• دریافت ۹۶/۰۳/۲۱
• تأیید ۹۷/۰۳/۰۹

تأمّلی در منظومه‌های «افسانهٔ» نیما و «حیدربابایه سلام» شهریار از منظر رمانتیسم

شیرزاد طایفی*
سمیه قربانپوردلیوند **
مهدی رمضانی***

چکیده

ادبیات ملل مختلف در عین دارا بودن ویژگی‌های منحصر بفرد، از جهاتی وجوه اشتراک عمده‌ای با هم دارند؛ چرا که در حوزه‌های گوناگون در تعامل با هم بوده و بر هم اثر گذاشته و از هم تأثیر پذیرفته‌اند. از جمله موضوعاتی که محور مطالعات متعدّدی قرار گرفته، مکتب‌های ادبی برخاسته از غرب و تأثیر آن بر ادبیات سرزمین‌های دور و نزدیک، از جمله ادبیات معاصر ایران است؛ چنان‌که شاعران و نویسندگان زیادی را تحت تأثیر قرار داده است. به طور مشخّص، نیما و به تبعیت از او شهریار، به دلیل آشنایی با زبان فرانسه و مطالعاتی در آثار ادبی غربی، از مکاتب مختلف ادبی اروپا، بخصوص رمانتیسم تأثیر پذیرفته و آثار ماندگاری، از جمله «افسانه» و «حیدربابایه سلام» را به یادگار گذاشته‌اند. در پژوهش پیش‌رو کوشیده‌ایم با تکیه بر مطالعات اسنادی و با بهره‌گیری از شیوهٔ تحلیل محتوایی مبتنی بر استقرا به روش تطبیقی و بازخوانی دو شاهکار مذکور که به نوعی نمایندهٔ دو حوزهٔ جغرافیای سیاسی و فرهنگی متفاوت هستند، به زمینه‌های بروز و حضور مؤلّفه‌های مکتب رمانتیسم در این دو اثر بپردازیم. برآیند پژوهش نشان می‌دهد، هر چند فضای کلی حاکم بر هر دو اثر، رمانتیک است، اما این اصل در حیدربابایه سلام شهریار که متأثر از افسانه نیما است، جلوه و نمود بارزتر و محسوس‌تری دارد.

کلید واژه‌ها:

نیما، شهریار، افسانه، حیدربابایه سلام، مکتب رمانتیسم.

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی sh_tayefi@yahoo.com
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی علامه طباطبایی Somaye.ghorbanpoor59@gmail.com
*** دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی
ehdi.ramazani85@gmail.com

درآمد

این که مولّفه‌های مکتب‌های ادبی غربی بر آفرینش‌های ادبی مشرق‌زمین، بویژه ایران قابل انطباق است، مورد اختلاف بوده، در این زمینه هر یک از ارباب نظر، عقیدهٔ خاصی دارند. برخی مانند منوچهر مرتضوی با قاطعیت این نظر را مردود شمرده، معتقدند که «ارزیابی مکاتب شعرای ایران با معیار مکاتب ادبی و شعری غربی و تطبیق آثار اصیل ادب فارسی با آن مکتب‌ها نادرست بوده و چنین تطبیق و قیاسی، مع‌الفارق است چرا که درهای گنجینه‌های ادب ایران با این کلیدها گشودنی نیست و آن دسته از آثار جدید نیز که تحت چنین ضابطه‌هایی قرار می‌گیرد، هنوز لائق عنوان گنجینه و دارای در و دیوار نشده است که گشودن آن را کلیدی بایسته باشد» (مرتضوی، ۱۳۷۴: ۶۳۳) و برخی نیز نظر ملایم‌تری دارند: «ادبیات فارسی از بسیاری جهات با ادبیات غرب تفاوت دارد و نمی‌توان تمامی مفاهیم و اصطلاحات خاص ادبیات اروپایی را در مورد ادبیات فارسی به کار برد و برای جنبش‌ها و مکتب‌های اروپایی معادل دقیقی در ادبیات و فرهنگ ایرانی جستجو کرد» (جعفری، ۱۳۸۶: ۱۱)؛ حال آن‌که شمیسا در کتاب مکتب‌های ادبی، به ایراد نظری می‌پردازد که جامع‌تر- و با قید احتیاط- منطبق‌تر با شرایط موجود می‌نماید. وی معتقد است که «مکتب‌های ادبی شعرای ما را با آنچه در غرب است نمی‌توان یکی پنداشت. زیرا در مسایل جزئی و فرعی مثلاً زمان رواج و شکل ظاهر با یکدیگر فرق دارند؛ حال آنکه سنجش آن‌ها با هم نشان می‌دهد که در برخی از اصول کل محتوایی و گاه صوری، بین آنها شباهت‌هایی هم قابل تشخیص است.» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۲۸۲)

اگر بخواهیم در گسترهٔ ادب فارسی، دوره‌ای را انتخاب کنیم که انواع مکاتب ادبی غربی، به نوعی در آثار آن دوره- تا حدّی- متجلی است، باید به ادبیات دوران معاصر اشاره کرد. شاعران و نویسندگان این دوره به دلایل مختلف، اعم از پیشرفت صنعت چاپ، گسترش روابط ایران با کشورهای غرب، آشنایی با زبان‌های خارجی و به تبع آن آشنایی با فرهنگ و ادبیات غرب، خواسته یا ناخواسته آن را در آثار خود به کار گرفته‌اند. از جمله این شاعران، نیما و شهریار هستند که هر دو به تأثیر از مکتب رمانتیسم، آثار ارزشمندی به یادگار گذاشته‌اند؛ تا جایی که نیما از جمله پیشگامان متأثر از این مکتب و شهریار یکی از بزرگ‌ترین شاعران رمانتیک ایران قلمداد می‌شود.

از میان آثار نیما، «افسانه» جلوه‌های بارز رمانتیک دارد. چرا که «افسانهٔ نیما، مطلقاً یک رمانتیک است.» (براهنی، ۱۳۸۰: ۲/ ۲۳۷) اهمیت این اثر تا حدّی است که برخی از

صاحب‌نظران، نیما را «شاعر افسانه» (کوبیچکـووا، ۱۳۶۷: ۳۵۰) و ایـن شـعر را مانیفسـت شـعر رمانتیسم می‌دانند. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۵۸: ۵۴)

شهریار نیز، اگرچه تحت تأثیر ادبیات کلاسیک است، ولی نمی‌توان او را به تمام معنا شـاعر سنت‌گرا تلقّی کرد و تأثیر مکتب‌ها و اسلوب‌های ادبی معاصر را در شعر او نادیده گرفت. منوچهر مرتضوی معتقد است که «شهریار به هیچ وجـه شـاعری "کلاسـیک" نیسـت و آنانکـه چنـین می‌پندارند یا شهریار را تنها شاعر غزلیات می‌شناسند و یا فریب جامهٔ فاخر و قالب رسمی اشـعار او را می‌خورند. در حالی که هر گاه معنی تجدّد را در دایرهٔ تقلیـد کورکورانـه از "واردات غربـی" محدود و محصور نسازیم و مفهوم معقول آن را در نظر بگیریم، استاد شهریار را شاعری مبتکر و متجدد خواهیم یافت.» (مرتضوی، ۱۳۷۴: ۶۳۳)

شهریار با شناخت، ارزیابی و نقادی شیوه‌های ادبی روزگار خود، هـر چیـزی را کـه شایسـته می‌یافت، بر می‌گزید و در خلق آثار خویش از آن‌ها بهره می‌گرفـت. دربـارهٔ آشـنایی شـهریار بـا مکاتب مختلف ادبی غرب، «مقدمه دیوان فارسی‌اش گواه بارزی است. شهریار در آنجا به عنوان یک تئوریسین ادبیات معاصر جهانی عرض اندام می‌کند و خواننده پس از آشنایی با این نوشته‌ها و آثار نظری وی متوجه می‌شود که در برابر او شاعری قرار دارد که نه تنها از یک قریحهٔ سرشار ادبی برخوردار است، بلکه با دانشمندی سروکار دارد که برای اعتلای ارزش هنری خود مطالعات عمیقی نیز در انواع گوناگون مکاتب ادبی موجود در مقیاس جهان انجام داده و دانسته و سنجیده مکتب ادبی ویژهٔ خود را به نام *مکتب شهریار* به وجود آورده است» (بیگدلی، ۱۳۴۵: ۳۳۴).

این‌که شهریار از چه زمانی با تحولات ادبی عصر خویش آشنا شده، مـی‌توانـد محـل بحـث باشد؛ آن‌چه با توجه به زندگی شهریار محتمل است، می‌توان آشنایی کامل با زبان فرانسـه و بـه تبع آن مطالعهٔ اشعار شاعران غرب همچون شاتو بریان در دوران نوجـوانی، حشرونشـر بـا افـراد تحصیل کرده همچون صادق هدایت و تأمل در آثـار میرزاجعفـر خامنـه‌ای، نیما(افسـانهٔ نیمـا) و میرزادهٔ عشقی(سه تابلوی مریم) را از جمله دلایل و عوامل آشنایی شهریار بـا مکاتـب مختلـف ادبی برشمرد. برای مثال، دربارهٔ آشنایی‌اش با مکتب رمانتیسم معتقد است که:

نخست شعر کزین در سزای سرمشقی است — اگر درست بخواهی سه تابلوی عشـقی اسـت
سپس خلاصه رمانتیک سبک ثـانی ماسـت — کـه نقـش روشـن آن در فسـانه نیمـا اسـت
(شهریار، ۱۳۸۹: ۳۹۸)

یا در جای دیگر، افسانهٔ نیما را عاملی مهم در دگرگونی خلاقیت‌های خود قلمداد کرده است:

بلی فسانهٔ نیما مرا دگرگون کردون کرد از آن سپس قلم من به خویش مدیون شد
(شهریار، همان)

در میان آثار نگارین شهریار، به منظومه‌های «مومیایی»، «پیام به انیشتین»، «ای وای مادرم»، «هذیان دل»، «افسانه شب»، «دو مرغ بهشتی»، «حیدربابایه سلام» و... بر می‌خوریم که حاصل تأمل شاعر در انواع مختلف مکاتب ادبی مغرب‌زمین، بخصوص مکتب رمانتیسم است. از میان آثار مذکور، منظومهٔ «حیدربابایه سلام» جزو شاهکارهای ترکی شهریار است که هم از نظر شکل ظاهری(وزن، قافیه و...) و هم به جهت محتوایی (تابلوهای زیبا، طبیعت‌گرایی، حس نوستالژی و...) شایستهٔ تأمّل و بررسی است.

