

مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز  
سال چهارم، شماره‌ی اول، بهار ۱۳۹۱، پیاپی ۱۱  
(مجله‌ی علوم اجتماعی و انسانی سابق)

بررسی مقایسه‌ای مرگ در شعر نیما یوشیج و استیوی اسمیت:  
«آی آدم‌ها» و «دست تکان نمی‌داد، داشت غرق می‌شد»

دکتر فریده پورگیو\*  
دانشگاه شیراز

دکتر منیژه عبدالمهی\*\*  
دانشگاه علوم پزشکی شیراز

#### چکیده

هم‌ذات بودگی دو هنرمند و اشتراک روحی و احساسی آن‌ها، گاه موجب پدیدار شدن آثاری می‌گردد که به رغم فاصله‌ی انکارناپذیر شرایط و موقعیت‌های مکانی و زیستی، از همانندی‌های شگفتی برخوردار است. از جمله‌ی این آثار، دو شعر «آی آدم‌ها» از نیما یوشیج و «دست تکان نمی‌داد، داشت غرق می‌شد» از استیوی اسمیت، شاعر انگلیسی است که شاعران هر دو شعر با بهره‌مندی از بن‌مایه‌ی مرگ در تصویر سمبولیک انسانی که در پیش چشم دیگران در حال غرق شدن است، بیانیه‌ای مستند علیه ساحل‌نشینان بی‌اعتنا به دیگران، ارائه داده‌اند. توجه اصلی مقاله‌ی حاضر، بررسی و تحلیل این دو شعر به منظور کشف و توضیح مشابهت و تفاوت‌های شیوه‌ی ارائه‌ی نماد مرگ در این دو شعر است. بهره‌مندی از ساختار روایی در شعر و استفاده از بستر تراژیک، از مهم‌ترین شباهت‌های دو شعر است. حال آن‌که در شیوه‌ی ساخت و پرداخت روایی، شعر «دست تکان نمی‌داد، داشت غرق می‌شد» بیش‌تر روایت محور است و در شعر «آی آدم‌ها»، رویکرد راوی محوری غلبه دارد. هم‌چنین نگاه بیش و کم فلسفی استیوی اسمیت به مقوله‌ی مرگ، با رویکرد نیما یوشیج که رنگ سیاسی و اجتماعی بر آن غلبه دارد، از دیگر تفاوت‌های دو شعر است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، نیما یوشیج، استیوی اسمیت، بن‌مایه‌ی مرگ، شعر معاصر فارسی، شعر معاصر انگلیسی.

\* استاد زبان و ادبیات انگلیسی f.pourgiv@gmail.com

\*\* دانشیار زبان و ادبیات فارسی manijeh.abdolahi@gmail.com (نویسنده‌ی مسئول)

## ۱. مقدمه

شعر به عنوان شاخه‌ای ویژه از هنر، به دلیل برخورداری از مؤلفه‌ی ممتاز آمیزش جهان‌بینی و سایر شاخصه‌های اندیشه‌ورزی هنرمند با تجربه‌های بیرونی، قابلیت مؤثر دارد تا علاوه بر ایجاد شگفتی، تحسین، انگیزش ذوق و ادراک هنری، زیرساخت فکری مخاطب را نیز هدف قرار دهد. پس شعر قابلیت آن را دارد که در لایه‌های زیبایی‌شناسانه و سایر نمودهای هنری، محیط مناسبی برای ایجاد تفکر در مباحث عام‌تر، فراهم آورد. در این صورت نوع خاصی از رابطه میان هنرمند و مخاطب هنری میسر می‌شود که امکان تحرک در ادراک و نیز تأویل شعر را فراهم می‌آورد. نقطه‌ی عطف این رابطه، اشتراک‌های درونی میان هنرمند و مخاطب است که به طور معمول، در یک بستر فرهنگی معین و با بهره‌مندی از زبان و پیشینه‌ی اندیشه‌ورزی مشترک، رشد کرده و بالیده است. با این حال، این نکته مانع از آن نمی‌شود که هنرمندانی در موقعیت‌های اجتماعی، فرهنگی و زیستگاهی متفاوت، به فراخور اندیشه و خلاقیت خود و بدون رابطه‌ی فرهنگی و ادبی، آثار مشابهی پدید آورند و مخاطبانی داشته باشند که به خوبی آثار آن‌ها را درک کنند و با هم‌اندیشی و مشارکت در آفرینش هنری، با هنرمند هم‌نوا گردند. منتقد و تحلیل‌گر این‌گونه آثار که به طور عام در حوزه‌ی مطالعات ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرد، اگر هیچ دستاویزی برای اثبات اخذ و اقتباس یکی از دیگری نیابد، ناگزیر این‌گونه شباهت‌ها را بر اثر توارد و تصادف، فرض می‌کند. حال آن‌که توضیح این شباهت‌ها بر اساس گستره‌ی وسیعی از مشترکات روحی انسان‌ها، به حقیقت نزدیک‌تر و پذیرفتنی‌تر خواهد بود.

یکی از نمونه‌های قابل توجه این‌گونه شباهت‌ها که تفاوت زمان و بعد مکان و گستره‌ی محدودتر ارتباطات در دهه‌های آغازین قرن بیستم، امکان اخذ و اقتباس را به مرز صفر می‌رساند و تنها هم‌ذات بودگی دو هنرمند و اشتراک روحی و احساسی آن‌ها تبیین‌گر آن است، دو سروده است با نام‌های: «آی آدم‌ها» و «دست تکان نمی‌داد، داشت غرق می‌شد» که نیما یوشیج و شاعر انگلیسی، استیوی اسمیت (Stevie Smith) آن‌ها را پدید آورده‌اند. توجه اصلی این مقاله، بررسی و تحلیل‌گونه‌ای از این دو شعر به منظور کشف و توضیح شباهت‌ها و تفاوت‌های میان آن‌ها به ویژه در شیوه‌ی ارائه‌ی نماد مرگ در این دو شعر است. روش تحقیق در این مقاله، بر اساس دیدگاه فرانسوا یوست (۱۹۷۶) از نظریه‌پردازان حوزه‌ی ادبیات تطبیقی است که در کتاب خود به نام

درآمدی بر ادبیات تطبیقی، پژوهش‌های تطبیقی را به چهار دسته تقسیم می‌کند: ۱. تاثیرات و تشابهات؛ ۲. نهضت‌ها و مکاتب؛ ۳. انواع و اشکال ادبی؛ ۴. موتیف‌ها و بن‌مایه‌ها. در این مقاله، این دو شعر از زاویه‌ی دسته چهارم، یعنی از نظر موتیف و بن‌مایه‌ی مرگ، بررسی خواهند شد. پیش از آغاز بحث، مطابق معمول مقاله‌های تطبیقی، معرفی کوتاهی از این دو شاعر، ضروری به نظر می‌رسد؛ اما از آن‌جا که خوانندگان این نوشتار با نیما یوشیج و آثار وی آشنایی دارند، تنها به معرفی استیوی اسمیت، بسنده می‌شود.

