

## بازسرایی در شعر احمد شاملو

### دکتر نسرین چیره

استادیار - عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مهاباد

### محمد طرغه

دانشجوی کارشناسی ارشد - دانشگاه آزاد اسلامی واحد مهاباد

### چکیده

یکی از راه‌های زدودن غبار فراموشی و کنار زدن پرده‌ی شک و گمان از چهره‌ی متون و آثار گذشته بازسرایی و بازآفرینی آن‌هاست. آثاری که مایه و ادبیت آن‌ها حفظ شده، اما گذشت زمان، غباری از فراموشی بر آن‌ها نشانده است. از این رهگذر می‌توان احمد شاملو را چون یکی از سه شاعر مثلث بازسرایی در ادبیات معاصر ایران و از توانمندترین شاعران در عرصه‌ی بازآفرینی اسطوره‌ها به حساب آورد. مقاله حاضر چگونگی بازآفرینی در اشعار او را بررسی می‌کند. برای دستیابی به این هدف، از روش توصیفی - تحلیلی استفاده شده و مطالعه به صورت کتابخانه‌ای انجام گرفته است. نتایج حاصله نشان می‌دهد یکی از مهم‌ترین عناصر سازنده‌ی تصاویر در شعر شاملو، اسطوره‌ها و مفاهیم تاریخی هستند. شاعر می‌کوشد مفاهیم اسطوره‌ای و تاریخی را با مفاهیم عینی و ملموس جامعه امروزی درآمیزد و ضمن برقراری پل‌های ارتباطی میان مخاطبان امروزی با فرهنگ گذشته، ادبیت و خُلق و خوی فرهنگ‌های قدیم را به مخاطبان امروزی منتقل نماید. واژگان کلیدی: احمد شاملو، بازسرایی، اسطوره، شعر معاصر

## مقدمه ششمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

"بازسرایی" همان باز آفرینی آثار گذشته است. آثاری که مایه و ادبیت خود را حفظ کرده اند، اما با گذشت زمان، غبار فراموشی روی آنها روکش گذاشته است. در حقیقت بازسرایی ترجمه‌ی یک متن از یک زبان به همان زبان است که در آن زبان مبدأ و زبان مقصد یکی است که از یک سو راهیست برای زدودن غبار فراموشی و کنار زدن پرده شک و گمان از رخسار متون گذشته و از دیگر سو ادبیات معاصر را غنایی دیگر می‌بخشد و این همان است که منتقدین غربی از آن به روز کردن زبان ملی از وضعیت باستانی به وضعیت جدید یاد کرده اند (کازانووا، پاسکال، ۱۳۹۲: ۱۶۶) به گونه‌ای که شاعران بازسرا، در این زمینه، همیشه برای بیان پیام خود، اساطیر و افسانه‌ها و سرگذشت گذشتگان خود را با شیوه و شکل و مضمون تازه بیان می‌کرده اند و رو به گذشته و نگاه به حال داشته اند (حاتمی، حسن، ۱۳۸۰: ۵۶)

براین اساس، می‌توان گفت که بازسرایی، سبکی است، دارای پتانسیل و پُل‌هایی که می‌تواند میان مخاطبان امروزی با فرهنگ گذشته رابطه برقرار کند و ادبیت و خُلق و خوی فرهنگ‌های قدیم را به مخاطبان امروزی منتقل نماید: بنا براین متون بازسرایی شده باید حداقل دارای یکی از خصوصیات زیر باشند، تا شاعر آنها را درخور اهمیت ببیند و احساس بازسرایی کردن به قول معروف در وجودش گل کند.

یکی اینکه باید موضوع، ملی، یا اینکه اسطوره ای باشد، در مورد ملیت خویش  
دوم اینکه موضوع باید عاشقانه، یا اینکه حماسه و اسطوره، در مورد عشق، و به قول معروف تغزلی باشد  
سوم اینکه علاوه بر این دو موضوع، خود ادبی بودن متن و مایه ادبیت داشتن در خور توجه است و بعضی مواقع این  
جنبه چنان تاثیر گذار است که یک موضوع را چندین شاعر، بازسرای کرده اند از جمله غزل غزل‌های سلیمان، که توسط  
شاملو، سید علی صالحی، م. روان شید و یغما گلرویی بازسرای شده است و تنها جنبه تغزلی بودن آن، این شاعران را،  
و داشته که این موضوع عاشقانه را بازسرای کنند. و نهایتاً متن باید یک خصوصیت و یک جنبه منحصر به فرد نسبت به  
متون دیگر، داشته باشد

در همه موارد بالا هر وقت شاعر بازسرا، خلاء یکی از موضوع های نام برده را احساس کند، با توجه به شرایط زمانی  
و مکانی، درصدد بازسرای برمی آید. مثلاً سیاوش کسرایی با توجه به فضای التهاب آور کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و وقایع  
بعد از آن، اسطوره آرش کمانگیر را بازسرای کرد و با توجه به این اسطوره، شعری خلق نمود، علاوه بر این که شاهکار  
شعر معاصر فارسی شد، به عنوان پیشرو شعر بازسرای در قالب آزاد نیز، خود را بروز داد. یا در حماسه ی گیل‌گمش،  
جنبه ی قدمت بودن آن باعث شده است که شاملوی مانا، دفعه ی اول آن را بازنویسی و بار دوم آن را بازسرای نماید  
«میتوان گفت [بازسرای] و بازآفرینی در دوره های مختلف و در بین اقوام و ملت‌های گوناگون به مانند یک ضرورت که  
راه گریز از آن ممکن نیست به صورتهای متفاوتی در ادبیات خود را نمایان کرده است، چرا که هر ملتی اگرچه از نظر  
فرهنگ و صنعت هم پیشرفت کرده باشد، باز هم نمی‌تواند از میراث خاص ادبی گذشته اش بگذرد و یکی از راه های  
زنده کردن آن، همانا [بازسرای] و بازآفرینی است، که در آن خالق با الهام گرفتن از اثری کهن و به مدد تخیل خویش،  
دست به آفرینش اثری مستقل، تازه و بدیع می‌زند و بنا به سلیقه، خواسته ها و اهداف خویش، موضوعی را از ژانری به  
ژانری دیگر تبدیل می‌کند». (ابن محمدی، کرسفی، ۱۳۸۹: ۱۰۳).

## هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

### شرح اجمالی احوال احمد شاملو

«احمد شاملو، "ا. بامداد" ۲۱ آذر ۱۳۰۴، مرداد ۱۳۷۹، در اواخر دهه ۲۰ سرودن شعر را آغاز نمود، او از شاگردان و پیروان  
با حرارت عقاید نیما یوشیج است، که در عین حال در مسیر شعر سنتی نیز بوده است. اولین مجموعه شعر او "آهنگ  
های فراموش شده" در سال ۱۳۲۶ منتشر شد، اما استعداد شاعرانه اش در سال های ۳۰ نمایان گشت. او که شاعری  
ترقیخواه و پیشرو در افکار زمان خویش بود، آنچنان به یک تحول و تکامل فکری دست یافت که بسیاری از هنرمندان  
همنسل او به دنبالش روان شدند، چرا که جستجوی شاعر را، همواره ثبت خطوط محکم و روشن و طرح های نوآورانه  
تشکیل می دهد.» (کلیاستورینا، ۱۳۸۰: ۱۱۹) احمد شاملو). «شهرت اصلی شاملو به خاطر نوآوری در شعر معاصر فارسی  
و سرودن گونه‌ای شعر است که با نام شعر سپید یا شعر شاملویی یا شعر منثور شناخته می‌شود. در سال ۱۳۲۵ با نیما  
یوشیج ملاقات کرد و تحت تأثیر او به شعر نیمایی روی آورد؛ اما برای نخستین بار در شعر "تا شکوفه سرخ یک  
پیراهن" که در سال ۱۳۲۹ با نام "شعر سفید غفران" منتشر شد وزن را رها کرد و به صورت پیشرو سبک نویی را در

شعر معاصر فارسی شکل داد. و در آن شعر آشکارا به صاحبان الفاظ و قوافی تاخت، و راه خود را که همان شعر سپید یا شعر منثور بود، در پیش گرفت. شاملو علاوه بر شعر، فعالیت‌هایی مطبوعاتی، پژوهشی و ترجمه‌هایی شناخته شده دارد. مجموعه کتاب کوچه او بزرگ‌ترین اثر پژوهشی در باب فرهنگ عامه مردم ایران می‌باشد. آثار وی به زبان‌های: سوئدی، انگلیسی، ژاپنی، فرانسوی، اسپانیایی، آلمانی، روسی، ارمنی، هلندی، رومانیایی، فنلاندی، کردی و ترکی \* ترجمه شده‌اند.

### شاملو و باز سرایی

شاملو یکی از سه شاعر مثلث بازسرایی ادبیات معاصر ایران است. مثلثی که رأس آن سیاوش کسرای، ارتفاعش شاملو و قاعده اش سید علی صالحی است.<sup>۱</sup>

در سال ۱۳۳۸ کتاب قصه ی "خروس زری پیرهن پری که برداشتی از نوشته های الکسی تولستوی است، منتشر می‌کند. و می‌توان گفت اولین نوشته ی شاملو در قالب کتاب به شیوه ی اقتباس از تولستوی چاپ و منتشر می‌شود و این مقطع را می‌توان نقطه شروعی برای شاملو در نظر گرفت برای ورود به دنیای بازسرایی و به دنبال آن و در «سال ۱۳۴۰ کتاب گیل گمش که کهن ترین حماسه بشری است از روی نسخه دکتر داود منشی زاده بازنویسی می‌کند» (شاملو، احمد، ۱۳۸۶: ۱۷) و اگر قصه ی "خروس زری پیرهن پری" را در این خانه ی جای دهیم، این اثر یعنی بازنویسی گیل گمش دومین اثر او در این زمینه است اما بعدها یعنی بعد از سی و اندی سال، دست به باز آفرینی گیل گمش می‌زند اما این بار از روی «نسخه ای که مشخصاتش به قدر کافی معرفی نشده جز این که "نسخه ی نی نوا" است و جاهای از دست رفته اش با نسخه های دیگر کامل شده.» (همان: ۱۷)، که در سال ۱۳۸۲ توسط نشر چشمه منتشر می‌شود. هرچند «شاملو در سال ۱۳۷۷» (نقیبان، آرش، ۱۳۸۲: ۱۹۰)، بازسرایی آن را به اتمام رسانده بود.

## هستمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

### بازسرایی در اشعار شاملو

#### باز سرایی غزل غزل‌های سلیمان:

غزل غزل‌های سلیمان شامل اشعار عاشقانه ای است که دو طرفه می‌باشد یعنی یک شعر از طرف معشوق گفته می‌شود و توسط عاشق جواب می‌شوند یا بر عکس. « این غزلیات توسط بنی اسرائیل به این ترتیب معنی و تفسیر شده که این اشارات عاشقانه، اشارات و روابط بین خدا و آنان است. مسیحیان نیز آن را تصویری از روابط عیسی مسیح با کلیسا می‌دانند» (کتاب مقدس، ۲۰۰۷: ۷۶۶).

و همچنین «عده ای هم این کتاب را تفسیر رمزی کرده اند که مقصود از آن، این است که اسمها و اشخاص که در آنجا مذکور است حقیقی نیست بلکه رمزی است و قصور از آنها اشخاص روحانی می‌باشد» (هاکس، مستر، ۱۳۸۲: ۶۳۵).

دیباگرامی شبیه این را آقای مرتضی کاخی برای شعر معاصر ایران رسم کرده بود. و در آن مثلث، رأس آن نیما، ارتفاعش شاملو و <sup>۱</sup> قاعده اش را مهدی اخوان ثالث، نامگذاری کرده بود.

شاملو همچنانکه خود اشاره می‌کند از طریق اثری از دی. اچ. لارنس که به صورت کتاب تورات نوشته شده است، وی را برای خواندن تورات ترغیب کرده است. (نیزرک، حریری، ناصر، ۱۳۶۵: ۴۴) و این ترغیب شدن، باعث می‌شود که شاملو متن عاشقانه و دلنشین غزل‌های سلیمان را برای بازسرایی انتخاب کند، هر چند در بعضی از شعرهای خود بخصوص شعرهایی که به زبان عامیانه سروده است از جمله شعر شبانه "یک شب ماه میاد تو خواب" و همچنین شعر "پریا"، از این نوع زبان کم و بیش سود برده است یا به عبارت دیگر شعرهای شبانه‌ها که در سال ۱۳۳۲ چاپ شده‌اند و همچنین شعرهای که به زبان عامیانه سروده است بستری هستند برای آن زبان مخصوص که بعداً به باستان‌گرایی یا آرکائیسیم یا زبان بیهقی گونه معروف می‌شود، و بازسرودن غزل‌های سلیمان هم، یکی از این آستان‌ها است. شاملو با توجه به متن عاشقانه و دلچسب غزل‌های سلیمان، آنرا با زبان شیوا و سلیس خود بازسرایی کرد و با توجه به اینکه این متن، یک متن باستانی بود، شاملو هم تمام سعی اش بر این بود که این متن را با زبان باستانی بازسرایی کند و به حق هم در بازسرودن و انتخاب چنین زبانی برای بازسرایی آن موفق شد و این تأثیری که بازسرودن آرش کمانگیر، توسط سیاوش کسرابی بر روی شاعران بعد از خودش گذاشت و شاعران و منتقدان تحت تأثیر آن، شعر سرودند و نقدها نوشتند، غزل‌های سلیمان شاملو هم، چنین نقشی ایفا کرد. زبان گیرا و سلیس شاملو، شاعران بعد از خودش را تحت تأثیر قرار داد و این متن جادوی توسط آنها هم بازسرایی شد. از جمله توسط م. روان‌شید (انتشارات ویستار چاپ ۱۳۸۳ در ۱۵۰۰ جلد)، یغما گلروبی (انترنت) و نهایتاً سید علی صالحی (انتشارات نگاه، ۱۳۹۰، مجموعه بازسرایی‌ها).

دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی در کل باستان‌گرایی را به دو شاخه باستان‌گرایی واژگانی و باستان‌گرایی نحوی تقسیم می‌کند و معتقد است که شاملو در باستان‌گرایی واژگانی آنقدر موفق است که بتواند جای خالی وزن در مفهوم عروضی آن را پر کند و در باستان‌گرایی نحوی هم بر این اعتقاد است که «هر نوع خروج از نحو زبان روزمره و استفاده از نحو زبان کهنه، خود باستان‌گرایی به شمار می‌رود و ممکن است مایه تشخیص و برجستگی زبان شود» (کدکنی، محمد رضا، ۱۳۷۰: ۲۶).

شاملو بعد از بازسرایی غزل‌های سلیمان، آنقدر تحت تأثیر متن دلنشین و زبان دلچسب آن متن قرار گرفت به طوری که این زبان شعری و لحن آن، در اثرهای دیگرش انعکاس چشمگیری پیدا کرد. و علاوه بر این، اعتقادات مسیحیت و یا گفتن و استفاده از نشانه‌ها و استعارات مربوط به آن در شعرهایش تبلور یافت، و این رویکرد به یکی از تم‌های شعرش تبدیل شد. «استفاده از این موضوعات عمدتاً مطابق متون و منابع مسیحی است. او کوشیده است از تلمیحات و مضامین تاریخی و دینی مسیحیت به گونه‌ای روزآمد و نمادین استفاده کند. از سوی دیگر، توجه به این عناصر و موضوعات در ساخت واژگان و بافت جملات و گسترش ظرفیت فرهنگی، تاریخی، اسطوره‌ای و اجتماعی شعر او تأثیر بسیار داشته است.» (جوکار، منوچهر، ۱۳۹۰: ۱۲۱).

شعرهای وجود دارد که شاملو با تأثیر گرفتن از غزل غزلها، سروده است و این شعرها دارای تصاویر، و یا اینکه از نظر لحن و یا از نظر محتوا به غزل غزلهای سلیمان شبیه است. مثلاً دفتر شعری "آیدا در آینه" با غزل غزلهای سلیمان دارای صحنه ها و تصاویر مشترکی هستند:

شاملو در شعر "آیدا در آینه" آنجا که می گوید:

«دو پرندۀ بی طاقت در سینه ات آواز می خوانند،

تابستان از کدامین راه فرا خواهد رسید

تا عطش

آب ها را گوارتر کند.» (شاملو، احمد ۱۳۷۸: ۵۲۰). بی شباهت به این صحنه پایین نیست، که سلیمان معشوقه اش را توصیف می کند. البته لازم به یادآوری است که تصویرها، نه عیناً مثل هم، بلکه به صورت پراکنده و خوشه ای در سرپای شعر پخش می شوند. با این وجود هم، بعضی از تصویرها را می توان دست نشان کرد.

«... چشمانش دو جوجه قمری را ماند

که در جامی پر شیر

شُست و شو کنند.

یا دو کبوتر چاهی برکناره ی کار تزیینات و فناوری

یا خود دو گوهر سنگین بها

بر نشانده به یکی قوطی عاج.

یا:

دو پستان تو برسینه ات آهویچه گانی توأماند که بی رها کردن مادر خویش،  
چون نسیم شبانگاهی برآید،

سرخود را گرفته بخوام رفت.» (شاملو، ۱۳۹۲: ۵۸۶) یا شعر <سرودن برای سپاس و ستایش> که آنهم شعری عاشقانه و به تم شعرهای غزل غزلهای سلیمان است:

شاملو می گوید:

« بوسه های تو

گنجشکان پُرگوی باغند

و پستان هایت کندوی کوهستان هاست

وتنت

رازی ست جاودانه

که در خلوتی عظیم

با منش در میان می گذارند.» (شاملو، احمد، ۱۳۷۸: ۴۹۸).

غزل غزلها باز سروده ی احمد شاملو:

« ... نوکِ پستان هایت دو حبه ی انگور است،

و بالای تو نرم

شاخِ پُرانِعطافِ نخل را ماند.

... تو سرچشمه ی لذت هائی در مستیِ خواهش ها

و به سببِ انگورکانِ آن دو پستان است

که عطش را از میوه ی تمامیِ تاکستان ها خوش تر فرومی نشانی

و نسیمِ دهانت مشامِ جان را عطرآگین می کند

... از این بیش درنگ مکن ای دلدار ای یگانه ی من!

... باری این همه از آن تو تنهاست که دلم به دلکشی های تو مفتون

است.» (شاملو، احمد، ۱۳۹۲: ۵۹۳).

و همچنین شعرهای دفتر <ققنوس در باران> هم از نظر لحن و شیوه ی عاشقانه به غزل غزلهای سلیمان می ماند.

دکتر رضا براهنی در این مورد چنین اظهار نظر می کند «منبع دیگری که شاملو برای شکل دادن به قالب شعرش از آن

استفاده کرده، عهد عتیق و عهد جدید است قسمت های زیادی از خطاب های شاملو به آیدا، مستقیماً مربوط به لحن و

غزل غزلهای سلیمان تورات است» (براهنی، رضا، ۱۳۷۱: ۹۱۵)

دکتر رضا براهنی در ادامه سخنانش به این نکته اشاره می کند که «شاملو حتی بعضی از شعرهایش را از نظر

ساختاری به شکل آیه های تورات نوشته است. اما شعرهای دیگری هم هستند که بدین شیوه نوشته نشده اند یعنی بر

روری صفحه به صورت پراکنده نوشته شده اند اما به راحتی می توان آنها را بصورت آیه های تورات نوشت.

پس آهواره ئی چالاک بر خاک جنبند\* تا زمین خسته سنگینی نفسی بکرد سخت سرد\* چشمه های روشن بر

کوهساران جاری شد\* و سیاهی عطشان شب تسکین یافت\* و آن چیزها همه که از آن پیش مرگ را در گودنای خواب

تجربه ئی می کردند تند و دمدمی زنده بودن را به احتیاط محکی زدند\* پس ناگهان همه با هم پر آغازیدند\* آفتاب

برآمد\* و مردگان ببوی حیات از بی نیازی های خویشان آواره شدند\* (همان: ۹۱۶).