در نوشتهٔ حاضر کوشیده‌ایم با بازخوانی دو اثر ارزشمند افسانه و حیدربابایه سلام، به تحلیل جلوه‌های مختلف مکاتب رمانتیسم در آن‌ها بپردازیم.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ تأثیر مکاتب مختلف ادبی غرب، بخصوص مکتب رمانتیسم بر آثار ادب فارسی، با محوریت شعر نیما و شهریار، پژوهش‌هایی به انجام رسیده که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به مقالاتی از قبیل: «تصویر رمانتیک؛ مبانی، ماهیت و کارکرد» (محمود فتوحی، ۱۳۸۴)، «رمانتیسم و مضامین آن در شعر معاصر فارسی» (محمدخاکپور و میرجلیل اکرمی، ۱۳۸۹)، «بن‌مایه‌های رمانتیکی شعر نیما» (مهدی شریفیان، ۱۳۸۹)، «جلوه‌های رمانتیسم در شعر شهریار» (باقر صدری‌نیا، ۱۳۸۲)، «نیمای رمانتیک» (مسعود جعفری جزی، ۱۳۸۶)، «بن مایه‌های رمانتیکی نیما» (مهدی شریفیان و اعظم سلیمانی، ۱۳۸۹) و... اشاره کرد. البته دربارهٔ موضوع این جستار که رویکرد تطبیقی و نوآورانه دارد و دو شاهکار ادبی که به نوعی گویای دو فرهنگ و منطقه متفاوت از یک کشور است، موضوع بررسی قرار گرفته، با قید احتیاط، پژوهشی صورت نگرفته است.

پرسش‌های پژوهش

۱. تأثیرپذیری افسانهٔ نیما و حیدربابایه سلام شهریار از رمانتیسم و مؤلّفه‌های آن، در چه سطوحی قابل بررسی است؟

۲. رمانتیسم بر کدام یک از دو اثر افسانه و حیدربابایه سلام، تأثیر بیشتری گذاشته است و دلایل آن چه می‌تواند باشد؟

۳. این دو اثر انتخاب شده تا چه اندازه با معیارهای مکتب رمانتیسم منطبق است؟

فرضیه‌های پژوهش

۱- به نظر می‌رسد نیما در خلق افسانه و شهریار در آفرینش حیدربابایه سلام، از اغلب اصول بنیادین مکتب رمانتیسم بهره گرفته‌اند.

۲- به نظر می‌رسد حیدربابایه سلام، ظرفیت رمانتیک بیشتر و محسوس‌تری دارد، که از جمله دلایل آن، می‌توان به پویایی، روستاستایی، یادکرد نوستالوژیک دوران کودکی و... اشاره کرد.

بحث و بررسی

۱- رمانتیسم

رمانتیسم بیش از آن که یک جریان ادبی باشد، مرحله‌ای از حساسیت اروپایی است که نخست در اواخر قرن هیجدهم در انگلستان با «ویلیام بلیک» و «ورد زورث»، در آلمان با «گوته» و «شیلر» و سپس در فرانسه با «ویکتورهوگو»، «شاتوبریان» و «لامارتین» ظاهر شد. صفت رمانتیک که از کلمهٔ لاتینی «رمانتیکوس» *Romanticus* گرفته شده، در ابتدا به داستانی اطلاق می‌شد که نه به زبان لاتینی، بلکه به زبان عامیانهٔ کشورهای مختلف اروپا یا زبان‌های رومی و به گونه‌ای جدید نوشته شده باشد و نیز از قوانین و مقررات کلاسیک تبعیت نکند. (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۱۰) صفت رمانتیک در زبان انگلیسی برای نخستین بار در سال ۱۶۵۰م و شکل فرانسوی ***Romaneque*** در سال ۱۶۶۱م و شکل آلمانی *Romaniseh* در سال ۱۶۶۳م. به کار رفته است. (جعفری، ۱۳۷۸: ۱۰) آثار اولیهٔ رمانتیکی، اغلب ماهیتی خیال‌انگیز و پراحساس داشتند و مبتنی بر ماجراهای پهلوانی یا عاشقانه یا ماجراجویانه بودند. از دههٔ ۱۶۶۰ در انگلستان، کلمهٔ رمانتیک از این معانی فراتر می‌رود و بر مناظر طبیعی نیز اطلاق می‌گردد؛ چنان‌که این اصطلاح در وصف روستاها، کوهستان‌ها، چشمه‌ها و پدیده‌هایی از این دست نیز به کار می‌رود و معنایی بکر و رویایی را می‌رساند. (همان: ۱۱) رمانتیسم بی‌تردید، شعر عشق و احساسات است. (اشرف‌زاده، ۱۳۸۱: ۲۲۲) توهم مشاهدهٔ لایتناهی در درون طبیعت، احیا و برانگیختن دوبارهٔ زندگی و اندیشهٔ قرون وسطی، تلاش و کوشش برای فرار از واقعیت روزمره و نهایتاً تفوق و

غلبهٔ مؤکد و پرشور حیات عاطفی که بر اثر فعالیت شهود و بینش خلاق برانگیخته شده است و خود نیز موجب برانگیخته‌شدن یا هدایت چنین فعالیتی گردد، از ویژگی‌های شاعران رومانتیک است. (جعفری، ۱۳۸۶: ۱۶) در میان مکاتب ادبی جهان، هیچ‌کدام به اندازهٔ رمانتیسم پردامنه، پیچیده و مرموز نبوده و این امر موجب شده هر کسی از ظن خود، تعریفی از آن ارائه دهد، بی‌آنکه جامع و مانع بوده باشد. به نظر می‌رسد این پیچیدگی‌ها از ماهیت بسیار متضاد آن نشأت گرفته باشد. زیرا رمانتیسم محل تلاقی تضادها است. «رمانتیسم در عین حال، به تناوب انقلابی و ضدانقلابی، جهانی و ملی، واقع‌گرا و خیال‌پرور، دمکراتیک و اشرافی، جمهوری‌خواه و سلطنت‌طلب، سرخ و سفید، عرفانی و حسی است. این تضادها نه فقط در بطن هنر رمانتیک به طور کلی نهفته است، بلکه اغلب در زندگی و آثار یک نویسنده و حتی یک متن نیز وجود دارد.» (سه‌یر و اباذری، ۱۳۸۳: ۱۲۱) ساده‌ترین برداشتی که از کلمهٔ رمانتیسم به ذهن خطور می‌کند و در واقع شالودهٔ آن را بنا می‌نهد، عبارت است از بحران؛ یعنی انسان رمانتیک یا به عبارت بهتر هنرمند رمانتیک، کسی است که در میان فضای بحرانی در حال تعلیق و دست‌وپازدن است. بحرانی که در پی سرخوردگی از وعده‌های برآورده نشده بروز یافته است. طبیعتاً چنین فردی به گذشته‌ها، سرزمین‌های دوردست، رؤیا، تخیل، فردیت، حزن و ناامیدی و مرگ، پناه می‌برد و این، همان حالی است که شهریار بعد از شکست عاطفی خود داشت. ازدواج تحمیلی معشوقهٔ شهریار با فردی منسوب به دربار پهلوی، چنان آشفتگی در روان و زندگی وی ایجاد کرد که اثر آن تا آخر عمر بر جای بود. این موضوع (شکست عاطفی)، دربارهٔ نیما نیز– که الگوی شهریار در گرایش به رمانتیسم بود– صادق است؛ چرا که او نیز تجربهٔ تلخی در ازدواج داشت و شاید همین امر باعث گرایش وی به مکتب رمانتیسم و سرودن منظومهٔ افسانه بوده است.

اصول رمانتیسم

هر چند پیشگامان و ادامه‌دهندگان مکتب رمانتیسم، تعریف‌های زیادی برای آن ارائه کرده و به جنبه‌های متعدد و گاهی متناقض آن اشاره کرده‌اند، اما در نوشتهٔ پیش‌رو، به اصول و مشخّصه‌های مشترک و تکرار شونده‌ای که در افسانهٔ نیما و حیدربابایه سلام، نمود بیشتری دارند، اشاره می‌کنیم:

الف) تصاویر خاص

آدمی در کل با سه رویکرد به طبیعت می‌نگرد: رویکرد علمی برای شناخت، رویکرد دینی بـرای ستایش و رویکرد هنری برای محاکات، همدلی و آفرینش (الیافی، ۱۹۸۳: ۱۰۹) و در این میـان، مکتب رمانتیسم رویکرد هنری به طبیعت داشت. چرا که تصاویر رمانتیک، ویژگی‌هـای خاصـی دارند که آن را از تصاویر مکاتب دیگر متمایز می‌کند. از جمله آن‌ها عبارتند از:

– استحالهٔ شاعر در طبیعت و اشیاء

همدلی و یگانگی انسان با طبیعت، از اصـول بنیـادین هنـر رمانتیـک اسـت؛ «خصوصـاً در مواقعی که محیط طبیعی شـباهت تـام و تمـامی بـا حـالات و وضـعیت روح و ذهـن فـرد پیـدا می‌کنـد.» (فورسـت، ۱۳۷۵: ۵۳) شـاعر رمانتیـک، طبیعـت را توصـیف نمـی‌کنـد، بلکـه درک درون‌گرایانهٔ خود از طبیعت و اشیاء را با احساس شخصی تعبیر می‌کند. *ویلیام کیتس* از شـاعران بزرگ رمانتیسم می‌گوید: «من آن چیزی را توصیف می‌کنم که در تخیل من می‌گذرد.» (همان: ۶۵). آن‌گاه که احساس و عاطفهٔ شاعر رمانتیک در طبیعت استحاله شود، تصـویر واسـطهٔ میـان احساس شاعر و طبیعت است. یک طرف، احساس شاعر است و طرف دیگـر طبیعـت و اشـیاء و تصویر در حکم پلی است میان آن دو. این حالت شـاعر، در چنـدین بنـد از منظومـهٔ حیدربابایـه سلام، بوضوح نمایان است؛ از جمله خطاب به حیدربابا گوید:

بند ۷۲: من سنون تک داغا سالدیم نَفَسی/ سنده قئیتر، گوْیلره سال بوسَسی/ بایقوشـوندا دار اوْلماسین قفسی/ بوردا بیر شئر داردا قالیب، باغیریر/ مروّت‌سیز انسانلاری چاغیریر.