#### ۱. ۲. بیانی کوتاه در معرفی استیوی اسمیت

فلورانس مارگارت اسمیت معروف به استیوی اسمیت، شاعر و نویسنده‌ی انگلیسی، به سال ۱۹۰۲ میلادی در یورکشایر انگلستان به دنیا آمد و از سه سالگی تا پایان حیات، در حومه‌ی لندن زندگی کرد. دوستان فلورانس او را که ریزنقش بود و به هنگام سوارکاری با سوارکار مشهوری به نام استیوی که او نیز جثه‌ی کوچکی داشت، شباهت می‌یافت، استیوی می‌نامیدند و او نیز همین نام را برای فعالیت‌های هنری خود برگزید و به استیوی اسمیت شهرت یافت. اسمیت فعالیت هنری خود را با رمان‌نویسی آغاز کرد و نخستین رمان خود را به نام *بر کاغذ دیواری زرد* در سال ۱۹۳۶، چاپ کرد. وی پس از چاپ دو رمان دیگر و زمانی که به عنوان نویسنده، شهرت یافته بود، به چاپ اشعار خود در روزنامه‌ها و سایر نشریه‌های انگلستان روی آورد. در مجموع، ۹ دفتر شعر از وی انتشار یافته است. اسمیت افزون بر نویسندگی و شاعری، در نقاشی نیز دست داشت و با سبکی ویژه، اشعار خود را با نقاشی‌های کوچکی که از دیدگاه عموم، غریب و ناآشنا می‌نمود، می‌آراست. تحلیل‌گران شعر اسمیت، به رغم نمودهای گاه به گاه تأثیرپذیری وی از ویلیام بلیک (William Blake)، آگدن نش (Ogden Nash) و ادوارد لیر (Edward Lear)، او را هنرمندی مستقل می‌شناسند و برآنند وی در آفرینش‌های هنری خود از مکتب خاص و نویسنده یا شاعر به خصوصی پیروی نکرده است. (ابرامز و دیگران (Abrams et al)، ۱۹۸۶: ۲۲۵۳) با این حال، وی که از نظر مذهبی فردی شکاک به شمار می‌رفت، از جنبه‌ی هنری مجذوب مسایل مطرح شده در انجیل و شیفته‌ی زبان آن بود.

زندگی شخصی اسمیت به نسبت، آرام و بی‌هیاهو سپری شد و با آن‌که با دو نفر درگیری عاطفی پیدا کرد و تا حد اعلام نامزدی برای ازدواج پیش رفت، هرگز زندگی مشترکی را با کسی آغاز نکرد و تا آخر عمر با خاله‌ی خود به سر برد. اسمیت در بیست سال آخر عمر، به ایراد سخنرانی، شعرخوانی و چاپ منتخب آثارش ادامه داد. وی به سال ۱۹۶۸ مدال ملکه را برای سرودن شعر دریافت کرد و سرانجام به سال ۱۹۷۱، بر اثر ابتلا به غده‌ی مغزی، در بیمارستان بستری شد و همان‌جا درگذشت. به عقیده‌ی جین داسون (Jane Dowson) (۲۰۰۷) اسمیت از زمانه‌ی خود جلوتر بود. وی بر آن است که نوشتار اسمیت در میانه‌ی طنز و تمسخر جریان داشت، افزون بر آن، بی‌توجهی او به شاخصه‌های سنتی نظام‌ها و فرهنگ رایج، مؤلفه‌هایی هستند که از گرایش پست‌مدرنیستی او، نشان دارند. اسمیت مانند بسیاری از نویسندگان انگلیسی، درگیری ذهنی شدیدی با مفهوم مرگ (و نیز خودکشی) احساس می‌کرد. چنان‌که شعر مشهور «دست تکان نمی‌داد، داشت غرق می‌شد» که در سال ۱۹۵۷ سروده شده، با زبانی ساده و محاوره‌ای، مشخصه‌ی مرگان‌اندیشی را با طنز و تمسخر پست‌مدرن، یک‌جا جمع کرده است. گفتنی است که اسمیت دو ماه بعد از سرودن این شعر، دست به خودکشی زد که ناموفق ماند. (سیویلو (Civello)، ۱۹۸۳: ۵۹)

#### دست تکان نمی‌داد، داشت غرق می‌شد

کسی صدایش را نشنید، صدای مرد مرده را؛ اما او دراز کشیده، هنوز می‌نالید:

– من دور بودم، بسیار دورتر از آن‌چه فکر می‌کردید

و دست تکان نمی‌دادم، داشتم غرق می‌شدم

مرد بیچاره شوخی را همیشه دوست داشت

و حالا مرده است

قلبش از کار ایستاد چون آب خیلی سرد بود

(آن‌ها گفتند)

آه نه نه، همیشه سرد بود،

(مرده هنوز می‌نالید)

من همه‌ی زندگی‌م بسیار دورتر بودم

و دست تکان نمی‌دادم، داشتم غرق می‌شدم  
 در این نوشتار، کوشش می‌شود شعر استیوی اسمیت با شعر «آی آدم‌ها» از نیما  
 یوشیج مقایسه شود که هر دو از نظر تصویرسازی و مضمون، در مورد غرق شدن است که  
 دیگران به تماشای غرق شدنش نشسته‌اند:

### آی آدم‌ها

آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید! / یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان/  
 یک نفر دارد که دست و پای دایم می‌زند/ روی این دریای تند و تیره و سنگین که  
 می‌دانید/ آن زمان که مست هستید از خیال دست یابیدن به دشمن/ آن زمان که پیش  
 خود بیهوده پندارید/ که گرفتستید دست ناتوانی را / تا توانایی بهتر را پدید آرید/ آن  
 زمان که تنگ می‌بندید/ بر کمرهاتان کمربند./ در چه هنگامی بگویم من؟! / یک نفر در  
 آب دارد می‌کند بیهوده جان قربان/ آی آدم‌ها که بر ساحل بساط دلگشا دارید!/ نان به  
 سفره، جامه‌تان بر تن؟! / یک نفر در آب می‌خواند شما را./ موج سنگین را به دست  
 خسته می‌کوبد/ باز می‌دارد دهان با چشم از وحشت دریده/ سایه‌هاتان را ز راه دور  
 دیده/ آب را بلعیده در گود کبود و هر زمان بی‌تابش افزون / می‌کند زین آب‌ها بیرون/  
 گاه سر، گاه پا./ آی آدم‌ها!! / او ز راه دور این کهنه جهان را باز می‌پاید،/ می‌زند فریاد و  
 امید کمک دارد/ آی آدم‌ها که روی ساحل آرام در کار تماشایید!! / موج می‌کوبد به روی  
 ساحل خاموش/ پنخس می‌گردد چنان مستی به جای افتاده. بس مدهوش / می‌رود نعره  
 زنان. وین بانگ باز از دور می‌آید: - «آی آدم‌ها»... / و صدای باد هر دم دل‌گزاتر،/ در  
 صدای باد بانگ او رهاتر/ از میان آب‌های دور و نزدیک/ باز در گوش این نداها: -  
 «آی آدم‌ها»... (نیما یوشیج، ۱۳۷۹: ۱۸۲)

