عبدالعلی دست غیب

پری کوچک دریا

نقد و تحلیل اشعار
فروغ فرخ زاد

نقد و تحلیل شعر فروغ فرخ‌زاد

پری کوچک دریا

عبدالعلی دست‌غیب

تهران - ۱۳۸۵

دست‌غیب، عبدالعلی، ۱۳۱۰ -
پری کوچک دریا: نقد و تحلیل شعر فروغ فرخزاد / عبدالعلی دست‌غیب. ــ تهران: آمیتیس، ۱۳۸۵.
۱۷۳ ص. ۱۷۰۰۰ ریال ISBN: 964-8787-09-3
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه به‌صورت زیرنویس.
نمایه.
۱. فرخزاد، فروغ، ۱۳۱۳-۱۳۴۵ -- نقد و تفسیر. ۲. شعر فارسی -- قرن ۱۴ -- تاریخ و نقد. الف. عنوان. ب. عنوان: نقد و تحلیل شعر فروغ فرخزاد.
۴پ ۵د/PIR۸۱۶۴ ۱/۶۲ فا ۸
کتابخانه ملی ایران ۸۴-۲۸۴۳۷ م

ص.پ: ۱۳۴۴-۱۴۱۵۵ همراه: ۰۹۱۲۱۹۰۵۹۳۲ amitispublish@gmail.com

پری کوچک دریا (نقد و تحلیل شعر نیما فروغ فرخزاد)

عبدالعلی دست‌غیب

طرح روی جلد: **داود کاظمی**
صفحه‌آرا: **سعید رستمی**
حروفنگار: **فرزاد نجفی**
تصحیح: **محسن فرجی**
ناظر چاپ: **محمد یزدانی**
چاپ اول: **۱۳۸۵**
لیتوگرافی: **سایه**
چاپ و صحافی: **سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی**
شمارگان: **۱۶۰۰ نسخه**
بها: **۱۷۰۰۰ ریال**
شابک: ۳-۰۹-۸۷۸۷-۹۶۴ ISBN: 964-8787-09-3
شابک دوره: X-۱۴-۸۷۸۷-۹۶۴ ISBN: 964-8787-14-X

کلیه حقوق متعلق به ناشر است و نقل از کتاب فقط با ذکر منبع مجاز است.

من
پری کوچک غمگینی را
می‌شناسم که در اوقیانوسی مسکن دارد
و دلش را در یک نی لبک چوبی
می‌نوازد آرام، آرام
پری کوچک غمگینی
که شب از یک بوسه می‌میرد
و سحرگاه از یک بوسه به دنیا خواهد آمد.
(تولدی دیگر، ۱۶۹)

سخن ناشر

تحلیل وضعیت کنونی شعر ایران بی‌توجه به شعر شاعران بزرگ معاصر (نیما، شاملو، اخوان، فروغ و سهراب) ناممکن به نظر می‌رسد. تأثیرگذاری فرم و مضامین به‌کارگرفته شده توسط این شاعران بر شعر پس از خود موضوعی نیست که بتوان به‌راحتی آن را نادیده گرفت. به این جهت توجه به این پنج شاعر و نقد و بررسی شعر آن‌ها موضوعی است که از دغدغه‌های اصلی صاحب‌نظران و علاقه‌مندان عرصه شعر به‌شمار می‌رود.

عبدالعلی دست‌غیب از منتقدان برجسته‌ای است که تاکنون در این زمینه نوشته‌های بسیاری را به چاپ رسانده است. بی‌تردید نظرات او درباره شعر نیما، شاملو، اخوان، فروغ و سهراب می‌تواند در تحلیل شعر معاصر ایران بسیار مؤثر باشد.

کتاب حاضر کتابی است از مجموعه‌ای پنج جلدی که به نقد و بررسی شعر این شاعران پرداخته است. هر یک از این پنج جلد به شعر یک شاعر اختصاص داشته و آن را به بحث و بررسی گذاشته است.

نویسنده این مجموعه در مطالعه خود علاوه بر آن‌که فرم و محتوای شعر شاعران پنجگانه را مورد مطالعه قرار داده است با

نگاهی بیرونی نیز به سراغ آن‌ها رفته و روشی جامعه‌شناسی را در تحلیل خود به کار گرفته است.

نشر آمیتیس که پیش از این در تحلیل شعر معاصر ایران مجموعه‌ای پنج جلدی از شاعر فرزانه منوچهر آتشی به‌نام‌های «نیما را دوباره بخوانیم»، «شاملو در تحلیلی انتقادی»، «اخوان، شاعری که شعرش بود»، «فروغ در میان اشباح» و «سهراب، شاعر نقش‌ها» را منتشر کرده، امیدوار است با انتشار چنین مجموعه‌هایی بتواند سهمی در شناخت هرچه دقیق‌تر شعر ایران داشته باشد.

انتشارات آمیتیس

فروغ فرخزاد در ۱۵ دی ماه سال ۱۳۱۳ خورشیدی در تهران به دنیا آمد. او پس از پایان رساندن آموزش ابتدائی و ضمن تحصیل آموزش متوسطه با پرویز شاپور، از طنزنگاران خوب معاصر، نوه‌ی خاله‌ی مادرش ازدواج کرد (۱۳۲۹) و در این زمان شانزده ساله بود. از این زناشوئی پسری زاده شد که او را کامیار نامیدند امّا طولی نکشید که کار این دو هنرمند به جدائی کشید و آثار این جدائی تلخ به‌ویژه دور ماندن از فرزند در بیشتر اشعار فروغ جلوه‌ی نمایانی دارد. البته فروغ خود درباره‌ی ماجراهای زندگانی‌اش با خونسردی برخورد می‌کند و زمانی که از او می‌پرسند چگونه زیسته و چه کرده‌ای؟ پاسخ می‌دهد: «هر آدمی که دنیا می‌آید بالاخره تاریخ تولدی دارد، اهل شهر یا دهی است، توی مدرسه‌ای درس خوانده، یک مشت اتفاقات خیلی معمولی و قراردادی توی زندگی‌اش روی داده که به هر حال برای همه می‌افتد، مثل توی حوض افتادن دوره‌ی بچگی یا تقلب کردن دوره‌ی مدرسه، عاشق شدن دوره‌ی جوانی، عروسی کردن

و از این جور چیزها....»[۱]

نخستین دفتر شعر فروغ، «اسیر» (۱۳۳۱) از نظر شور و هیجان زنانه و مضمون بی‌پروا و تازه‌اش سروصدای زیادی برپا کرد و زمینه‌ی شهرت او را در مقام شاعری تازه نَفَس و پرشور فراهم ساخت. امّا راستش این است که او حتی پس از چاپ کتاب‌های «دیوار» و «عصیان» هنوز در رده‌ی شاعران معتدل نوپرداز به‌شمار می‌آمد و از نظر وزن و قالب شعر، زیر تأثیر اشعار توللی، نادرپور و نصرت رحمانی بود و با نوآوری‌های نیما، شاملو و اخوان فاصله‌ی زیادی داشت. اما او پس از مدتی به ناگهان با سرودن و انتشار دادن کتاب «تولّدی دیگر» (۱۳۴۲) گام بلندی برای حضور در دنیای مُدرن نیمائی برداشت.

فعالیّت دیگر فروغ در زمینه‌ی هنر سینما بود، با ابراهیم گلستان نویسنده و فیلمساز معاصر آشنا شد و در ساختن فیلم یا مونتاژ آن با وی همکاری کرد و در این همکاری چیزهای بسیار آموخت که در شعرش نیز مؤثر افتاد. سپس خود به‌طور مستقل فیلم «خانه سیاه است» را ساخت که حاصل مشاهداتی از جُذام‌خانه‌ی تبریز است: «این فیلم به نحوی روشن، فیلم یک شاعر است و اگر یکی از هدف‌های کار هنری آن باشد که در ایجاد زیبائی از زشتی توفیق حاصل گردد، آرزو کنیم که همه‌ی فیلم‌سازان ما شاعر باشند.»[۲]

فروغ به کشورهای اروپائی نیز سفر کرد و در آن جا نیز سرگرم مطالعه‌ی روحیه‌ی مردم و کتاب‌ها بود و هم‌چنین به سرودن شعر و پژوهش در ساز و کار هنرها پرداخت. او به کار روزنامه‌نویسی نیز علاقه‌مند بود و مقاله‌ها مصاحبه‌های زیادی از او در مطبوعات به چاپ رسیده است. مدتی نیز با رادیوی تهران همکاری داشت و با نام‌آوران علم و ادب مصاحبه می‌کرد، مقالاتی نیز درباره‌ی

۱. دفترهای زمانه، ۷۲، زندگی و هنر فروغ فرخ‌زاد، ۷۱، تهران ۱۳۷۶.
۲. جُنگ طرفه، شماره‌ی دوم، هژیر داریوش، ۶۱.

شعر و درباره‌ی شاعران معاصر نوشت که نظرگاه او را نسبت به شاعران معاصر (نیما، شاملو، اخوان، سپهری، آتشی...) نشان می‌دهد و در برخی موارد در بردارنده‌ی نکته‌های طرفه‌ای درباره‌ی شعر و زندگانی است. نسبت او به شعر نسبت عاشقی به معشوق است که نمی‌تواند حتی لحظه‌ای از او دور شود. در واقع او زنی است که به گفته‌ی خسرو گلسرخی: «خود را در شعر آتش زد.»

فروغ در ساعت سه بعدازظهر دوشنبه ۲۴ بهمن ۱۳۴۵ در حادثه‌ی اتومبیل آسیب دید و در این حادثه جان سپُرد. راننده‌ی این اتومبیل خود او بود که برای جلوگیری از برخورد با ماشین دبستان شهریار قلهک به شدّت ترمز کرد تا کودکان دبستان آسیبی نبینند با این همه تصادف روی داد و شاعر بیقرار سی و دو ساله را به وادی خاموشان فرستاد.[۱]

اشعار او با این نام‌ها به چاپ رسیده است:

اسیر (۱۳۳۱)، دیوار (۱۳۳۵)، عصیان (۱۳۳۶)، تولّدی دیگر (۱۳۴۲)، برگزیده‌ی اشعار (۱۳۴۳)، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد (۱۳۵۴).

درباره‌ی زندگانی و آثار این شاعر مقاله‌ها و کتاب‌های زیادی نوشته شده است و از این جمله از نوشته‌های زیر می‌توان یاد کرد: جاودانه فروغ، سوگنامه‌ی فروغ (۱۳۴۵)، درباره‌ی فروغ، مهرداد صمدی (جنگ طُرفه، شماره‌ی اول، تیرماه ۱۳۴۳)، مجله‌ی آرش، شماره‌ی ۱۳ (ویژه‌ی فروغ)، دیوان اشعار فروغ فرخزاد به کوشش بهروز جلالی (۱۳۷۱)، شعر فروغ فرخزاد، دکتر سیروس شمیسا.

از آن جاکه شعر فروغ با زندگانی خود او و خانواده‌اش پیوند بسیار تنگاتنگی دارد، باید برای شناسائی نظرگاه وی به زندگانی و هنر، رویدادهای مهمّ زندگانی

۱. دیوان اشعار فروغ فرخزاد، ۴۶، بهروز جلالی، تهران، ۱۳۷۹.

خود او را به دیده آورد و تأثیر آن‌ها را بر شعر این شاعر به بحث گذاشت. در همان زمان می‌توان و باید رویدادهای اجتماعی - سیاسی زمان زندگانی‌اش را پی‌گیری کرد تا دریافت چگونه دختر جوانی که در خانواده‌ای متعلّق به طبقه‌ی متوسط و اداری دیده به دنیا گشود و به واسطه‌ی برخی از موانع نتوانست آموزش‌های مدرسه‌ای خود را به پایان برساند و رویهم رفته تحصیلات منظمی نیز نداشت، به شاعره‌ای نامدار تبدیل شد.

پدر فروغ سرهنگ ارتش بود و شغل نظامی‌گری او طبعاً در خانواده‌اش تأثیراتی منفی و مثبت به جا گذاشت. به گفته‌ی پوران فرخ‌زاد: «چهره‌ی پدر همیشه از خشونت عجیب مردانه پُر بود، تلخ‌تلخ، سرد سرد و خشن خشن بود. یک سرباز واقعی... به محض اینکه صدای مهمیز چکمه‌هایش بلند می‌شد، همه‌ی ما از حالی که بودیم بیرون می‌آمدیم و خودمان را از دیدرس و دسترس او دور می‌کردیم ولی همین پدر خشنی که ما را حتی با صدای پایش فراری می‌داد، گاهگاهی به خود می‌آمد و نقاب از چهره‌اش فرو می‌افتاد، با شدیدترین احساسات ما را در آغوش می‌گرفت... پدر عاشق شعر بود... جز مطالعه سرگرمی دیگری نداشت.»[۱]

مادر فروغ زنی ساده‌دل بود، مانند همه‌ی مادران ایرانی متحمل و صبور و پای‌بند سُنت، کودک‌وار و خوش‌باور. این خانواده چندین فرزند داشت: امیر مسعود، مهرداد، مهران و فریدون (پسران) پوران، گلوریا، فروغ (دختران)، فروغ چهارمین فرزند خانواده بود و در کودکی عاشق قصه و قصه‌هائی که پدربزرگش نقل می‌کرد بود.[۲] خودش می‌گوید: «برای من هنوز هم که دوران کودکی و حتی جوانی (از نظر روحی) را پشت‌سر گذاشته‌ام... ناگهان خود را همان قدر کوچک و معصوم و بی‌خیال می‌بینم و چند دانه گندم و شاهدانه که با کُرک‌های ته جیب

۱. روزنامه‌ی کیهان، ۲۱ بهمن ۱۳۵۰. ۲. دیوان اشعار، همان، ۱۱.

مخلوط شده مرا به گذشته‌ی خیلی دوری بر می‌گرداند و آن احساسات لطیف و شاد کودکانه را در من بیدار می‌کند.»[۱]

سرهنگ محمد فرخزاد کودکان خود را مانند سربازانش به سختی‌ها عادت می‌داد، از آن‌ها می‌خواست کار کنند و در پتوهای سربازی بخوابند، به این ترتیب بود که فرزندانش به‌ویژه فروغ متکی به خود و سرسخت بار آمدند و در جامعه اثر گذاشتند. فروغ از کودکی شعر می‌گفت و در ۱۳ یا ۱۴ سالگی غزل‌های بسیار سرود. شعر به‌طور غریزی در او می‌جوشید، روزی دو سه تا شعر می‌سرود، در آشپزخانه، پشت چرخ‌خیاطی و هم‌چنین دیوان اشعار زیادی می‌خواند و به حافظه می‌سپرد.