ترجمهٔ فارسی[1]: من هم به چون تو کوه بر افکنده‌ام نَفَس/ فریاد من ببر بـه فلـک، دادِ مـن برس/ بر جُغد هم مباد چنین تنگ این قفس/ در دام مانده شیری و فریاد می‌کند/ دادی طلـب ز مردمِ بیداد می‌کند.

بند ۷۳: حیدربابا، غیرت قانون قاینارکن/ قره قوشلار سنّن قوْپوپ، قالخـارکن/ اوْ سـیلدیریم داشلارینان اوْینارکن/ قوْزان، منیم همّتیمی اوْردا گؤر/ اوردان اَییل، قامتیمی داردا گؤر.

ترجمهٔ فارسی: تا خون غیرت تو بجوشد ز کوهسار/ تا پَر گرفته باز و عقابت در آن کنـار/ بـا تخته سنگ‌هات به رقصند و در شکا/ برخیز و نقش همّت من در سما نگر/ برگَرد و قامتم به سرِ دارها نگر.

این یگانگی با طبیعت، در «افسانه» نیز مورد توجه بوده است. نیمـا در افسـانه، جلـوه‌هـای طبیعت را بازنمایی نمی‌کند، بلکه با طبیعت همذات‌پنداری داشته، آن را مورد خطاب قرار می‌دهد

و منتظر واکنش آن می‌ماند. طبیعت در افسانهٔ نیما، آن حالت منفعل و بی‌طرف تصاویر کلاسیک را ندارد، بلکه در معنادار کردن سازه‌های زبانی و محتوایی شاعر مؤثر است؛ بـرای مثـال، در بنـد زیر صدای رودخانه و چشمه، تداعی‌گر آواز معشوق است:

هر زمانی که شب دررسیدی/ بر لب چشمه و رودخانه/ در نهان بانگ تو می‌شنیدم.

یا اینکه شاعر با عناصری از قبیل سبزه، ماه و گل، احساس یگانگی و همدردی می‌کند:

بلبل بینوا ناله می‌زد/ بر رخ سبزه شب ژاله می‌زد/ روی آن ماه از گرمی عشق/ چون گل نار تبخاله می‌زد/ می‌نوشتی تو هم سرگذشتی.

– سایه‌واری و ابهام پدیده‌ها در تصویر

تصاویر رمانتیک بر خلاف شعر کلاسـیک، گنـگ و سـایه‌وار اسـت. گـویی شـاعر اشـیاء و پدیده‌ها را در سایه یا در شـب تـار دیـده، همـه چیـز دور و مـبهم مـی‌نمایـد. از ایـن رو اغلـب رمانتیک‌های ایرانی، از زمان‌ها، شـب و از فصـل‌هـا، پـاییز و زمسـتان را بیشـتر مـی‌پسـندند و کنش‌های تخیلی و شاعرانهٔ خود را در قالب آن‌ها به تصویر می‌کشـند. وصـف چشـم‌انـدازها در غروب، شامگاهان، شب تاریک، فضاهای مه‌گرفته و مهتاب در شعر رمانتیک بسامد چشـمگیری دارد، که دلیل این امر، ریشه در روحیهٔ شکست‌خوردهٔ شاعران رمانتیک دارد. (به نقل از فتـوحی، ۱۳۸۴: ۱۶۳–۱۶۶) با تأمل در منظومهٔ حیدربابایه سلام شهریار، بـه چنـین مؤلّفـه‌ای بـا بسـامد بالایی بر می‌خوریم. به عنوان نمونه، از بین زمان‌ها، شب بسامد قابل توجهی دارد:

بند ۱۴: خزان یئلی یارپاخلاری تؤکنده/ بولوت داغدان یئنیب، کنده چؤکنده...

ترجمهٔ فارسی: هنگامِ برگ‌ریزِ خزان باد می‌وزید/ از سوی کوه بر سرِ دِه ابر می‌خزید...

بند ۲۰: قاری ننه گئجه ناغیل دییَنده/ کوْلک قالخیب، قاپیاجانی دؤیَنده...

ترجمهٔ فارسی: قاری‌ننه چو قصّهٔ شب ساز می‌کند/ کولاک ضربه‌ای زده، در باز می‌کند...

بند ۳۴: آخشام باشی ناخیرینان گلنده/ قوْدوخلاری چکیب، ووراردیق بنده...

ترجمهٔ فارسی: وقتِ غروب و آمدنِ گلّهٔ دَواب/ در بندِ ماست کُرّهٔ خرها به پیچ و تاب...

بند ۳۵: یاز گئجه‌سی چایدا سولار شاریلدار/ داش‌قَیه‌لر سئلده آشیب خاریلدار...

ترجمهٔ فارسی: شب‌ها خروشد آب بهاران به رودبار/ در سیل سنگ غُرّد و غلتد ز کوهسار...

بند ۳۶: قیش گئجه‌سی طؤله‌لرین اوْتاغی/ کتلیلرین اوْتوراغی، یاتاغی...

ترجمهٔ فارسی: بر اهل ده شبانِ زمستان بهانه‌ای است/ وان کلبهٔ طویله خودش گرمخانـه‌ای است...

بند ۵۱: عم اوْغلینان گئدن گئجه قیپچاغا/ آی کی چیخدی، آتلار گلدی اوْیناغا...

ترجمهٔ فارسی: قِپچاق رفتم آن شب من با پسر عمو/ اسبان به رقص و ماه درآمد ز روبه‌رو...

بند ۶۶: حیدربابا ، قارلی داغلار آشاندا/ گئجه کروان یوْلون آزیب، چاشاندا...

ترجمهٔ فارسی: گر کاروان گذر کند از برفِ پشت کوه/ شب راه گم کند به سرازیری، آن گروه...

بند ۷۴: حیدربابا، گئجه دورنا گئچنده/ کوْراوْغلونون گؤزی قارا سئچنده...

ترجمهٔ فارسی: دُرنا ز آسمان گذرد وقت شامگاه/ کوْراوْغلی در سیاهی شب می‌کند نگاه...

این تصاویر، حامل عواطف شخصی هنرمند است. از این رو خاص اوست و رنگ مخصوص شخصیت و هویت فردی او را دارد، که گویای همان فردیت مورد بحث در رمانتیسم است.

از عوامل اصلی ایجاد ابهام در تصاویر شعری نیما در افسانه نیز، می‌توان به بازنمایی فضای روایت در شب اشاره کرد. شب علاوه بر القای اندوه و درون‌گرایی شاعر، در زدودن شفافیت تصاویر شعری از اهمیت بالایی برخوردار است:

ای بسا وحشت‌انگیز شب‌ها/ کز پس ابرها شد پدیدار/ قامتی که ندانستی‌اش کیست/ با صدایی حزین و دل آزار/ نام من در بُن گوش تو گفت.

اهمیت و بسامد تصاویر مربوط به شب تا جایی است که این شعر با تصویر مربوط به شب آغاز می‌شود:

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

این ابهام در شعر رمانتیک، از طریق شیوه‌های گوناگون به تک‌تک عناصر شعری تسری می‌یابد. چرا که آگاهانه صورت پذیرفته است. در حقیقت، رمزگشایی از این ابهام‌های شعری نیز، یکی از شگردهای آفرینش هنری است:

ناشناسا! که هستی که هرجا/ با من بینوا بوده‌ای تو/ هر زمانم کشیده در آغوش/ بیهشی من افزوده‌ای تو/ ای فسانه! بگو، پاسخم ده!

– پویایی و تحرک تصویر

تصویر رمانتیک نمی‌تواند ایستا و راکد باشد. زیرا شعر رمانتیک، شعر طبیعت زنده و پویا است. شاعری که با طبیعت زیسته و با آن همجوش و همسو است، شعرش مثل طبیعت زنده و

بالنده است. البته شور و نشاط روحی شاعر و موضوع شعر نیز، در پویایی تصویرها نقش عمده‌ای دارد. (به نقل از فتوحی، ۱۳۸۴: ۱۶۳-۱۶۶) بـا تـأملی در منظومـهٔ حیدربابایـه سـلام مشـخص می‌شود که شهریار در آفرینش تصاویر، از عناصر رونده و بالندهٔ آن بخش از طبیعت که زنـده و در حرکت است، مایه می‌گیرد؛ به عبارت دیگر، از بـین ایـن منظومـهٔ ۱۲۱ بنـدی، شـاید تعـداد بندهایی که در آن اثری از حرکت یا پویندگی نباشد، انگشت‌شمار باشد؛ بـرای مثـال، حرکـت و پویندگی را در تصاویر زیر می‌توان دید:

بند ۱: حیدربابا، ایلدیریملار شاخاندا/ سئللر، سولار، شاققیلدییوب آخانـدا/ قیـزلار اوْنـا صـف باغلییوب باخاندا/ سلام اولسون شوْکتوْزه، ائلوْزه! منیم دا بیر آدیم گلسین دیلوْزه.