### ۲. بحث و بررسی

موضوع اصلی هر دو شعر، تصویر غرق شدن آدمی است که دریا او را به دام مرگ  
 کشیده است و هر دو شاعر ضمن هم‌ذات پنداری با شخص غریق و سهیم شدن در  
 هول و هراس او، رفتار تماشاچیان ساحل‌نشین را مورد توجه قرار داده‌اند. درحقیقت  
 بن‌مایه‌ی مرگ و دریا، چه در ساخت سمبولیک در جامعه‌ی مدرن و چه در ساخت  
 کهن‌الگویی، در هر دو شعر، نقشی اساسی ایفا می‌کند. از این‌رو شایسته است پیش از

پرداختن به وجوه شباهت و تفاوت‌های زاویه‌ی دید و تصویرسازی و سایر وجوه بیانی دو شعر، این دو بن‌مایه به بحث گذاشته شود.

## ۲. ۱. بن‌مایه‌ی مرگ

مرگ از کهن‌ترین بن‌مایه‌هایی است که به دلیل تأثیرگذاری عمیق آن بر نهاد آدمی، از دیرباز در مرکز توجه قرار گرفته و آثار هنری فراوانی بر محور آن پدیدار شده است. چنان‌که گیل‌گمش، کهن‌ترین حماسه‌ی بشری، بر پایه‌ی بیم از مرگ بنا شده و به گونه‌ای واژگون، حماسه‌ی جاودانگی، نام گرفته است و اگرچه در برخی خوانش‌های تأویلی، آن را اسطوره‌ی باروری دانسته‌اند. (کرمی و دیگران، ۱۳۸۸) قرائت مشهور تصریح می‌کند که انگیزه‌ی اصلی گیل‌گمش در سفر به سرزمین مردگان، تلاش برای چیرگی بر مرگ و جست‌وجوی جاودانگی بوده است. (عبداللهی، ۱۳۸۲: ۱۵۷-۱۷۹)

فربر (Michael Ferber) (۱۹۹۹) مرگ را یکی از بزرگ‌ترین درون‌مایه‌های ادبیات می‌داند و معتقد است که سرایش برای مرگ، حتا بر عشق نیز فزونی دارد: «در ادبیات یونان، مرگ سیاه است... در شعر هومر، هسیود، پیندار و شاعران دیگر مضمون مرگ وجود دارد. در *ایلیاد*، مرگ به صورت ابری سیاه یا سایه یا شب آمده است.» (فربر، ۱۹۹۹: ۵۳) در واقع، مضمون مرگ در ادبیات غرب با اساطیر یونان باستان پیوند مستقیم دارد و مطابق آن، جهان به سه بخش تقسیم شده است که یکی از آن سه بخش، سرزمین مردگان است که ایزدهادس بر آن فرمانروایی می‌کند و ارواح مردگان سوار بر قایقی از رودخانه‌ی مرگ عبور می‌کنند و تا ابد در آن جا می‌مانند. همین تصویر تقسیم جهان به دنیای زندگان و جهان مردگان، در اندیشه‌های شرقی نیز ریشه‌ای کهن دارد و از قدیم‌ترین منابعی که انحصاراً به تبیین دنیای پس از مرگ پرداخته‌اند، می‌توان از کتاب *اردویراف‌نامه* نام برد که شرح سفر موبدی به نام ارداویراف به جهان مرگ و توصیف آن است.

جلوه‌گری مرگ تا دوران حاضر، هم‌چنان ادامه دارد. در ادبیات غرب در روزگار متأخر، امیلی دیکنسون (Emily Dickinson) (۱۸۳۰-۱۸۸۶) صدها شعر در وصف مرگ دارد و در یکی از این اشعار با نام «چون من نمی‌توانستم برای مرگ توقف کنم»، مرگ را به صورت مردی محترم تصویر می‌کند که با کالسکه‌ای به استقبال شاعر می‌آید. جان دان (John Donne)، شاعر انگلیسی قرن هفدهم، نیز مدت‌ها با مقوله‌ی مرگ

درگیر بود و ردپای درگیری ذهنی او را با مرگ و بیم مرگ، در بسیاری از اشعار وی می‌توان یافت. وی در شعری به نام «ای مرگ! مغرور مباش» به شکلی ظریف، بیم خود را از میرابودن و فناپذیری انسان، به صورتی وارونه نشان داده است و خطاب به مرگ می‌گوید: «مغرور مباش که من پس از مرگ جاودانه می‌شوم و تو در قصد خود که فناکردن من است، شکست خواهی خورد.» (ابرامز و دیگران، ۱۹۸۶: ۱۰۹۹) در میان شاعران قرن بیستم، آرتور میلر به ویژه از آن روی که مرگ را از شکل اشرافی کهن به ساختی معمولی‌تر و عام‌تر در میان طبقات متوسط و پایین جامعه مطرح می‌کند، قابل توجه است. از جمله در نمایشنامه‌ی مرگ دست‌فروش، این رویکرد به خوبی نمایان شده است.

در ادب پارسی نیز مرگ از کهن‌ترین بن‌مایه‌ها به شمار می‌رود که نمود آن را تا ادب پیش از اسلام نیز می‌توان پی‌گیری کرد؛ چنان‌که متنی با عنوان رثاء مرزکو به زبان پهلوی اشکانی شناخته شده است که بافت و ساخت استوار کلام آن، نشان‌دهنده‌ی وجود تجربیاتی در کار مرثیه‌پردازی است<sup>۱</sup> که خود نمودگار و نتیجه‌ی توجه به مقوله‌ی مرگ در دوران کهن‌تر است. در فارسی بعد از اسلام نیز گذشته از اشارات شعرای متقدم چون ابوالینبغی، محمد بن وصیف سیستانی، رودکی و دیگران به مسأله‌ی مرگ، شاهنامه از قدیمی‌ترین منابعی است که هم در ساخت اساطیری و تراژیک و هم در قالب تأملات حکمی و فلسفی به مقوله‌ی مرگ پرداخته است. گذشته از شاهنامه، در پهنه‌ی وسیع ادب پارسی، تأمل در وجوه مختلف مرگ و بیم و هراس از ناپایداری هستی، در رویکردهای مختلف در وجه تمثیلی، در ساخت واقعی و در رویکرد عرفانی، جریان یافت تا آن‌که در دوران معاصر و در شعر مدرن فارسی، وجه سیاسی و اجتماعی نیز به آن افزوده گشت.