زندگانی ساده و خیال‌پرورانه‌ی فروغ بسیار زود به پایان رسید و در نوجوانی در سال ۲۹ با پرویز شاپور ازدواج کرد. پرویز شاپور مردی خوشدل، مجلس‌آرا و طنزنویس و طنزگو بود و زیاد به خانه‌ی همسر آینده‌اش می‌آمد و بچه‌ها را دور خودش جمع می‌کرد و قصه‌های خنده‌داری می‌گفت. یک روز خانواده در می‌یابد که این دو نفر عاشق یکدیگرند. اکنون فروغ در کلاس هفتم است و شاپور دانشگاه‌اش را تمام کرده است، فروغ و شاپور که از مال و منال دنیائی هیچ ندارند به‌طور ساده و بدون تشریفات همسر می‌شوند. گفته‌اند که شاپور حتی نتوانست برای همسرش لباس عروسی بخرد. به گفته‌ی پوران فرخزاد: «پدر خانواده عاشق زنی دیگر بود و می‌خواست با آن زن ازدواج کند. در ظاهر ما بچه‌ها را مزاحم می‌دانست. این بود که مرا در ۱۵ سالگی شوهر داد و با ازدواج فروغ و شاپور - با آنکه همه آن را نامناسب می‌دانستند - مخالفتی نکرد.»[۲]

به این ترتیب فروغ از محیط خشن و سربازخانه‌ای پدر به خانه‌ی مردی ساده

---

۱. دیوان اشعار، همان، ۱۱.
۲. دیوان اشعار، همان، ۱۵.

و مهربان رفت. او آموزش دوره‌ی اول متوسطه را به پایان بُرد و سپس به هنرستان بانوان رفت و خیاطی و نقاشی آموخت و در ۱۷ سالگی در سال ۱۳۳۱، مجموعه‌ی «اسیر»، نخستین دفتر شعرش را به چاپ رساند. در این مجموعه شعر، قطعه‌ای آمده که در آن این بیت دیده می‌شود:

گـنه کـردم گـناهی پُـر ز لذّت در آغوشی کـه گـرم و آتشین بـود

این شعر در ایران آن روز غوغائی به پا کرد و به شایعاتی دامن زد به‌طوری که فروغ ناچار شد چمدانش را بردارد و از خانه‌ی پدری برود در حالی که نه وسائل زندگانی دارد نه پولی که با آن بتواند زیست کند. به هر حال دوری از خانه‌ی پدری طولی نکشید و خویشان وساطت کردند و او با پدرش آشتی کرد و به خانه‌ی پدری که حالا زن دیگری گرفته و با همسر نخست خود متارکه کرده بود، بازگشت. شاعر حساس در سال ۱۳۳۲ با همسرش به اهواز رفت و در آن جا هر دو دریافتند که نمی‌توانند با هم کنار بیایند. تولد پسرشان «کامیار» نیز نتوانست ناهمگونی و اختلاف این دو همسر را از میان بردارد، ناچار کار به طلاق کشید و این دو در سال ۱۳۳۴ از یکدیگر جدا شدند. دردناک‌تر از این رویداد، این بود که به موجب حکم دادگاه «کامیار» را از مادر گرفته و به خانواده‌ی پدر سپُردند و حتی حق دیدن او را از مادر سلب کردند و اثر این رویداد دردناک در سراسر زندگانی فروغ باقی ماند:

دانـم اکـنون کـز آن خـانه‌ی دور شـادی زنـدگی پـر گـرفته
دانـم اکـنون کـه طـفلی بـه زاری مـاتم از هـجر مـادر گـرفته

لیک مـن خسـته جـان و پـریشان مـی‌سپارم بـه ره آرزو را
یـار مـن شـعر و دلدار مـن شـعر مـی‌رَوم تـا بـه دست آرم او را[1]

۱. دیوان اشعار، همان، ۱۳۸ و ۱۴۰.

فروغ در سال ۱۳۴۵ به ایتالیا می‌رود تا از بار فشار زندگانی و فشار محیط و زنجیرهائی که به دست و پایش بسته شده رهائی یابد. خاطره‌های او از این سفر بسیار طُرفه است و نشان می‌دهد که او در محیطی متفاوت با محیط اجتماعی کشورش بسی چیزها آموخته و به حقارتی که در پیرامونش وجود داشته بیشتر پی برده است. از سوی دیگر او فقط به محیط طبیعی ایتالیا توجه نکرد، مردم، رسم‌ها و آثار هنری آن جا را نیز به دیده‌ی تحقیق نگریست و همه‌ی این‌ها در شعرش مؤثر افتاد.

فروغ در سلوک شعر روز به روز پیش‌تر می‌رفت تا آنکه با شعر شاملو: «شعری که زندگی‌ست» آشنا شد و پس از خواندن آن دریافت که امکان‌های زبان پارسی بسیار زیاد است. در این دوره لاهوتی و گلچین گیلانی را هم کشف می‌کند و آماده می‌شود وارد فضای مُدرن‌تر شعر نو شود. اکنون دیگر اشعار دکتر مهدی حمیدی، توللی، سایه و نادر پور پاسخگوی نیاز شاعرانه‌ی او نیستند بنابراین اشعار شاملو دانستگی او را شکل می‌دهد و شیوه‌ی کار «نیما» عقیده و سلیقه‌ی او را درباره‌ی شعر «می‌سازد.»

او در شهریورماه ۳۷ در «شرکت گلستان فیلم» مشغول کار می‌شود و در می‌یابد از سینما خوشش می‌یابد و این هنر، نوعی شیوه‌ی بیانی است، همچنانکه شعر. در «گلستان فیلم» با دانشوران و هنرمندانی مانند امید، کریم امامی، ابراهیم گلستان آشنا می‌شود، در تهیه‌ی فیلم «یک آتش» همکاری می‌کند، هنرپیشگی فیلم «خواستگاری در ایران» را به عهده می‌گیرد (۱۳۳۸)، در ساختن قسمت سوم فیلم «آب و گرما» فعالیت شایانی از خود نشان می‌دهد(۱۳۴۰)، برای مطالعه در کار فیلم‌سازی به انگلستان می‌رود، و سپس به جذام‌خانه‌ی تبریز می‌رود و فیلم وحشتناک «خانه سیاه است» را می‌سازد و در همین سفر هم با رموز فیلم‌سازی بیشتر آشنا می‌شود و هم با مصائب زندگانی. در سال

۱۳۴۱ در جذام‌خانه‌ی مشهد پسری سالم را می‌یابد که با پدر و مادر زندگانی می‌کند، پس با اجازه‌ی آنها، پسرک را به فرزند خواندگی خود بر می‌گزیند و به تهران می‌آورد و نام او را به «اسفندیار» بر می‌گرداند. به این ترتیب «اسفندیار» تا حدودی جای «کامیار» را می‌گیرد و آرامشی برای فروغ به ارمغان می‌آورد.[۱] در سال ۱۳۴۲ کتاب «تولدی دیگر» را انتشار می‌دهد، و با این کتاب در شمار بزرگان شعر نو فارسی قرار می‌گیرد. با این همه شاعر هنوز از کار خود رضایت کامل ندارد و فروتنانه می‌نویسد: من سی ساله هستم و سی سالگی برای زن سن کمال است... امّا محتوای شعر من سی ساله نیست. جوانتر است. این بزرگترین عیب است در کتاب من. باید با آگاهی و شعور زندگانی کرد. من مغشوش بودم، تربیت فکری از روی اصول صحیح نداشتم، همین طور پراکنده خواندم و تکه‌تکه زندگی کرده‌ام و نتیجه‌اش این است که دیر بیدار شده‌ام، -اگر بشود اسم این حرف‌ها را بیداری گذاشت- من همیشه به آخرین شعرم بیشتر از هر شعر دیگرم اعتقاد پیدا می‌کنم. دوره‌ی این اعتقاد هم خیلی کوتاه است. بعد زده می‌شوم و به نظرم همه چیز ساده‌لوحانه می‌آید.[۲]

بعضی‌ها گفته‌اند که شعر فروغ صدای زن دربند کشیده شده است امّا خود او به این اندازه قانع نبوده و می‌گفت: «اگر شعر من یک مقدار حالت زنانه دارد، خب این خیلی طبیعی است که به علت زن بودنم است... امّا اگر پای سنجش ارزش‌های هنر پیش بیاید فکر می‌کنم دیگر جنسیّت مطرح نمی‌تواند باشد... آن چیزی که مطرح است این است که آدم جنبه‌های مثبت وجود خودش را پرورش دهد که به حدّی از ارزش‌های انسانی برسد. اصل، کار آدم است. زن و مرد مطرح نیست.»[۳]

---

۱. دیوان اشعار، همان، ۳۰ به بعد.
۲. حرف‌هائی با فروغ، ۳۹ تا ۴۲، تهران ۱۳۵۶.
۳. زندگی و هنر فروغ فرخزاد، ۱۵ به بعد.

چکیده‌ای از رویدادهای زندگانی فروغ که در سطرهای بالا آمد، ما را تا حدّی به سویه‌های متفاوت شخصیت این زن هنرمند آشنا می‌کند. در این تردیدی نیست که صدای شعر فروغ به‌ویژه در سه دفتر نخست اشعارش صدای زنانه است و جز این هم نمی‌توانسته باشد. در جامعه‌ی ما نیز یکی از مُشکل‌های مهم اشخاص، مشکل‌های خانوادگی است. فروغ هم از دل این دوزخ ناسازگاری‌ها گذشته و از اوضاع و احوال روابط زن و مرد دلی پُر خون داشته. این را در اشعار پروین اعتصامی، ژاله‌ی قائم‌مقامی، سیمین بهبهانی، پوران فرخزاد... نیز می‌بینیم. به همین دلیل نه فقط شاعران بلکه قصه‌نویسان زن ما نیز در این عرصه‌ی پُر فراز و نشیب مسائل عمده‌ای را طرح کرده و می‌کنند که نمونه‌های بارز آن‌ها را در آثار سیمین دانشور، غزاله علیزاده، شهرنوش پارسی پور، منیرو روانی‌پور، فتانه‌ی حاج سید جوادی، و دیگران خوانده‌ایم. آنچه در آثار فمنیستی معاصر به تلویح و یا تصریح می‌آید نوعاً با آنچه در گذشته درباره‌ی زن‌ها نوشته‌اند، تفاوت دارد. امروز در سراسر جهان، زن‌ها توانسته‌اند در جامعه‌ی خود در کارهای اجتماعی شرکت کنند و پزشک، وکیل دعاوی، وکیل مجلس، پرستار، آموزگار باشند و نیز توانسته‌اند در عرصه‌ی هنر و ادب شخصیت خود را نشان بدهند و عواطف و تأملات خود را بیان کنند امّا در گذشته موانع اجتماعی غالباً مانع این کار می‌شده است. پایگاه زن از زمان باستان تاکنون در جوامع متفاوت کم و بیش چنین بوده است:

در خانواده‌ی پدرسالاری زن نسبت به مَرد مزایای کمتری دارد. در زمینه‌ی نقض پیمان خانوادگی کیفر زن از مرد بسیار سنگین‌تر است. طلاق به درخواست زوجه دشوار است. قانون مواردی را پیش‌بینی می‌کند که زوجه باید پذیرش زن ثانوی یا زن غیررسمی از میان کنیزان را به کانون خانوادگی بپذیرد. با این همه زنان از همه‌ی حقوق خود محروم نمی‌شوند. زن قانونی که از طریق عقد ازدواج

کرده باشد زمان مرگ شوهر اگر متوفی چیزی به وی نبخشیده باشد، جهیزه‌ی خود و سهمی معادل سهم پسران خود دریافت کند. شوهر همیشه می‌تواند زن نازای خود را طرد کند ولی اگر شوهر بمیرد، آن زن سهم خود را خواهد بُرد. دخترانی که در زمان مرگ پدر، شوهر نکرده‌اند، سهمی برابر با پسران دارند...[۱]

مهمترین مُشکلی که زنان در جامعه‌ی مردسالار داشته‌اند این بوده است که «جنس دوم» شمرده می‌شده‌اند و مردان عموماً آن‌ها را تبعه‌ی خود می‌دانسته‌اند. پایگاه زنان و وضع حقوقی و عاطفی آن‌ها البته در طول تاریخ و در جوامع متفاوت یکسان نبوده است و در طرح کلی که در بالا آوردیم در مواردی دگرگونی‌هائی پدید می‌آمده است، گاهی بدتر و سخت‌تر و زمانی بهتر و آسان‌تر می‌شده امّا مردان همچنان از پایگاه برتری به زنان می‌نگریسته‌اند و در مواردی نیز اصول همان قانون رایج را نیز رعایت نمی‌کرده‌اند. در جریان تحولات تاریخ، سیمای زن نیز برحسب خواست‌ها و امیال مردان از جمله برحسب میل و نظر کاهنان، نویسندگان، شاعران و تاریخ‌نویسان مَرد، دگرگونی‌هائی می‌یابد، در مثل در قصه‌ها، زن به صورت «دلاله‌ی محتاله»، «ساحره»، «جادوگر»، و در آئین مانوی به صورت «همدست اهریمن» در می‌آید. جادوگری که در بیابان ناخودآگاهی مرد کمین کرده و درصدد است روح او را تسخیر کند. در همان جوامع قدیمی گاهی نیز مردانی پیدا می‌شده‌اند که نظر دیگری نسبت به زن‌ها داشته‌اند و احترام‌گزاری به شخصیت آن‌ها را لازم می‌دانسته‌اند. اینان از جمله می‌گفتند زن موجودی است لطیف و پایگاه مهمی در سامان دادن به کانون خانواده دارد: «خشنود ساختن تمایلات در مرد شدیدتر ولی دورانش کمتر است اما در زن اثر بیشتری باقی می‌گذارد. خویشتن‌داری زن بیشتر است و همین نیروی مقاومت

۱. تاریخ جهان باستان، ترجمه‌ی مهندس صادق انصاری، ۱/۱۴۶، تهران، ۱۳۵۲.

و ارزش‌گذاری را در زن بالا می‌برد و از این روست که مرد در کارها منتظر تصدیق و تأیید زن است... در هر جامعه‌ای که در آن زن‌ها وسعت نظر و نیروی داوری پیدا کنند، سطح فرهنگ آن جامعه بالا می‌رود و برخلاف آن در جوامعی که زن «تیول» مرد است، فرهنگ پیشرفتی ندارد. زن خواه در مقام همسر، خواه در مقام مادر شایسته‌ی بزرگترین احترام‌هاست و وجود فعّال او سبب می‌شود که ارزش‌های جدیدی زائیده شود. مرد حقیقت عشق را تا آن حد که زن به وی می‌آموزد بهتر می‌فهمد. سقراط داناترین مرد یونانی راز عشق را از زن کاهنه‌ای به نام دیوتیما (Diotima) بیان می‌کند. چرا؟ زیراکه زن نماینده‌ی زیبائی است و مرد را متوجه زیبائی محسوس می‌کند تا نیروی زنده‌ای در او ایجاد شود و تکامل ادامه یابد. زن زیبائی را بهتر از مرد تشخیص می‌دهد، حتی اگر این مرد سقراط باشد.»[۱]

می‌توان سیمای زن را در جامعه‌ای قبیله‌ای با سیمای زن در جامعه‌ای به نسبت پیش‌رفته‌تر مقایسه کرد. برحسب برخی از قصه‌ها پایگاه زن در جامعه‌ی قبیله‌ای پائین‌تر و محدودیت او بیش‌تر است. نظامی گنجوی در دو منظومه‌ی «لیلی و مجنون» و «خسرو و شیرین» زمینه‌ی این مقایسه را فراهم آورده است. لیلی پرورده‌ی جامعه‌ای است که دلبستگی و تعلّق خاطر را مقدمه‌ی انحرافی می‌داند که نتیجه‌اش سقوط حتمی است... از این رو دختر و پسر [یا به تعبیر مجازی] «آتش و پنبه» را باید جدا نگاه داشت... در چنین محیطی لبخند کودکانه‌ای ممکن است تبدیل به داغ ننگی شود بر پیشانی افراد خانواده و حتی قبیله. به این ترتیب است که پدر لیلی نه از عوالم دل‌دادگی خبر دارد نه به خواست دخترش وقعی می‌نهد. او مرد مقتدری است که چون از تعلق خاطر قیس به دخترش با خبر می‌شود، او را از مکتب باز می‌گیرد و در حصار خانه

۱. گرایش‌های متضاد در ادبیات معاصر ایران، ۲۰۱، تهران ۱۳۷۱.