ترجمهٔ فارسی: حیدربابا چو ابر شَخَد، غُرّد آسمان/ سیلاب‌های تُنـد و خروشـان شـود روان/ صف بسته دختران به تماشایش آن زمان/ بر شوکت و تبار تو بادا سلام من/ گاهی رَوَد مگر بـه زبان تو نام من.

بند ۲: حیدربابا، کهلیک‌لروْن اوچاندا/ کوْل دیبینّن دوْشـان قـالخوب، قاچانـدا/ باخچـالارون چیچکلنوْب، آچاندا/ بیزدن ده بیر موْمکوْن اوْلسا یاد ائله/ آچیلمیان اوْرکلری شاد ائله.

ترجمهٔ فارسی: حیدربابا چو کبکِ تو پَرّد ز روی خاک/ خرگوشِ زیر بوته گُریـزد هراسـناک/ باغت به گُل نشسته و گُل کرده جامه چاک/ ممکن اگر شود ز منِ خسته یاد کن/ دل‌هـای غـم گرفته، بدان یاد شاد کن.

بند۳: بایرام یئلی چـارداخلاری ییخانـدا/ نـوْروز گـوْلی، قـارچیچکی، چیخانـدا/ آغ بولـوتلار کؤینکلرین سیخاندا...

ترجمهٔ فارسی: چون چارتاق را فِکنَد باد نوبهار/ نوروزگُلی و قارچیچگی گردد آشکار/ بفشـارد ابر پیرهن خود به مَرغزار.

در افسانه نیز تعدد عناصر طبیعی، این پویایی را به خوبی ایجاد کرده اسـت. در حقیقـت، در افسانه با حجم قابل ملاحظه‌ای از تصاویر پیوسته روبه‌رو هستیم کـه از طریـق تعمـق شـاعر در حالات و امور جزئی پدید آمده‌اند. شاعر اگرچه اندوه خود را بازگو می‌کند، امـا ایـن تفکـر سـبب جمود و ملال‌آوری تصاویر نمی‌گردد، بلکه این فضای غم بار با خلق تصاویر پویا همراه است:

ای فسانه! مگر تو نبودی/ آن زمانی که من در صحاری/ می‌دویدم چو دیوانه، تنهـا/ داشـتم زاری و اشکباری/ تو مرا اشک‌ها می‌سِتُردی؟

یا در بند زیر:

عاشقا! خیز کامد بهاران/ چشمهٔ کوچک از کوه جوشید/ گُل به صحرا در آمد چو آتش،/ رودِ تیره چو توفان خروشید/ دشت از گُل شده هفت رنگه.

ب) بازگشت به گذشته

رمانتیسم به یک اعتبار، زاییدهٔ بحران تقابل میان سنت و مدرنیسم بود. در روزگاری که ابعاد این بحران به عرصه‌های مختلف حیات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی دامن می‌گسترد و تزلزل مبانی ارزش‌ها، تشتت فکری، آشفتگی اجتماعی، بی‌ثباتی اوضاع و تیرگی چشم‌انداز آینده را در پی می‌آورد، برای هنرمند رمانتیک جز نقد و نفی واقعیت‌های موجود و بازگشت به دوران ماقبل مدرنیسم راهی گشوده نمی‌ماند. آرزوی بازگشت اشتیاق‌آمیز و نوستالژیک به گذشته، در عین حال که از مبانی معرفتی ویژه‌ای سرچشمه می‌گرفت، مبتنی بر ارزیابی رمانتیک‌ها از تیرگی حال و چشم‌انداز آفاق آینده بود. با چنین نگاه و رویکردی بود که رمانتیسم به تعبیر *ژان‌ژاک‌روسو*، بازگشت به طبیعت یا به تعبیر دیگر، بازگشت به عصر سنت و دوران ماقبل تجدد را شعار خود ساخت. (صدری‌نیا، ۱۳۸۲: ۱۴۲) از جلوه‌های گوناگون این بازگشت نوستالژیک در این دو منظومه، موارد زیر درخور توجّه‌اند:

– بازگشت به دوران کودکی

آرزوی بازگشت به دوران کودکی و بهره‌گیری از خاطرات آن ایام در خلق آثار ادبی، جنبهٔ دیگر تأثیرپذیری شهریار را از مکتب رمانتیسم نشان می‌دهد. پرداختن به بازآفرینی خاطرات کودکی و غرق‌شدن در حلاوت حزن‌آمیز آن، در شعر او نیز همانند برخی دیگر از پیشروان و پیروان رمانتیسم اروپا، به منزلهٔ گریز از زندگی تمدن‌زدهٔ شهری و ناملایمات و دلهره‌های آن و پناه بردن به مأمن سنت و سادگی است. بویژه این‌که دوران کودکی شهریار، خوش‌ترین ایام حیات وی نیز بوده است (همان: ۱۴۸):

بند ۸: حیدر بابا، میراژدر سَسلننده/ کَند ایچینه سسدن– کوْیدن دوْشنده/ عاشیق رستم سازین دیللندیرنده/ یادوندادی نه هؤلَسَک قاچاردیم/ قوشلار تکین قاناد آچیب اوچاردیم.

ترجمهٔ فارسی: میراَژدَر آن زمان که زند بانگِ دلنشین/ شور افکند به دهکده، هنگامه در زمین/ از بهر سازِ رستمِ عاشق بیا ببین/ بی‌اختیار سوی نواها دویدنم/ چون مرغ پرگشاده بدانجا رسیدنم.

بند ۲۰: قاری‌ننه گئجه ناغیل دییَنده/ کوْلک قالخیب، قاپ‌باجانی دؤیَنده/ قورد گئچینین شنگوْلوْسون یینده/ من قاییدیب، بیرده اوشاق اوْلئیدیم/ بیر گوْل آچیب، اوْندان سوْرا سوْلئیدیم.

ترجمهٔ فارسی: قاری‌ننه چو قصّهٔ شب ساز می‌کند/ کولاک ضربه‌ای زده، در باز می‌کند/ با گرگ، شَنگُلی سخن آغاز می‌کند/ ای کاش بازگشته به دامان کودکی/ یک گل شکفتمی به گلستان کودکی.

بند ۲۱: عمّه جانین بال بللهسین ییه‌ردیم/ سوْننان دوروب، اوْس دوْنومی گییه‌ردیم/ باخچالاردا تیرینگَنی دییه‌ردیم/ آی اؤزومی اوْ ازدیرن گوْنلریم!/ آغاج مینیپ، آت گزدیرن گوْنلریم!

ترجمهٔ فارسی: آن لقمه‌های نوشِ عسل پیشِ عمّه جان/ خوردن همان و جامه به تن کردنم همان/ در باغ رفته شعرِ مَتل خواندن آن‌چنان!/ آن روزهای نازِ خودم را کشیدنم!/ چوبی سوار گشته به هر سو دویدنم!

بند ۲۶: حیدربابا، بولاخلارین یارپیزی/ بوْستانلارین گوْل بَسَری، قارپیزی/ چرچیلرین آغ ناباتی ساقیزی/ ایندی ده وار داماغیمدا، داد وئرر/ ایتگین گئدن گوْنلریمدن یاد وئرر.

ترجمهٔ فارسی: از عطر پونه‌ها به لبِ چشمه‌سارها/ از هندوانه، خربزه، در کشتزارها/ از سقّز و نبات و از این گونه بارها/ مانده است طعم در دهنم با چنان اثر/ کز روزهای گمشده‌ام می‌دهد خبر.

بند ۲۹: حیدربابا، میرزَممدین باخچاسی/ باخچالارین تورشاشیرین آلچاسی/ گلینلرین دوْزمه‌لری، طاخچاسی/ هی دوْزوْلر گؤزلریمین رفینده/ خیمه ووراز خاطره‌لر صفینده.

ترجمهٔ فارسی: در باغ‌های میرزامحمد ز شاخسار/ آلوچه‌های سبز و تُرش، همچو گوشوار/ وان چیدنی به تاقچه‌ها اندر آن دیار/ صف بسته‌اند و بر رفِ چشمم نشسته‌اند/ صف‌ها به خط خاطره‌ام خیمه بسته‌اند.

در افسانه نیز، بسامد تصاویری مربوط به دوران کودکی، گویای تأثر این شاعر از این دوران است:

بر سرِ ساحِل خلوتی ما/ می‌دویدیم و خوشحال بودیم/ با نفس‌های صبحی طربناک/ نغمه‌های طرب می‌سُرودیم/ نه غِم روزگارِ جدایی.

ابیات فوق نشان از رهایی و آسودگی شاعر در دوران کودکی دارد و این‌که او دوست دارد به آن زمان بازگردد. نیما این مناظر قدیمی را در تصاویر شعری خود نیز مرور می‌کند:

کوچ می‌کرد با ما قبیله/ ما «شماله» به کف در برِ هم/ کـوه‌هـا پهلوانـانِ خودسـر/ سـر بـر افراشته، روی در هَم/ گلهٔ ما همه رفته از پیش.

گاهی شاعر بریده‌هایی از خاطرات گذشتهٔ خود را با تصاویر شعری در هم می‌آمیزد، تـا از آن برای القای احساس خود بهره گیرد:

رفته‌رفته که بر ره فتادم/ از پی بازی بچگانه/ هر زمانی که شب در رسیدی/ بر لب چشمه و رودخانه/ در نهان، بانگ تو می‌شنیدم.