## ۲.۲. بن‌مایه‌ی دریا

دریا به همراه سلسله‌واژگانی هم چون آب، رود و توفان که پیوندی معنایی با دریا دارند، از دیگر بن‌مایه‌های کهن ادبیات به شمار می‌رود. گذشته از متون مقدس، حماسه‌ی گیل‌گمش به عنوان کهن‌ترین اثر مکتوب بشر، از داستان توفان سخن به میان آورده است. هم‌چنین گیل‌گمش کهن‌ترین اثری است که از تمثیل رود یا آب‌های مرگ، که به سمت سرزمین مردگان در جریان است و زورق حامل ارواح مردگان، سخن به

میان آورده است. با این حال، گیل‌گمش توفیق می‌یابد تا گیاه جوانی را نیز از عمق همین آب‌های مرگ به دست آورد. (فلزی، ۱۳۷۶) به دیگر سخن، در نخستین آثار هنری بشر کارکرد دوگانه‌ی دریا (یا آب) که هم زندگی بخش است و هم نابود کننده، در ادبیات جلوه‌گر شده است. در *ادیسه*، حماسه‌ی مشهور هومر، اولیس سال‌های زیادی در دریا سرگردان است تا سرانجام هم به کمک دریا که او را دچار سرگردانی و گم‌گشتگی کرده بود، به وطن باز می‌گردد. تقریباً در تمام حماسه‌های کهن، دیو یا اژدهایی که به طور معمول، نماد خشک‌سالی و در نتیجه مرگ و تباهی است، با آب و دریا پیوند دارد: «این‌دره با ورتره که اژدهای بازدارنده‌ی ابرهاست می‌جنگد، در کهن‌ترین حماسه‌ی انگلیسی به نام بیوولف (Beowulf) نیز به همین ترتیب، سخن از نبرد با هیولایی به نام گرندل است که از دریا بیرون می‌آید. در حماسه‌های ایرانی، تیشتر با پوش که دیو خشک‌سالی است می‌جنگد و ابرها را رها می‌سازد. گرشاسب با اژدها می‌جنگد و آب‌ها را آزاد می‌کند.» (بهار، ۱۳۷۴: ۳۸) در *شاهنامه* همین وجه پیوند هیولا با دریا، در نبرد نهایی کیخسرو با افراسیاب که او را از دل دریا بیرون می‌کشد و هلاک می‌کند، نمود یافته است. (ر.ک. شاهنامه، ۱۳۷۰، ج ۵: ۱۰۵۸)

گذشته از متون حماسی، در سایر منابع ادبی فارسی نیز پیوند مرگ و دریا به چشم می‌خورد؛ برای نمونه، در کتاب *مجم‌التواریخ و القصص* از شعری که بر سنگ مزار حضرت اسحاق یافتند، سخن به میان آمده که می‌توان آن را نمونه‌ای آشکار از تشبیه مرگ به دریا دانست:

الموت بحر غالب موجه      یذهب فیه حیل السابح

(نقل از امامی، ۱۳۶۹: ۳۵)

(مرگ دریایی است که موج آن چیره و مسلط است و [تمام] چاره‌جویی‌های شناگر در آن زایل می‌شود.)

هم‌چنین وجه متضادگونه‌ی زندگی بخشی و سوددهی دریا از یک‌سو و مرگ‌آفرینی آن از سوی دیگر، گذشته از ادبیات حماسی در ادبیات غنایی نیز نفوذ یافته است. چنان‌که سعدی دو وجه سیراب‌کنندگی دریا و هلاک‌کنندگی آن را در بیتی، سروده است:

گمان از تشنگی بردم که دریا تا کمر باشد      چو پایابم برفت، اکنون بدانستم که دریایی  
(سعدی، ۱۳۸۰: ۵۰۴)

چه آسان می‌نمود اول غم دریا به بوی سود ندانستم که این دریا چه موج خون فشان دارد (حافظ، ۱۳۶۸: ۱۷۶)

و این مضمون تا دوران معاصر، هم‌چنان الهام‌بخش شاعران فارسی‌زبان بوده است. چنان‌که در ادبیات متأخر غربی نیز همین مضمون دوسویه‌ی دریا، در جلوه‌های مختلف به ویژه در آثار شعرای رمانتیک، با تأکید بر نقش مرگ‌آفرینی آن، تداوم‌یافته است، برای نمونه، کلریج (Coleridge) در شعر معروفش به نام «قصیده‌ی دریانورد کهن» (The Rime of Ancient Mariner) زندگی دریانوردی را شرح می‌دهد که دریا بر او خشم می‌گیرد و مدت زمانی طولانی، کشتی وی مانند «کشتی نقاشی شده‌ای بر اقیانوس نقاشی شده» ساکن می‌ماند، مرد از تشنگی در معرض هلاک است، آب همه‌جا هست، ولی قطره‌ای برای نوشیدن نیست. (ابرامز و دیگران، ۱۹۸۶: ۳۳۹) در رمان‌های معروف غرب نیز بر نقش دوگانه‌ی مثبت و منفی دریا تأکید می‌شود؛ چنان‌که در رمان به سوی چراغ دریایی (Virginia Woolf, *To the Lighthouse*)، اثر ویرجینیا وولف، دریایی توفانی موجب جدایی پدر و پسر می‌شود و همان دریا دیگر بار آن‌ها را به هم می‌رساند و یا در رمان‌های موبی دیک (Moby-Dick) و بیلی باد (Billy Budd) از هرمان ملویل، دریا بستری برای جنگ میان خیر و شر است و جوزف کنراد در دو اثر *دل تاریکی* و *لردجیم* از زمینه‌ی دریا و بن‌مایه‌های مربوط به آن بهره‌مند می‌گردد.

### ۳. مقایسه‌ی شعر استیوی اسمیت و نیما یوشیج

#### ۳.۱. زمینه‌ی تاریخی دو شعر

به نظر هانس گئورگ گادامر (Hans-Georg Gadamer)، فیلسوف آلمانی، تحقیقات ادبی، تاریخی و حلقوی هستند، با این توضیح که «دلیل تاریخی بودن آن‌ها فقط این نیست که به گذشته می‌پردازند؛ زیرا این تحقیقات در عین حال، نتایج و عواقب تاریخی تجربه‌ی برخورد با اثر هنری را مورد بررسی قرار می‌دهند.» (کورنز هوی (Couzens Hoy)، ۱۳۷۱: ۲۱۵) وی هم‌چنین معتقد است خصلت حلقوی بودن تحقیقات ادبی، ضرورتی است که دریافت مخاطبان از اثر هنری را که نتیجه‌ی بروز تغییرات در وضعیت تاریخی آن‌هاست، بررسی و مطالعه می‌کند. (همان، ۲۱۶) بر این اساس، نخستین نکته‌ای که در مقایسه‌ی دو شعر «آی آدم‌ها» و «دست تکان نمی‌داد، داشت غرق می‌شد» مورد نظر قرار گرفته، توجه به تاریخ سرایش این دو شعر و