زندانی می‌کند. امّا در دیار شیرین منعی بر مصاحبت و معاشرت زن و مرد نیست. پسران و دختران با هم می‌نشینند و با هم به گردش و شکار می‌روند و با هم در جشن‌ها و میهمانی‌ها شرکت می‌کنند و عجبا که در عین آزادی معاشرت، شخصیت دختران پاسدار عفاف ایشان است که به جای ترس از پدر و بیم بدگویان، مُحتبسی در درون خود دارند و حرمتی برای خود قائل‌اند.(۱)

نحوه‌ی رفتار زن و مرد در جامعه‌ی قبیله‌ای مبتنی بر اقتصاد و معیشت ابتدائی است. برده و حتی زن و کودک تیول مرد و خود مرد و ابواب‌جمعی او تیول خان مالک یا رئیس قبیله است. در آئین‌های عشیره‌ای و خان‌مالکی سلسله مراتب (پایگان) طبقاتی باید به شدّت رعایت شود، هر چند بر حسب محتوای کتاب «گورستان غریبان» (۱۳۷۲) ابراهیم یونسی، که در این زمینه رومانس‌های تجربی و مؤثری نوشته است، در بالای هرم این سلسله مراتب مَرد آزادی خواهی مانند مصطفی خان قرار داشته باشد: «سیامند» تبعه‌ی خان عاشق «طلا» خواهر این حضرت والا می‌شود. خان به دموکراسی مایل است امّا این دموکراسی را چگونه می‌توان در جامعه‌ای قبیله‌ای به عمل گذاشت؟ نابود شدن طلا و سیامند نیز ثمره‌ی دموکرات بازی این «خان والا»ست. دموکراسی او نتیجه‌ی مطلوب به بار نمی‌آورد. کسی خود را موظف به انجام [دادن] هیچ عمل مفیدی نمی‌داند. مسؤولیت‌ها در دموکراسی گم شده است و برای یافتن آن‌ها، خان ناگزیر به مراحلی از دیکتاتوری عطف می‌کند و از «دموکراسی ارشاد شده» یاری می‌جوید.(۲)

رومانس روایتی است که ماجرای عاشقانه یا پهلوانی را وصف می‌کند و بُن‌مایه‌ی آن همان‌طور که نوتروپ فرای گفته است، «سلوک» است. در نوع

۱. سیمای دو زن، سعیدی سیرجانی، ۱۰ تا ۱۲، تهران، ۱۳۶۸.
۲. گورستان غریبان، ابراهیم یونسی، ۳۸۹.

قدیمی آن «پهلوانی افسانه‌ای را می‌بینیم با کفش و عصای آهنین از کوه و کمر گذشته و کوبیده و آمده است تا با ضربه‌ای که بر اژدهائی می‌زند شاهزاده خانم را تصاحب کند.» امّا کوه و کمری که در برابر «سیامند» است، سلسله مراتب طبقاتی است و اژدها در ظاهر مصطفی‌خان است که طبق رسم باید در غار خود به نگهبانی گنج لمیده باشد امّا او هم انگار زیاد با پهلوان مخالف نیست. دست‌کم تا هنگامی که شدّت ضربه را بر خود احساس می‌کند. شاید بتوان گفت که این اژدها بانوی خانه یعنی مادر «طلا»ست که تریاک دیگر رمقی برایش نگذاشته است.(۱) سیامند و طلا که دیگر طاقت‌شان طاق شده با هم می‌گریزند و در خانه‌ی قاضی روستا بَست می‌نشینند امّا مصطفی خان موفق می‌شود او را به خانه باز آورد و پس از چندی او را به بیابان می‌بَرد و می‌کشد و سرش را بریده در سینی می‌گذارد و پیش خانم بزرگ می‌بَرد و مدتی بعد «سیامند» بر سر گور معشوقه می‌آید و گلوله‌ای در گیجگاه خود خالی می‌کند و همان جا می‌میرد.

فروغ با اینکه در عصر جدید شعر می‌گوید، برخی از بُن مایه‌های ماجراهای قدیمی را در شعرش نگاه می‌دارد. در مثل در شعر «رؤیا» فضائی می‌بینیم که از آنِ دوره‌ی شبان - رمگی است. این شعر نوعاً رومانس است چرا که دختری در رؤیا می‌بیند که روزی «امیرزاده‌ای مغرور» به خواستگاریش آمده او را بر ترک زین خود نشانده و به دیار خود می‌برد. شاعر حتی در شعر «معشوق من» قانون قدرت مرد را تصدیق می‌کند. با این همه در جاهائی به زنان سفارش می‌کند از مردان ستمگر انتقام گیرند. این واکنش ناآگاهانه و غیر تاریخی البته نه مُشکل‌های زنان را طرح و حل می‌کند نه مشکل‌های مردان را. شاعر هم البته در این ماجرا مقصر نیست. او هنوز به ساز و کار جامعه و ساختار بغرنج آن پی نبرده و تجربه‌ی ناکامی

۱. گورستان غریبان، همان، ۵۵۸.

خود را در زمینه‌ی زندگانی خانوادگی عمده کرده است. در اشعار نخستین او در مرتبه‌ی نخست تلاطم‌های حسّانی جسم و جنس به نمایش در می‌آید و در این جا تا مرز «آزارطلبی» پیش می‌رود:

پای مرا دوباره به زنجیرها ببند تا فتنه و فریب ز جایم نیفکند
تادست‌آهنین هوس‌های رنگ‌رنگ بندی دگر دوباره به پایم نیفکند[۱]

اما زمانی که مادر و از فرزند دور می‌شود، غم تنهائی و اشتیاق مادرانه به دیدن فرزند در شعر او به پیش‌نما می‌آید. و این دیگر آوای زنی هوسباز نیست که دست آهنین هوس‌های رنگ‌رنگ او را به این سو و آن سو می‌کشاند، آوای دردمندانه‌ی مادری است که از ژرفای وجودش برآمده است اعم از اینکه می‌دانسته یا نمی‌دانسته که ماجرای زندگانی دردناک او در جامعه‌اش نظائر فراوان دارد. از نظر شناخت روحیه‌ی فروغ در این دوره، مطالبی که پوران فرخزاد نوشته اهمیّت زیاد دارد. «فروغ تا وقتی کامیار به دنیا نیامده بود، هنوز زن نشده بود، بچه بود. تا ۱۴ و ۱۵ سالگی خیلی زشت بود و این زشتی ظاهر خیلی رنجش می‌داد، ولی وقتی که کامی به دنیا آمد، فروغ شکفته شد، ناگهان زیبا شد و از این پس اختلاف‌های میان او و شاپور، زیادتر و شدیدتر شد. این اختلاف‌ها هر چه بود، ناشی از روابط عاطفی آن‌ها نبود. فروغ زن سردمزاجی بود. اگر او به محبت بسیار کسان رو می‌آورد نه از نظر عاطفی و غریزی بلکه از جهت کمبود محبتی بود که سراسر قلبش را سرد کرده بود. سرانجام اختلاف‌ها بالاگرفت و فروغ بیمار شد که در آسایشگاه رضائی مدتی بستری بود. وقتی از آسایشگاه بیرون آمد باز هم مدت‌ها حالش خوب نبود... فروغ و شاپور از دو دنیا بودند. فروغ پُراحساس، ناآرام و دیوانه بود و شاپور منطقی، حسابگر و مردی عادی بود که مانند همه‌ی

۱. دیوان اشعار، ۱۲۵.

مردان نحوه‌ی تلقی خاصی از زندگی نداشت. آنها البته نمی‌توانستند با یکدیگر کنار بیایند.»[۱]

این بُعد از ماجرای زندگانی خانوادگی عصر جدید را -که در شعر فروغ منعکس شده - ندیده‌اند و اشعار نخستین او را مهمّ نشمرده‌اند، چراکه همه‌ی توجه‌شان به ساختار شعر و پختگی یا ناپختگی هنری آن معطوف بوده است. عجیب‌تر اینکه در نیافته‌اند در اشعار بعدی او نیز همین مسائل البته با زبانی هنری‌تر و در حوزه‌ای گسترده‌تر، بیان شده است. به هر حال زن به سبب وضع زیست‌شناختی و فرزند زادن حتی در جامعه‌ی مدرن ناچار است تا حدودی با مرد مدارا کند و متحمل بار گران وظیفه‌ی اساسی خود باشد. این سویه‌ی ماجرا، در رمان «سووشون» سیمین دانشور، به نحو چشمگیری به نمایش درآمده است. در سووشون، «زری» از فعالیت‌های سیاسی شوهرش «یوسف» در هراس است و می‌ترسد کارهای او کانون خانوادگی را از هم بپاشاند:

من که گفتم، صد بار بگویم؟ تو به‌طور ترسناکی صریح هستی و این صراحت تو... باز ته دلم می‌دانم که خطر دارد. اگر من بخواهم ایستادگی کنم اول از همه باید جلو تو بایستم آن وقت چه جنگ اعصابی راه می‌افتد! می‌خواهی باز حرف راست بشنوی؟... پس بشنو، تو شجاعت مرا از من گرفته‌ای... آن قدر با تو مدارا کرده‌ام که دیگر مدارا عادتم شده.[۲]

ادب فمینستی معاصر ما -که در اشعار فروغ نیز بازتاب یافته و می‌توان این شاعر را از آغاز کنندگان این ادب در ایران دانست - در سویه‌های متفاوت پیش رفته. این ادب در همان زمان که با حوزه‌های خیال و آفرینشگری پیوند دارد، از منعکس کردن صدای بیگانه خودداری می‌کند و به توصیف واقعیت‌های

۱. دیوان اشعار، ۱۸، پوران فرخزاد، هفته‌نامه‌ی بامشاد، ۲۶ شهریورماه ۱۳۴۷.
۲. سووشون، سیمین دانشور، ۱۳۰، چاپ پنجم.

قراردادی و مرسوم نمی‌پردازد بلکه با آن مـی‌ستیزد و آوای تـازه‌ای را بـازتاب می‌دهد که نمایشگر دوره‌ی جدیدی در حیات اجتماعی ماست.

اشعار نخستین فروغ در مجموعه‌های اسیر، دیوار، عصیان بیشتر در قالب دو بیتی‌های پیوسته (چهارپاره) سروده شده و سادگی، بی‌پیرایگی و شورمندی شاعره‌ای جوان را نمایش می‌دهد. این اشعار را به دلیل خودمانی و صمیمانه بودن مضامین و تکرار قالب‌های شعر، دارای اهمیّت ندانسته و آن‌ها را بیشتر «نظم» شمرده‌اند و ادعا کرده‌اند تصاویر و تعبیرهای این سه مجموعه به فراوانی در شعر شاعرانی مانند توللی، دکتر حمیدی، نادرپور و نصرت رحمانی (پیش از سروده‌های فروغ) به‌کار می‌رفته و کار او فقط این بوده است که آن تعابیر و مضامین را اقتباس کند و در قالب عواطف زنانه‌ی خود بریزد، و حتی گفته‌اند فروغ در مجموعه‌ی «تولدی دیگر» است که به‌عنوان شاعر متولد می‌شود.

خود فروغ نیز از اشعار نخستین خویش به سختی انتقاد می‌کند. درباره‌ی کتاب «دیوار» به دوستی می‌نویسد «فروغ این کتاب، یک فروغ ساده‌ی احمق و احساساتی است.» و جای دیگر می‌گوید: «کارهای پیش از کتاب «تولدی دیگر»

احساساتی و مزخرف است و تصویر سرگردانی‌ها و جستجوهای طولانی من است.» با این همه او به این اشعار خود بی‌اعتنا نبود و زمانی که ناقدی خط بطلان بر شعر بودن آن‌ها کشید، فروغ به شدت خشمگین شد.

اشعار نخستین فروغ به‌رغم داوری خودش، دارای اهمیّت‌اند هم از این رو که راه کمال‌یافتگی شعری او را نشان می‌دهند و هم از این جهت که در فضای زندگانی آن روزها شورمندی‌های جسم و جنس را با بی‌پروائی بیان می‌دارند. درست است که اشعار نخستین او نه در قالب و نه در ساخت وزن و قافیه و تعابیر نوآوری ویژه‌ای نداشت امّا مضامین و لحن بیان اشعار جرأت و جسارتی می‌خواست که دیگران نداشتند یا اگر داشتند مصلحت نمی‌دیدند آن را بیان کنند.

در آن سال‌ها که دیوار و اسیر... چاپ می‌شد، فضای سیاسی ایران عجیب متلاطم بود. جنبش ملی شدن نفت جامعه‌ی ایران را به یک پارچه آتش تبدیل کرده بود. جناح چپ که پس از چند سال سکوت اجباری و زیرزمینی زیستن با آرایش جدیدی به میدان آمده بود، با شعارهای انقلابی تُند مردم را بر می‌انگیخت و حادثه‌سازی خونین می‌کرد. شاعران دهه‌ی ۳۰، شاعرانی مانند اسماعیل شاهرودی، کسرائی، شاملو، اخوان، سایه به صف انقلابی‌ها پیوسته بودند و به شیوه‌ی رئالیسم اجتماعی شعر می‌نوشتند. خود نیما نیز با آنکه استقلال خود را حفظ کرده بود و وارد مجادله‌های حزبی نمی‌شد، باز از «پادشاه فتح» و صلح‌خواهی (که لبه‌ی تیز آن، تهاجمات سرمایه‌داری نو را نشانه گرفته بود) سخن می‌گفت. جهان در آن دوره به دو اردوی متخاصم تبدیل شده بود و در نبردی که می‌بایست سرانجام به پیروزی سوسیالیسم بینجامد، بی‌طرفی معنائی نداشت. هم‌چنین در این عرصه، عشق و عاشقی نیز بی‌معنا بود. به همین دلیل «سایه» در مقدمه‌ی اشعار تغزلی خود «سراب» به ضدیّت با این‌گونه اشعار

پرداخت و از خود انتقاد کرد:

به هنگامی که نگاه آزاد مردان کشور من از پشت میله‌های زندان شعله می‌کشد، من برای نگاهی شعر ساخته‌ام که در آن عشق و هوس ترانه می‌زند و می‌رقصد.

