان و شبق تشبیه می‌کند و در تکمیل آن، نوعی تشبیه تفضیلی را به‌کار می‌برد چنان‌که گیسو را از کمان بلندتر و از شبق مشکی‌تر می‌بیند. از سویی دیگر، شاعر برای ارائه توصیفی متراکم و فشرده، دست به نوعی ایجاز و اختصار در معانی شعر می‌زند. علاوه بر آنچه گفته شد، کارکرد ماهرانه‌ی حرف «ک» تحبیب و تکثیر در واژگان «بلندترک و مشکی‌ترک» نیز نه تنها کلام را به زبان عامه‌ی مردم پیوند می‌دهد بلکه موسیقی شعر را هم دوچندان می‌سازد.

آنچه در ادامه‌ی بند اول آمده‌است، از نظر بررسی فضاسازی شعری، مورد اهمیت قرار می‌گیرد زیرا از همین جاست که شاعر، پریها را در مرز دو دنیای متفاوت «خیال و واقعیت» نگه می‌دارد تا بتواند به کمک این فضای استعاری و خیالی ویژه، به راحتی اندیشه‌های درونی خود را به مخاطب بیان کند. در واقع مکانی که سه پری در آن نشسته‌اند، فضایی است در حد فاصل دو دنیای سیاه: از دنیای پیش‌روی آنها «صدای زنجیر» اسارت به‌گوش می‌رسد و از دنیای پشت سرشان «تاریخ» ناله‌ی شب‌گیر انسان‌های در بند دیده‌می‌شود؛ و این گونه است که فضای تیره‌ی داستان به سیر تاریخ سیاه زندگی انسان گره می‌خورد و در این پیوند، گریه‌ی پری‌ها برای بیان دردها و بر ملاساختن رنج انسان، خود نکته‌ای قابل تامل است:

«پریا!

قد رشیدم ببین

اسب سفیدم ببین

اسب سفید نقره نل

یال و دمش رنگ عسل

مرکب صرصر تک من!

آهوی آهن‌رگ من!

گردن و ساقش ببین!

باد دماغش ببین!»

مهم‌ترین نکته‌ی زیبایی‌شناختی این بخش، روند شتاب‌گیری و حرکت درون‌مایه‌ی شعر است که همزمان و هماهنگ با تغییر لحن، ریتم و وزن صورت می‌گیرد. البته تغییر ناگهانی وزن عروضی -که از مقتضیات شعر محاوره‌ای و عامیانه است - از ابتدا در گفتار مفاخره‌آمیز «پریا! قد رشیدم ببین» پیش از این آغاز شده‌بود؛ اما از این بخش به بعد، یعنی از مصرع «امشب تو شهر چراغونه»، سرعت و هیجان بیشتری وارد شعر می‌گرددکه مستلزم تغییرات بیشتری در لحن گوینده است. از طرفی دیگر ورود اصواتی چون «دامب و دومب»، واژه‌های دال بر تحرک مانند «می‌رقصن و می‌رقصونن»، نام‌بردن از آلات موسیقی که عمدتاً در خدمت رقص پرتحرک‌اند همچون «داریه و دمبک» و صداهایی مربوط به کنش‌های انسانی به‌هنگام تحرک مثل «های کشیدن، هوی کشیدن» و ...به این شعر شتاب بیشتری بخشیده و جریانی تند از حرکت *و موسیقی* را در آن ایجاد می‌کنند:

«امشب تو شهر چراغونه

خونه‌ی دیبا داغونه

مردم ده مهمانمان

با دامب و دومب به شهر میان

داریه و دمبک می‌زنن

می‌رقصن و می‌رقصونن

غنچه‌ی خندون می‌ریزن

نقل بیابون می‌ریزن

های می‌کشن، هوی می‌کشن ... شهر جای ما شد!»