وضعیتی است که زمینه‌ی رخداد آن‌ها را تبیین می‌کند. به ویژه آن‌که تمرکز اصلی هر دو شعر بر روی مخاطبان ساحل‌نشین است یا به گفته‌ی رضا براهنی «بورژوازی و بوروکراسی که سبکباران ساحل هستند و بر ساحل، بساطی دلگشا گسترده‌اند.» (براهنی، ۱۳۷۱: ۳۲۳) در توضیح همانندی بستر تاریخی دو شعر، نخست بهتر است به این نکته توجه کرد که اعتقادات سیاسی هر دو شاعر چنان است که آن‌ها را در اردوگاه چپ‌گرایان قرار می‌دهد. کریستین بلومل (Christin Bluemel) (۲۰۰۴) استیوی اسمیت را جزو رادیکال‌های غریب دهه‌ی سی می‌داند و بر آشنایی او با جورج اورول (George Orwell) تأکید می‌کند. نیما نیز اگرچه رسماً به حزب یا گروه خاصی نپیوست، در عمل، شاعری چپ‌گرا محسوب می‌شود؛ چنان‌که پورنامداریان می‌نویسد: «حساسیت عاطفی او نسبت به حق خواهی... سبب می‌شود که از ظلم و بی‌عدالتی، فقر و گرفتاری مردم و وقایع اجتماعی که در سرنوشت مردم می‌تواند مؤثر باشد، به شدت تأثیر بپذیرد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۸۸) هم‌چنین است (دستغیب، ۱۳۸۵: ۱۴۰-۱۵۷ و مختاری، ۱۳۷۲: ۱۸۴) و به ویژه نظر عمومی منتقدان و تحلیل‌گران شعر «آی آدم‌ها»، عموماً آن را شعری دانسته‌اند که ساختی سیاسی دارد. چنان‌که تالطف (۲۰۰۰) در کتاب خود از منتقدانی نام برده که شعر «آی آدم‌ها» را شعری متعهد می‌خوانند و خود او نیز، آن را در مجموعه‌ی اشعار سیاسی نیما یوشیج دسته‌بندی کرده است. هم‌چنین مجید نفیسی (۱۹۹۷) معتقد است که استفاده از طبیعت یعنی دریا در این شعر، به منظور نشان دادن درگیری میان دارا و ندار است.

بنابراین می‌توان گفت زیربنای ذهنی پدیدآورندگان دو اثر، مشابه بوده است و هر دو شاعر با قراردادن شخصی که در غرقاب هلاک، دست و پا می‌زند در مرکز شعر، در واقع بی‌خبران شادخوار و آرامش‌طلب و بی‌اعتنا به مصایب دیگران را مرکز توجه قرار داده‌اند؛ با این تفاوت که این گروه در شعر نیما یوشیج آماج خشم و خروش شاعر قرار گرفته و در واقع محاکمه و محکوم شده‌اند؛ حال آن‌که در شعر استیوی اسمیت، تلاش شده تا گزارشی نسبتاً بی‌طرفانه و به دور از قضاوت و داوری عرضه گردد.

از جهتی دیگر، دوران حیات دو شاعر نیز تقریباً یک‌سان بوده است. تولد نیما (۱۸۹۵) هفت سال پیش از تولد اسمیت (۱۹۰۲) روی داد و دوازده سال پیش از او به سال ۱۹۵۹ زندگی را ترک کرد. شعر «آی آدم‌ها» به سال ۱۹۴۱ و شعر «دست تکان نمی‌داد، داشت غرق می‌شد» سروده‌ی ۱۹۵۷ است. می‌توان گفت این دو شعر محصول

دوران میان‌سالی دو شاعر است و به گونه‌ای، یادآور یأس و سرخوردگی ناشی از احساس پایان جوانی و پانهادن به دوران پیری نیز می‌تواند باشد.

### ۳. ۲. روایت محوری، راوی محوری

در شعر «آی آدم‌ها» با گزینش ساخت فعلی دوم شخص جمع، تماشاگران ساحل‌نشین برخوردار از بساط دلگشا با خطاب مستقیم «آی آدم‌ها»، فراخوانده شده‌اند تا به وضعیت «یک نفر» که دارد در آب، جان می‌سپارد و دست و پای دایم می‌زند، توجه کنند. ساخت جمله‌های خبری که از زبان راوی شعر نقل می‌شود، چنان تعبیه شده که خطاب گزارش «آی آدم‌ها» به خواننده‌ی شعر نیز سرایت می‌کند؛ به همین دلیل است که راوی به عنوان گزارش‌دهنده و واسطه‌ی میان دو طرف، خود را ملزم دانسته لحظه به لحظه‌ی جریان غرق شدن آن «یک نفر» را توضیح دهد: «... یک نفر در آب می‌خواند شما را / موج سنگین را به دست خسته می‌کوبد / باز می‌دارد دهان با چشم از وحشت دریده / سایه‌هاتان را ز راه دور دیده / آب را بلعیده در گود کبود و هر زمان بی تا بیش افزون / می‌کند ز این آب‌ها بیرون / گاه سر، گاه پا» گزارش راوی چنان گسترده است که درون فرد در حال غرق را نیز توضیح می‌دهد: «او ز راه دور این کهنه‌جهان را باز می‌پاید / می‌زند فریاد و امید کمک دارد» راوی سپس برای توضیح بیش‌تر وضعیت این «یک نفر» در معرض هلاک، به توصیف بیرون می‌پردازد و از هیبت دریای موج، وصفی قدرت‌مند ارائه می‌کند: «موج می‌کوبد به روی ساحل خاموش / پخش می‌گردد چنان مستی به جای افتاده، بس مدهوش / می‌رود نعره‌زنان...» اگرچه توصیف دریا برای کسانی که خود بر ساحل نشسته‌اند، ضروری نیست و گونه‌ای حشو و درازگویی محسوب می‌شود، می‌تواند مخاطب قرار گرفتن خواننده‌ی شعر، تأکید کند و در واقع، خواننده را نیز در زمره‌ی ساحل‌نشینان غافل قرار دهد. راوی در توصیف و تشریح فضا چنان پیش می‌رود که خود را مجاز می‌داند با فعل‌های خطاب‌ی دوم شخص، وضعیت خود مخاطبان را نیز توصیف کند؛ گویی خود را آینه‌ای می‌داند تا غفلت یا تغافل مخاطبان خود را به آن‌ها گوش‌زد کند: «... مست هستید از خیال دست یابیدن به دشمن / ... تنگ می‌بندید بر کمرهاتان کمر بند...» به این ترتیب، راوی با اقتدار تمام، روایت را به پیش می‌برد و با قرینه‌هایی آشکار، بر قطعیت معنا و وضوح متن، پافشاری می‌کند. او برای هر حرکت و هر رفتاری که از مخاطبان ساحل‌نشین سر می‌زند توضیح