– روستاستایی

جنبهٔ دیگر طبیعت‌گرایی رمانتیک، در ستایش روستا و زندگی بدوی آن جلوه‌گر می‌شـود. در تلقی رمانتیک‌ها، روستا در تقابل با شهر، مظهر زندگی طبیعی انسان و یادگار معصومیت از دست رفتهٔ عصر سنت است. حال آن‌که شهر جلوه‌گاه زنـدگی تصـنع‌آمیـز و ره‌آورد تمـدن پرقسـاوت بشری است. از این رو، تصویر شهر با پلیدی و رنگ و نیرنگ عرضه می‌شود. جوهرهٔ ایـن تلقـی رمانتیک از شهر و روستا، در کلام *ویلیام کوپر* بازتاب شـاعرانه یافتـه اسـت: «خداونـد روسـتا را آفرید و انسان شهر را.» (جعفری، ۱۳۷۸: ۸۶) این ویژگی در شعر شـهریار، نمـود بیشـتری دارد. چرا که او دوران کودکی خود را در میان روستاییان خشکناب و در کنار حیدربابا گذرانده، خاطرات آن دوران را مأمنی می‌یابد برای گریز از دلهرهٔ زندگی و ناملایمات آن. دربـارهٔ تبحـر شـهریار در توصیف جلوه‌های مختلف روستا، همین بس که به او عنوان «شاعر حیـدربابا» و «شـاعر شـکوه روستا» داده‌اند. (رک بـه: یـاحقی، ۱۳۸۷: ۱۷۷ و محمـدی، ۱۳۷۲، ج۲: ۶۵۴). ایـن منظومـه، از جمله آثار شهریار است که در آن، به ابعاد مختلف روستا اشاره کرده است:

بند ۱۹: حیدربابا، کندین گـوْنی باتانـدا/ اوشـاقلارون شـامین ئییـوب، یاتانـدا/ آی بولوتـدان چیخوب، قاش‌گؤز آتاندا/ بیزدن ده بیر سن اوْنلارا قصّه ده/ قصّه میزده چوخلی غم و غصّه ده.

ترجمهٔ فارسی: حیدربابا، چو عرصهٔ خورشید شد نهان/ خوردند شام خود که بخوابند کودکان/ وز پشتِ ابر غمزه کند ماه آسمان/ از غصّه‌های بی‌حدِ ما قصّه ساز کن/ چشمان خفته را تو بـدان غصّه باز کن.

بند ۲۷: بایرامیدی، گئجه قوشی اوخوردی/ آداخلی قیز، بیـگ جـوْرابی توْخـوردی/ هـرکس شالین بیر باجادان سوْخوردی/ آی نه گؤزل قایدادی شال سـاللاماق!/ بیـگ شـالینا بـایراملیغین باغلاماق!

ترجمهٔ فارسی: نوروز بود و مُرغ شباویز در سُرود/ جوراب یار بافته در دستِ یار بود/ آویخته ز روزنه‌ها شال‌ها فرود/ این رسم شال و روزنه خود رسم محشری است!/ عیدی به شالِ نامزدان چیز دیگری است/

بند ۲۵: حیدربابا، کندین توْیون توتاندا/ قیز گلینلر، حنا پیلته ساتاندا/ بیگ گلینه دامنان آلما آتاندا/ منیم ده اوْ قیزلاروندا گؤزوم وار/ عاشیقلارین سازلاریندا سؤزوم وار.

ترجمهٔ فارسی: حیدربابا، به جشن عروسی در آن دیار/ زنها حنا فتیله فروشند بار بار/ داماد سیب سرخ زند پیش پایِ یار/ مانده به راهِ دخترکانِ تو چشمِ من/ در سازِ عاشقانِ تو دارم بسی سخن.

باید توجه داشت که در توصیف جلوه‌های مختلف روستا، توجه به طبیعت آن، امری اجتناب‌ناپذیر است؛ همان چیزی که نیما در *افسانهٔ* خود و پس از آن شهریار در این منظومه بدان اشاره کرده است. شهریار معتقد است: «شعرایی که در کودکی با کوه و جنگل و دریا سروکاردارند و در آغوش طبیعت ناب پرورش یافته‌اند، می‌دانند که رؤیاهای شیرین آن ایام، بعدها گنجی را تشکیل می‌دهند که در دوران نویسندگی همیشه در آستین و در دسترس استفاده‌اند.» (شهریار، ۱۳۶۹: ۶۴). او در بندهای زیر، به توصیف طبیعت سرزمین خود پرداخته است:

بند ۹: شنگیل آوا یوردی، عاشیق آلماسی/ گاهدان گئدوب، اوْردا قوْناق قالماسی/ داش آتماسی، آلما، هیوا سالماسی/ قالیب شیرین یوخی کیمین یادیمدا/ اثر قویوب روحومدا، هر زادیمدا.

ترجمهٔ فارسی: در سرزمینِ شنگل آوا، سیبِ عاشقان/ رفتن بدان بهشت و شدن میهمانِ آن/ با سنگ، سیب و بِهْ زدن و خوردن آن‌چنان!/ در خاطرم چو خواب خوشی ماندگار شد/ روحم همیشه بارور از آن دیار شد.

بند ۱۰: حیدربابا، قوری گؤلوْن قازلاری/ گدیکلرین سازاخ چالان سازلاری/ کَت کؤشنین پاییزلاری، یازلاری / بیر سینما پرده‌سی دیر گؤزوْمده/ تک اوْتوروب، سئیر ائده‌رم اؤزوْمده.

ترجمهٔ فارسی: حیدربابا، قُوری گؤل و پروازِ غازها/ در سینه‌ات به گردنه‌ها سوزِ سازها/ پاییزِ تو، بهارِ تو، در دشتِ نازها/ چون پرده‌ای به چشمِ دلم نقش بسته است/ وین شهریارِ تُست که تنها نشسته است.

آنچه در جای‌جای این اشعار ملموس است، حس غریب نوستالژیکی است که از طرف شاعر

به خواننده منتقل می‌شود. این امر در افسانه نیز، ملموس و محسوس است. استفاده از گنجینهٔ واژگانی که یادآور محیط روستایی و گویای صفا و خلوص زندگی روستا است و همچنین تکرار مکان‌های روستایی و... همگی حاکی از حس خوبی است که نیما از بودن در آن لذت می‌برد:

یاد دارم شبی ماهتابی/ بر سر کوه «نوبنُ» نشسته/ دیده از سوز دل خواب رفته/ دل ز غوغای دو دیده رَسته/ باد سردی دمید از برِ کوه

نیما در این منظومه، با مردم روستایی همدردی کرده و در خلال بیان آلام خود به محرومیت مردم روستانشین نیز اشاره‌ای داشته است:

چه در آن کوه‌ها داشت می‌ساخت/ دست مردم بیآلوده درگِل/ لیک افسوس! از آن لحظه دیگر/ ساکنین را نشد هیچ حاصل/ سال‌ها طی شدند از پی هم.

یا:

در یکی کلبه خرُد چوبین/ طرف ویرانه‌ای، یاد داری؟/ که یکی پیرزنِ روستایی/ پنبه می‌رشت و می‌کرد زاری/ خامُشی بود و تاریکی شب.

در بخش دیگری از افسانه، نیما به زندگی روستایی خود اذعان کرده، بدان می‌بالد:

ای فسانه! مرا آرزو نیست/ که بچینندم و دوست دارند/ زادهٔ کوهم، آوارهٔ ابر/ بهِ که بر سبزه‌ام وا گذارند/ با بهاری که هستم درآغوش/ کس نخواهم زند بر دلم دست/ که دلم، آشیان دلی هست/ ز آشیانم اگر حاصلی نیست/ من بر آنم کزآن حاصلی هست/ به فریب و خیالی منم خوش.

پ) تابلوسازی و نقاشی

«این موضوع، از جمله جنبه‌های مکتب رمانتیسم است که شهریار بدان توجه ویژه‌ای داشت، چراکه جای آن در ادبیات ما خالی بوده؛ منظور از تابلوسازی ارائهٔ تصویری بیش و کم دقیق از منظره و موضوعی است که شاعر در صدد توصیف و بیان آن است، با این تأکید که آنچه از آن منظره و موضوع مدّ نظر خاص شاعر است، باید برجسته‌تر و پررنگ‌تر نشان داده شود. به اعتقاد او تفاوت صحنه‌آرایی و تابلوسازی رمانتیک با کلاسیک در آن است که توجه نقاشی و تصویرگری کلاسیک منحصر به نقطهٔ مورد نظر است و به اطراف و جوانب آن کاری ندارد. حال آنکه در رمانتیسم همهٔ جوانب در نظر گرفته و نقطه مورد توجه با برجستگی خاص به تصویر کشیده می‌شود.» (رک به: شهریار، ۱۳۸۹: ۵۳) این تعریف در برخی از بندهای منظومهٔ

حیدربابایه سلام که در آن شاعر به توصیف طبیعت پرداخته، کاملاً مشهود است. اشعاری که گویی خواننده را در مقابل منظرهٔ بکر طبیعت قرار داده، او را به تحیّر وا می‌دارد. مرتضوی معتقد است که: «هنر بزرگ شهریار، گذشته از استادی در سرودن انواع شعر از غزل، قصیده، مثنوی، قطعه و غیره، در ابداع "تابلو"های رنگین و توصیف دقیق شاعرانه از قبیل افسانهٔ شب، هذیان دل، تخت جمشید، حیدربابایه سلام و نقاش و... است.» (مرتضوی، ۱۳۷۴: ۶۳۳)

بند ۱۶: حیدر بابا، داغین، داشین، سره‌سی / کهلیک اوْخور، دالیسیندا فره‌سی/ قوزولارین آغی، بوْزی، قره‌سی/ بیر گئدیدیم داغ دره‌لر اوزونی/ اوْخویئدیم: «چوْبان، قیتر قوزونی.»