در بند فوق، شاعر بیش‌ترین استفاده را از امکانات موسیقی زبان کرده‌است. این موسیقی‌بیش از هر چیز منعکس‌کننده‌ی هیجانات روحی راوی در همراهی با شادی مردم شهر خیالی و آرمانی خود است؛ شهری که مردمانش «دیب‌ها» را شکست داده‌اند و اکنون جشن پیروزی خود را به راه انداخته‌اند. اما این «شور و تحرک» که در مصرع‌های آغازین موج می‌زند، دیری نمی‌پاید چنان‌که در بندهای بعد، به‌تدریج به لحنی آرام توام با حس تسلیم‌شدگی و سرافکندگی تبدیل می‌شود. این پیروزی، شادی و هیجان موقتی، دقیقاً انعکاس‌دهنده‌ی اوضاع اجتماعی و تحولات سیاسی ایران در سال ۱۳۳۲ است که حس پیروزی موقت قبل از کودتای ۲۸ مرداد به مردم دست داده‌بود.

نماد «دیب» که ریشه در اسطوره‌های قومی داشته و نمایانگر دشمنی با شادی، سپیدی و نور است، در این شعر به کرات استفاده می‌شود که یکی از شیوه‌های آشنای نمادپردازی در ادبیات

معاصر ایران است. چنانچه می‌بینیم، اولین لایه‌های تأویلی شعر به موضوعات اجتماعی اختصاص داده می‌شود، قسمت‌های بعدی این بند نیز با تغییر در لحن و ریتم و وزن، همچنان شادی و هیجان راوی را با رنگی از تصنیف بازتاب می‌دهند اما آنچه بیش از هر چیز به وضوح احساس می‌شود، هماهنگی آوایی و محتوایی است که مخاطب به کمک آن می‌تواند به‌خوبی حس «مردم شهر آرمانی راوی» را که مشغول رقص و پایکوبی‌اند، درک نماید:

«عید مردماس، دیب گله دار

دنیا مال ماس، دیب گله دار

سفیدی پادشاس، دیب گله داره

سیاهی روسیاس، دیب گله داره...»

در واقع می‌توان گفت *پریا* در این شعر، ارواحی نظارگر بر تاریخ‌هستند که در هیأتی نمادین بر راوی جلوه‌گر می‌شوند تا بتوانند «درد مشترک انسان‌ها» را از زبان او بشنوند.

سرانجام در پایان شعر، هنگامی‌که گفت‌وگوی یک‌سویه‌ی راوی با پریا به فرجام می‌رسد، شاعر باید به‌گونه‌ای، فضای فانتزی و تخیلی روایت را تعدیل کرده تا بتواند آن را به‌تدریج به پایان برساند. در این بخش، از آنجا که موسیقی زبان شعر، بی‌وقفه و بدون انقطاع جریان داشته و جملات، مبتنی بر تصویرسازی حاصل از همنشینی پیوندها و تقابل‌های دوگانه‌اند، کلام گویی کمی هذیان‌گونه به نظر می‌رسد:

«دس زدم به شونه‌شون

که کنم رونه‌شون

پریا جیغ زدن، ویغ زدن، جادو بودن دود شدن، بالا رفتن تار شدن، پاین اومدن پود شدن، پیر شدن، گریه شدن، جوون شدن، خنده شدن، خان شدن بنده شدن، خروس سرکنده شدن، میوه شدن هسته شدن، انار سربسته شدن، امید شدن یأس شدن، ستاره‌ی‌نحس شدن...»

کارکرد ماهرانه‌ی شاعر از ساختار افسانه‌های کهن و فضاهای فانتزی در شعر و همچنین، استحاله‌ی عناصر به یکدیگر در این بخش، خود نکته‌ای قابل تأمل و بررسی است، در واقع پی‌رنگ شعر در بازی و آمیزش جادویی پریا در فرآیندی برای دگرگونی و تبدیل‌شدن به عناصری متضاد، ریخته می‌شود و در فرجام این تبدیل و تحول جادویی، «پریا» نیز به سه عنصر از عناصر هستی: «شراب»، «دریا»، و «کوه» تبدیل می‌شوند تا پلی شوند برای ذهن راوی تا از ورای آن، رؤیای خویش را بنگرد:

«وقتی دیدن ستار

به من اثرنداره

می‌بینم و حاشا می‌کنم

بازی رو تماشا می‌کنم

هاج و واج و منگ نمی‌شم

از جادو سنگ نمی‌شم

یکیش تنگ شراب شد

یکیش دریای آب شد

یکیش کوه شد و زق زد

تو آسمون تتق زد...»

می‌بینیم که شاعر از حداکثر ظرفیت موسیقی کلامی که مبتنی بر قواعد زبان محاوره و همراه با وفاداری به وزن عروضی، قافیه، ردیف و .. استفاده کرده‌است.