و به هنگامی که انسان‌های سرفراز، همگام و هم‌آهنگ، صلای صلح و آزادی می‌زنند و این آواز و آرزو هر روز بلندتر و گسترده[تر] می‌شود، من در تنهائی اندوهبار خویش ناله سر داده‌ام.(۱)

البته سایه در این عرصه تنها کسی نبود که می‌خواست از تغزل ببُرد و به حماسه‌ی انقلابی بپیوندد. شاملو نیز در «قطعنامه» (۱۳۳۰) و «آهن‌ها و احساس» (۱۳۳۲) منتهی با تعبیرات منسجم‌تری به همین راه می‌رفت. «قطعنامه» مجموعه‌ای است کاملاً انقلابی که به گفته‌ی چوبین (فریدون رهنما) در آن به تعبیر مایاکوفسکی «کلمات شعر اصیل و صمیمی همچون باروت می‌ترکد، چون شعر نمی‌تواند حقیر باشد و تعظیم و بردگی پیش گیرد.» پس شاعر نه فقط در محدوده‌ی سرزمین خود بلکه در عرصه‌ی جهانی پیکارجو و متعهّد است و به ستایش انقلابی‌های کره‌ای می‌پردازد و همبستگی شاعر و ملت ایران را با مردم کره‌ی شمالی در زمان تهاجم نیروی آمریکا به خاک این کشور، اعلام می‌کند:

شن - چو؟ کجاست جنگ؟ / در خانه‌ی تو / در کره / در آسیای دور / لیکن / رفیق! / هرگز مبَر ز یاد و بخوان در فتح و در شکست

آهنگ زنده‌ای که رفیقان ناشناس / یاران روسپید و دلیر فرانسه / هنگام تیرباران گشتن سروده‌اند.

---

۱. تاریخ تحلیلی شعر نو، ۴۸۷، شمس لنگرودی، ۱۳۷۷.

و شاهرودی می‌سرود:

لیکن - / ای ملت! / غنچه‌ی خشم تو، عصیان تو، طغیان تو دانم شکفد / شکفد دانم زود / بوی گل مستم سازد...

می‌شناسم ترا / - دشمن! / می‌ستیزم به تو / (می‌ستیزد سرباز) / همه جا دشمن بگریزد -گریزد / بگریزد ز تو - ز من...[۱]

و کسرائی:

آهنگ شعر من چو تپش‌های قلب‌تان / در بطن هر حماسه‌ی پر شور می‌تپد / ناآشنا نمی‌شنود این ترانه را / در نبض هر جوانه و گلبرگ تازه‌رس / در واژه‌های زندگی‌آموز شعر من / در بیدرنگ گام پُر امید پای خلق / این سردهای سخت ندانند هیچ‌گاه / در ریشه‌های روشن فردا چه آتشی است.[۲]

به‌رغم این سخنان تند و تیز، بازگردانندگان حوزه‌های هنری حزب، از شاعران شورمند این دوره راضی نبودند و بیشتر می‌خواستند و می‌نوشتند: «برای مردمی که باید شعر نو را با مضمون نو و مترقی بخوانند، باید با زبان خودشان برای آن‌ها شعر سرود از این رو هضم اشعاری مانند شعر لاهوتی به مراتب آسان‌تر است تا بخواهند از شعر آزاد و جدید، اول مسائل اجتماعی را فرا گیرند و سپس با فورم تازه‌ی آن هم آشنا شوند... مردم نان و معارف می‌خواهند نه توپ و بمب اتمی... در مبارزه هیجان و تشویق و دانش و حرکت به پیش می‌خواهیم نه مغازله به سبک نو... با مغازله و سبک نو و شعر آزاد، جلو بمب‌اتمی و جنگ را نمی‌شود گرفت.»[۳]

در انتقاد از «قطعنامه»ی شاملو که به سبک افکار فوق انقلابی مایاکوفسکی نوشته شده، گردانندگان یاد شده به‌طور عریان دیالک‌تیک ندانی و خامی خود را

---

۱. تاریخ تحلیلی شعر نو، ۴۸۲. ۲. تاریخ تحلیلی شعر نو، ۴۴۸.
۳. کبوتر صلح، دوره‌ی دوم، شماره‌ی ۴، بهمن ۱۳۳۰، صفحه‌ی ۳۵.

به نمایش می‌گذارند و می‌نویسند: «بیشتر کسان هستند که قطعنامه و آثار مُشابه را با لبخند استهزاء یکباره طرد می‌کنند. من در آن گروه نیستم ولی ضمن آنکه خطوط درخشان آثار شاعر جوان را می‌ستایم، نمی‌توانم با اندیشه‌های تیره و تار و منقلب و مغشوشی که در اشعار خود آورده است موافق باشم... نمی‌توان همه‌ی آن‌ها [مصادیق بیرونی کلمه‌ها] را یکباره زیر پاگذاشت و به‌عنوان شعر نو، آسمان و ریسمان را به هم پیوند داد... البته آثار هنری مانند فرمول‌های ریاضی نیستند ولی نباید [خواب‌های پریشان و انتزاعی] را که مطلقاً فاقد مصداق عینی هستند به‌عنوان شعر نو تحویل مردم داد. درد این دوستان، درد احساس زندگانی و در عین حال دوری از زندگانی است. درد فردگرائی و بیگانگی با زبان توده‌هاست... ملت زبان آن‌ها را نمی‌فهمد، مقصود آن‌ها را درک نمی‌کند... تصور می‌کنم دوست شاعر ما با شعار «هنر برای اجتماع» نه فقط مخالفتی نداشته باشد بلکه موافق هم باشد، اگر چنین است چرا نمی‌خواهد آثاری به‌وجود آورد که برای اجتماع مفهوم و مفید باشد؟ چرا نمی‌خواهد از ذوق و طبع خود برای برانگیختن شعله‌ی مبارزه‌ی مقدس همنوعانش مدد بگیرد؟»[۱]

این مطالب را درباره‌ی شاعری می‌نوشتند که در «قطعنامه» و «آهن‌ها و احساس» همدوش شن چوی کره‌ای جنگ می‌کرد، با اعتصاب کارگران نفت آغاجاری همدلی داشت، در رثاءِ دکتر ارانی شعر می‌سرود، و با کشندگان لورکا و فاشیسم و سرمایه‌داران جهانخوار اعلان جنگ می‌داد، آن نیز با زبانی ساده، حماسی و همه فهم و پُر طنین که در وقت خوانده شدن در تظاهرات خیابانی شنونده را از خود بی‌خود می‌کرد:

---

۱. تاریخ تحلیلی شعر نو، ۴۴۱.

تا بام شعرم را بر آن نهم
تا در آن بنشینم
در آن زندانی بشوم
تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن
بر بُوته‌ی یک اعدام
تا فردا.[۱]

آن‌ها درباره‌ی «نیما» می‌نوشتند که: «او در سبک کلاسیک شعر فارسی دست دارد... عروض را خوب می‌داند و هیچ وقت از او نشنیدیم که کارهای تازه و آزاد با خود را به‌عنوان کار صحیح و قطعی تلقی کند.»(!)[۲]

شمس لنگرودی این ماجرا را فاجعه می‌نامد و می‌افزاید فاجعه‌بارتر آنکه بخش اعظم روشنفکران و شاعران مترقی و فعال جامعه‌ی آن روز که سرسپرده‌ی سوسیالیسم پیروزمند و جوان آن روز شوروی بودند و در آن به مثابه‌ی پیامبری رهائی‌بخش می‌نگریستند، رهنمودهای آن چنانی در گوششان طنینی قدسی داشت.

فاجعه در باور و حرف‌شنوی روشنفکران [آن حزب] بود، باور به تلقینات و تلقی‌های غلط هنری کسانی که جز پیشرفت‌های سیاسی و اقتصادی، هر چیز دیگر در نظرشان تفنّن و بازی بود.[۳]

اکنون می‌توان پرسید که گردانندگان هنری حزب در آن دوره اگر اشعار کتاب‌های «اسیر»، «دیوار» و «عصیان» را که همه در دهه‌ی ۳۰ (دوره‌ی اوج مبارزه‌های سیاسی پس از شهریورماه ۱۳۲۰) به چاپ رسیده می‌خواندند و می‌خواستند درباره‌ی آن‌ها داوری کنند، چه می‌نوشتند؟

---

۱. تاریخ تحلیلی شعر نو، ۴۷۴.
۲. کبوتر صلح، همان، ۶۷.
۳. تاریخ تحلیلی شعر نو، ۴۳۶ و ۴۳۷.

شبانگاهان که مه می‌رقصد آرام
میان آسمان گنگ و خاموش
تو در خوابی و من مست هوس‌ها
تن مهتاب را گیرم در آغوش[۱]

شعار «شعر برای اجتماع» و طرفداری از شعر توده فهم و هنر مفهوم و مفید(!؟) را نخستین بار پس از شهریورماه ۱۳۲۰، احسان طبری باب کرد و پس از غیبت او از ایران کسان دیگری مانند داود نوذری [نوذر گرانمایه]، محمدجعفر محجوب [که اساساً نویسنده‌ای کهن‌گرا بود]، احمد صادق و جهانگیر بهروز دنباله‌ی آن را گرفتند و سال‌ها ادامه دادند. البته این فراروندی بود عاریه گرفته شده از رئالیسم سوسیالیستی ژدانفی که در خود روسیه‌ی شوروی هم به ادبیات بزرگ روس آسیب فراوانی رساند و بنیاد نظری آن را نیز مارکسیست‌های ارتودوکس فراهم آورده بودند و چکیده‌ی این وجه نظری می‌گفت: «فرد کمونیست به صراحت اظهار می‌دارد که هنر، یعنی ابزار نبرد طبقاتی، باید به وسیله‌ی پرولتاریا به‌عنوان یکی از سلاح‌های آن، تکامل یابد. فاشیست هم با همین صراحت می‌گوید هنر باید اهداف دولت سرمایه‌داری را برآورد. لیبرال سخنگوی طبقه‌ی متوسطی که بین سرمایه‌داری انحصارطلب و پرولتاریا، بین فاشیسم و کمونیسم در نوسان است به‌عنوان متفننی «بی‌طرف» همچنانکه در دیگر مباحثه‌های اجتماعی نمایان می‌شود، در این عرصه قرار می‌گیرد. فقط اوست که می‌پندارد با روحیه‌ی «علمی» از فراز میدان نبرد سخن می‌گوید.»[۲] این قسم داوری متضمن رد و انکار نظریه‌ی مارکس نیز هست. مارکس می‌گفت: آثار کلاسیک در آمادگی ما انسان‌ها به چیزی بنیادی چنگ می‌زند، آن نیز با این

۱. دیوان اشعار، همان، ۹۵.
۲. تاریخ مختصر نقد ادبی، Vermon Hall، ۱۴۴، لندن، ۱۹۶۴.

پرسش که آیا هر قسم تجربه‌ی بشری را می‌توان بدون تغییر و عام شمرد یا نه؟ اقوام اعصار تاریخی متفاوت، تجربه‌های متفاوتی دارند و حتی درون همان دوره‌ی تاریخی تجربه و به این ترتیب طبیعت بشری افراد طبقات متفاوت، متفاوت است. با این همه نباید فراموش کرد که دهه‌های پس از شهریور ۲۰ به‌ویژه دهه‌ی ۳۰، سال‌های پر جوش و خروشی بود. حاکمیّت ۲۰ ساله (۱۲۹۹ تا ۱۳۲۰) فرو ریخته بود و جامعه می‌رفت که از خواب کابوس مانند دوره‌ای پر از فشار و نظامی‌گری بیدار شود. روشنفکران و لایه‌های فعال جامعه خواهان آزادی و استقلال و مبارزه با استعمار خارجی و استبداد داخلی بودند. این تنها جناح چپ نبود که مردم را به مبارزه فرا می‌خواند، لیبرال‌ها و ملی‌گرایان که بعد در جبهه‌ی ملی متمرکز شدند، نیز خواهان مبارزه و در کار ستیزه با خودکامگی و استعمار بودند. می‌بینیم که امروز بعضی از شاعران یا پژوهشگران بی‌توجه به ماجراهای دهه‌ی ۳۰ یا ناآگاه از آن‌ها به استهزاء اشعار سیاسی آن دوره و دوره‌های بعد برخاسته‌اند یا از آن تبری می‌جویند و حتی بعضی از آن‌ها شعار «هنر برای اجتماع» را به شعار «هنر برای هنر» تبدیل کرده‌اند. اگر کار آن گردانندگان «هنری» نادرست و فاجعه‌بار بوده کار اینان از آن فاجعه‌بارتر است. همان اشعار سیاسی دهه‌ی ۳۰ که اینان مهمل و بی‌اعتبار و پیش‌پاافتاده می‌دانند، اگر خوب بنگرند هم اشعار سیاسی خوبی بوده است و هم در پیشرفت شعر جدید تأثیر داشته. البته شاعرانی مانند اخوان، شاملو، کسرائی، سایه، شاهرودی در همان مرتبه متوقف نشدند و در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ اشعار به مراتب منسجم‌تری ارائه دادند. این اشعار نیز اجتماعی و سیاسی بود نهایت اینکه با درس‌آموزی از شکست جنبش ملی و کمرنگ شدن سایه‌ی ممیزّی ژدانفی حزب، به ژرفا می‌رفت، سویه‌های متفاوت شکست را می‌سنجید، گرچه از حماسه به تراژدی می‌رفت، باز از دگرگونی‌های جامعه غافل نبود و اشعاری مانند

«قصه‌ی شهر سنگستان» (امید) و «مرگ ناصری»، «ابراهیم در آتش» (شاملو) را ارائه داد که امروز نیز در خور توجّه است. اگر قرار می‌بود شعر سیاسی و شعر اجتماعی را به بهانه‌ی «هنری نبودن» کنار بگذاریم یا استهزاء کنیم، می‌بایست بر بسیاری از اشعار نیما، شاملو، اخوان، شاهرودی - در ایران - و بسیاری از اشعار مایاکوفسکی، پابلونرودا، پل الوار، آراگون، لورکا نیز خط بطلان بکشیم و چنین کاری البته خود هنر ناشناسی است. راه رهائی از دو راهه‌ی ساختگی «هنر برای هنر» و «هنر برای اجتماع» آنست که ماهیّت، عملکرد، میدان تأثیر هنر را به‌طور دقیقی بشناسیم. به اعتباری همان تغزل‌های توللی، نادرپور، سیمین بهبهانی، فروغ فرخزاد، م. آزاد و حتی سروده‌های رمزآمیز و بودائی هوشنگ ایرانی و سهراب سپهری هنر است و ریشه در تحولات جامعه دارد. گزاره‌های هنری همان‌طور که ریچاردز نشان داده است بد یا خوب، صادق یا کاذب... نیست بیان حالات و عواطف است. پرسش نخست ما باید این باشد آیا در مثل تغزلات توللی و فروغ... هنر هست یا نیست؟ اگر هنر باشد - که هست - دیگر این بیان که این اشعار مقاصد طبقه‌ی کارگر را بر می‌آورد یا مردم را برای مشارکت در نبرد اجتماعی آماده می‌سازد، بنابراین خوب است یا از نومیدی و هراس و تاریکی‌ها سخن می‌گوید پس باید طرد شود، بی‌معنی است. هنر، مراتب و مدارج دارد، هنری هست که تمنیّات، عواطف و اندیشه‌های عام بشری را نمایش می‌دهد وگرچه در دو یا سه هزار سال پیش سروده شده امروز هم زنده و هیجان‌آور است (هومر) و هنری نیز هست که خواننده و بیننده‌ی کم‌شماری دارد یا متعلق به قشر ویژه‌ای از جامعه است، یا نوع خاصی از آن تمنیّات و عواطف را بیان می‌کند. این هر دو نوع هنر است و لازم هم نیست که در مثل الیوت به قوّت و مهارت شکسپیر درام بنویسد یا ژرارد نروال همطراز گوته باشد. توانائی‌ها متفاوت است و نیازها نیز همینطور. زمانی بود که آثار مارسل پروست یا کافکا را مبتذل، سیاه،

اشرافی، دل به‌هم زن یا ارتجاعی می‌شمردند و اگر دستشان می‌رسید آن‌ها را می‌سوزاندند ولی بعد با روشن‌تر شدن افق شناخت هنری، هم اهمیّت کار آنها نمایان‌تر شد و هم ژرفای تفکر برانگیز آثارشان.