البته در دیوان های شاملو، به شعرهای برمی خوریم که نه تنها از نظر لحن و پیام، بلکه از نظر ساختاری هم به متون

دینی و خصوصاً به کتاب مقدس شبیه هستند. برای نمونه شعر "پس آنگاه زمین به سخن در آمد" از دیوان مدایح بی

صله، یکی از این شعرها است.

«...پس آنگاه زمین به سخن در آمد

به شاهرخ جنابیان

پس آنگاه زمین به سخن در آمد

و آدمی، خسته و تنها و اندیشناک بر سرِ سنگی نشسته بود پشیمان از کرد و کار خویش

و زمین به سخن درآمده با او چنین می‌گفت:

به تو نان دادم من، و علف به گوسفندان و به گاوان تو، و برگ های نازک  
تره که قاتق نان کنی.

انسان گفت - می‌دانم.

پس زمین گفت: - به هر گونه صدا من با تو به سخن درآمدم: با نسیم و باد،

و با جوشیدن چشمه ها از سنگ، و با ریزش آبشاران؛ و با فرو غلطیدن بهمنان از کوه آنگاه که سخت بی خبرت  
می‌یافتم، و به کوسِ تندر و ترقهٔ توفان.

انسان گفت: می‌دانم می‌دانم، اما چه گونه می‌توانستم راز پیام تو را دریابم؟

پس زمین با او، با انسان، چنین گفت:

نه خود این سهل بود، که پیامگزاران نیز اندک نبودند.

و...» (شاملو، احمد، ۱۳۷۸: ۹۳۰).

همه ی متن های که در تورات به صورت دیالوگ هستند، این متن به آنها شبیه است، چرا که این متن علاوه بر این  
که از نظر محتوا و پیام به تورات شبیه است از نظر ساختاری هم به آن شبیه و همچنین شعر "وتاهی آغاز یافت" است.  
پس پای ها استوارتر بر زمین بداشت\* تیره پشت راست کرد\* گردن به غرور برافراشت\* و فریاد برداشت: اینک  
من! ادمی! پادشاه زمین!

و جانداران همه از غریو او بهراسیدند\* و غروری که خود به غرش او پنهان بود بر جانداران همه چیره شد\* و آدمی  
جانوران را همه در راه نهاد\* و از ایشان برگذشت\* و بر ایشان سر شد از آن پس که دستان خود را از اسارت خاک باز  
رهانید...» (شاملو، احمد، ۱۳۷۸: ۵۹۴). همچنان که مشاهده می‌کنیم این شعر از نظر ساختار به کتاب مقدس شبیه است،  
ولی لحن و کلامش، لحن و کلام مایاکوفسکی است که شرح آن در قسمت مربوطه خواهد آمد.

اینها همگی نشانگر این هستند که شاملو بعد از باز سرودن غزل غزلهای سلیمان، تحت تاثیر تورات و انجیل قرار می  
گیرد و از مفاهیم و اسطوره های آنها در شعرش استفاده می‌کند و «در عرصه ی بازآفرینی اسطوره ها از توانمندترین  
شاعران معاصر است. یکی از مهم ترین عناصر سازنده تصویرها در شعر، اسطوره ها و عناصر داستانی، مفاهیم تاریخی،  
دینی، سیاسی و اجتماعی وی است. بخشی از این عناصر داستانی با رنگ دینی و مذهبی به سرگذشت حضرت مسیح (ع)  
وابسته اند. در این سرگذشت، نام مسیح، مریم، یهودا، تپه ی جُل جُتا > محلی در خارج بیت المقدس که عیسی در آن  
مصلوب شد < به چشم می‌خورد، ... او در شعر <مرگ ناصری> از مجموعه ققنوس در باران می‌کوشد با بهره گیری از  
سرگذشت مسیح و مصلوب شدن او، تصویرها را با کاربرد مفاهیم کنایی و استعاری به اوضاع و احوال جامعه ی روزگار  
شاعر پیوند دهد و مفاهیم اسطوره ای دینی را با مفاهیم عینی و ملموس جامعه امروزی درآمیزد» (پورنامداریان،  
۱۳۸۱: ۲۸۲ - به نقل از فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی ش ۳ ص ۱۵۸).

### بازسرایی گیل‌گمش

حماسه ی گیل‌گمش مثلثِ اسطوره، داستان حماسی و تاریخی را در خود جای داده است و به همین علت هنری هوک معتقد است که «حماسه ی گیل‌گمش اثر ادبی بسیار برجسته ای است که تلفیقی از اسطوره و داستان حماسی و تاریخی است». (هنری هوک، سامویل، ۱۳۸۱: ۵۵).

و به قول شاملو: «این سرود بلند انسان است که بیدار می‌شود، خطاهای اندیشه گی و باورهای دوران کودکی اش را مردود می‌شمارد، به دورمی ریزد و از جا بر می‌خیزد. فقط باید گفت جای تاسف بسیار است که این اثر اساسی به طور کامل به دست ما نرسیده و بسیاری شکسته گی و ریخته گی که در الواح اش راه یافته جای جای در آهنگ پرطپش حماسه اظلال کرده است».

(شاملو، احمد، ۱۳۸۸: ۱۵)

یکی دیگر از ابعاد جلب‌کننده این حماسه ی جاودانه، دربرداشتن توانایی های صرف شعری است که توانسته است بر زبان و فرهنگ های دوران باستان و بعد از خود نیز تاثیرگذار باشد. در این مورد پرفسور اشپایزر می‌گوید: « برای نخستین بار در تاریخ جهان، تجربه عمیقی در چنین ابعاد پهلوان ای، درسبکی شکوهمند امکان بیان داشته است چشم انداز عمل این حماسه، همراه با توانایی صرف شعری آن، سبب شده است که این حماسه جاودانه توجه همگان را به خود جلب کند. در دوران باستان زبان ها و فرهنگ های گوناگونی زیر نفوذ این شعر قرار گرفتند». (هنری هوک، سامویل، ۱۳۸۱: ۵۵ و ۵۶).

با توجه به این خصوصیات، بخصوص از نظر ادبی که بر زبان ها و فرهنگ ها تاثیر گذار بوده است. و همچنین به دنبال سرنوشت انسان پس از مرگ است، و از همه مهمتر اینکه گیل‌گمش غم بزرگ انسانی را بر دوش می‌کشد. نظر نویسندگان و شاعران را به خود جلب نموده است و نمونه های آن، ترجمه ها و پژوهشهای بازسرایی و بازآفرین های است که در مورد این حماسه صورت گرفته است. و از طرف دیگر هم، چون در ادبیات شاملو شأن انسان مورد احترام است و این عنصر غالب را در همه اثرات خود و اثرات ترجمه شده توسط او را به خوبی مشاهده می‌کنیم، پس بی جهت نیست که غم‌نامه ی گیل‌گمش را برای بازسرایی و بازنویسی انتخاب می‌کند. چرا که «تفاوت عظیم گیل‌گمش و دیگر افسانه های بابلی، شخصیت و غم بزرگ انسانی اوست. در این داستان، گناه و طمع و فقر و احتیاج انسان، چون لغت نامه ی بزرگ حیات در برابر سرنوشت است.» (یور مهارت، گئورک، ۱۳۴۰: ۱۱) شاملو دو کار روی این اثر انجام داده است یکی بازنویسی آن در سال ۱۳۴۰ و از روی نسخه منشی زاده بوده است و در کتاب هفته شماره ۱۶ آنرا چاپ کرده است و دیگری بازسرایی آن است که در سال ۱۳۷۷ و از روی نسخه ی فرانسوی آنرا چاپ کرده است و در کل «کتابی که امروز به عنوان حماسه ی گیل‌گمش به چاپ رسیده است شامل دو متن مجزا از یکدیگر است متن اول ترجمه ی تازه ای است به نثر کلاسیک و زبانی کاملاً آرکائیک و ادبی که هم خوانی فراوانی با خود متن دارد و به این جهت حس زیبایی شناسی خاص به کتاب بخشیده است. روایت دوم و برداشت تازه ای است که مترجم از متن چاپ



شده در کتاب هفته سال ۱۳۴۰ به دست داده است. و به لحاظ مفهومی میان این دو روایت مجزا تفاوت چندانی وجود ندارد، شاید تنها وجه افتراق این دو متن در زبان ترجمه آن دو باشد». (نقیبیان، آرش، ۱۳۸۲: ۱۹۰).

شاملو در بازسرایی گیل گمش لحن کلامش به ترجمه متون تفسیری قرن چهارم و پنجم شبیه است. یعنی اینکه شاملو اگر برای بازسرایی غزل غزلهای سلیمان لحن کلام شعرش، لطیف تر و عاطفی است و بیشتر لحنش به نثر بیهقی می ماند، در بازسرایی گیل گمش آن نوع لحن کلام را برمی گزیند که، در ترجمه متون دینی بکار رفته اند چرا که حماسه گیل گمش هم تا حدودی بُعد دینی و عقیده تی به خود می گیرد.

منظور از «لحن ترجمه ی فارسی diction است. فرهنگ هزاره ی زنده یاد دکتر حق شناسی در ترجمه اش آورده است سبک، طرز بیان، شیوه ی سخن، زبان». (اخوت، احمد، ۱۳۹۴: ۱۴۹).

لحن به طور کلی شیوه ی بیان خالق اثر است و آفریننده از این راه صدای خاص خودش را، صدای خاص اثرش را بیان می کند و لحن آفریننده در یک اثر تا اثر دیگر متفاوت و بستگی به فضا و چهارچوب اثر دارد حتی می توان لحن یک آفریننده در یک اثر هم بستگی به فضا و گوناگونی شیخصیت ها متفاوت است. همچنانکه جوزف کنراد در اثرش نوسترومو می گوید:

«ارزش هر جمله در شخصیتی است که آن را بیان می کند و این که چگونه ادایش می کند زیرا در حقیقت هیچ کس حرف جدیدی برای زدن ندارد و همه ی تازه ها در چگونگی بیان خلاصه می شود». (همان: ۱۴۹).