در قسمت ذیل، «آن سوی کوه»، مکان نمادینی است که می‌تواند به معانی متعددی از جمله مکان‌هایی در همین جهان مادی (مثلاً سرزمین‌هایی که روشنفکران جامعه‌ی ایران بعد از کودتای سال ۱۳۳۲ به آنجا پناهنده شدند و...) تعبیر شود:

«شرابه رو سرکشیدم

پاشنه رو ورکشیدم

زدم به دریا ترشدم

از اون‌ورش به‌در شدم

دویدم و دویدم

بالای کوه رسیدم

اون ور کوه سازمی‌زدن

هم پای آواز می‌زدن

-دلنگ دلنگ شاد شدیم

از ستم آزاد شدیم

خورشید خانوم آفتاب کرد

کلی برنج تو آب کرد

خورشید خانوم! بفرمائین!

از اون بالا بیایین پایین!

ما ظلمو نفله کردیم

آزادی رو قبله کردیم

از وقتی خلق پا شد

زندگی مال ما شد

از شادی سیر نمی‌شیم

دیگه اسیر نمی‌شیم

هاجستیم و واجستیم

تو حوض نقره جستیم

سیب طلا رو چیدیمبه خونه‌مون رسیدیم...»

در بخش آخر، پراکندگی عناصر کلام و یا به اصطلاح آسمان‌ورسمان بافتن راوی در توصیف «دست‌یازی خلق به آزادی»، طنزآمیز است، خصوصا بند پایانی شعر که خواننده را در نوعی نوسان ناشی از مجاز و حقیقت یا راست و دروغ فرو می‌برد.

«بالا رفتم دوغ بود

قصه‌ی بی‌بیم دروغ بود

پایین اومدیم ماست بود

قصه‌ی ما راست بود

قصه ی ما به سررسید

کلاغه به خونش نرسید

هاچین و چاچین

زنجیرو ورچین!»(سلاجقه، ۱۳۸۷: ۲۷۷-۲۹۳)

از آن‌جا که استفاده از هر گونه وزنی در اشعار عامیانه، اغلب مبتنی بر سلیقه و استعداد شاعر و نیز کیفیت خواندن و نحوه‌ی ترکیب مصوت‌های کوتاه و بلند در امتدادبخشی به صوت‌هاست نه قالب‌های غیرقابل‌تغییر عروضی،(حقوقی، ۱۳۸۹: ۶۴) لذا *پریا* از این منظر موفق‌تر از تمام آثار هم‌دوره‌ی خود بوده است.

در پایان و در یک نتیجه‌گیری کلی می‌توان گفت حکمت در شعر خود به‌هماهنگی شکل و محتوا اهمیت بسیاری می‌دهد و زبانی را که برای بیان اشعارش انتخاب می‌کند کاملا بر اساس محتوای شعر است، به‌طوری‌که گاهی از زبان مردم حرف می‌زند و گاهی واژه‌هایی از زبان بیگانه را به کار می‌برد. در کنار این دو مورد، وی همچنین در مواقعی از اوزان و هجاهای ادبیات کلاسیک ترکیه بهره می‌گیرد و به این ترتیب، فضای آن زمان و مکان را برای خواننده تداعی می‌کند.

نتیجه‌گیری

ناظم حکمت از برجسته‌ترین شاعران آزادی‌خواه و انقلابی ترکیه محسوب می‌شود که می‌توان او را پیشگام شعر نوگرا در ترکیه ـ بعد از تأسیس جمهوری – نامید. وی به واقع‌گرایی اجتماعی باور داشت به‌طوری‌که تمام آثارش تفکر واقع‌گرای سیاسی و ایدئولوژیک وی را منعکس می‌کنند. در آن سو، حکمت قالب شعری مستزاد آزاد را گسترش داد و آن را به نثر نزدیک‌تر ساخت. وی پس از آشنایی با فوتوریسم، استفاده از اوزان عروضی را کنارگذاشت و با کمک تجربیات جدید خود و دانشی که بیش‌تر از ادبیات سنتی ترکیه فراگرفته‌بود، سبک منحصربه‌فردی را در شعر ایجاد کرد که از آن جمله می‌توان به تلفیق ترانه‌های محلی با گویش ادبیات عاشقانه‌ی سنتی و ادبیات دیوانی در شکلی مدرن و امروزی اشاره‌کرد.