به این دلائل آثار نخستین فروغ را نیز باید هنر دانست. درست است که برخی از این اشعار سست یا ساده یا خالی از نوآوری است امّا نقطه‌ی آغاز کار اوست. خیلی مضحک است که از دختری ۱۵ یا ۱۶ ساله بخواهیم که در آغاز کار خود تغزلاتی همطراز غزل‌های سعدی عرضه کند یا از او انتقاد کنیم که شعر او در خدمت مقاصد طبقه‌ی زحمتکش نبوده! اگر در خدمت مقاصد طبقه‌ی رنجبر نبوده در خدمت مقاصد سرمایه‌داری یا حاکمیّت آن دوره هم نبوده. فروغ در آن دوره «پری کوچک غمگینی بوده است» که رنج‌ها و حسرت‌های دوره‌ی نوجوانی خود را در نی‌لبک تغزل به نوا درآورده است که خالی از زیبائی‌هائی نیز نیست.

در انتقاد از این‌گونه اشعار گفته‌اند که صدای زنانه‌ی محدودی را به گوش می‌رساند و در آن‌ها «طغیان شعر شده» و گسترش عشق تن به عشق به انسان دیده نمی‌شود. بعد کم‌کم حالات یا طغیان حالات زنانه در فروغ فروکش می‌کند و بیهودگی یا ناکاملی چنان طغیان و جوش و خروشی را در می‌یابد امّا باز عیب کلی را به‌طور عمیق در نیافته و هنوز کلی گوئی می‌کند و زبان هنوز قالبی است:

من تکیه داده‌ام به دری تاریک
پیشانی فشرده و سردم را
می‌سایم از امید بر این در باز
انگشت‌های نازک و سردم را[۱]

۱. دیوان اشعار، همان، ۲۴۸.

و هنوز می‌پندارد عیب از «بیرون» است، از زاهدان ظاهرپرست. گویا فروغ نخوانده بود یا متوجه نشده بوده که این مفهوم‌های منظوم مال دوره‌ی حافظ و پیش از حافظ است. [عده‌ای] هنر فروغ را در جنگ با «اخلاق زمانه» می‌دیدند و هورا می‌کشیدند و متأسفانه خود شاعر هم هنوز چشم‌اندازی محدود داشت و می‌پنداشت با آن اشعار واقعاً با زاهدان ظاهرپرست مبارزه می‌کند (که اگر هم می‌کرد، هنری والا نبود)، چراکه به شعر او اعتباری هنری نمی‌داد. به این چهارپاره نگاه کنید:

با این گروه زاهد ظاهرساز
دانم که این جدال نه آسان است
شهر من و تو طفلک شیرینم
دیریست کاشیآنه‌ی شیطان است.[۱]

اگر قرار می‌بود پرخاش به شیطان صفتان و زاهدان، هنر فروغ باشد... می‌بایست در مثل شعر «دیو» (که دو بیت یاد شده در آن است) نهایت شعر فروغ باشد وانگهی اگر فروغ بر این مدعا می‌ماند، آیا یک لحظه در نمی‌یافت سنائی با چه زبان استواری و حافظ در چه غزل‌های آبداری [از چند سده پیش از او] چه شاهکارهائی به‌وجود آورده‌اند.[۲]

این داوری نه درست است نه دقیق. چراکه کارهای نخستین شاعر را با آثار بعدی او مقایسه می‌کند و زبان شعری او را قالبی می‌نامد. ستیزه‌ی فروغ با زاهدان [و البته با ریاکاران] را بی‌اهمیت می‌شمارد و شاعر را به دیوان سنائی و غزل حافظ ارجاع می‌دهد، گویا گمان می‌کند که این گیاه به گفته‌ی نی‌چه مسموم‌کننده فقط در دوره‌ی سنائی و حافظ می‌روئیده و پس از این دوره از

۱. دیوان اشعار، همان، ۲۵۰.
۲. فروغ. در میان اشباح، منوچهر آتشی، ۲۸، تهران ۱۳۸۲.

بسیط زمین برکنده شده و دیگر اثری از آثار باقی نمانده. مهمتر از همه این که می‌پندارد نبرد با «اخلاق زمانه» - به‌گفته‌ی عبید زاکانی «اخلاق مختار» - هنری نیست و شأن هنرمند بالاتر از این است که خود را با این قضایای پیش‌پا افتاده سرگرم کند. خطای دیگر او این است که بُرد مفهوم «زاهد» را در نیافته و به الهام از غزلی از حافظ آن را در صفت «زاهدپرست» محصور و متوقف می‌سازد، در حالی که مشکل بنیادی در همان مفهوم «زهد» است و البته زمانی که ریائی و ظاهری بشود دیگر ماده‌ی قضایا غلیظ‌تر می‌گردد.

برای اینکه ناقد دریابد «زهدورزی» نه فقط مربوط به دوره‌ی سنائی و حافظ است نه چیزی کم اهمیت، از نی‌چه سخن می‌گوئیم که حتی در اواخر قرن نوزدهم، هم زهد مسیحی و هم پارسائی بودائی - و فلسفه‌ی نفی و نه - خواستن - او را به باد انتقاد می‌گیرد: ریاضت کش و زاهد مانند آخرت‌اندیش به شوق رسیدن به جهانِ فراسو، زمین و تن را خوار می‌دارد و نمی‌داند که آگاهی، روح و روان ابزار تن است. «من» حقیقی نه «روان» (یا ابزار تن) بلکه سازمان زنده‌ای است که به‌طور روحی و عقلانی عمل می‌کند یعنی سازمانی است که به ارزش‌گذاری می‌پردازد و می‌اندیشد. او می‌گوید «بدن» و نمی‌گوید «من» بلکه «من» را عمل می‌کند. پس «من»ی هست که در پس پشت روح پنهان است. کسانی که طالب‌اند حوزه‌هائی آن سوی بدن و زمین بیافرینند نه فقط محکوم به نومیدی‌اند بلکه «من» را وادار می‌سازند با تمنای محال طالب نابودی «خود» شود. از این رو اینان بی‌آنکه سرچشمه‌ی نفرت خود را بشناسند، «من» حقیقی یعنی «بدن» را خوار می‌شمارند.(۱)

نی‌چه درباره‌ی «شادی و شهوت‌ها» نیز می‌گوید: «انسانی که سرچشمه‌ی

۱. فلسفه‌ی نی‌چه، استنلی مک‌دانیل، ترجمه‌ی ع. دست‌غیب، ۴۱ و ۴۲، تهران ۱۳۷۹.

ارزش‌ها را در درون خود می‌جوید، به این شیوه خود را برای گام برداشتن برای چیره شدن بر خود آماده می‌کند، یعنی به مقام کودکی می‌رسد که آفریننده‌ی راستین است. چنین انسانی شهوت‌ها را نه انکار بلکه تصدیق می‌کند و می‌تواند ارزش‌هائی بیابد که خود از آن شهوت‌ها برآمده‌اند. پس این شهوت‌ها تبدیل به شادی‌های او می‌شود.»(۱)

از این گذشته ناقد فکر می‌کند همان‌طور که دوره‌ی زاهد سپری شده است، شیطان، ابلیس، دیو و این قبیل باشندگان نیز به موزه‌ی تاریخ سپرده شده‌اند و اگر سراسر جهان را هم بگردیم حتی نمونه‌ای کوچک از آن‌ها یافت نمی‌شود. امّا راستش این است که او با تم‌های هنری همان‌گونه تماس می‌گیرد که با اخبار روز. در حالی که گزاره‌های هنری فقط خبری را به ما نمی‌دهند بلکه چیزی به ما می‌گویند که هم در مفهوم و هم در مصداق استعاری است. مفیستو فلس «فاوست» گوته در قرون وسطی باشنده‌ای حی و حاضر بود و جسمیّت داشت امّا در «فاوست» و در ادب رومانتیک «درونی» می‌شود و به ژرفای ناخودآگاهی بشری می‌رود و در آن جا به کمین می‌نشیند. عصیان رومانتیک از اهریمن، شیطان، دیو موجودی ساخت که در لایه‌های پنهان نادانستگی در جوش و خروش است و مترصد است هر لحظه بیرون بجهد و جهان را پُر بلا کند. رومانتی‌سیست‌ها برخلاف کلاسیک‌ها از خود سخن می‌گفتند و به این ترتیب بود که اندیشه‌ی ادبیات تجربی و اعتراف‌گونه ظهور کرد، و همین اندیشه بود که دانستگی گوته را، زمانی که می‌گفت آنچه نوشته است قطعاتی از اعترافی بزرگ است، احاطه کرده بود. گوته در «فاوست» «روح شرّ» را در کسوت مفیستوفلس نمایش می‌دهد. طرفگی این شیطان بزرگ این است که تمنیّات پنهانی و ناگفته‌ی بشری را خوب

---

۱. فلسفه‌ی نی‌چه، همان.

می‌شناسد و از همین در به درون او وارد می‌شود. این چیزی مربوط به گذشته‌ی دور یا مربوط به دروه‌ی رومانتی‌سیسم نیست بلکه امروز نیز حی و حاضر است. شیطان یک تم همیشگی هنر است. در آثار بودلر، ادگار آلن‌پو، رمبو بود، در رئالیسم جادوئی امروز نیز دیده می‌شود.(۱)

به گفته‌ی اُکتاویو پاز: هر شاعری اسطوره‌ی خاص خودش را ابداع می‌کند و هر اسطوره‌ای آمیزه‌ای از باورهای متفاوت است... مسیح هولدرلین نوعی خدای آفتاب است و در آن شعر معماگونه که «یگانه» نام دارد، مسیح به برادر هرکول بدل می‌شود... عذرای اشعار نووالیس مادر مسیح و «شب» ماقبل مسیحی، نامزدش سوفی و «مرگ» است. «اورلیای» نروال در همان زمان ایزیس، پاندورا و معشوقه‌ی ناکامش «جنی کولون» هنرپیشه است. مذهب‌ها و عشق‌های رومانتیک، رفض‌ها، التقاط‌ها، ارتدادها، کفرگوئی‌ها و تغییر مذهب‌هاست. ابهام رومانتیک دارای دو مقام است به مفهومی که این کلمه در موسیقی دارد، طعن (طنز) که نفی ذهنیّت را در عرصه‌ی واقعی و مشخص عرضه می‌کند، و دلهره که به هیچی در درون تمامیت وجود اشاره دارد. طنز (رندی) دوگانگی آنچه را به نظر تام و تمام رسیده نمایان می‌سازد، شکاف در میان آنچه یکسان است، آن روی سکه‌ی خرد، طعن (طنز) شکست اصل هویّت است. دلهره نشان می‌دهد که هستی، تهی است، که زندگی مرگ است، که بهشت برهوتی است... [در زمینه‌ی نابودی مطلق و فراگیر] که دروازه‌های احتمال و بی‌منطقی را می‌گشاید، از حدّ اندیشه‌ی آدمی بیرون است. برای این مُشکل پاسخی دوگانه هست: طعن (irony)، طنز،

---

۱. کلمه‌ی «دیو»، «اهریمن»، «شیطان»، «ابلیس» (démon) با تنوعات خود در همه‌ی زبان‌ها و بسیاری از آثار ادبی آمده است. مُراد از آن نیرویی بدکار و شرّ است. فردوسی می‌گوید:
«تو مر دیو را مردم بدشناس.»
این تم در آثاری مانند «فاوست» گوته و در ادب رومانتیک (به صورت دیو درون)، کانونی و مرکزی است.

شطح روشنفکرانه و شاعرانه، استعاره. این هر دو در رومانتی‌سیسم به چشم می‌خورد. رغبت به چیزهای ناهنجار، وحشتناک، عجیب، فرارونده از تجربه‌ی حسی و سخت و غریب، زیباشناسی اضداد، میثاق میان خنده و اشک‌ها، نثر و شعر، شک و یقین، تغییر حالت‌های ناگهانی، پشتک‌واروها، هر آنچه هر شاعر رومانتیکی را به نوعی ایکاروس، شیطان و رند بدل می‌کند در اصل همانا «دلهره» و طعن است.(۱)

رومانتی‌سیسم در سویه‌های انقلابی خود، جنبشی پیشرو بود نه چیزی احساساتی و «هپروتی.» این جنبش با بنیادهای هنر کلاسیک می‌رزمید و در مقام جنبشی ادبی اخلاق، روان‌شناسی، و علم سیاستی تازه آورد. به نیروی خیال متضادها را آشتی می‌داد و مدعی کردار بود. بر سر آن بود که نبرد کند، حس کند، عاشق شود و از مرزهای قراردادی اخلاق و سیاست بگذرد. این تمایلات در نی‌چه نیز وجود داشت و او می‌گفت می‌خواهد «با کردارهای پُرشدّت به جهانی که معنانی ندارد، معنا بدهد.» غالباً گمان می‌کنند که رومانتی‌سیسم فقط «در جنبه‌های عرفانی و طبیعت‌ستائی و بدوی‌گرائی نمود می‌یابد و در آن هنر به صورت دریافت‌های اشراقی و تخیلی دیده می‌شود. و حقیقتی برتر از واقعیّت و منطق و این جا و اکنون را بیان می‌کند.»(۲)

این تعریف ناقص است. «رومانتی‌سیسم نه فقط واجد اهمیتی عصرآفرین بود بلکه از اهمیتی هم که داشت نیک آگاه بود. این جنبش نماینده‌ی یکی از قاطع‌ترین نقاط عطف در تاریخ فکری اروپا بود... از دوران گوتیک به این سو، حساسیّت هرگز تا به این درجه برانگیخته نشده و بر حقی که هنرمند به پیروی کردن از احساسات و مشرب و احوال شخصی خود دارد هرگز با چنین قوّت و قطعیتی تأکید نگشته بود. آن نوعی از خردگرائی که از رونسانس به این سو مدام

۱. کودکان آب و گل، اکتاویو پاز، ترجمه‌ی احمد میر علائی، ۵۷ به بعد، تهران ۱۳۶۱.
۲. نیلوفر خاموش، صالح حسینی، ۱۰، تهران ۱۳۷۱.

در پیش رفت بود و در سراسر جهان تمدن با واسطه‌ی «روشنگری» مقام مهّم و مسلطّی یافته بود، دردناک‌ترین شکست را در طول تاریخ خود متحمل شد.