شبهات های لحن کلام در گیل گمش و متون تفسیری قرنهای چهارم و پنجم به خوبی نمایان است اما نباید از یاد ببریم که متون تفسیری به صورت نثر نوشته شده اند و فاقد آهنگ و موسیقی شعری هستند و منظور از شعر در اینجا شعر منثور یا شعر سپید شاملویی است.

اما حماسه گیل گمش به بازسرایی احمد شاملو داری آهنگ و موسیقی خاص خویش است و این آهنگ و موسیقی در هنگام قرأت به خوبی نمایان است.

اما هدف ما در اینجا چگونگی استفاده شاملو از لحن این نوشته ها است. آوردن مثال از ترجمه متون تفسیری و کتاب گیل گمش ادعای ما را روشن تر می کند اما دوباره یادآوری می کنیم که ترجمه متون تفسیری فاقد موسیقی و آهنگ شعری هستند و یا اگر باشد به صورت پراکنده و غیر عمدی است. ولی کتاب گیل گمش شاملو دارای موسیقی و آهنگ شعری مخصوص به خودش است

«انکیدو با او، با زن هوشیار گفت:

برخیز دختر شادی، مرا تا پرستش گاه قدسیء شگفت انگیز  
تا مقام انو وایشتر همراه شو.

تا آنجا که جای گاه گیل گمش است، آن نیرومند تمام،

آن که همچون نرگاوی وحشی بر آن است که به قوت، بر همه مردان سر است

بر آن ام من که با او پنجه در پنجه کنم، او را به هماوردی بخوانم،

و در سراسر اوروک فریاد بردارم: "من ام که بنیروتر کس ام  
می خواهم بدان جای گاه برآمده سرنوشت ها بگردانم:  
آن که زاده دشت است بنیروتر است و از قدرت سرشارتر".  
پس بیا انکیدو، به اوروک محصور بیا  
آن جا که جوان سالان میان بندهاء نیکو برکمر دارند  
آن جا که هر روزی جشنی است  
و به هر کناری سازی و تمبوری در کار است  
و دختران شادی، طُرفه گی و ظرافت پیکرند  
آراسته به جمال زهره وش و آکنده به بوء خوش». (شاملو، احمد، ۱۳۸۶: ۳۴).  
حال مثال از ترجمه ی متون تفسیری:

« پس چون حرب بساختند، جالوت پیغام فرستاد طالوت را که تو بیرون آی به مبارزت، یا کسی تر اختیار کنی،  
بفرست: تا من باوی جنگ کنم، اگر مرا بکشد ملکت من شمارا واگر من وی را بکشم، ملک شما، مرا.  
آن صعب آمد بر طالوت، منادی فرمود "لشکرگاه خود که هر که جالوت را بکشد، دختر خویش را وی دهم و نیمی  
از ملک خویش نیز به وی دهم. مردمان از <جالوت> ترسیدند، هیچکس وی را جواب نداد. پس <طالوت> پیغمبر را  
گفت: <دعا کن> وی دعا کرد. به وی آوردند قرنی، اندر وی روغن قدس و تنوری از آهن، وی را گفتند: آنکس که  
جالوت را بکشد آن است که قرن بر سر وی نهید، روغن بجوشد و برآید و بر سر وی ریزد و سر وی روغنی کند و بر وی  
فرود نیاید که از زیر سر وی بایستد، چو اکیلی و اندر تنور شود».

(ابوالمظفر شاهیور، امام عمادالدین، ۱۳۸۰: ۱۱۰)

بدیهی است که شاملو عمداً و از روی آگاهی چنین لحنی را برای بازسرای گیل گمش انتخاب کرده است، همچنانکه  
آگاهانه هم لحن عاطفی و نرمتری که به نثر بیهقی شبیه است، برای بازسرای غزل غزلهای سلیمان انتخاب کرده است.  
اما تأثیر غزل غزلهای سلیمان، بر روی شعرهای شاعر به مراتب بیشتر از تأثیر غمنامه ی گیل گمش بر آثارش است.

### باز سرایی هملت

شکسپیر که رنج انسان را در هملت خود بیان می کند، و مسائل مهم مرگ را به چالش می کشد، که « وقتی می میریم،  
چه اتفاقی روی می دهد؟ اگر بخواهند از شما یاد کنند چگونه یاد خواهند کرد» (رویبل، نیکولاس، ۱۳۹۲: ۷۵). این ها  
جملاتی هستند که از زبان هملت جاری می شوند که صریحاً در مورد مرگ است، یعنی بحث و گفتمان در مورد بودن و  
نبودن، و آیا « اینکه مدام از منجنیق و تیر دوران جفا پیشه ستم بردن، و یا بر روی یک دریا مصائب تیغ آهیختن، ... و در  
نهایت بمردن، خواب رفتن، ... یحتمل هم خواب دیدن! رهایی می یابیم، یا اینکه اشکال کار ما این است؟» (جنکینز،

هروالد، ۱۳۷۵: ۴۶)، که نمی‌توانیم، «از این چنبره‌ی مرگبار رهایی یابیم و در آتش فتنه‌ی آن می‌سوزیم. و به قول هملت: و دیگر خاموشی.» (رویل، نیکولاس، ۱۳۹۲: ۷۵) البته اینها سؤالاتی اساسی هستند، که حاوی رنج و دغدغه‌های یک انسان را بیان می‌کند، که بودن و وجود داشتن بهتر است، یا نبودن و وجود نداشتن؟ اصلاً چرا باید "بود"، یا اینکه چرا از این "بودن" ترس داشته باشیم، و نهایتاً این همه درد و مرارت این دنیایی، ارزش تحمل کردنشان، هست؟ آیا خوابیدن و به خواب رفتن مرهم این دردها می‌شود؟ «آیا بزرگواری روح در این است که خود را در برابر تیرهای عذاب انگیزی که از شست تقدیر رها می‌شود، تسلیم کنیم، یا در مقابل امواج بلایا و آزارها شمشیر کشیده و با همین ستیزه‌آنها را از میان برداریم؟ ... یا شکنجه‌های که دلبری به دلدادۀ خویش وارد آورده و عشق وی را به دیده‌ی حقارت نگریسته است.» (صورتگر، لطفعلی، ۱۳۸۷: ۶۴) یا به قول شیکسپیر: «همین اشکال کار ماست؛ زیرا، اینکه در خواب مرگ و بعد از آن کز چنبر این گیرودار بی بقا فارغ شویم آنکه چه رؤیایا پدید آید، همین باید تامل را برانگیزد: همین پروا بلایا را طویل العمر میسازد؛ و گرنه، کیست کو تن دردهد در طعن و طنز دهر و، آزار ستمگر، و هن اهل کبر و، رنج خفت از معشوق و، سرگرداندن قانون، تجربیهای دیوانی و، خواریها که دایم مستعدان صبور از هر فرومایه همی بینند، اینها جمله در حالی که هر آنی بنوک دشنه‌ای عریان حساب خویش را صافی توان کردن؟» (جنکنز، هروالد، ۱۳۷۵: ۴۶). پس طبق این گفته‌های هملت، نمی‌توان از درد و رنج و مرارت‌ها دوری جست، مگر این که، برای فرار از این مشکلات، هر آنی به نوک دشنه‌ای حساب خویش را بتوان صاف کرد. اما ترس پس از مرگ، تا حدودی انسان را از هر عمل ناشایستی باز می‌دارد، و دوباره به قول هملت، وجدان، انسان را بزدل می‌کند. این‌ها شمه‌ای از "پرده‌ی سوم، صحنه‌ی یکم" بودند که هملت با حدیث نفس "بودن یا نبودن" شروع می‌کند. شاملو با بازسرایی این شعر، صحنه‌ها و قطعه‌های مهم و مشهور هملت شیکسپیر را بازسرایی می‌کند، و مثل شیکسپیر از درد و رنج انسانهای صحبت می‌کند که از جزء جامعه به عام جامعه سرایت می‌کند و به قول شاملو:

هستمین همایس پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی  
«از اینان مدد از چه خواهم، که سرانجام

مرا و عمومی مرا

www.anjomanfarsi.ir

به تساوی

در برابر خویش به کرنش می‌خوانند،

هر چند رنج من ایشان را ندا در داده باشد که دیگر

کلادیوس

نه نام عم

که مفهومی است عام.» (شاملو، احمد، ۱۳۷۸: ۷۱۱). «هملت شاهزاده‌ای که پدرش را، عمویش، کلادیوس در خواب کشت و مادرش را به زنی گرفت. هملت، جنایت عمو، خیانت مادر و سکوت هشیارانه اما محافظه‌کارانه‌ی عامۀ مردم را دریافت و در ماجرای پیچیده و طولانی و پرازتردید، انتقام پدر را با کشتن عمویش گرفت اما خود و معشوقه‌اش نیز قربانی این طرح و تردید شدند.» (موحد، ضیاء، ۱۳۸۹: ۲۳۱). به همین خاطر گفته‌ها و سخنان هملت کنایه‌آمیز و

رفتارش تجاهلانه، و این‌ها همگی حاکی از نارضایتی ایشان نسبت به وضع موجود است و خودش چه خوب اشاره می‌کند که: «... در پس نمایش من اما، حقیقتی نهفته است که این جامه‌ها و تجملات، جزء لوازم آن نیستند.» (جنکینز، هارولد، ۱۳۹۲: ۴۸)

چنان‌که اشاره شد، شعر هملت شاملو بازسرای صحنه‌های مهم و مشهور نمایشنامه‌ی هملت، شاهزاده‌ی دانمارک نوشته‌ی شیکسپیر است. شاملو با بازسرای صحنه‌های مشهور و مهم هملت شیکسپیر، می‌خواهد دغدغه‌های بودن یا نبودن شیکسپیر را به ما گوش زد کند و در همان حال از گفتن فکر و اندیشه‌ی خود هم باز نمی‌ایستد، هر دو رنج و درد انسان را بازگو می‌کنند، اما با جهان‌بینی‌های متفاوت. تفاوت به این معنی که هر دو در مورد درد و رنج انسان‌ها در این دنیا بحث می‌کنند، اما نسبت به جهان بعد از مرگ، فکر و اندیشه متفاوت دارند. هملت شیکسپیر، چون نسبت به دنیای پس از مرگ اظهار بی‌اطلاعی می‌کند و در مابین "بودن" و "نبودن" گیر می‌کند، و سرانجام طبق وجدان خود، این "بودن" و "نبودن" را به بحث و چالش می‌کشد و معتقد است که سؤال اساسی و بحث قابل تأمل، "بودن" یا "نبودن" است. و در خلال آن بیان می‌کند که: «پس وجدان است که ما همه را بزدل می‌کند» (امیرخانلو، مهدی، ۱۳۹۲: ۳۶) اما شاملو چنان‌که از شعرش بر می‌آید، "بودن" یا "نبودن" را با وسوسه به چالش می‌کشد.