می‌دهد: «آن زمان که پیش خود بیهوده پندارید/ که گرفتستید دست ناتوانی را / تا توانایی بهتر را پدید آرید...» و به شیوه‌ای وسواس‌گونه، هرگونه نقطه‌ی ابهام و تیرگی را از ذهن خواننده‌ی شعر می‌زداید و او را به تعبیری، در حد «مصرف‌گرای معنا»، تقلیل می‌دهد. به عبارت دیگر، شعر «آی آدم‌ها»، شعری «مؤلف‌محور» است؛ از این‌روست که ناگفته پیداست که راوی شعر (یا شاعر) با شخص در معرض هلاک، این‌همانی دارد و در واقع، آن «یک نفر» که در آب دست و پا می‌زند، خود شاعر است و طبیعی است که خواننده نیز خود را در صف «آی آدم‌ها»ی ساحل‌نشین بیند و تمام خطاب‌ها و عتاب‌های شعر را به خود بخرد. حالت ندایی که از «آی آدم‌ها»، در شعر طنین افکنده است و می‌توان آن را به بعد مسافت نیز تعبیر کرد، بر استنباط فاصله‌ی میان راوی و مخاطب تاکید می‌کند. در تقابل با خواننده‌ی شعر نیما یوشیج که در واقع «مخاطبِ راوی» است، در شعر استیوی اسمیت، خواننده در مقام «مخاطبِ روایت» قرار می‌گیرد. در شعر «دست تکان نمی‌داد، داشت غرق می‌شد» صدای راوی، تنها در دو سطر آغازین شعر به گوش می‌رسد و بلافاصله اجازه می‌دهد تا جریان روایت شعر میان شخص غریق و ساحل‌نشینان، بی‌واسطه ادامه یابد. مشخصه‌ی بارز در این‌گونه روایت‌ها پرهیز از توصیف و توضیح است که بار اصلی پیش‌برد روایت را بر دوش خواننده می‌نهد. چنان‌که گفته می‌شود، در روایت‌های خواننده‌محور «سفیدخوانی‌هایی به چشم می‌خورد که فقط خواننده می‌تواند آن‌ها را پر کند.» (سلدن و دیگران ( Selden et al)، ۱۳۸۴: ۷۷-۸۰)

به عبارت دیگر در روایت‌هایی که «مخاطبِ راوی» به «مخاطبِ روایت» تبدیل می‌شود، خواننده این امکان را می‌یابد که در آفرینش معنا مشارکت کند و به اصطلاح در «تولید معنا» فعال‌تر عمل کند؛ برای نمونه در بند میانی شعر اسمیت، گفت و گوی ساحل‌نشینان به طور مستقیم و بی‌واسطه، نقل می‌شود که واقعه‌ی غرق شدن را «شوخی» و علت مرگ را «سردی آب» می‌دانند و به این ترتیب، خوش‌خیالی و بلاهت آنان، بدون توضیح اضافی، بر خواننده آشکار می‌گردد. در قیاس با این گروه، ساحل‌نشینان شعر «آی آدم‌ها» مشغول کار و حتا امور خیرخواهانه وصف شده‌اند: «آن زمان که تنگ می‌بندید بر کمرهاتان کمر بند.../ گرفتستید دست ناتوانی را...» و این اشتغال به امور روزمره، مفری است تا خواننده بیندیشد آن‌ها اگر فرصت داشتند، به نجات غریق می‌شتافتند، حال آن‌که در شعر اسمیت این امکان از ساحل‌نشینان سلب

شده و آنان با بلاهت ذاتی یا ساختگی، خود را از درگیر شدن با سرنوشت مغروق، دور می‌دارند. همین امر، راه را برای وی باز می‌کند تا آن‌ها را به مسخره بگیرد و به کمک طنز، خود را از آنان جدا سازد. به این ترتیب، در شعر اسمیت به جای دو دسته‌بندی شاعر- مغروق و خواننده- ساحل‌نشینان، سه شخصیت مجزای راوی گزارش‌گر که به عنوان شاهد، صدای غریق را می‌شنود و مرد مغروق، حضور دارند و خواننده مختار است به نقش خود به عنوان خواننده ادامه دهد یا با هر کدام از شخصیت‌های دیگر، هم‌ذات‌پنداری کند و گروهی که دست و پا زدن مغروق را نه نشانه‌ی مرگ و هلاکت که دست تکان دادنی بی‌معنی می‌دانند. (مالوت (Edward Mallot)، ۲۰۰۳: ۱۷۳)

در چشم‌اندازی کلی، راوی شعر نیما یوشیج به توضیح و تفسیر و پرگویی تمایل بیش‌تری نشان می‌دهد در حالی که در شعر اسمیت، راوی پس از توضیح ضروری در دو سطر آغازین، اجازه می‌دهد شعر به صورتی بی‌واسطه و مطابق طبیعت خود، جاری شود. این تفاوت در بیان را می‌توان به این‌گونه توجیه کرد که اگرچه هر دو شاعر از جهت نگرش به بنیان‌های جامعه‌ی شادخوار بورژوازی، در موضعی انتقادی قرار دارند، در دو سوی یک خط ایستاده‌اند؛ نیما در آغاز دوره‌ی تفکر مدرن قرار دارد و در جامعه‌ای زیست می‌کند که در حال گذار از سنت به مدرنیسم است (مختاری، ۱۳۷۲: ۱۷۱) و استیوی اسمیت تقریباً در انتهای دوران مدرن و در مرز میان گذار از مدرنیسم به پست مدرنیسم قرار دارد. (بلومل (Bluemel)، ۲۰۰۴) و هر دو شاعر مطابق طبیعت دوران خود، عمل کرده‌اند. توضیح آن‌که مدرنیته، کلام محور است و بر آگاه شدن و آگاهی دادن، مبتنی است و گفته می‌شود یکی از وجوه زیبایی‌شناسی مدرنیته «ترجیح صدا به منزله‌ی ملاً و تلقی از سکوت به منزله‌ی خلأ» است. (بازرگان، ۱۳۸۱: ۱۰۵) به دیگر سخن، «در مدرنیته هر چیزی را باید توضیح داد و اوج کمال هر چیزی زمانی است که آن را توضیح می‌دهیم یا آن را تعریف می‌کنیم و هر چیزی که بدون توضیح یا تعریف می‌ماند، ناقص و بیمارگونه می‌نماید.... در فضایی که پر از تشویش و اضطراب است، سکوت قابل تحمل نیست.» (همان، ۱۰۴)

در حالی که سویی‌ی اصلی تفکر پست مدرنیستی، گذار از بیان صریح و قطعی و روی آوردن به عدم قطعیت است؛ چنان‌که در شعر اسمیت، با آن‌که راوی گزارش‌گر صریحاً لفظ «مرد مرده» را به کار می‌برد، برخلاف گزارش او، مرده به سخن در می‌آید. به عبارت دیگر، مرز مرگ و زندگی مبهم است و همین وضعیت، رویه‌ای طنزآمیز به

شعر می‌دهد و آن را در مرز هزل و طنز، در معرض ساختی تراژیک، سرگردان می‌کند. به این ترتیب، موقعیت نامفهوم غریق، سردرگمی راوی را به دنبال می‌آورد و خواننده را در سرزمین ایهام فرومی‌گذارد.