ستیزه‌ی درونی هنرمند رومانتیک نه فقط از جدال خِرَد و احساس بلکه ار تباین زندگانی آشفته و بغرنج شهری و زندگانی بدوی و آرام روستائی نیز سرچشمه می‌گیرد. پیشرفت صنعت و علم و بزرگ شدن شهرها و بغرنج‌تر شدن روابط اجتماعی، در فرد رومانتیک حسّاسیتی پدید می‌آورد که به قسمی خواهان استقلال عواطف و احساس خود می‌شود. او در رویاروئی با تضاد فرد و جامعه و شهر روستا «خود» دیگری در درونش کشف می‌کند. این خود دومین همیشه در دانستگی وی حضور دارد و او را ناچار می‌کند با این بیگانه‌ی ناشناخته، دیو درون دست و پنجه نرم کند. رومانتیک ضعیف که بیشتر بر عواطف متمرکز شده نه بر اراده، این دیو درون را ابزاری می‌سازد برای گریز از واقعیت‌ها، او نمی‌تواند موقعیّت تاریخی و اجتماعی عصر خود را دریابد و «بی‌درنگ خود را به درون این «همزاد» می‌افکند، همان‌گونه که بی‌تأمل خود را به درون آنچه تیره، مبهم، آشفته، جذبه‌انگیز، و هم‌آمیز و سُکرآور است می‌افکند.»[۱]

فروغ در بیشتر اشعار و حتی در اشعار آخرین خود شاعری است رومانتیک. این رومانتی‌سیسم در آغاز غیر فعال و پذیرنده است امّا پس از مدتی به صورت رومانتی‌سیسمی فعال و «اراده‌گرا» درمی‌آید و به «عصیان» - تم مرکزی رومانتی‌سیسم انقلابی - می‌رسد.

این را باید گفت که فروغ در اشعار نخستین خود «عیب» را به دقت دریافته بود. رفتار پدر، جدائی از همسر و کودک و رهاشدن در اجتماعی که هر کسی گرگ

۱. تاریخ اجتماعی هنر، آرنولد هاوزر، ۳/۷۶۰ به بعد.

دیگری است... او را متوجه کرده است که از تعرضات بیرونی ایمنی ندارد. بیشتر آدم‌ها نقابی به چهره زده‌اند و دعوی درستکرداری و پارسائی دارند امّا در عمل، زمانی که نقاب از چهره‌شان فرو می‌افتد، آنچه آن گاه به دیده می‌آید نور چراغی نیست، چشم گرگان بیابانست. برای اینکه شخص افراد را درست‌تر ببیند گاه باید از دور به آن‌ها بنگرد. فروغ در سفر به ایتالیا همین کار را می‌کند. شاید دیدار از ایتالیا بهانه‌ای بوده است تا خود را از محیطی که در آن گرفتار شده بود نجات دهد: «فشار زندگانی، فشار محیط و فشار زنجیرهائی که به دست و پایم بسته بود، و من با همه‌ی نیرویم برای ایستادگی در مقابل آن‌ها تلاش می‌کردم، خسته و پریشانم کرده بود. می‌خواستم یک «زن» یعنی یک «بشر» باشم، می‌خواستم بگویم که من هم حق نَفَس کشیدن و حق فریاد زدن دارم و دیگران می‌خواستند فریادهای مرا بر لبانم و نَفَسم را در سینه‌ام خفه و خاموش کنند. آن‌ها اسلحه‌های بُرنده‌ای انتخاب کرده بودند و من نمی‌توانستم بیشتر بخندم، نه اینکه خنده‌هایم تمام شده بودند، نه، بلکه نیرویم تمام شده بود و من برای اینکه انرژی و نیروی تازه‌ای برای «باز هم خندیدن» کسب کنم، ناگهان تصمیم گرفتم که مدتی از این محیط دور شوم.»[۱]

او در محیط جدید به قضیه‌ی دیگری پی می‌بَرد: «به آن سرزمینی اندیشیدم که فرسنگ‌ها با خاکش فاصله داشتم و در آن جا نمی‌شد همان‌طور که «بود»، بود. در آن جا آدم‌های مسخره و ضعیفی را دیدم که سرهای‌شان را با خضوع و خشوعی مصنوعی در مقابل بُت‌هائی که سال‌ها برای خودشان ساخته بودند و خودشان هم می‌دانستند که با حقیقت فرسنگ‌ها فاصله دارد امّا این قدر جرأت و جسارت نداشتند تا به مشت به فرق بُت‌ها بکوبند و از آن دنیای مسخره و نفرت‌انگیزی که برای خودشان ساخته بودند، قدم بیرون بگذارند.»[۲]

---

۱. زندگی و هنر فروغ فرخ‌زاد، همان، ۷۸ به بعد.
۲. زندگی و هنر فروغ فرخ‌زاد، همان.

گفتم قفس ولی چه بگویم که پیش از این
آگاهی از دو روئی مردم مرا نبود
دردا که این جهان فریبای نقش باز
با جلوه و جلای خود آخر مرا ربود

اکنون منم که خسته ز دام فریب و مکر
بار دگر به کنج قفس رو نموده‌ام
بگشای در که در همه دوران عمر خویش
جز پشت میله‌های قفس، خوش نبوده‌ام[۱]

اشعار نخستین فروغ همانند اشعار توللی (در «رها» و «نافه») بین دو قطب مرگ و زندگانی، بین تمنای وصل و بیزاری... نوسان می‌کند. در این اشعار «زیبائی» هست امّا این زیبائی رنجباری است. اشباحی خطرآفرین این دو سراینده را احاطه کرده است و هر دم بر تهاجم خود می‌افزاید. چیزی که به وضوح خود را نشان می‌دهد همان قصه‌ی قدیمی است: خواستن و نتوانستن، تمنای روشنی و غوطه‌وری در تاریکی و باز برخاستن و راه سپُردن. فروغ به این جا رسیده است. تاریکی دامنگستر مسلّط است و روشنی و خوبی را در پس پشت سایه‌ی غلیظ خود، پنهان کرده. امّا شاعر امیّدوار است با دست‌های تُرد و شکننده، ابرهای سیاه سمج را کنار بزند. امّا از آن جا که روشنی و تاریکی در این عرصه، درونی شده است، بنابراین چاره‌ی کار را گویا می‌بایست در تمنیّات و مطالبات درونی جُست و یافت. در وصل و هم‌آغوشی:

---

۱. دیوان اشعار، همان ۱۲۴.

گر به هم آویزیم
ما دو سرگشته‌ی تنها، چون موج
به پناهی که تو می‌جوئی، خواهیم رسید
اندر آن لحظه‌ی جادوئی اوج![۱]

امّا «لحظه‌ی جادوئی اوج» هم «پناهگاهی» همیشگی نیست، چراکه به زودی سروکله‌ی «بیزاری» پیدا می‌شود. آخرین لحظه‌ی تلخ دیدار فرا می‌رسد و شاعر می‌گوید: «سر به سر پوچ دیدم جهان را» و به این ترتیب «هیچی» و «پوچی» او را در برمی‌گیرد. سایه‌های او و معشوق شب هنگام روی جاده‌ی نمناک از هم می‌گریزند، دور از آن‌ها، در نشیب راه، و در غبار شوم مهتابی لغزان.

۱. دیوان اشعار، همان، ۲۶۲.

اشعار نخستین فروغ که همه لیریک (غنائی) و سرشار از التهابات جسم و جنس یا پر از دلهره و تنهائی و اضطراب (و گاه بیانگر هراس وجودی) است، پیوندی با شور و جوش و خروش اجتماعی - سیاسی دهه‌ی ۳۰ ندارد. درست است که اشعار توللی در مجموعه‌ی «رها» (۱۳۲۹) نیز رومانتیک، حسّانی و مربوط به عوالم جنس و جسم است و این قسم بیان در نادر پور و نصرت رحمانی نیز تم غالب است، اما باز توللی در نوشته‌ها و اشعار طنز آلودش، شاعری کاملاً سیاسی است و به هیچ وجه در این‌گونه آثار از «دیو درون» و عشقی گنهکار و جام لب بوسه خواه... سخن نمی‌گوید امّا فروغ بی‌توجه به آنچه در میدان‌های سیاست و مبارزه در جریان است سرگرم سرودن اشعار تغزلی و جنسی است:

از میان پلک‌های نیمه باز / خسته دل نگاه می‌کنم: /کاش با همین سکوت و با همین صفا / در میان بازوان من / خاک می‌شدی / با همین سکوت و با همین صفا.../ در میان بازوان من / زیر سایبان گیسوان من / لحظه‌ای که

می‌مکد ترا / سرزمین تشنه‌ی تن جوان من / چون لطیف بارشی / یا مه نوازشی / کاش خاک می‌شدی.[۱]

این قسم اشعار نشان می‌دهد که شاعره‌ی جوان در عالم دیگری جز سیاست و التهاب‌های اجتماعی زیست می‌کند. نظر او نسبت به قضایا نظر یک دختر متعلق به طبقه‌ی متوسط با دیدگاهی اشرافی است که در هر چه می‌نگرد جز پرتو تیره یا روشن گرایش‌های جسم و جنس، هجران و وصل آن نیز در معنای مادی‌اش، چیزی نمی‌بیند. او در این عرصه توللی دیگری است امّا صدای او صدائی زنانه است. توللی می‌سرود:

جام لب پُر بوسه پیش آورد و مست دست سوزان حلقه زد بر گردنم
از نَفَس‌هایش که کوته بود و گرم خون به گرمی شعله‌ور شد در تنم

بر نهادم چشم وخوش بختی گذشت
چون شرابی آتشین از کام من
کاش با آن بوسه تیری سینه سوز
می‌زدود از یاد هستی نام من

و فروغ می‌گوید:

لبم با بوسه‌ی شیرینش از تو تنم با بوی عطرآگینش از تو
نگاهم با شررهای نهانش دلم با ناله‌ی خونینش از تو[۲]

امّا تفاوتی بین این دو شاعر هست. نخست اینکه وصل و هجران در شعر توللی در سایه‌ی غلیظ مرگی که بر آستانه‌ی در ایستاده است، نمودی خوف‌انگیز دارد و در حالی که در شعر فروغ لطیف‌تر، آرام‌تر و هیجان‌آورتر است. مطالبات

۱. دیوان اشعار، همان، ۷۴. ۲. دیوان اشعار، همان، ۹۴.

جسم و جنس فضای این اشعار را از نوری تند و گاه خیره‌کننده سرشار کرده است. به این معنا که در دوری از معشوق چهره‌ی شاعر در تیرگی قرار می‌گیرد و در هنگامه‌ی وصل و هم‌آغوشی به روشنی می‌گراید.

این اشعار را به اعتباری با ترانه‌های عاشقانه‌ی «سافو» مقایسه کرده‌اند[۱] و قیاس نابجائی هم نیست جز اینکه فاصله‌ای دو هزار ساله این دو را از یکدیگر جدا می‌کند. آن یکی بر اساطیر یونانی تکیه دارد و می‌خواهد رونق افزای بزم می‌نوشان و پیروان «خدای شراب» باشد و این یکی متکی به تجربه‌های فردی و ارثیه‌ی ادب غنائی کلاسیک و معاصر کشور خویش است. اما هر دو می‌خواهند «زن» باشند.

پیدایش اشعار لیریک و مرتبط با جسم و جنس و فردیّت را هاوزر به بالیدن بازرگانی و رشد جامعه‌های شهری یونانی و فیروزی اندیشه‌ی اقتصادی بنیاد شده بر رقابت، فردگرائی در همه‌ی زمینه‌های فرهنگی... اسناد می‌دهد (اقتصاد شرق باستان نیز بر مسیر زندگانی شهری گسترش یافت و بنیاد آن بر بازرگانی و صنعت استوار بود اما این اقتصاد یا در انحصار خزانه‌داری شاهی و معابد بود یا اعمال نظارت بر آن به اندازه‌ای بود که جائی برای رقابت فردی باقی نمی‌گذاشت)... آغاز این فردگرائی در اقتصاد، مُعّرف پایان تصنیف حماسه و آغاز جریانی است ذهنی که در شعر، به‌ویژه در شعر تغزلی و غنائی روی می‌دهد. شاعرانی مانند آلکائیوس و سافو اشعار تغزلی و غنائی بیان‌کننده‌ی احساس شخص می‌سرودند و هم‌چنین شاعرانی هم که برای گروه‌های همسرا، شعر می‌ساختند در مقام اول شخص مُفرد به عامه خطاب می‌کردند.

---

۱. اسیر، مقدمه‌ی ش. شفا: «سافو از نظر اخلاق امروزی، «فساد مجسّم» است ولی این فساد مجسم، زیبائی و هنر مجسّم نیز هست.» البته باید دانست که برحسب گزارش‌ها، سافو (Iesbenne) بوده است.

باری «سافو» (۶۰۰ پ. م) از خانواده‌ای اشرافی بود و به گروهی از دختران موسیقی، آواز و آداب معاشرت می‌آموخت. گفته‌اند که او ازدواج کرده و ثمره‌ی آن یک دختر بوده است... سرانجام عاشق فائون، جوانی چوپان می‌شود امّا فائون او را از خود می‌راند و سافو با پریدن از فراز پرتگاه خودکشی می‌کند... او را بزرگترین سراینده‌ی شعر غنائی از نوع تک سرائی و بزرگترین شاعره‌ی همه‌ی اعصار نامیده‌اند. افلاطون او را دهمین الهه‌ی شعر می‌داند. حسن انتخاب کلمات که لازمه‌ی شعر غنائی است به شعرش گیرائی خاصی می‌بخشد... بیشتر غزلیاتش شخصی، صمیمی و درباره‌ی مکاشفه‌ی نفس است. عشق مضمون همه‌ی اشعار اوست، اشعاری که بیشتر آن‌ها خطاب به دختران جوان سروده شده است.(۱)

زنان شاعری از این دست صدای زنانه دارند و باید داشته باشند امّا این صدا، صدای زنی نیست که پشت دستگاه قالی‌بافی با سرانگشت خونین قالی می‌بافد و نه آن زنی که در مزرعه‌ی برنج با دست و پائی یخ‌زده به «نشا» مشغول است بلکه زنی که مشغله‌ای جز عشقبازی ندارد. می‌خواهد در بوسه و هم‌آغوشی غرق شود، گاه پشت درختی به انتظار معشوق می‌ماند و زمانی خود را به کلبه‌ی او رسانده و در آغوش او پناه می‌گیرد، پائیز، غروب، تنهائی... او را ملول می‌کند و ناچار با دل شوریده‌اش از شهر دور می‌شود و خسته و افسرده به منزلگاه ویرانه‌ی خود می‌رود، عشقی پرشور او را به سوی معشوق می‌کشاند ولی چون در او وفائی نمی‌یابد پا به گریز می‌نهد و می‌گوید: «***از مَرد وفا مجو، مجو هرگز / او معنی عشق را نمی‌داند!***» عشق آتشین دردمندانه‌ی بی‌امید، او را به وادی گناه و جنون می‌کشاند. گاهی می‌خواهد در بسته را برایش بگشایند تا به سوی آسمان روشن

۱. تاریخ ادبیات جهان، باکنر تراویک، ترجمه‌ی عرب علی رضائی، ۱/۷۰، تهران، ۱۳۸۳.

عشق پرواز کند و رهائی یابد تا در «گلشن شعر گلی شود» می‌ترسد این عشق او را بکشد امّا در همان زمان از معشوق سپاسگزار است که «تو مرا شاعره کردی ای مرد» این عشق سوزان جان‌بخش و جان ستان است:

گوئی که نسیم داغ دوزخ پیچیده میان گیسوانم
چون قطره‌ای از طلای سوزان عشق تو چکید بر لبانم[۱]

اشعار این دوره‌ی شاعری «فروغ» تب آلوده، پُر از پیچ و تاب غریزی، مخالف اخلاق رسمی، سرشار از ستیزه‌ی عاشق و معشوق و گاه برانگیزاننده است. این اشعار او را شاعری «مخالف اخلاق رایج»، عصیانگر، بی‌پروا می‌شناساند، و جز این هم نبود.