در مقایسه‌ی این دو شاعر می‌توان گفت که هر دو، در اشعارشان از ادبیات کهن سرزمین خود بهره‌می‌گیرند. حکمت اوزان عروضی ادبیات ترکی را به‌کار می‌برد و شاملو نیز از اوزان عروضی شعر سنتی فارسی بهره می‌گیرد. ناظم از زبانی ساده و در عین حال از حداکثر امکانات، یعنی از تمامی واژه‌ها و نحوه‌ی گفتارهای مربوط به آن، سود می‌جوید. همچنین در داستان‌های منظوم خود به طرز ماهرانه‌ای، گاهی به روایت، ریتمی پرشتاب و گاهی آرام می‌بخشد. در مقابل شاملو نیز از اصطلاحات زبان عامیانه و محاوره و وزن ویژه‌ی آن استفاده می‌کند و نوعی ریتم خاص در تمامی اشعارش دیده می‌شود.

در اشعار داستان‌وار هر دو شاعر، خیال و واقعیت به‌کلی در هم آمیخته می‌شوند چرا که مشکلات و مسائل سیاسی آن زمان، هر دو شاعر را از سرایش هر گونه شعر انتقادی شفافی منع می‌کند؛ لذا می‌بینیم که در آثار ایشان از یک زبان سمبولیک و نمادین برای بیان مقاصد استفاده‌شده‌است. البته نوع مشکلات سیاسی حاکم در عصر شاملو و ناظم با یکدیگر متفاوت‌اند، چرا که ناظم بر اساس تفکر ایدئولوژیک کمونیستی خود شعر می‌سراید و به‌همین منظور، از شعر سنتی به عنوان ابزاری برای تبلیغ اعتقادات خود بهره می‌گیرد و تا آخر عمرش نیز بر این اعتقادات پایبند و مصر می‌ماند؛ اما در مقابل، رویکرد سیاسی شاملو مبتنی بر تفکرات حزب توده است که مبنای آن بیشتر، مقابله و مخالفت با رژیم محمدرضاشاه پهلوی است.

کتاب‌نامه فارسی

بنی‌اسدی رحمت (۱۳۸۳). *توالی فاجعه‌ی زمینه‌ی اجتماعی شعر شاملو*. شیراز: نشر راهگشا.

حسنلی کاووس (۱۳۸٦). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*. تهران: نشر ثالث.

حقوقی محمد (۱۳۸۹). *شعر زمان ما احمد شاملو*. تهران: نشر نگاه.

حکمت ناظم (۱۳۵۲). سه منظومه: ژوکوندوسی یا او، نامه‌هایی برای تارانتابابو و داستان شیخ. مترجم: ثمین باغچه‌بان، تهران: نشر امیرکبیر.

روشان حسن (۱۳۸۴). *موسیقی شعر شاملویی*. مشهد: نشر سخن‌گستر.

سلاجقه پروین (۱۳۸۷).نقد شعر معاصر. تهران: نشر مروارید.

علی‌مردانی نرگس (۱۳۹۰). *دل‌نوشته ها، شعر اعتراض- احمد شاملو*. تهران: نشر وزراء.

مجابی احمد (۱۳۸۱). *شناخت‌نامه‌ی احمد شاملو*. تهران: نشر قطره، چاپ سوم.

کتاب‌نامه ترکی

Memet Fuat, A dan Z ye Nazım Hikmet, İstanbul, YKY, 2002.

Saime Göksu & Edward Timms, Biyografi, France, Edidionos Turquoise, 2002.

Mustafa Akyıldız, Okutman, Hamdi Birgören, Edebiyat Bilgi Teorileri, Ankara, Akçağ Yayınları, ۲۰۰۵.

Mehmet H.Doğan, Nazım Hikmet ve Şiiri, Hece Dergisi, Ankara, 121, Ocak 2007.

Eray Canberk, Nazım Hikmet'in Şiirinde Biçim Arayışları, Nazım Hikmet Günleri, Ankara, 30–31 Ocak 1994.

Nedim Gürsel, Nazım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını, İstanbul, Adam Yayınları, 1992.

Afşar Timuçin, Nazım Hikmet'in Şiiri, İstanbul, Alaz Yayınları, 1979.