۳.۳. شعر «آی آدم‌ها» و شعر «دست تکان نمی‌دادم، داشتم غرق می‌شدم» هر دو باری تراژیک دارند. گفته می‌شود تراژدی داستان «تنهایی انسانی است منفرد که از اسطوره‌های قومی خود بریده و تنها و یک‌تنه، راهی را آغاز کرده که خود صلاح دیده است.» (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۱۳۲) تراژدی اگر نشانه‌ی عصیان یک فرد در برابر اسطوره‌های قومیش نباشد، بیان‌گر استقلال و جداسری او نسبت به آن اسطوره‌ها و عدم تمکین او در برابر آن‌ها، حتماً هست. (همان، ۱۳۳) به این ترتیب، فرد تراژیک، تک‌افتاده و محصور در زمان و در نتیجه، میرا می‌شود؛ زیرا در برابر سنت‌های قوم خود که از پیش آغاز شده و تا آینده‌ای نامعلوم ادامه می‌یابد و به گونه‌ای خاص، ازلی و ابدی می‌نماید، قرار گرفته است.

ظهور چنین انسان منفرد و معترض در قرون جدید، به بروز تفکرات انسان‌مدار جدید منجر شده است. چنان‌که جان‌اتان دالی مور (Jonathan Dollimore) در کتاب مرگ، آرزو و فقدان در فرهنگ غربی می‌نویسد: «انسان برای آن‌که بداند چگونه باید زندگی کند، ابتدا باید بفهمد چگونه باید بمیرد.» (دالی مور، ۲۰۰۱: ۵۹) به عقیده‌ی وی، این آگاهی یکی از بن‌مایه‌های اگزیستانسیالیستی تفکر فلسفی غرب است. در هر دو شعر مورد بحث این نوشتار، موقعیت مرگ به واسطه‌ی موقعیت غریق، ذهن و اندیشه‌ی خواننده را به مرحله‌ای تازه از تجربه و آزمون، رهنمون می‌کند و قدرت مقابله و میزان مقاومت و تحمل آدمی در برابر مرارت‌های زندگی و مصایب حیات با ساختی تراژیک، محک زده می‌شود. در هر دو شعر، ماهیت حقیقی آدمیان نظاره‌گر و ظرفیت وجودی آن‌ها در رویارویی با شخص غریق است که برملا می‌شود.

افزون بر آن، موضوع غرق‌شدگی که در هر دو شعر بر بستر بی‌رحم، خشن و ناموزون دریایی که غرق می‌کند، در جریان است، وجوه دیگری از شالوده‌ی فکری سرایندگان آن‌ها را که بر بنیان عدم انس با غافلان یا متغافلان و به تمسخر گرفتن آن‌ها استوار شده، برملا می‌سازد. در شعر اسمیت این وجه تمسخر به گونه‌ای کلی‌تر، نظم

جهان را هدف قرار داده و آن را نه بر اساس نظامی ساختمند، منسجم و هدف‌دار و پر معنی که به صورت چرخه‌ی ناستوار حیات، می‌داند.

### ۳.۴. سایر وجوه تشابه به دو شعر

– در هر دو شعر، مغروق از دیگران فاصله‌ی مکانی دارد. در نخستین واژگان شعر اسمیت «هیچ کس صدای او را نشنید»، وجود فاصله به خوبی احساس می‌شود و در ادامه در آغاز بخش سوم با به کارگیری مکرر نه، نه، نه و نیز تأکید آشکار کوبنده بر این که «من همه‌ی عمر بسیار دور بودم»، همگی در خدمت القای فاصله‌ی میان غریق و ساحل‌نشینان است که می‌تواند به صورت استعاری، به فاصله‌ای معنوی نیز تعبیر شود. در شعر نیما یوشیج نیز با واسطه قرار گرفتن راوی که گویی در موضعی میان غریق و ساحل‌نشینان قرار دارد، وجود فاصله میان آن‌ها به خواننده القا می‌شود. راوی شعر نیما یوشیج هرگز ساحل‌نشینان را به دیدن غریق دعوت نمی‌کند و به جای آن، از آنان می‌خواهد به گزارش او درباره‌ی غریق، گوش دهند. از این رو برای راوی، فعل «گفتن» به کار می‌رود:

«... در چه هنگامی بگویم من / یک نفر در آب دارد می سپارد جان»

– در هر دو شعر، مغروق بی‌نام است؛ مغروق در شعر اسمیت، «مرد مرده» و در شعر نیما یوشیج، «یک نفر» نامیده می‌شود که بر ناآشنا بودن غریق و عدم برخورداری از هرگونه توضیح و توصیفی با ترکیب «یک نفر» در شعر نیما، تأکید شده است.

– گفت و گوی میان شخصیت‌های شعر، گفت و گویی یک‌طرفه است؛ با این تفاوت که در شعر نیما راوی دیگران را مخاطب قرار داده و در شعر اسمیت، مرد مرده مستقیماً با دیگران سخن می‌گوید.

– در هر دو شعر، مرگ تدریجی و کند است. در شعر اسمیت به کارگیری ساخت ماضی استمراری در دو فعل که در دو جا تکرار می‌شود، در کندی و تدریجی بودن مرگ دخالت می‌کند: [I was] not waving but drowning

و در شعر نیما یوشیج با به کارگیری قید «دایم» همراه با فعل دست و پا زدن و نیز سایر تصویرهایی که گاه رنگ دراماتیک به خود می‌گیرند، بر کشدار بودن مرگ شخص مغروق تأکید می‌شود.