«هملت شیکسپیر نیز مانند بسیاری از نمایشنامه‌های شیکسپیر، از میانه آغاز می‌شود و نمایشنامه‌نویس با استفاده از این تکنیک "شروع از میانه" وضعیت نابسامان دانمارک را نمودار می‌سازد، و تماشاگران را به مهم‌ترین مواجهه نمایش، یعنی مواجهه هملت با شیخ پدرش آماده می‌کند.» (امیرخانلو، مهدی، ۱۳۹۲: ۲۶). پرسش اصلی از همین صحنه‌های اول که می‌گوید: «کیست آنجا؟» (شیکسپیر، ویلیام، ۱۳۹۲: ۸) شروع می‌شود. و با طرح «پرسش‌هایی که هملت بر می‌انگیزد، از جمله، پدر هملت چگونه مُرد؟ چه کسی او را کشت؟ ملکه گرتروود چه می‌داند؟ شیخ از چه چیزی ساخته شده است؟ آیا قابل اعتماد است؟ و همچنین به سیاق سایر نمایشنامه‌های شیکسپیر، این نمایشنامه نیز پرسش‌های افزون‌تری پیرامون معرفت، عشق، عدالت، هویت، نمایش، مرگ و آن "قلمرو نامکشوف" مطرح می‌سازد. هملت در همان زمان که درامی تراژیک را روی صحنه نمایش می‌دهد، در باره‌ی چیستی خود نمایش نیز تحقیق می‌کند.» (امیرخانلو، مهدی، ۱۳۹۲: ۲۷).

شاملو فقط صحنه‌های مهم و قابل تأمل، از هملت شیکسپیر را بازسرای می‌کند. اول شعر هملت شاملو و بعد صحنه‌ی مربوط به آن را در زیرش می‌نویسیم.

«بودن

یا نبودن...

بحث در این نیست

وسوسه این است.

این قطعه بازسرایی <پرده سوم، صحنه ی یک است>. یکی از صحنه های مشهور این نمایشنامه که که هملت حدیثِ نفسِ مشهورِ خود را بر زبان می آورد.

“To be, or not to be, that is the question”

(جنکینز، هرولد، ۱۳۷۵: ۶۶-۴۹) “بیودن یا نبودن بحث در اینست:

« هرچند اختلاف نظر منتقدان فراوان است اما اغلب بر این باورند که هملت در حال سنجیدن فکر خویش است اگر اینگونه باشد معلوم می شود که در فاصله میان دو پرده به همان حالت افسردگی که در آغاز نمایش است، بازگشته است. یا اینکه در فکر کشتن شاه است. اگر هر کدام از این کارها را بکند، یعنی خودش را بکشد یا شاه را، پس از مرگ چه چیز در انتظارش خواهد بود؟». (امیرخانلو، مهدی، ۱۳۹۲: ۳۶). پس طبق این دیدگاه، هملت آنچه در سر می پروراند، وسوسه است. در همین جا است که جهان بینی شیکسپیر با شاملو جدا می شود. چرا که « هملت می خواهد بداند که آیا مرگ می تواند به رنج عظیمی که از این زندگی می برد، پایان دهد یا اینکه تازه بلاهای دیگری در انتظار او هستند. هملت پاسخی برای این پرسش نمی یابد و چون توان روبه رو شدن با ناشناخته را در خود نمی بیند ناچار تن به زنده ماندن می دهد و این گونه زنده ماندن را چیزی جز ترس و بزدلی نمی داند.... اما هملت شاملو بر خلاف شیکسپیر کاری با زندگی پس از مرگ ندارد، آنچه برای او مطرح است همین زندگی است و پرسش از ظلمی است که بر او رفته است، بی آنکه خود گناهی کرده باشد.» (مورحد، ضیاء، ۱۳۸۹: ۲۳۶)

انجمن علمی زبان ادبیات فارسی

شراب زهرآلوده به جام و  
شمشیر به زهرآب دیده

در کف دشمن -

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی

از پیش

www.anjomanfarsi.ir روشن و حساب شده

و پرده

در لحظه ی معلوم

فرو خواهد افتاد

این قطعه هم بازسرایی <پرده ی چهارم، صحنه ی ۷> است. شاملو هم مانند خود شیکسپیر که از میانه نمایش را شروع کرده است، او هم از میانه شعرش را آغاز می کند. این قطعه بازسرایی آن قسمت است که "کلادیوس" و "لایرتیس" هم دست شده اند تا هملت را به قتل برسانند. « او [کلادیوس] و لایرتیس نقشه قتل هملت را می کشند: یک مسابقه شمشیربازی میان دو مرد جوان برگزار خواهد شد و در دست لایرتیس شمشیری به غایت تیز خواهد بود که با

زهر نیز آب داده شده است. اما کلادیوس به همین مقدار اکتفا نمی‌کند و به علاوه ترتیب جام شراب زهرآلودی را می‌دهد که نیاز هملت به رفع تشنگی را برای همیشه برطرف خواهد کرد.» (امیرخانلو، مهدی، ۱۳۹۲: ۴۴).

پدرم مگر به باغ جتسمانی خفته بود  
که نقش من میراث اعتماد فریبکار اوست  
و بستر فریب او

کامگاه عمویم!

این قطعه هم بازسرایی پرده ی اول، صحنه ی پنجم از هملت شیکسپیر است. آنجا که می‌گوید: "زمانه از مدار خود به در شده است." در این جا شبح به هملت می‌گوید: «... که انتقامش را بگیرد. از چه کسی؟ از شاه، برادرش کلادیوس، که وقتی در باغ به خواب فرو رفته بود، در گوشش زهر ریخت و او را مسموم کرد.» (امیرخانلو، مهدی، ۱۳۹۲: ۳۰) و شبح این راز را بر هملت آشکار می‌کند که گویا پدرش، شاه قبلی، به قتل نرسیده و به اتفاق مارگزیدگی مرده است: «... اکنون گوش فرا دار، هملت: گفته اند که وقتی در باغ خوابیده بودم ماری مرا گزید. با این توصیف جعلی، مرگ من به صورت دروغی فاحش به گوش تمام دانمارک خوانده شده است. ولی ای جوان شریف، بدان که ماری که پدرت را گزید اکنون تاج او را بر سر دارد.» (شیکسپیر، ویلیام، ۱۳۸۰: ۹۱۲)

شاملو بازسرایی این قسمت از نمایشنامه ی هملت شیکسپیر را که نقطه اوج تراژدی است، یعنی همان قتل پدر هملت، شاه فقید قبلی دانمارک، به وسیله برادرش کلادیوس، با یادآوری خیانت‌ها در طول تاریخ، که این میراثی است که انسان‌ها در طول تاریخ به همدیگر هدیه داده اند! و شاملو خیلی به جا، آن باغی که شاه مقتول در آن جا به قتل رسیده است، به باغ جتسمانی، «همان باغی که مسیح آخرین شب خود را در آن جا گذرانید و صبح آن روز، یهودا دشمنان را بدانجا راهنمایی کرد و در واقع به مسیح خیانت کرد»، (موحد، ضیاء، ۱۳۸۹: ۲۴) به همدیگر ربط داده است و به دنبال آن از خیانت دیگر، یعنی قتل هابیل به دست قابیل را یادآور می‌شود. - البته شاملو به دلایلی که در قسمت خودش بدان می‌رسیم، عمدتاً به جای قابیل، هابیل را قاتل معرفی می‌کند. -

www.anjomanfarsi.ir

من این همه را  
به ناگهان دریافتم،

با نیم‌نگاهی

از سری اتفاق

[ به نظارگان تماشا

این قسمت از شعر شاملو هم بازسرایی پرده ی سوم، صحنه ی یک است که می‌گوید: "همین‌ها ست که دیوانه ام کرده." و این زمانی است که اُفیلیا را با حقه پیش هملت فرستاده اند و خودشان، یعنی کلادیوس، ملکه و پولونیوس در پس پرده مراقب حرکات آنها هستند. اما وقتی که هملت از اُفیلیا می‌پرسد پدرت کجا است و او می‌گوید خانه است، هملت طبق معمول با کنایه می‌گوید: «درها از او بسته باد، تا جز در خانه خود حماقتی از او سر نزنند.» (شیکسپیر، ویلیام،

۱۳۹۲:۷۰). از این لحن کلام هملت مشخص است که می‌داند، در پس پرده چه خبر است. به خصوص در ادامه ی سخنانش با اُفیلیا می‌گوید: «در باره بزرگ هاتان چیزهایی شنیده‌ام. خدا به شما چهره ای داده است، ولی شما خودتان را به صورت دیگری در می‌آورید» (همان: ۷۰). و در همین گفتگو است که اُفیلیا را توصیه می‌کند که به دیر برود. «به صومعه برو! برای چه می‌خواهی گناهکارانی در دامن خود پیروانی». (همان: ۷۰). " و این صحنه ها درست ادامه همان صحنه ی دوم پرده ی دوم است که یکی از صحنه های مشهور نمایشنامه است، که هملت گفته بود: «حرف، حرف، حرف...» (همان: ۵۰) این گفته ی هملت در جواب پولونیوس، که می‌گوید، به چه مشغولید و در واقع پولونیوس که از طرف شاه و ملکه مأمور شده تا روی هملت جاسوسی کند، و در واقع این کار شاه هم دنباله ی همان خیانتی است که نسبت به پدر مقتول هملت انجام داده است. و هملت با این جواب می‌خواهد وی را از کار اصلیش که جاسوسی روی خودش است، منحرف گرداند. چرا که پولونیوس به شاه و ملکه قول داده است «حقیقت را کشف کند، و در نهایت چاپلوسی و سرسپردگی نقشه می‌کشد که دخترم را به او [هملت] می‌سپارم» (امیرخانلو، مهدی، ۱۳۹۲: ۳۳). از طرف دیگر، یعنی گیلدن استرن و روزنکراتز هم از دوستان جوانی هملت به همین منظور به پیش او فرستاده می‌شوند. پس تکرار خیانت های مکرر توسط شاه کنونی و ملکه، همچنان نسبت به هملت ادامه دارد. چرا که «شاه و ملکه از رفتار هملت نگران شده اند و گرتروود از این دو دوست جوان شاهزاده می‌خواهد که مراقب پسر زیر و زبر شده او باشند» (همان: ۳۲). پس بی دلیل نیست که شاملو این خیانت ها و خیانت های مکرر دیگر به درازی تاریخ را از چشم نگارگان این نمایشنامه می‌خواند.