عصیان ظریف او به سوی قراردادها و رسم‌هائی نشانه می‌رفت که روابط عاشقانه‌ی آشکار را منع می‌کند و می‌گساری و عشقبازی را نمی‌پسندد چراکه این اوصاف صریح است و مانند عاشقانه‌های سعدی و حافظ «تأویل‌پذیر» نیست و هم‌چنین رسم و قراردادهای دیرینه سال روابط زن و مرد را به‌هم می‌ریزد و می‌خواهد در سد استوار این قراردادها رخنه افکند. بنابراین واکنش متولیان اخلاق رسمی و حمله‌ی ایشان به شاعر و اشعاری از این دست نه غیر منتظره است و نه تازه. در این اشعار، لذت‌جوئی (هدونیسم) با همه‌ی قوّت و شدّت خود جلوه‌گر است[۲] و گمان می‌رود به‌ویژه خود شاعر نیز از افروختن آتش منازعه پروائی ندارد. در همان دوره اشعار سیمین بهبهانی و چند بانوی شاعر دیگر هم انتشار می‌یافت که صدای لذت جوئی را بازتاب می‌دادند امّا در شعر خود به متولیان اخلاق رسمی نیشی می‌زدند یا اشاره‌ای می‌کردند و می‌گذشتند

---

۱. دیوان اشعار، همان، ۱۷۱.

۲. البته با مبالغی رنج و اندوه و تعابیری مانند «ورطه‌ی تاریک وصل» و حرف‌هائی از این قبیل: از بیم و امید عشق رنجورم / آرامش جاودانه می‌خواهم. (دیوان اشعار، ۱۱۹).

امّا در شعر فروغ حمله‌ها صریح بود و حریف به سختی آماج انتقاد قرار می‌گیرد:

بگذار زاهدان سیه دامن
رسوای کوی و انجمنم خوانند
نام مرا به ننگ بیالایند
ایشان که آفریده‌ی شیطان‌اند![۱]

این جدال در گذشته‌ی دور و در قرون وسطی هم بود. نظامی گنجوی، سعدی، حافظ، عبید زاکانی و جامی نیز در این عرصه طبع می‌آزمودند و البته آماج حمله‌ی متولیان اخلاق می‌شدند. مدارکی در دست است که مجامع کلیسائی مردم را از خواندن اشعار ویرژیل منع می‌کردند و آن‌ها را کفرآمیز می‌دانستند. در ایران جدید نیز دوباره آتش این منازعه شعله‌ور شد. ایرج میرزا در این زمینه اشعار صریحی دارد و با متولیان اخلاق رسمی می‌ستیزد، و در «عارف نامه» به تلویح و تصریح از هنگامه‌ی خفت و خیز سخن می‌گوید. زنانی که از دوره‌ی مشروطه به بعد شعر سرودند: شمس کسمائی، پروین اعتصامی، ژاله‌ی قائم‌مقامی [مادر پژمان بختیاری] غالباً صدای مردانه یا صدای متولیان اخلاق را منعکس می‌کردند و در پرده سخن می‌گفتند یا با همان تعبیرات مُجاز اشعار کلاسیک بیان مقصود می‌کردند. پروین در غزلی گفته است:

بی روی دوست دوش شب من سحر نداشت
سوز و گداز شمع و من و دل اثر نداشت

امّا فروغ به ناگاه در صحنه‌ی شعر ظاهر می‌شود و طومار این قراردادها را به‌هم می‌پیچد:

---

۱. دیوان اشعار، همان، ۲۱۹.

لخت شدم تا در آن هوای دل انگیز
پیکر خود را به آب چشمه بشویم
وسوسه می‌ریخت بر دلم شب خاموش
تا غم دل را به گوش چشمه بگویم[۱]

البته پیش از فروغ، توللی، نادرپور، نصرت رحمانی... در ترسیم صحنه‌های همآغوشی و منازعه با متولیان اخلاق خیلی پیش رفته بودند امّا به دلیل آنکه مرد بودند و در جامعه‌ی سنتی آزادی مردان از همه جهات از زنان بیشتر است، واکنش شدیدی در برابر اشعار آن‌ها نشان داده نمی‌شد و جامعه با اغماض به این سروده‌ها می‌نگریست. امّا وضع فروغ -که زن بود و جامعه از زنان انتظارات دیگری دارد - با شاعران یاد شده تفاوت می‌کرد. عجیب اینکه خود مردان روشنفکر - از جمله افراد جناح چپ نسبت به اشعار لذّت جویانه نظر نامساعدی داشتند و آن‌ها را اشرافی، ضداخلاق، مخالف پیشرفت جامعه به سوی آزادی می‌شمردند یا می‌گفتند «زمان، زمان مبارزه‌ی ترقیخواهان برضد جهانخواران است و هنگامه‌ی مرگ و زندگانی دو گروه متخاصم. مشکل جنسی در این منازعه جائی ندارد، البته بعد که جامعه‌ی سوسیالیستی واقعیت یافت و مشکل جامعه گشوده گشت، مشکل روابط زن و مرد نیز حّل خواهد شد» و نیز می‌گفتند وصف جسم و جنس، مردم را از مبارزه منحرف می‌کند و این اشراف‌اند که از این‌گونه اوصاف لذت می‌برند و آن‌ها را تقویت می‌کنند. در این زمینه کافی است به یادآوریم که غزلسرای زبردستی مانند سایه در زمان تشرّف (پاگشائی) به جناح چپ، «توبه‌نامه»ی منظومی نوشت که در آن گفته می‌شد:

---

۱. دیوان اشعار، همان، ۱۹۴.

عشق من و تو؟... آه
این هم حکایتی است
امّا در این زمانه که درمانده هر کسی
از بهر نان شب
دیگر برای عشق و حکایت مجال نیست
یاران من به بند:
در دخمه‌های تیره و نمناک باغشاه
در عزلت تب‌آور تبعیدگاه خارک
در هر کنار و گوشه‌ی این دوزخ سیاه.(۱)

شاعر به خود می‌تازد و می‌نویسد: «در این زمان که خروش خشم و فریاد درد، در پرده‌ی دل تو می‌آویزد، من برای دلم، برای عشق بیمارم، آواز خوانده‌ام... زمانی که چهره‌های زرد و شکسته‌ی هم‌میهنان من به اشک و خون آغشته می‌شود، من برای گل‌های یاس، برای شب‌های مهتابی، برای خواب‌ها و رؤیاهای خود شعر سروده‌ام. زمانی که گرگان خون آشام، گروه گروه مردان و زنان و کودکان را به کشتارگاه جنگ و ستیز می‌کشانند، من برفراز عشق‌های خویش گریسته‌ام.»(۲)

پس آن کسی که می‌گوید که فروغ در اشعار نخستین خود چشم‌اندازی محدود داشته و می‌پنداشته با «زاهدان ظاهر پرست» به واقع دارد ستیزه می‌کند، و کار او را بی‌ارزش می‌شمارد، پیداست که به کلی از تاریخ اجتماع بی‌خبر است و نمی‌داند که بسیاری از قید و بندها و باورها در طول زمان یا همان‌گونه که بودند یا به صورتی نوآئین باز می‌گردند و مبارزه با زهد و تعصب هم چیزی نیست که

۱. تاریخ تحلیلی شعرنو، همان، ۵۹۶. ۲. تاریخ تحلیلی شعرنو، همان، ۴۸۷.

محدود به دوره‌ی خیام و حافظ بوده باشد. این قضیه حتی در انگلستان نیمه‌ی نخست قرن بیستم هم پیش آمد و رُمان «عاشق خانم چترلی» توقیف و نویسنده‌ی آن د. اچ لارنس محاکمه شد. از ورود کتاب «یولیسس» جویس به خاک انگلستان و آمریکا جلوگیری کردند. در روسیه‌ی شوروی بسیاری از اشعار «آنا آخماتوا» ممنوع بود و ژدانف اشعار او را محکوم کرد و درباره‌ی خود او گفت: «آخماتوا ترکیبی است از راهبه... و فاحشه!»

نیروی عادت چیز عجیبی است و بسیار سرسخت است و علم، فلسفه و هنر نو درآمد را همیشه محکوم یا ممنوع می‌کند و ابزار آن در ستیزه با نوآوری هم مصلحت‌اندیشی برای مردم، دفاع از ارزش‌های سنتی، جانبداری از اخلاق است. نمونه‌ای به دست بدهیم:

تابلوی معروف ادوارد مانه «نهار روی چمن» وقتی حدود صد سال پیش برای نخستین بار به تماشا گذاشته شد، چنان انقلابی می‌نمود که موجب رسوائی گشت. البته قسمتی هم به این دلیل که «مانه» جرأت کرده بود، زن جوان عریانی را در کنار دو مرد خوش پوش مطابق مُد روز لباس پوشیده مصوّر کند. در زندگانی واقعی به راستی محتمل بود از سوی پلیس از چنین مصاحبتی جلوگیری شود و مردم آن زمان تصور کردند «مانه» صحنه‌ای واقعی را تصویر کرده است اما سال‌ها بعد، تاریخ‌نگاری هنری، منبع الهام اثر نقاش را کشف کرد. اثر اصلی در واقع چاپ سنگی یکی از آثار رافائل بود که چندتن از خدایان دوره‌ی باستانی را مصوّر داشته بود. رابطه‌ی این دو اثر که همین که به آن اشاره شد خوب به چشم می‌آید سال‌ها پنهان مانده بود زیرا «مانه» اثر رافائل را نه تقلید کرده نه به معرفی آن پرداخته بلکه صرفاً خطوط اصلی آن را قرض گرفته و آن‌ها را به زبانی تازه ترجمه کرده است. طُرفه است بدانیم که «مانه» به همان اندازه از رافائل الهام گرفته که خود رافائل از اثر دیگری. به راستی منشاء این دو اثر، اثر دیگری است متعلق به

شکفتگی هنر روم.[۱]

آنا آخماتوا کسی که امروز او را شاعره‌ی ممتاز روسیه می‌دانند، در زمان حکومت وحشت‌آور استالین، در به‌در و نفرین شده بود و حتی بعدها که بگیر و به بندهای سیاسی و هنری دوره‌ی استالین پایان یافت، گردانندگان ادبی حزب درباره‌ی اشعار غیرمیهنی او می‌نوشتند: «سالیان دراز اشعار آخماتوا، غزل شاعری در خودگمشده بود که تنها موضوع آن‌ها سرگذشت اندوهگین روح زنی تنها مانده است و دچار عشق فناناپذیر که کوشاست تا راه خود را به سوی روشنی و ادراک و دلسوزی دیگران بگشاید.»[۲]

این تم‌ها در اشعار نخستین فروغ نیز دیده می‌شود و او می‌خواهد تا حدّ ممکن آنچه را احساس می‌کند روی صفحه‌ی کاغذ بیاورد. در این دوره او از هر جا که رها شود از کوچه‌ی عشق و شیدائی سر درمی‌آورد. طرفه‌تر اینکه پی‌درپی به مقایسه‌ی وضع خود و طرفداران اخلاق رسمی می‌پردازد و چون خود را صادق‌تر از آن‌ها می‌یابد، خیام‌وار به جنگ‌شان می‌رود و می‌گوید بهره‌ی او در زندگانی عشق و مستی است و از آن گریز و پروائی ندارد. این عشق و مستی البته آهنگی رمزآلود ندارد و گاهی نیز به صراحت تجربه‌ی وصل را باز می‌گوید و در بیشتر موارد گله از معشوق جفاکار و مرد سست عهد را مکرر می‌کند. این حالات متفاوت در ابیات زیر که از دو قطعه شعر کتاب «اسیر» گزیده شده به روشنی درک شدنی است:

فرصتی تا بر تو، دور از چشم غیر
ساغری از باده‌ی مستی دهم
بستری می‌خواهم از گل‌های سرخ

---

۱. مجله‌ی سخن. هنرمند و مردم، ترجمه‌ی منوچهر مزینی، شماره‌ی ۴ دوره‌ی ۲۱، ص ۳۸۵، آبان ماه، ۱۳۵۰.

۲. ترانه‌های گزین، ترجمه‌ی پرویز، ۸، مسکو، ۱۹۷۵.

تا در آن یک شب ترا هستی دهم[۱]

جام باده سرنگون و بسترم تهی
سر نهاده‌ام به روی نامه‌های او
سر نهاده‌ام که در میان این سطور
جستجو کنم نشانی از وفای او.[۲]

این قسم اشعار دارای ملالی رومانتیک هستند امّا حدّت و شدّت این ملال به اندازه‌ی ملال اشعار توللی و نصرت رحمانی -که غالباً سر به مرگ اندیشی می‌زند - نیست امّا از آن جا که سراینده‌ی آن‌ها زنی تنهاست، شکننده‌تر است. قالب اشعار «اسیر» و «دیوار» بیشتر دوبیتی‌های پیوسته است، و تصاویر قراردادی و مکرر در آن‌ها کم نیست امّا از تصاویر تازه یا طُرفه نیز خالی نمانده است.

جویبار گیسوان خیس، بوی بومی، خط سربی افق، چشم وحشی و بیگانه رنگ، پائیز ای مسافر خاک‌آلود، از شاخه چیده شدن به دست عشق، آب نقره‌فام، شیار خواهش، موج زدن پیچ نیلوفر بر سر دیوار مانند دود، سرانگشتی که کلید باغ‌های سبز است، آئینه‌ی گیج، هاله‌ی بلور، تراویدن عطر از گلُ خواب، موج رنگین افق، گنبد آشنای مسجد پیر، ساقه‌های نقره نشان، عطر شورانگیز شب‌بو. این تصاویر با همه‌ی طُرفگی خود در آن زمان گاه همراه می‌شوند با تصاویر و تعابیر قدیمی یا رایج و از این قبیل است:

تعبیر جام لب که در شعر توللی هم آمده یا «زاهد ظاهر ساز» که نظیر «زاهد ظاهر پرست» حافظ است و برخی از آن نیز از تخیلی آفریننده حکایت ندارد:

---

۱. اسیر، ۱۱۶.
۲. دیوان اشعار، همان، ۱۴۹.