ترجمهٔ فارسی: حیدربابا، ز صخره و سنگت به کوهسار/ کبکت به نغمه، وز پیِ او جوجه رهسپار/ از برّهٔ سفید و سیه، گله بی‌شمار/ ای کاش گام می‌زدم آن کوه و درّه را/ می‌خواندم آن ترانهٔ «چوپان و برّه» را.

بند ۱۷: حیدر بابا، سولی یئرین دوْزوْنده/ بولاخ قئنیر چای چمنین گؤزونده/ بولاغ اوْتی اوْزَر سویون اوْزوْنده/ گؤزل قوشلار اوْردان گلیب، گئچللر/ خلوتلیوْب، بولاخدان سو ایچللر.

ترجمهٔ فارسی: در پهن‌دشتِ سُولی یِئر، آن رشک آفتاب/ جوشنده چشمه‌ها ز چمن‌ها، به پیچ و تاب/ بولاغ اوْتی شناورِ سرسبز روی آب/ زیبا پرندگان چون از آن دشت بگذرند/ خلوت کنند و آب بنوشند و بر پرند.

در شعر افسانه نیز، خواننده با این گونه تصاویر مواجه می‌شود. این تابلوها حاصل نگاه نو و تیزبین نیما است. او این تصاویر بکر و شگرف را با بهره‌گیری از ابزارهای زبانی موجود خلق می‌کند و آفرینش آن‌ها در اشعار او همراه با ایجاد تکنیک‌های منحصر به فردی است که عواملی از قبیل به هم ریختن ارکان عروضی و امتداد هجاها در آن‌ها نقش به‌سزایی دارند؛ برای مثال، آمدن تصاویر پی‌درپی و پیوسته و ایجاد تصاویر انیمیشنی، خیال‌انگیز و پویا در بندهای زیر کاملاً مشهود است:

در یکی کلبهٔ خرُد چوبین/ طرف ویرانه‌ای، یاد داری؟/ که یکی پیرزنِ روستایی/ پنبه می‌رشت و می‌کرد زاری/ خامُشی بود و تاریکی شب.

بادِ سَرد از برون نعره می‌زد/ آتش اندر دل کلبه می‌سوخت/ دختری ناگه از در در آمد/ که همی‌گفت و بر سر همی‌کوفت:/ ای دل من دل من.

این تصاویر، بازتاب نگرش شاعر به طبیعت است، نه توصیف صرف از آن؛ به همین دلیل، بی‌سابقه و لذت‌افزا است.

کوه‌ها راست استاده بودند/ درّه‌ها همچو دزدان خمیده.

«ویژگی عمومی و غالب این تابلوها این است که تقریباً همهٔ آن‌ها تصویر را با توصیف هنری همراه دارند. این توصیف‌ها معمولاً از طبیعت و زندگی روستایی گرفته شده و با لحنی نیمه‌واقعی و رؤیایی همراه است. تابلوها در بسیاری از موارد جنبهٔ روایت و شرح خاطرات دارد و این خاطرات که معمولاً یا به گذشته‌ای دور تعلق دارد یا به فضایی رؤیاگونه و غیر روزمره، خواننده را در حالتی میان واقعیت و رؤیا غوطه‌ور می‌سازد. در تمام موارد، تکیهٔ اصلی شاعر بر تخیل است که از بریده‌های بی‌روح زندگی، روحی زنده و پرتحرک و رنگین به وجود می‌آورد. این تخیل چون رشته‌ای تصویرها و توصیف‌ها را به هم مرتبط می‌سازد و زمینهٔ مشترکی به آن‌ها می‌بخشد.» (مشرف، ۱۳۸۶: ۴۰)

ت) اهمیت گزینش واژگان

در برخی از مکتب‌های ادبی، کلمه به مثابهٔ ابزار اصلی آفرینش هنری، از جایگاه پراهمیتی برخوردار است. اما در مکتب رمانتیسم این اهمیت مضاعف می‌شود. اگر در مکتب کلاسیسم، بیشتر به جنبهٔ رسانایی کلمه توجه می‌شود، در رمانتیسم کلمه به خودی خود نیز واجد اعتبار هنری است و آهنگ و موسیقی و قدرت خیال‌انگیزی کلمات علاوه بر جنبهٔ رسانندگی، ملاک گزینش و استخدام آن‌ها در بافت کلام شمرده می‌شود. (به نقل از سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۹۳) شهریار در انتخاب واژگان این منظومه، وسواس زیادی به خرج داده و در گزینش هر یک، به ابعاد مختلف آن نظر داشته است. تا جایی که با نگاهی گذرا به این منظومه- بدون توجه به معانی کلمات و ابیات- متوجه نوعی واج‌آرایی و توزیع خاص صامت‌ها و مصوت‌ها می‌شویم؛ برای مثال، بسامد حروف «س» و بخصوص«ش»- که هر دو حرف دندانه‌دار هستند- جلوهٔ خاصی به ظاهر این اثر بخشیده است. همچنین به نظر می‌رسد شاعر در استخدام واژگان پرنقطه، تعمدی داشته است:

بند ۱۵: داشلی بولاخ داش قومونان دۆلماسین/ باخچالاری سارالماسین، سۆلماسین!/ اوْردان کئچن آتلی سوسوز اولماسین/ دینه: بولاخ، خیرون اوْلسون آخارسان/ افقلره خُمارخُمار باخارسان.

ترجمهٔ فارسی: داشلی بُولاخ مباد پُر از سنگ و خاک و خَس/ پژمرده هم مباد گل و غنچه یک نَفس/ از چشمه‌سارِ او نرود تشنه هیچ کس/ ای چشمه، خوش به حال تو کانجا روان شدی/ چشمی خُمار بر افقِ آسمان شدی.

بند ۱۶: نیسان دوشدی، بیزده دوشدوخ یاغیشا/ هی دییردوخ، بلکه یاغیش ییغیشا/ کیم باشاریر سئللرینن بوغوشا/ بالا کیشی، فایتونچی میز گلمیشدی/ امامیه قهوه‌سینده قالمیشدی.

ترجمهٔ فارسی[۲]: ماه نیسان آمد و گرفتار باران شدیم/ مدام می‌گفتیم این باران به پایان می‌رسد/ چه کسی یارای مقابله با سیل را دارد؟/ درشکه‌چی ما، آن مرد کوتاه قد، آمده/ در قهوه‌خانهٔ امامیه مانده، منتظر بود.

بند ۳۲: گور هاردان من سنه سالدیم نفسی/ ددیم قیتر سال عالمه بو سسی/ سنده یاخشی سیمرغ ایتدون مگسی/ سان که قاناد وردون یله نسیمه/ هر طرفدن سس وردلر سسیمه.

ترجمهٔ فارسی[۳]: ببین از کجا به تو رو آوردم و بر تو متمرکز شدم؟/ گفتم این صدای مرا برگردان و در عالم پخش کن/ تو هم به خوبی مگس را سیمرغ کردی/ تو که به باد و نسیم بال پرواز داده‌ای/ از هر طرف با من همراهی کردند و ندای مرا اجابت کردند.

از جمله ویژگی‌های زبانی نیما نیز که در بیشتر آثارش، به‌ویژه در افسانه نمود دارد، این است که «وی به زندگی عادی و روزمره باز می‌گردد و از واژه‌ها و اصطلاحات آن بهره می‌گیرد تا زبانش را غنی سازد و البته این واژه‌ها و اصطلاحات را با جلوه‌های خاص و با دلالت‌های معنایی تازه‌ای که درگذشته وجود نداشته است، به کارمی‌برد.» (فاطمی و علوی‌زاده: ۱۳۸۸: ۲۹۰) همچنین توجه به صورت‌های واژگانی و واج‌های تشکیل‌دهندهٔ آن‌ها در شعر نیما، کارکرد مؤثری دارد. بسامد بالای مصوت‌های بلند به شکوه کلام در بند زیر کمک کرده است:

دم که لبخنده‌های بهاران/ بود با سبزهٔ جویباران/ از برِ پرتوِ ماه تابان/ در بنُ صخرهٔ کوهساران/ هر کجا بزم و رزمی ترا بود.

ث) استفاده از قالب‌های تقریباً جدید، از انواع مسمط و چهارپاره و نوع ساده قوالب نیمایی

شهریار جزو معدود شاعرانی است که ضمن طبع‌آزمایی در شیوه‌ها و قالب‌های مختلف شعری، به خاطر حساسیت زیاد و رقّتِ طبع و روحیهٔ بسیار لطیف، از همان آغاز شاعری، قالب غزل را بستری مناسب برای بیان احساسات خود تشخیص داد. این در حالی است که خود معتقد است که «امروزه به واسطهٔ ارتباط ملل با هم، احساسات ملت‌ها نیز به هم نزدیک و مشابه شده. ما هم گاهی احساساتی پیدا می‌کنیم که سابق به این کیفیت نبود. گاهی برای بهتر نشان دادن یک احساس کوچک مجبور می‌شویم یک تابلو از سخنی ساده‌تر و طبیعتی‌تر بسازیم که در آن تابلو علاوه بر هدف اصلی که باید واضح‌تر و پررنگ‌تر باشد، اطراف و جوانبی هم ولو خیلی مات