اگر اعتماد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی انجمن علمی زبان ادبیات فارسی

چون شیطانی دیگر را

این هابیل دیگر را  
هستمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی  
به جتسمانی دیگر به بی خبری لالا نگفته بود، -

خدا را

www.anjomanfarsi.ir  
خدا را!

این قطعه هم بازسرایی <پرده ی سوم، صحنه ی دوم> از هملت شیکسپیر است. در این این قطعه، شاملو به عمد به جای قابیل، هابیل را به کار گرفته است، چرا که هم عقیده با شیکسپیر است که در این صحنه می‌گوید: "هیچ چیز به نفس خود خوب یا بد نیست، اندیشه است که آن را چنان می‌نماید." اما این در حالی است، وقتی که شیخ به هملت واقعیت قتل پدرش را بازگو می‌کند، هملت مقداری مردد است که مبادا، این شیطان باشد و وی را دچار گناه کند. و به همین خاطر در تدارک نمایش پانتومیمی به نام تله موش است تا واقعیت بر او آشکار شود. و در واقع به انسانیت اعتقاد دارد که هیچ انسانی ذاتاً بد نیست، بلکه اندیشه است که آن را خوب یا بد جلوه می‌دهد. هرچند همه ی شواهد و قراین

این را به هملت می‌گویند که قاتل پدرش، کلادیوس است، اما باز هم، هملت وسوسه‌ی این را در سر می‌پروراند که مبادا چنین نباشد، و به همین خاطر در تدارک نمایش پانتومیمی خویش است. تا شاه را با آن بسنجد.

چه فریبی اما،

چه فریبی!

که آنکه در پس پردهٔ نیم‌رنگ ظلمت به تماشا نشست

از تمامی فاجعه

آگاه است

و غمنامهٔ مرا

پیشایش

حرف به حرف

باز می‌شناسد.

این قسمت مربوط به " پرده‌ی سوم، صحنه‌ی دو " است. که در آن نمایش پانتومیمی اجرا می‌شود، و در واقع صحنه‌ی به قتل رسیدن پدر هملت، بازسازی می‌شود، تا به مقصر بودن کلادیوس پی ببرد. هملت این نمایش پانتومیمی را تله‌موش می‌نامد، بعد از اجرای نمایش کلادیوس هراسان و درمانده، «ناگهان از جا برمی‌خیزد و صحنه را ترک می‌کند. و فریاد می‌زند، مشعل، برایم مشعل بیاورید. بعد از این که کلادیوس و هم‌ران با عجله از صحنه خارج می‌شوند، هملت به هوراشیو می‌گوید که دیگر گناهکاری شاه برایش ثابت شده و شبح راست گفته است.» (امیرخانلو، مهدی، ۱۳۹۲: ۳۸). همچنین صحنه‌ی دوم پرده‌ی دوم را در خود مستتر دارد که در آنجا هملت می‌گوید: «چه شاهکاری است آدمی» (شیکسپیر، ویلیام، ۱۳۹۲: ۵۴). بدیهی است که هملت این جمله را به زبان طنز، و نیش آسا بیان می‌کند. مانند اکثر سخنان دیگرش. این صحنه، دنباله‌ی شیادی‌های شاه و ملکه و برنامه‌ریزی‌های آنها که می‌خواهند توسط پولونیوس، و دو رفیق دوران جوانی هملت، یعنی گیلدن استرن و روزنکراتز، به اجرا در آورند. و پولونیوس، به شاه و ملکه قول می‌دهد که حقیقت را برای آنها آشکار کند، و منظور از حقیقت به اعتقاد پولونیوس، همان زیر و زبر شدن هملت به علت عشق و جنون وی به دخترش، اُفیلیا است. به همین خاطر رو به شاه می‌گوید: «... دخترم را نزد وی می‌فرستم. من و شما در این موقع پشت پرده خواهیم ایستاد تا شاهد این ملاقات باشیم. اگر ببینید دخترم را دوست ندارد و همان باعث زدودن عقل وی نشده باشد دیگر مرا مشاور سلطنتی نخوانید بلکه لایق شخم زدن و گاو راندن بدانید.» (شیکسپیر، ویلیام، ۱۳۸۰: ۹۲۲). اما هملت به دام‌های آنها پی می‌برد، و از کار آنها سر در می‌آورد. به همین خاطر جواب‌های نیشداری به پولونیوس از جمله اینکه شما ماهی فروش هستی و ... و یا اینکه به گیلدن استرن و روزنکراتز می‌گوید: « شما را احضار کرده‌اند. قیافه‌ی شما حاکی از آن است و شرمساری شما آن قدر حیل‌گر نیست که مستورش کند. می‌دانم شاه و ملکه شما را احضار کرده‌اند.» (شیکسپیر، ویلیام، ۱۳۸۰: ۹۲۵) به همین دلیل وقتی از آنها می‌پرسد، آنها هم نمی‌توانند، انکارش کنند و در جواب هملت می‌گویند: «بله قربان احضارمان کرده‌اند» (شیکسپیر، ویلیام، ۱۳۸۰: ۹۲۵). در همین جا است که



هملت می‌گوید: «چه شاهکاری است آدمی» (شیکسپیر، ۱۳۹۲: ۵۴)، و بعد با همین زبان کنایه آمیز، خصوصیات آدمی را برمی‌شمرد، از جمله این که در «خردمندی بزرگوار، در استعداد نامحدود، در عمل مثل فرشتگان، و در فهم و ادراک مانند خداوند است، اما با وجود همه ی اینها هملت حرف آخرش این است که: در نظر من این کیمیا و جوهر خاکی در چشم من هیچ است و هیچ زن و مردی مرا شاد نمی‌سازد.» (ن.ر.ک. شیکسپیر، ویلیام، ۱۳۹۲: ۵۴).

در پس پرده ی نیم‌رنگ تاریکی

چشم‌ها

نظاره درد مرا

این قطعه بازسرایی پرده ی سوم، صحنه ی چهارم است. آنجا که هملت با مادرش، گرتروود به صحبت می‌نشیند، این صحنه، «با حضور هملت در خوابگاه گرتروود، یکی از پرشورترین صحنه‌های نمایشنامه است. دیری نمی‌گذرد که مادر و پسر، هر دو، یکدیگر را به خاطر اهانت به یاد پدر مرده ملامت می‌کنند. هملت گرتروود را وا می‌دارد که بنشیند و گرتروود می‌ترسد که نکند دیوانگی موجب شود که هملت او را بکشد. پس فریاد می‌زند: "آی کمک!" پولونیوس هم در پشت پرده با او هم فریاد می‌شود و با این کار عمرش را بر باد می‌دهد. هملت بلافاصله شمشیرش را بیرون می‌کشد و در پرده فرو می‌کند. و بعد وقتی پرده را بالا می‌زند و جنازه پولونیوس فرو می‌افتد، اعتراف می‌کند که "تو را به جای بهتر از تو گرفتم"» (امیرخانلو، مهدی، ۱۳۹۲: ۴۱). همچنین این قطعه، صحنه ی دو از پرده ی دوم را در بطن خود دارد، که این پیام را در بر دارد، "هکابه برای او چیست و او خود برای هکابه چیست که می‌باید این همه اشک برایش بریزد؟". «هکابه یا [هکوبا] همسر پیام شاه تروا است که زوجه ی خود، آریسه را طلاق داد و هکابه را همدم و سپس زوجه ی خود کرد. هکابه برای او نوزده فرزند آورد. بزرگترین پسرش پاریس بود که هکابه او را بعد از تولد رها کرد زیرا در خواب دیده بود که آتشنه یی به دنیا آورده است - که علامت نحس نابودی تروا بود. اما بعداً پاریس رهایی یافت. در ایلیاد، هکابه در پس زمینه است و هنگام سوگواری برای پسر مرده ی خود، هکتور در صحنه ظاهر می‌شود.» (گران، مایکل، ۱۳۹۰: ۴۷۸) منظور هملت از هکابه، در اینجا مادرش است که در پشت پرده هم دست با کلادیوس شده است، و حالا با کلادیوس بعد از مدت کمی هم خوابه شده، و مردم همه به این امر پی برده اند. و از طرف دیگر، هم تظاهر می‌کند و هم تجاهل، و به او می‌گوید: «هملت عزیز رنگ پریده ی شبانه را دور بینداز و بگذار چشمان تو چون دوست به دانمارک نظر کند؛ با چشمان غبارآلود خود پیوسته به دنبال پدری که به خاک سپرده شده است، مگرد. تو می‌دانی که این امری عادی است: همه باید بمیرند و از زندگی به ابدیت رهسپار شوند.» (شیکسپیر، ویلیام، ۱۳۸۰: ۹۰۲).