#### ۴. نتیجه‌گیری

موضوع اصلی هر دو شعر «آی آدم‌ها» و شعر «دست تکان نمی‌دادم، داشتم غرق می‌شدم» تصویر غرق شدن آدمی است که دریا او را به دام مرگ کشیده است و هر دو شاعر ضمن هم‌ذات‌پنداری با شخص غریق و سهیم شدن در هول و هراس او، رفتار تماشاچیان ساحل‌نشین را مورد توجه قرار داده‌اند. درحقیقت بن مایه‌ی مرگ و دریا، چه در ساخت سمبولیک در جامعه‌ی مدرن و چه در ساخت کهن‌الگویی، در هر دو شعر نقش اساسی ایفا می‌کند. افزون بر آن در بستر تاریخی دو شعر نیز همانندی مشاهده می‌شود زیرا دوران حیات دو شاعر نیز تقریباً یکسان بوده است و با ملاحظه تاریخ سرودن این دو شعر می‌توان گفت این دو شعر محصول دوران میان‌سالی دو شاعر است. از جهت دیگر اعتقادات سیاسی هر دو شاعر چنان است که آن‌ها را در اردوگاه چپ‌گرایان قرار می‌دهد. بنابراین می‌توان گفت زیربنای ذهنی پدیدآورندگان دو اثر مشابه بوده است و هر دو شاعر با قرار دادن شخصی که در غرقاب هلاک دست و پا می‌زند در مرکز شعر، در واقع بی‌خبران شادخوار و آرامش‌طلب و بی‌اعتنا به مصایب دیگران را مرکز توجه قرار داده‌اند. از جمله مشابهت‌های دیگری که در شعر «آی آدم‌ها» و شعر «دست تکان نمی‌دادم، داشتم غرق می‌شدم» می‌توان به آن اشاره کرد آن است که هر دو باری تراژیک دارند. هم‌چنین در هر دو شعر مغروق از دیگران فاصله‌ی مکانی دارد. در هر دو شعر مغروق بی‌نام است؛ در شعر اسمیت «مرد مرده» و در شعر نیما یوشیج «یک نفر» نامیده می‌شود که به‌ویژه در شعر نیما یوشیج بر ناآشنا بودن غریق و عدم‌برخورداری از هرگونه توضیح و توصیفی تأکید شده است. در هر دو شعر گفت‌وگوی میان شخصیت‌های شعر، گفت‌وگویی یک‌طرفه است با این تفاوت که در شعر نیما راوی دیگران را طرف خطاب قرار داده و در شعر اسمیت مرد مرده مستقیماً با دیگران سخن می‌گوید. در هر دو شعر مرگ تدریجی و کند است. در شعر اسمیت به کارگیری ساخت ماضی استمراری در دو فعل که در دو جا تکرار می‌شود بر کندی و تدریجی بودن مرگ دخالت می‌کند.

از سوی دیگر چشمگیرترین تفاوتی که در دو شعر به چشم می‌آید از این نکته سرچشمه می‌گیرد که نیما در آغاز دوره‌ی تفکر مدرن قرارداد و در جامعه‌ای زیست می‌کند که در حال گذار از سنت به مدرنیسم است (مختاری، ۱۳۷۲: ۱۷۱) و استیوی اسمیت تقریباً در انتهای دوران مدرن و در مرز میان گذار از مدرنیسم به پست مدرنیسم

قرار دارد. (بلومل، ۲۰۰۴) و هر دو شاعر مطابق طبیعت دوران خود عمل کرده‌اند. توضیح آن‌که مدرنیته کلام محور است و برآگاه شدن و آگاهی دادن مبتنی است و همین وجه در لحن عصبانی و آمرانه و هشداردهنده‌ی نیما یوشیج به خوبی نمود یافته است و هیچگونه شک و شبهه‌ای برای خواننده باقی نمی‌گذارد. در حالی که سویی‌ی اصلی تفکر پست مدرنیستی، گذار از بیان صریح و قطعی و روی آوردن به عدم قطعیت است. چنان‌که در شعر اسمیت، با آن‌که راوی گزارش گر صریحاً لفظ: «مرد مرده» را به کار می‌برد، اما برخلاف گزارش او مرده به سخن در می‌آید. به عبارت دیگر مرز مرگ و زندگی مبهم است و همین وضعیت، رویه‌ای طنزآمیز به شعر می‌دهد و آن را در مرز هزل و طنز، در معرض ساختی تراژیک سرگردان می‌کند.

#### یادداشت‌ها

۱. این شعر ترجمه‌ی احمد تفضلی است که نخستین بار در نشریه‌ی راهنمای کتاب، سال ۱۰، شماره‌ی ۶، صفحه ۵۷۷ تا ۵۷۹ چاپ شده است.

#### فهرست منابع

- امامی، نصرالله. (۱۳۶۹). *مرثیه‌سرایی در ادبیات فارسی*. اهواز: جهاد دانشگاهی.
- بازرگان، بهمن. (۱۳۸۱). *ماتریس زیبایی*. تهران: اختران.
- براهنی، رضا. (۱۳۷۱). *طلا در مس*. ج ۱، تهران: نویسنده.
- بهار، مهرداد. (۱۳۷۶). *پژوهشی در اساطیر ایران*. تهران: آگاه.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). *خانه‌ام ابری است*. تهران: سروش.
- حق شناس، علی محمد. (۱۳۷۰). *مقالات ادبی، زبان‌شناختی*. تهران: نیلوفر.
- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۸۵). *پیام‌آور امید و آزادی*. تهران: آمیتیس.
- سلدن، رامان و وبدوسون، پیتر. (۱۳۸۴). *راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر*. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: طرح نو.
- عبداله‌ی، منیژه. (۱۳۸۲). «سفر در جست‌وجوی زندگی جاوید». *مجموعه مقالات همایش سفر دانشگاه تهران*، صص ۱۵۷-۱۸۱.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۰). *شاهنامه*. تصحیح ژول مول، تهران: انقلاب اسلامی.
- فلزی، اسماعیل. (۱۳۷۶). *حماسه‌ی گیل‌گمش*. تهران: هیرمند.

کرمی، محمدحسین؛ نحوی، اکبر و رضایی، محمود. (۱۳۸۸). «حماسه‌ی گیل‌گمش در بوته‌ی نقدی نو». نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، شماره‌ی ۲۶، (پیاپی ۲۳)، صص ۲۳۳-۲۶۵.

کوزنز هوی، دیوید. (۱۳۷۱). *حلقه‌ی انتقادی*. ترجمه‌ی مراد فرهادپور. تهران: گیل.

مختاری، محمد. (۱۳۷۲). *انسان در شعر معاصر*. تهران: توس.

نیما یوشیج. (۱۳۷۵). *مجموعه آثار نیما یوشیج*. به کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه.

Abrams, M. H. et al. (1986). *The Norton Anthology of English Literature*, (Fifth ed). 2 vols, New York: W. W. Norton & Co.

Baumert, R. (2007). "Fear, Melancholy, and Loss in the Poetry of Stevie Smith". In K. Kutzbach and M. Mueller. (Eds.). *The Abject of Desire, The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*. Amsterdam: Rodopi, PP. 197-219.

Blumel, Kristin. (2004). *George Orwell and the radical eccentrics*. New York: Palgrave MacMillan.

Civello, Catherine A. (1983). "Smith's 'Not Waving but Drowning'". *Explicator*, 42, 1, PP. 58-59.

Dollimore, Jonathon. (1998). *Death, Desire, and Loss in Western Culture*. New York: Routledge.

Dowson, Jane. (2007). *Women's Poetry of the 1930s*. New York: Routledge.

Ferber, M. (2007). *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: CUP.

Jost, F. (1974). *Introduction to Comparative Literature*. Indianapolis, Indiana: Bobbs-Merrill.

Mahoney, John L. (1998). *Seeing Into the Life of Things : Essays On Literature and Religious Experience Studies in Religion and Literature*. New York: Fordham University Press.

Mallot, Edward J. (2003). "Not Drowning But Waving: Stevie Smith and the Language of the Lake". *Journal of Modern Literature*, 27(1-2), PP. 171-187.

Nafici, Majid. (1997). *Modernism and Ideology in Persian Literature*. Lanham: University Press of America.

Talattof, Kamran. (2000). *The Politics of Writing in Iran*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.