و کم‌رنگ نشان بدهیم که در قصه‌پردازی سابق به این شیوه نبود. اینجا طبعاً مکتب رومانتیک را با همین اسم فرنگی باید بپذیریم که جایش در ادبیات ما خالی بود. وارد این مکتب که شدیم لزوم این قالب‌های تازهٔ شعر هم کاملاً احساس می‌شود» (به نقل از عظیمی، ۱۳۶۸: ۵۵)؛ به همین دلیل، او انحراف از اسلوب و فکر قدیم را در مثنوی‌ها و بعضی قطعات، بخصوص آن‌ها که به شیوهٔ آزاد سروده، به نمایش می‌گذارد و به دنبال آزادی از قید قواعد سنگین غزل و قصیده و بیان رنج‌های شخصی و فردی می‌رود. این تجزیه احساسات و تخیلات فانتزی، در «ای وای مادرم»، «مومیایی»، «پیام به انیشتین»، «دو مرغ بهشتی» و «هذیان دل» جلوهٔ خاصی دارد. منظومهٔ حیدربابایه سلام مشتمل بر ۱۲۱ بند و هر بند از ۳ مصرع بیت و یک بیت تشکیل شده است. چینش قوافی به نوعی است که ۳ مصراع آغازین هر بند دارای قافیهٔ متفاوتی(در مصرع‌های زوج) با ۲ مصرع پایانی بند است. به عبارت دیگر، تک بیت مصرّع هر بند که در واقع، حرف آخر شاعر در مورد آن بند است، قافیه‌ای جدا از دیگر مصرع‌های آن بند دارد:

بند ۱۳:

بوردا خیال میدانلاری گنیش دی،
داغلار داشلار بوتون منـنن تانیشدی،
گورجک منی، حیدبابا دانیشدی:

بو نه سسدی، سن عالمه سالوبسان!
گل بیر گورک ئوزون هاردا قالوبسان؟

ترجمهٔ فارسی[۴]: این‌جا میدان خیال گسترده است/ کوه‌ها و سنگ‌ها و سنگلاخ‌ها مرا می‌شناسند/ کوه حیدربابا به محض دیدن من، به سخن آمد:/ این چه ندایی است در عالم در انداخته‌ای!/ خودت بیا ببینیم کجا مانده‌ای؟

هر چند شکل غالب این منظومه ذکر شد، ولی برخی از بندها دارای ردیف و برخی فاقد آن هستند، یا تعداد ابیات گاهی کم و زیاد نیز می‌شود:

بند ۷۳:

حیدربابا، غیرت قانون قاینارکن
قره‌قوشلار سنّن قوْپوپ، قالخارکن
اوْ سیلدیریم داشلارینان اوْینارکن

قوْزان، منیم همّتیمی اوْردا گؤر
اوردان آییل، قامتیمی داردا گؤر

نیما نیز در افسانه، با نوآوری در ارکان عروضی گذشته، آن میزان آزادی و عدم تقید را که برای القای اندیشه‌های خود نیاز داشته، ایجاد می‌کند. هدف وی از این کار، کنار گذاشتن وزن و قافیه نیست، چیزی که خود بارها به آن اشاره می‌کند؛ بلکه هدف شاعر ایجاد امکانی مناسب برای بیان اندیشه است، بدون محصور ماندن در چارچوبی خاص. در افسانه، وزن و قافیه به طور طبیعی هر کجا که اندیشهٔ شاعر می‌طلبد، وجود دارد؛ اما می‌توان گفت که در بیشتر این موارد، وجود وزن و قافیه به این شکل، سدی بر سر راه عواطف و تصاویر ذهنی شاعر ایجاد نکرده است. در حقیقت، رکن انتخاب شده برای این شعر (فاعلاتن) توانسته است از عهدهٔ رسالتی که شاعر برای آن در نظر گرفته، برآید و نوعی احساس خلأ و روانی و سبکی، همراه با غم و تأثری جاری را القا کند.

ج) توجه به استعاره

«رمانتیک‌ها استعاره را بیش از تشبیه می‌پسندند. چرا که استعاره، امکان تصرف خیالی در شیء را بسیار بیشتر از تشبیه فراهم می‌آورد. در کار رمانتیک‌ها تشبیه‌های حسّی به حسّی معمولاً اندک است. تشبیه حسّی میان دو واقعیت ارتباط برقرار می‌کند، اما شاعر رمانتیک میان واقعیت و احساس شناور است. کار او توصیف روابط سطحی و حسی میان اشیاء نیست، بلکه او شیء را با وجدان و عاطفهٔ شخصی خود تعبیر می‌کند. تشبیه خیالی و عقلی در میان انواع تشبیه، امکان تصرف تخیلی بیشتری در اشیاء فراهم می‌کند و شیء را از دنیای واقعیت به عالم خیال و عقل می‌راند.» (فتوحی، ۱۳۸۴: ۱۷۶) منظومهٔ حیدربابایه سلام، اثری است مملو از انواع استعاره، بخصوص نوع مکنیهٔ آن که خواننده جز با تأمل و تدقیق، متوجه این استخدام نمی‌شود:

بند ۲۳: حیدربابا، قوری گؤلوْن قازلاری/ گدیکلرین سازاخ چالان سازلاری/ کَت کؤشنین پاییزلاری، یازلاری/ بیر سینما پرده‌سی دیر گؤزوْمده/ تک اوْتوروب ، سئیر ائده رم اؤزوْمده.

ترجمهٔ فارسی:

بند ۱۹: حیدربابا، کندین گوْنی باتاندا/ اوشاقلارون شامین ئییوب، یاتاندا/ آی بولوتدان چیخوب، قاش گؤز آتاندا/ بیزدن ده بیر سن اوْنلارا قصّه ده/ قصّه میزده چوخلی غم و غصّه ده.

بند ۴۴: میرزاتاغی نان گئجه گئتدیک چایا/ من باخیرام سئلده بوْغولموش آیا/ بیردن ایشیق دوْشدی اوْتای باخچایا/ ای وای دئدیک قورددی، قئیتدیک قاشدیق/ هئچ بیلمه‌دیک نه وقت کوْللوکدن آشدیق.

ترجمهٔ فارسی: مهتاب بود و با تقی آن شب کنار رود/ من محـو مـاه و مـاه در آن آب غـرق بود/ زان سوی رود، نور درخشید و هر دو زود/ گفتیم آی گرگ! و دویدیم سوی ده/ چـون مـرغ ترس خورده پریدیم توی ده.

افسانه نیما نیز، جلوه‌گاه انواع مختلف استعاره است:

بادِ سَرد از برون نعره می‌زد/ آتـش اندر دل کلبه می‌سوخت.

در این بند، شاعر با اسناد مجازی و نسبت دادن صفات انسانی به باد و کلبه، آرایهٔ تشـخیص ایجاد کرده است. همین گونه است در بند زیر:

آه! عاشق، سحر بود آن دم/ سینهٔ آسمان باز و روشن/ شد ز ره کاروان طربناک/ جرس را به جا ماند شیون/ آتشش را اجاقی که شد سرد.

سینهٔ آسمان ترکیبی استعاری است که حاصل نگاه همدلانهٔ شاعر به طبیعت است.

آمده تا به دست آورد باز/ عاشق، آن را که بر جا نهاده ست/ لیک چـه سـود کانـدر بیابـان/ هول را باز دندان گشاده ست/ باید این جام گردد شکسته.

در این بند نیز، اضافهٔ استعاری دندان هول، از همین دیدگاه منتج گردیده است.

شاخهٔ سبز هر لحظه زاید/ بچگانی همه خرد و زیبا.

فرزند زاییدن شاخه نیز در این بند، از آن جمله است. در بند زیر نیز، حالات انسانی به مظاهر طبیعی مانند سیل نسبت داده شده است.

در هم افتاد دندانهٔ کوه/ سیل برداشت ناگاه فریاد/ فاخته کرد گم آشیانه/ ماند توکا به ویرانه آباد/ رفته از یادش اندیشهٔ جفت.

در مجموع در شعر افسانهٔ نیما، بسامد بالای اضافه‌های استعاری، بویژه تشخیص، به یکی از مشخّصه‌های اصلی این شعر تبدیل شده است.

چ) درون‌گرایی و تکیه بر ضمیر ناآگاه و بیان احساسات و عواطف

منظومهٔ حیدربابایه سلام به همراه برخی از مراثی‌های شخصی شهریار، آثاری هستند که در آنها احساسات شاعر در ابعاد مختلف و گسترده متجلی است. چنانکه گذشت، وی در جای‌جـای ایـن منظومه، علاوه بر یادکرد خاطرات دوران کـودکی، بـا حسـرت از خـانواده، دوسـتان، آشـنایان و همسایگان سخن به میان آورده: «قاری ننه گئجه ناغیل دییَنده» (بند ۴۰)؛ «منیم آتام سفره‌لـی بیر کیشییدی» (بند ۵۷)؛ «میر مصطفا دایی، اوجا بوی بابا» (بند ۵۵)؛ «ستاره عمّـه نزیـک‌لـری

یاپاردی» (بند ۶۰)؛ «حیدربابا، آمیر حیدر نئینیوْر؟» (بند ۶۱)... و گاهی نیز در بندهای مختلف بـه شکوائیهٔ فلسفی می‌پردازد:

بند۴۹: حیدربابا، دوْنیا یالان دوْنیادی/ سلیمانان، نوحدان قـالان دوْنیـادی/ اوغـول دوْغـان، درده سالان دوْنیادی/ هر کیمسَیه هر نه وئریب، آلیبدی/ افلاطونان بیر قوری آد قالیبدی.

ترجمهٔ فارسی: دنیا همه دروغ و فسون و فسانه شد/ کشتیّ عمر نوح و سـلیمان روانـه شـد/ ناکام ماند هر که در این آشیانه شد/ بر هر که هر چه داده از او ستانده است/ نـامی تهـی بـرای افلاطون بمانده است.

بند ۷۰: بیر سوْروشون بو قارقینمیش فلکـدن/ نـه ایسـتیوْر بـو قـوردوغی کلکـدن؟/ دینـه گئچیرت اولدوزلاری الکدن/ قوْی تؤکوْلسوْن، بو یئر اوْزی داغیلسین/ بو شیطانلیق قورقوسی بیر ییغیلسین.