هملت در دنباله همین سخن‌ها با کنایه می‌گوید: «ظاهرأ خانم؟ گرچه همین طور است که می‌فرمایید. ولی من ظواهر را نمی‌شناسم، ... ولی من در درون خود احساسی دارم که از حد تظاهر می‌گذرد.» (همان، ۹۰۲). در دنباله ی همین گفت و گو‌ها بین خود و مادرش و کلادیوس است که می‌گوید: «من که پست فطرتی کودن هستم و از گل ساخته شده ام خود را به دست افسردگی و رؤیاپرستی سپرده ام و داعیه ی خویش را کنار گذاشته و سخنی نمی‌توانم گفت؛ حتی برای پادشاهی که تجاوزی هولناک نسبت به زندگی و قلمروش صورت گرفت. آیا من بُزدلم؟ چه کسی حاضر است مرا رذل

بنامد؟ سرم را درهم شکند؟ ریشم را از جا بکند و به صورتم پرتاب کند... من موجود پستی هستم. ننگ بر من! ننگ! اما باید به ذکر آنچه در ضمیرم است پردازم. شنیده‌ام هنرنمایی بازیگران در اعماق روح گناهکارانی که صحنه‌ی نمایش را می‌بینند اثر می‌گذارد به طوری که به گناه خود اعتراف می‌کنند: قتل، اگر چه زبان ندارد ولی با عضو مرموزی، معجزه آسا لب می‌گشاید. من باید این بازیگران را وادار کنم صحنه‌ای نظیر قتل پدرم را در حضور عمویم بازی کنند و خود به تماشای چهره‌ی او پردازم و او را آزمایش کنم؛ اگر رنگ ببازد می‌دانم چه باید کرد.» (شیکسپیر، ویلیام، ۱۳۸۰: ۹۳۱). پس با این حساب و به قول شاملو در پس پرده‌ی نیم‌رنگ تاریکی همه‌ی مردم نظاره‌گر درد جانکاه هملت هستند. همچنین می‌توان آن قسمت مشهور از صحنه‌ی دوم از پرده‌ی دوم را که می‌گوید: «درست مثل خویار بود در مذاق مردم عامه» (شیکسپیر، ۱۳۹۲: ۵۸) نیز به آن افزود هملت از بازیگران که آمده‌اند نمایش اجرا کنند، می‌خواهد که قطعه‌ای بنوازند، و در جواب نخستین بازیگر که گفته بود «کدام قطعه خداوندگار مهربانم؟» (همان: ۵۸) می‌گوید: «یک بار از تو چیزی شنیدم که هرگز به صحنه نیامد؛ یا اگر هم آمد، بیش از یک بار نبود. زیرا، به یاد دارم که پسند مردم نیفتاد؛» درست مانند خویار در مذاق مردم عامه» (همان: ۵۸). با این همه، چنان که من دریافتم و کسانی که قضاوتشان در این گونه‌امور صائب‌تر از آن من است، نمایشنامه بسیار خوبی بود... باری، در آن نمایشنامه قطعه‌ای بود که من بیش از همه دوست داشتم، آنجا که اینیاس برای دیدو حکایت می‌کند، خاصه آنجا که از کشته شدن پیام سخن می‌گوید.» (همان: ۵۹ و ۵۸) هملت که از بازیگران می‌خواهد این قطعه را برایش بنوازند، به خاطر این است که سرگذشت خود را به اینیاس نزدیک می‌بیند. به همین دلیل این انتخاب او آن قطعه‌ای مربوط به کشتن پیام <از آنه اید ویرژیل> البته انتخابی خاص و معنادار بوده است. هر دانشجوی عهد رنسانسی شاید دلش بخواهد که قطعه‌ای از جنگ تروا را برایش نقل کنند، اما هملت بر قسمت مرگ پیام، شاه تروا، انگشت گذاشته است، و به خصوص بر قاتل او پیروس که خود از قضا پسر انتقام جوی آشیل بود. قطعه‌ای که بازیگر اجرا می‌کند، همان تعللی را مجسم می‌سازد که هملت به زودی گرفتار آن خواهد شد. «هان بنگر که شمشیرش، که بر فراز آن سر شیری رنگ افراشته بود، سر جناب پیام، در هوا معلق مانده بود.» اما این وقفه، که در جریان کنش و خودنمایش و نیز در دل تماشاگران تعلیقی ایجاد کرده است، بلافاصله جای

خود را به خشونت‌های هولناک می‌دهد: ولیکن آتش انتقام دو باره در او درگرفت

و چنان شمشیر خود را بر گردن پیام فرود آورد

که سیکلوپ‌ها هرگز گرز خو را

آنچنان بر جوشن مارس فرود نیاورده بودند. اینیاس پسر ونوس <یونانی: آفرودیت> و آنخیسس؛ از اعقاب تروس، و به این ترتیب عضو خاندان سلطنتی تروا. ... اینیاس در ایلید از جنگاوران مهم مدافع تروا به حساب می‌آید. ... جالب این است که اینیاس همیشه شکایت داشت از این که پیام برای او اهمیت کافی قائل نیست و پسران خود را بر او ترجیح می‌دهد، اما حالا خود جانشین پیام می‌شد.» (گرات، مایکل، ۱۳۹۰: ۱۰۱) سکه‌ها از سیم و زر پرداخته‌اند

تا از طرح آزاد گریستن

در اختلال صدا و تنفس آن کس

که متظاهرانه

در حقیقت به تردید می‌نگرد

لذتی به کف آرند.

این قطعه هم بازسرای به صحنهٔ دوم پردهٔ پنجم است. آنجا که گیلدنسترن و روزنکرانتز در دعوا میان کلادیوس و هملت مداخله می‌کنند، و از این کار آنها لذت می‌برند. برای مثال، اوایل صحنهٔ یکم از پردهٔ سوم شاهد این مداخله‌ها است. مثلاً: وقتی که شاه می‌پرسد که «آیا به هیچ تدبیری نمی‌توانید از او دریابید برای چه این شوریدگی را موجب می‌شود و...؟» (شکسپیر، ۱۳۹۲: ۶۶) روزنکرانتز در جواب می‌گوید: «او خود اعتراف دارد که خود شوریده می‌بیند، اما به چه سبب، هیچ نمی‌خواهد بگوید.» (همان) و گیلدنسترن هم می‌گوید: «آماده‌اش نمی‌بیند که بگذارد پی به حالش برده شود؛ بلکه، هر بار که او را به آستانهٔ اعتراف در بارهٔ حقیقت حالش می‌آوریم، با آن زیرکی که در دیوانگی است از چنگ ما می‌گریزد.» (همان). آن صحنهٔ دوم از پردهٔ دوم نیز در آن مشاهده می‌شود. آنجا که پولونیوس به هملت می‌گوید: «زمانی بود که کسی برای نمایشنامه‌ای که کار شاعر و بازیگر بر سر آن به مشقت و لگد نرسیده باشد پولی نمی‌داد.» (شکسپیر، ویلیام، ۱۳۹۲: ۵۵). هملت هم در جواب می‌گوید: چندان هم غریب نیست؛ زیرا عموی من پادشاه دانمارک است و کسانی در روزگار پدرم به وی دهن کجی می‌کردند، اکنون بیست، چهل، پنجاه، صد سکهٔ زر برای یک تصویر کوچک او می‌دهند. به خدا در این کار چیزی ورای حد طبیعی است؛ کاش فلسفه می‌توانست آن را دریابد.» (همان: ۵۶)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

از اینان مدد از چه خواهیم، که سرانجام

مرا و عموی مرا  
همسمن همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی  
به تساوی

در برابر خویش به کرنش می‌خوانند،

هرچند رنج من ایشان را ندا در داده باشد که دیگر

کلادیوس

نه نام عمّ

که مفهومی است عام.

با این همه

از آن زمان که حقیقت

چون روح سرگردان بی آرامی بر من آشکاره شد

و گند جهان

چون دود مشعلی در صحنه‌های دروغین

منخرین مرا آزد،

بحثی نه

که وسوسه ئی است این:

بودن

یا

نبودن.

این قطعه هم، بازسرابی "پرده ی پنجم، صحنه ی یک" است که می‌گوید: "بزرگترین قیصرها دیگر جز اندکی خاکستر نیست و آنکه دنیا را به لرزه در می‌آورد، اکنون به درد کمترین کارها می‌خورد. به درد اینکه سوراخی را بدو مسدود کنند تا باد زمستانی به درون نوزد. اما تکمیل این سخن هملت، صحنه ی دوم پرده ی پنجم است؛ آنجا که می‌گوید: «مهم آمادگی است.» (شکسپیر، ۱۳۹۲: ۱۴۴) و این را زمانی می‌گوید که برای پذیرش سرنوشت و رویارویی با دشمنان یعنی رویارویی با لایرتیس آماده شده است. این در حالی است که هملت به هوراشیو گوش زد کرده است که او از نیت پنهان عمویش مطلع بوده، که با شاه انگلستان قرار کشتن او را گذاشته بودند، همچنین در مورد سرنوشت همکلاسی هایش نیز که از دست آنها گریخته و شجاعت به خرج داده است، و در آنجا یادآور می‌شود که "گاه بی احتیاطی بیشتر به کارمان می‌آید". اما وسوسه ی شاملو از همین جمله های اول نمایشنامه که برنادوی نگهبان می‌گوید، «چه کسی آنجاست؟» ( ) شروع می‌شود. و این موضوع ادامه دارد تا مردن گرتروود، کلادیوس و لایرتیس و خود هملت هم که می‌میرد. این‌ها صحنه های آزار دهنده هستند، و به خصوص که هملت در اوایل برای اینکه خود را بکشد، یا شاه را بکشد، به یقین نرسیده بود، اما سرانجام، آنجا که می‌گوید: «بگیر ای دانمارکی ملعون زناکار قاتل، سر بکش این زهر را. و کلادیوس را مجبور می‌کند که زهر را بنوشد» (رویل، نیکولاس، ۱۳۹۲: ۷۸). و به دنبال آن در جواب این گفته ی طنزآمیز کلادیوس که گفته بود: «تنگ‌های شراب را روی آن میز بگذارید. اگر هملت نخستین یا دومین ضربه را زد، یا در پاسخ سومین ضربه برابر کرد، بگذارید تا توپ‌های ما همه شلیک کنند! شاه برای نفس بلند هملت خواهد نوشید و مرورید زیبایی در جام خواهد افکند که از آنچه چهار شاه دانمارک به دنبال هم بر تاج خود داشته اند گرانباتر است.» (شکسپیر، ویلیام، ۱۳۹۲: ۱۴۸). می‌گوید: «آیا مروریدت همین جاست؟ به دنبال مادرم برو.