ترجمهٔ فارسی: آخر چه شد بهانهٔ نفرین شده فلک؟/ زیـن گـردش زمانـه و ایـن دوز و ایـن کلک؟/ گو این ستاره‌ها گذرد جمله زین آلک/ بگذار تا بریزد و داغـان شـود زمـین/ در پشـت او نگیرد شیطان دگر کمین.

بند ۷: روزگارین دگیرمانی فیلانیر/ مخلوق اونن دیشلرینه تولانیر/ باخکی بشـر گینـه نئجـه آلانیر/ همیشه لیک شادلیق اومور اؤزونه/ قبری گورور توز قوندورمور اوزونه.

ترجمهٔ فارسی[۵]: آسیای فلک می‌چرخد/ مردم زیر دندانه‌های او خرد می‌شـوند/ ببـین مـردم دوباره چگونه فریب می‌خورند/ همیشه برای خویش شادی می‌طلبد/ گور(مرگ) را می‌بیند، اما به روی خود نمی‌آورد.

بند۱۰: بیر سینما پرده سی در گوزومده، تک اوتوروب، سیر ائدیرم ئوزومده...

در افسانهٔ نیما نیز، اندوه حاکم بر روح این شعر، برآمده از عواطف شاعر است؛ عواطفی شامل غم، رنج، هیجان، دلتنگی، حسرت و هر آن‌چه در درون وی می‌گذرد. انـدوه در شـعر نیمـا، گـاه جنبهٔ فردی یافته، در مواردی نیز جنبهٔ اندوه اجتماعی می‌یابد:

آه، افسانه! در من بهشتی است/ همچو ویرانه‌ای در برِ من/ آبش از چشـمهٔ چشـم نمنـاک/ خاکش از مشُت خاکسترِ من/ تا نبینی به صورت خموشم.

یا:

قلب من نامهٔ آسمان‌ها است/ مدفن آرزوها و جان‌ها است/ ظاهرش خنده‌های زمانه/ بـاطن آن سرشگ نهان‌ها است/ چون رها دارمش، چون گریزم.

در این بند، شاعر با مخاطب خود از اندوه شخصی خود سخن می‌گوید. اما در بندی دیگر این اندوه را در دیگران هم می‌یابد:

لیک این آشیان‌ها سراسر/ بر کفِ بادها اندر آیند/ رهروان اندر این راه هستند/ کاندر این غم، به غم می‌سرایند/ او یکی نیز از رهروان بود.

یا:

دیده‌ام روی بیمارناکان/ با چراغی که خاموش می‌شد/ چون یکی داغ دل‌دیده محراب/ ناله‌ای را نهان گوش می‌شد/ شکل دیوار، سنگین و خاموش.

نتیجه‌گیری

برآیند پژوهش نشان می‌دهد نیما و شهریار، با مؤلّفه‌های محوری مکتب رمانتیسم آشنا بوده و به ترتیب در خلق افسانه و حیدربابایه سلام، از آن‌ها بهره گرفته‌اند. تأمّلی در این دو اثر نشان می‌دهد که مؤلّفه‌هایی چون تصاویر خاصّ با زیر مجموعهٔ استحالهٔ شاعر در متن طبیعت و اشیاء، پویایی و حرکت تصاویر، ابهام پدیده‌ها در تصویر، بازگشت به گذشته با زیر مجموعهٔ روستاستایی و بازگشت به دوران کودکی، تأکید بر گزینش واژگانی با قدرت خیال‌انگیزی و آهنگ و موسیقی، تابلوسازی و نقّاشی، بهره‌گیری از قالب‌های تقریباً جدیدی چون مسمّط و چهارپاره و نوع سادهٔ قالب‌های نیمایی، توجّه و تأکید بر استعاره، درون‌گرایی و تأکید بر ضمیر ناآگاه و... در آن‌ها بسامد چشمگیری دارد و تصادفی نیست؛ یعنی همین مدلول‌ها دالّ بر رویکرد آفرینندگان آن‌ها به رمانتیسم به معنای اعم و اخصّ آن است. این که خاستگاه، زمینه‌ها و دلایل چنین رویکردی، کجا و چگونه و چه بوده است، از محدودهٔ این پژوهش خارج است و زمینهٔ مطالعاتی دیگری می‌طلبد. این نوشته در پی آن بود که تأثیرپذیری نیما و شهریار را از رمانتیسم نشان دهد که به نظر می‌رسد به توفیقی دست یافته است. نکتهٔ مهمی که باید بدان اشاره کرد، این‌که ظرفیت رمانتیک حیدربابایه سلام شهریار نسبت به افسانه، به مراتب بیشتر و محسوس‌تر است که این امر ظاهراً ریشه در رویکرد پربسامد شاعر به برخی مؤلّفه‌های شاخص رمانتیسم چون تصاویر خاصّ، بخصوص تحرّک و پویایی و بازگشت به گذشته، بویژه یادکرد نوستالوژیک دوران کودکی و روستاستایی و... دارد.

یادداشت‌ها

۱. تمام ترجمه‌های فارسی حیدربابایه سلام ۱، برگرفته از سلام بر حیدربابا بهروز ثروتیان است.

۲، ۳، ۴ و ۵. ترجمه‌های فارسی حیدربابایه سلام ۲، از نویسندگان است.

کتابنامه

- اشرف‌زاده، رضا(۱۳۸۱). «رمانتیسم، اصول و نفوذ آن در شعر معاصر ایران». نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد، سال ۳۵، شماره اول و دوم، صص۲۵-۳۰.
- الیافی، نعیم(۱۳۹۴). تطور الصوره الفنیه فی الشعر العربی الحدیث. دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب.
- براهنی، رضا(۱۳۸۰). طلا در مس، ج۲. تهران: نویسنده.
- بیگدلی، غلامحسین(۱۳۴۵). «ویژگی‌های هنری شهریار». نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، سال هیجدهم، شمارهٔ سوم، صص ۳۱۹- ۳۳۴.
- جعفری، مسعود(۱۳۸۶). سیر رمانتیسم در ایران. تهران: مرکز.
- ـــــــــــ (۱۳۷۸). سیر رمانتیسم در اروپا. چ اول. تهران: مرکز.
- سه‌یر رابرت و لووی میشل(۱۳۸۳). «رمانتیسم و تفکر اجتماعی». ترجمهٔ یوسف اباذری، ارغنون، سال اول، شمارهٔ دوم، صص ۱۱۹- ۱۷۴.
- سیدحسینی، رضا(۱۳۷۶). مکتب‌های ادبی، ج۲ .تهران: نگاه.
- شریفی، محمد(۱۳۸۷). فرهنگ ادبیات فارسی. تهران: نشر نو.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۵۸). ادوار شعر فارسی: از مشروطیت تا سقوط سلطنت. تهران: توس.
- شمیسا، سیروس(۱۳۹۴). مکتب‌های ادبی. چ هشتم. تهران: قطره.
- شهریار، محمدحسین(۱۳۸۹). دیوان. چ چهل و سوم. تهران: نگاه.
- ـــــــــــ (۱۳۶۹). حیدربابایه سلام. تبریز: شمس.
- ـــــــــــ (۱۳۹۰)، سلام به حیدربابا. ترجمه به فارسی منظوم با مقدمه و توضیحات بهروز ثروتیان. چ چهارم. تهران: سروش.
- فتوحی، محمود(۱۳۸۴). «تصویر رمانتیک: مبانی نظری، ماهیت، کارکرد». پژوهش‌های ادبی، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۹ و ۱۰، صص ۱۵۱- ۱۸۰.
- فورست، لیلیان(۱۳۷۵). رمانتیسم. ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: مرکز.
- صدری‌نیا، باقر(۱۳۸۲). «جلوه‌های رمانتیسم در شعر شهریار». نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، سال چهل و ششم، شمارهٔ ۱۸۸، صص ۱۳۳- ۱۵۵.
- ضرابی، علی‌اصغر(۱۳۴۵). «دیداری با شهریار...»، مجلهٔ سیاه و سپید، سال سیزدهم، شمارهٔ ۶۵۸، صص 8-7
- عظیمی، محمد(۱۳۶۸). از پنجره‌های زندگانی(برگزیدهٔ غزل امروز ایران). تهران: آگاه.
- فاطمی، حسین و فرزانه علوی‌زاده(۱۳۸۸). «بررسی رگه‌های رمانتیسیسم در "افسانهٔ" نیمایوشیج و "المساء" خلیل مطران». مجلهٔ الدراسات الأدبیهٔ، شمارهٔ ۶۷ و ۶۸ و۶۹، صص: ۲۶۷- ۳۱۶.
- کوبیچکووا، ورا(۱۳۶۷). نگرشی بر ادبیات نوین ایران. ترجمه و تدوین یعقوب آژند. تهران: توس.
- محمدی، حسنعلی(۱۳۷۲). شعر معاصر ایران از بهار تا شهریار، دوجلد. چ اول. تهران: ناشر مؤلف.
- مرتضوی، منوچهر(۱۳۷۴). «مقدّمه بر جلد دوم حیدربابایه سلام». به همین سادگی و زیبایی: یادنامهٔ استاد سید محمدحسین شهریار. چ اول. تهران: مرکز.

– مشرف، مریم(۱۳۸۶). مرغ بهشتی. چ دوم. تهران: ثالث.
– نیما یوشیج(۱۳۶۸). «درباره شعر و شاعری»، از مجموعه آثار نیما یوشیج. به کوشش سیروس طاهباز و با نظارت شراگیم یوشیج. تهران: دفترهای زمانه.
– یاحقی، محمدجعفر(۱۳۸۷). جویبار لحظه‌ها: جریان‌های ادبیات معاصر فارسی، نظم و نثر. چ دهم. تهران: جامی.