>شاه می‌میرد<». (همان: ۱۵۰). اما در آخر باید این را اضافه کنم که آنچه برای شاملو مهم است، تحرک و پویایی نظاره کننده گان یا همان مردم عامه است، که در نمایشنامه شکسپیر هیچ نقشی ندارند، به همین خاطر شاملو از نظاره کنندگان راکد و بدون عکس العمل که فرق بین "حقیقت" و "دروغ" را تشخیص نمی‌دهند و بی تفاوت هستند، متنفر و چنین صحنه های را دروغین می‌شمارد، که در نتیجه حقیقت مانند روح سرگردان از آنها گریزان است، پس در چنین مواردی باید نسبت به "وجود داشتن" و "وجود نداشتن" مشکوک شد و وسوسه به خرج داد، نه اینکه با ایجاد مسئله و

بحث، آنها را به چالش بکشیم. یعنی صحنه های که در آن نظاره کنندگان بی نقش باشند، "بودن" و "نبودن" آن یکی است، و بحث و به چالش کشیدن آن بی معنی است. این یک طرف قضیه است. طرف دیگر قضیه این است که شاملو، حتی فراتر از این هم می رود، تا جایی که امر می کند که دست از گمان و وسوسه باید برداشت، چرا که "بودن" به از "نبود شدن" است. او سال ها پیش در شعر "مرگ نازلی" سرود:

«نازلی! بهار خنده زد و ارغوان شکفت.

در خانه، زیر پنجره گل داد یاس پیر.

دست از گمان بدار!

با مرگ نحس پنجه میفکن!

بودن به از نبود شدن، خاصه در بهار...» (شاملو، ۱۳۷۸:۱۴۷).

و این دقیقاً نقطه مخالف جهان بینی شکسپیر است، چرا که هملت شکسپیر، بودن یا نبودن همچنان برایش معما باقی ماند. اما در نزد شاملو اثری از معما باقی نمانده، و "بودن" به از "نبود شدن" است.

### نتیجه گیری:

شاملو یکی از سه شاعر مثلث بازسرایی ادبیات معاصر ایران است. مثلثی که راس آن سیاوش کسرای، ارتفاعش شاملو، و قاعده اش سید علی صالحی است. یکی از مهم ترین عناصر سازنده تصاویر در شعر شاملو، اسطوره ها و مفاهیم تاریخی هستند که شاعر می کوشد با بهره گیری از بازآفرینی، مفاهیم اسطوره ای و تاریخی را با مفاهیم عینی و ملموس جامعه امروزی در آمیزد و ضمن برقراری پُل های ارتباطی میان مخاطبان امروزی با فرهنگ گذشته، ادبیت و خُلق و خوی فرهنگهای قدیم را به مخاطبان امروزی منتقل نماید.

شاملو در میان بازسرایی های خویش بیشترین تأثیر را از غزل غزلهای سلیمان گرفته است و شعرهای زیادی تحت تأثیر این متن دلنشین و تغزلی نوشت، غزل غزل های سلیمان چه از نظر محتوا، چه نظر از پیام و لحن و چه از نظر فرهنگ و اصطلاحات، بر روی همه ی شعرهای شاملو، و در یک کلام بر همه ی آثار شاملو، هم ادبیات شعری و هم ادبیات داستانی تأثیر به سزایی داشت. شاملو حتی در عاشقانه ترین شعرهایش که برای آیدا نوشته است، تحت نفوذ و تأثیر این متن بوده است بازسرایی گیل گمش هم، علاوه بر اینکه در شعرهای خودش تأثیر گذاشت و حداقل می توان شعر "سفر" را بازسرایی ضمنی این حماسه دانست، بر شاعران و نویسندگان دیگر نیز تأثیر گذاشت و نهایتاً شاملو در بازسرایی هملت شکسپیر، توانست با خلق شعری نسبتاً کوتاه فکر و اندیشه خود را نیز در آن بیان دارد و از این نظر که هر دو شاعر رنج و درد انسانها و دغدغه ی بودن و زندگی را به تصویر می کشند. به هم شبیه، و از بابت اینکه که بودن یا نبودن در پیش شکسپیر به سؤال و معمایی تبدیل می شود، و شاملو "بودن" را به از "نبودن" می داند و در آن شک و گمانی ندارد متفاوتند، و این دقیقاً نقطه شروع تفاوت جهان بینی شاملو، با شکسپیر است.

فهرست منابع مأخذ:

- ۱- ابوالمظفر شاهپو، امام عمادالدین، (۱۳۸۰)، *تاج التراجم فی تفسیر القرآن لسیلا عاجم* - به نقل از گزیده متون تفسیری فارسی، ۱۳۸۰، تهران، انتشارات اساطیر.
- ۲- اخوت، احمد، ۱۳۹۴، الحان داستا، *سینما و ادبیات*، سال دوازدهم، ش ۴۸، ص ۲۲۰.
- ۳- (امیرخانلو، مهدی، ۱۳۹۲، مونالیزای ادبیات، تهران، انتشارات نیلوفر.
- ۴- براهنی، رضا (۱۳۷۱) - *طلا درمس*، ج ۲، چاپ اول، تهران، ناشر "نویسنده"
- ۵- پور نامداریان، تقی، ۱۳۸۱: ۲۸۲ به نقل از فصلنامه مطالعات *ادبیات تطبیقی* ش ۳ ص ۱۵۸
- ۶- جوکار، منوچهر/عارف برزنجی، ۱۳۹۰، عناصر و مضامین ترسایی در شعر شاملو، *ادب پژوهشی*، ش هفدهم، صص ۱۲۱
- ۷- جنکینز، هارولد، ۱۳۹۲، *هملت از آغاز تا اکنون*، به نقل از مونالیزای ادبیات
- ۸- جیکنز، هرولد، ۱۳۷۵، *تک گفتار هملت در سوگنامه ی هملت شاهپور دانمارک*، شمس الدین ادیب سلطانی، چاپ اول، تهران، نشر نی.
- ۹- حاتمی، حسن، ۱۳۷۰، زمانه سرایی و سر دلبران، *دنیای سخن*، ۱۳۷۰، ش ۶۴، صص ۵۶
- ۱۰- حریری، ناصر، ۱۳۶۵، *هنر و ادبیات امروز، گفت و شنود با شاملو*، چاپ اول، نشر کتاب سرای بابل،
- ۱۱- دین کرسفی، نصرت الله، ۱۳۹۰، بازآفرینی نیما از حکایت "کرم شبتاب" کلیله و دمنه در شعر مهتاب، *پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی*، سال سوم، دوره جدید ش ۲، صص ۱۰۳
- ۱۲- رویل، نیکولاس، ۱۳۹۲، *چگونه شیکسپیر را بخوانیم*، تورج سلحشور، تهران، چاپ اول، تهران، نشر رخ داد نو،
- ۱۳- شاملو، احمد، ۱۳۸۶، *گیل گمش*، تهران، نشر چشمه،
- ۱۴- شاملو، احمد، ۱۳۷۸، *مجموعه آثار*، ج ۱، چ اول، تهران، انتشارات زمانه.
- ۱۵- شاملو، احمد، ۱۳۹۲، *مجموعه آثار، گزینه ای از اشعار بزرگ جهان*، دفتر دوم، چاپ یازدهم، تهران، انتشارات نگاه.
- ۱۶- شکسپیر، ویلیام، ۱۳۸۰، *مجموعه آثار ویلیام شکسپیر*، علالدین بازارگادی، ج ۲، چاپ دوم، تهران، نشر سروش.
- ۱۷- شکسپیر، ویلیام، ۱۳۹۲، *هملت*، م.ا.به آذین، چاپ هشتم، تهران، نشر دات.
- ۱۸- شفیعی کدکنی، محمد رضا، ۱۳۹۰، *با چراغ و آینه*، چاپ سوم، تهران، انتشارات سخن.
- ۱۹- صورتگر، لطفعلی، ۱۳۸۷، *تاریخ ادبیات انگلیس*، ج ۱ و ۲، چاپ سوم، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- ۲۰- کازانووا، پاسکال، ۱۳۹۲، *جمهوری جهانی ادبیات*، شاپور اعتماد، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.
- ۲۱- *کتاب مقدس*، ۲۰۰۷

- ۲۲- کلیاشتورینا، و.ا.ب.، ۱۳۸۰، *شعر نو در ایران*، همایون‌تاج طباطبائی، چاپ اول، تهران، مؤسسه انتشارات نگاه.
- ۲۳- گرانت، مایکل / جان هیزل، ۱۳۹۰، *فرهنگ اساطیر کلاسیک*، رضا رضایی، چاپ دوم، تهران، نشر ماهی
- ۲۴- نقیبیان، آرش، ۱۳۸۲، در جستجوی زبان معیار، فصل نامه ی تخصصی شعر *گوهران*، ش ۹ و ۱۰، صص ۱۹۲
- ۲۵- موحد، ضیاء، ۱۳۸۹، *دیروز و امروز شعر فارسی*، چاپ اول، تهران، نشر هرمس.
- ۲۶- هاکس، مستر، ۱۳۸۲، قاموس کتاب مقدس، چاپ اول، تهران، نشر اساطیر.
- ۲۷- هنری هوک، سامویل، ۱۳۸۱، *اساطیر خاورمیانه*، مترجم ع.ا. بهرامی / فرنگیس مزداپور، چاپ سوم، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- ۲۸- یورکمارت، گئورت، ۱۳۴۰، *گیل گمش کهن ترین حماسه ی بشری*، مترجم داود، منشی زاده، چاپ اول، تهران، نشر اختران



انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی



وزارت علوم تحقیقات و فناوری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی

[www.anjomanfarsi.ir](http://www.anjomanfarsi.ir)