اشک حسرت می‌نشیند بر نگاه من
رنگ ظلمت می‌دود در رنگ آه من.[۱]

برخی از ابیات با اینکه فکر یا تخیل تازه‌ای را نشان نمی‌دهند باز در زمینه‌ی محتوای قطعه تأثیر حسّانی دارند و افزوده بر این روان و ساده‌اند:

بر ما چه گذشت؟ کس چه می‌داند
من او شدم... او خروش دریاها
من بوته‌ی وحشی نیازی گرم
از زمزمه‌ی نسیم صحراها.[۲]

در این قسم اشعار حسّ و زیبائی هست و روی‌هم رفته شاعرانه‌اند امّا به گفته‌ی خود شاعر «این‌ها شعر هستند امّا شعر به همین محدود نمی‌شود. این‌ها جای خودشان را دارند. شعر چیزی است که عامل ظرافت و زیبائی هم از اجزای آنست. شعر «آدمی» است که در شعر جریان دارد نه فقط زیبائی و ظرافت آن آدم... شعر هم مثل هر کار هنری دیگری باید حاصل حسّ‌ها و دریافت‌هائی باشد که وسیله‌ی تفکر، تربیت و رهبری شده‌اند. وقتی شاعر، شاعر باشد و در عین حال شاعر یعنی «آگاه»، آن وقت می‌دانید فکرهایش به چه صورتی وارد شعرش شود؟ به صورت یک «شب پره که می‌آید پشت پنجره»، به صورت یک «کاکلی که روی سنگ مرده»، به صورت «لاک‌پشتی که در آفتاب خوابیده» [اشعاری از «ماخ اولا»ی نیما] به همین سادگی و بی‌ادعائی و زیبائی.»[۳]

البته در اشعار نخستین فروغ قطعه‌هائی هم هست (گر چه در قالب رایج دوبیتی‌های پیوسته) که وضع یا احساس زنانه را بیان می‌کند و به این صورت در

۱. دیوان اشعار، همان، ۲۲۸ و ۲۳۹.
۲. دیوان اشعار، همان.
۳. زندگی و هنر فروغ، همان، ۳۸.

اشعار کلاسیک یا در اشعار دوره‌ی مشروطه نبوده است.

مانند قطعه‌ی «آئینه‌ی شکسته» که در آن زنی را می‌بینیم پیراهن سبزی به تن دارد و در آئینه به چهره‌ی خود خیره شده است. او بند از گیسو می‌گشاید و عطر بر سر و سینه می‌فشاند، کنج لبش را خالی می‌نشاند و افسوس می‌خورد که «او» نیست تا مات این همه افسونگری شود. زن خیره به آئینه است و آئینه گوش به زن دارد و زمانی که زن حل معما را از او می‌خواهد می‌شکند. قطعه‌ی «حلقه» نیز همین طور است و این بار البته دختری است که گرفتار معمائی شده است. او خنده کنان از «راز حلقه‌ی زر»، حلقه‌ی انگشتری نامزدی می‌پرسد. مرد می‌گوید «حلقه‌ی خوش‌بختی، حلقه‌ی زندگی است» همه می‌گویند مبارک باشد امّا دختر در معنای آن شک دارد... سال‌ها می‌گذرد امّا این بار زنی افسرده بر آن حلقه می‌نگرد:

زنی افسرده نظر کرد بر آن حلقه‌ی زر
دید در نقش فروزنده‌ی او
روزهائی که به امید وفای شوهر
به هدر رفته، هدر

زن پریشان شد و نالید که وای
وای این حلقه که در چهره‌ی او
باز هم تابش و رخشندگی است
حلقه‌ی بردگی و بندگی است.[۱]

شرح این پریشانی‌ها و افسردگی‌ها و خواری‌ها گاه با آفریدگار در میان گذاشته می‌شود. در این جاگله از آفرینش و تقدیر است و شاعر با آفریدگار عتاب و خطاب

۱. دیوان اشعار، همان، ۱۵۲.

می‌کند. این تم قدیمی که مایه‌ی بسیاری از اشعار کلاسیک بود، و در بعضی از اشعار عشقی و بهار نیز دیده می‌شود، موضوعی دینی نیز هست که به‌صورت استدلالی در «علم کلام» قدیمی هم آمده است. جانمایه‌ی این عتاب و خطاب گله از نابسامانی‌های گیتی است. چرا در کنار زیبائی، زشتی، در جوار دادگری، بیدادگری و در همسایگی خرد، غریزه قرار گرفته است؟ چرا نیکان ستم می‌بینند و بدان کامروا می‌شوند؟ در این جا شاعر که در میانه‌ی عوامل متضاد قرار گرفته از آفرینش گله‌مند است و به آفریدگار می‌گوید «دل نیست این دلی که به من دادی» و نیز بر مدعیان خود می‌تازد. جلوه‌ی این عصیان و ستیزه در کتاب «عصیان» روشن‌تر است. در این کتاب تأثیر کتاب‌های دینی به‌ویژه تورات (سفر ایوب) در زمینه‌ی خطا و گناه آدمی و تقدیر نوشته شده به خوبی دیده می‌شود. برخی از تعابیر فروغ در این‌گونه اشعار با تعابیر خیام و حافظ همسایگی دارد و گاه یادآور قطعه‌ی «لب و دندان ترکان ختا را...» منسوب به ناصرخسرو است و گاه گله‌های باباطاهر همدانی را به دانستگی می‌آورد.

این‌ها موضوع‌های قدیمی نیستند و در اشعار و رُمان‌های مدرن، در آثار داستایفسکی، کافکا و در «شرق بهشت» جان اشتاین بک و اشعار بودلر و الیوت هم دیده می‌شوند. شاید تیره‌ترین تصویر دنیائی که در آن حکمتی مرموز و ناشناختنی حکم می‌راند و انسان از آن سر درنمی‌آورد، در قصه‌ی «محاکمه» بازتاب یافته باشد، گر چه یکی از عناصر نخستین آن یعنی «گناه آغازینی» که از پدر به فرزند منتقل می‌شود و فرزند و فرزندزادگان باید تاوان آن را بدهند، در متن‌های کلامی ما دیده نمی‌شود. باری از نظر کافکار «این دادگستران کتاب قانون را در اختیار خود دارند امّا به کسی اجازه‌ی دیدن آن را نمی‌دهند... محکومت می‌کنند نه فقط آن جا که بیگناهی بل آن جا که بی‌خبری. (بنگرید به کتاب محاکمه).[۱]

۱. نشانه‌ای به رهائی، والتر بنیامین، ترجمه‌ی بابک احمدی، ۱۳۱، تهران، ۱۳۶۶.

شعر فروغ البته به ژرفا نمی‌رود و موضوع نیز خوب پرورانده نشده. تعریضی که او به زاهدان و ریاکاران دارد، مستقیم است و آن‌ها در شعر اجازه نمی‌یابند نظرگاه خود را بیان کنند. این ادامه‌ی مبارزه‌ای بود که در اسیر و دیوار جریان داشت امّا بار استدلالی آن اندک بود. با این همه در کتاب «عصیان» زمینه‌ی استدلالی آن پُر رنگ‌تر می‌شود و سراینده می‌کوشد دلائلی در خلال اشعارش بگنجاند و در توجیه کارهای خود پاسخ دندان‌شکنی به حریفان بدهد و گله از آفرینش را صریح‌تر بیان کند:

ما در این‌جا خاک پای باده و معشوق
نامان میخوارگان رانده‌ی رسوا
تو در آن دنیا می و معشوق می‌بخشی
مؤمنان بیگناه پارسا خو را؟(۱)

در جوار این‌گونه اندیشه‌ها و احساس‌ها در اشعار نخستین فروغ اشعاری نیز هست که قیدهای قالب‌ها و تعبیرهای مکرر عشق و هم‌آغوش و ملال زیست را می‌شکند و به فضای امروز می‌آید. این جا فضای مناسبی ساخته می‌شود برای «رؤیا» و آرزوی دختری منتظر خواستگار، یعنی امیرزاده‌ای مغرور است که روزی به خواستگاری او بیاید و وی را بر فراز موجی از زیبائی و نور به دیار خود ببرد. رؤیا واقعیت می‌یابد. امیرزاده با نگاهی گرم و شوق‌آلود سر می‌رسد. دختران و زنان از پشت پنجره‌ها او را با حسرت می‌نگرند:

می‌نهم پا بر رکاب مرکبش خاموش
می‌خزم در سایه‌ی آن سینه و آغوش

---

۱. عصیان، ۳۶.

می‌کشم همراه او زین شهر غمگین رخت
مردمان با دیده‌ی حیران
زیر لب آهسته می‌گویند:
«دختر خوش بخت!»[۱]

شاعر در این قطعه تخیل و واقعیّت را به‌هم آمیخته است. آرزوی دختر گرچه با زبانی اشرافی وصف شده عامیّت دارد و سراینده توانسته است با مهارت رؤیا و آرزوی دختری در آستانه‌ی بلوغ را مجسم سازد. البته شعر که تمام می‌شود، فضائی که گشوده شده است، بسته نمی‌شود. خواننده از خود می‌پرسد آخر و عاقبت این زوج چه می‌شود؟ دختر به خوش‌بختی دست می‌یابد؟ یا این‌ها همه رؤیا و خواب و خیال است؟

در کتاب «عصیان»، جنبه‌ی حسّانی گزاره‌ها کمتر می‌شود و جوش و خروش جنسی به آرامش می‌گراید و رنگ شهوانی اشعار رقیق‌تر می‌شود. پیداست که عشاق شعرهای دیوار و اسیر به نوعی «سیرشدگی» رسیده‌اند و در جست و جوی مراتب بالاتری از عشق هستند امّا در عوض، در «عصیان» رنگ ملال افزون‌تر می‌شود. خوف از هستی خودی نشان می‌دهد و گوئی مرگ بر آستانه‌ی در ایستاده است. شاعر از غروب‌های تشنه و گورهای کهنه سخن می‌راند و به‌ویژه از جدائی از پسرش فریاد می‌کشد. فروغ سال‌ها به واسطه‌ی دوری از فرزند رنج بُرد و گرچه کوشید شعر را به جای خالی او بگذارد و نیز پسر دیگری را به فرزندی بپذیرد[۲]، باز هرگز از دردهائی که در این زمینه کشیده بود، غافل نشد. «شعری برای تو»، برای کامیار پسرش چنان اندوهناک است که دل خواننده را از جا می‌کَند:

---

۱. دیوان اشعار، همان، ۱۷۸.
۲. دیوان اشعار، همان، ۳۴.

این شعر را برای تو می‌گویم — در یک غروب تشنه‌ی تابستان
در نیمه‌های این ره شوم آغاز — در کهنه گور این غم بی‌پایان

این آخرین ترانه‌ی لالائی است — در پای گاهواره‌ی خواب تو
باشد که بانگ وحشی این فریاد — پیچد در آسمان شباب تو

من تکیه داده‌ام به دری تاریک — پیشانی فشرده ز دردم را
می‌سایم از امید بر این در باز — انگشت‌های نازک و سردم را

این جا ستاره‌ها همه خاموشند — این جا فرشته‌ها همه گریانند
این جا شکوفه‌های گل مریم — بی‌قدرتر ز خار بیابانند[۱]

فروغ ماجرای دردناک جدائی از فرزند را سال‌ها بعد در «مصاحبه»ی خود به میان می‌آورد که این نیز سخت برانگیزاننده و دل‌شکن است. او در دوره‌ی جدائی فرصتی می‌یابد تا فرزند را ببیند: «از این دیدار وحشت داشتم... او را دیدم که کنار میز نشسته و با پدر و مادرم مشغول خوردن غذاست. کوچک و رنگ‌پریده بود. با دست‌هایش صورتم را نوازش کرد و من حس کردم که چیزی در وجودم در حال گداختن و تکه‌تکه شدن است. آن وقت کنار او نشستم. نمی‌دانم چرا نتوانستم غذا بخورم. دست‌هایم یخ کرده بودند. وقتی فکر می‌کردم که مدت درازی دست‌هایم، دست‌ها، صورت و پیشانی او را لمس نخواهند کرد، مثل این بود که دردی وحشی و عنان گسیخته به سر تا پای وجودم چنگ می‌زد.»[۲]

افزوده بر بیان حدیث این جدائی، بیان رؤیاها و ملال‌های زیست نیز در کتاب عصیان دیده می‌شود. شاعر چهره‌های خنده‌آور فانی را در قاب‌های کهنه می‌نگرد. هر زمان در خود موج می‌زند و به جائی دور می‌رود. سفر به اروپا نیز او را

۱. دیوان اشعار، همان، ۲۴۷ تا ۲۵۰.
۲. زندگی و هنر فروغ فرخزاد، همان، ۸۰.

تسکین نداده است، دستی درون سینه‌ی او سرب سکوت و دانه‌ی خاموشی می‌ریزد، به سفر شهر فراموشی می‌رود، اندوه فردا را از یاد می‌برد و «سفر» و «سفر زندگانی» را افسانه‌ی تلخی می‌بیند. جلوه‌ی این تشویش‌ها و بیزاری‌ها را در قطعه‌ی «بازگشت» بهتر می‌بینیم: خط جاده پایان می‌گیرد و شاعر به شهر خفه و سوزانی وارد می‌شود. خانه‌ها به رنگ دیگرند، زن‌ها مغموم و مانند ارواح پای در زنجیرند. همه چیز از بی‌حسی و سترون بودن خبر می‌دهد. دنیا، دنیای سایه‌هاست، همانطور که در آخرین شعر دفتر «دیوار» آمده است:

ای هزاران روح سرگردان
گِرد من لغزیده در امواج تاریکی
سایه‌ی من کو؟
«سوز وحشت می‌درخشد در بلور بانگ خاموشم.»[۱]

شاعر در این سفر نیز در جست و جوی گمشده‌ای است. ضربه‌های درد و

---

۱. دیوان اشعار، همان، ۲۴۲. این قطعه شعر مُشابه این شعر سپهری است هم در وزن و هم در قالب و تعبیرها:

شبنم مهتاب می‌بارد
دشت سرشار از بخار آبی گل‌های نیلوفر
می‌درخشد روی خاک آئینه‌ای بی‌طرح
مرز می‌لغزد ز روی دست
من کجا لغزیده‌ام در خواب؟
مانده سرگردان نگاهم در شب آرام آئینه
برگ تصویری نمی‌افتد در این مرداب
(گل آئینه. آوار آفتاب، هشت کتاب، ۱۴۵ و ۱۴۶، تهران، ۱۳۷۵)

شعر سپهری و فروغ هر دو رومانتیک است. نهایت اینکه سپهری در حوزه‌ی آرامش بودائی فکر می‌کند و تصاویری که او را احاطه کرده‌اند، تصاویر دنیای ظواهرند و او می‌خواهد از خواب یعنی از دنیای ظواهر بگذرد و به حوزه‌ی همیشگی «نیروانا» برسد امّا فروغ از هجوم سایه‌ها و ارواح یا مردم خفته و بی‌خبر از واقعیت‌ها در هراس است و بر آنست که این اشباح را از خود دور کند.

شکست پی‌درپی فرود آمده و او را به دنیای سایه‌ها برده است. اکنون روح سرگردانی است که در هیچ جا در خانه‌ی خود نیست. در همان قطعه‌ی بازگشت هنوز آرزو و امیدی هست. آرزوی دیدن فرزند. خویشان از بازگشت او خشنودند و به‌گرمی از او استقبال می‌کنند. امّا این چیزی را عوض نمی‌کند. حتی دست‌های نوازشگر خویشان و چشمان اشک‌آلود نزدیکان دلهره آور است. او به اتاق وارد می‌شود امّا چون فرزندش را نمی‌یابد با اندوهی ژرف می‌گوید:

لیک دیدم اتاق کوچک من
خالی از بانگ کودکانه‌ی اوست[۱]

می‌بینیم که شاعر با سرودن این قسم اشعار به مرتبه‌ی عاطفی دیگری رسیده است و موضوع‌های دیگری جز شور و هیجان حسّانی به شعرش راه یافته. با این همه وصف شور جنسی نهایت در مرتبه‌ی بالاتری در اشعار دوره‌ی تحول فکری بعدی او باز نمایان است («سرود زیبائی» در «عصیان»، «معشوق من» در «تولدی دیگر») ولی این جا اوصاف از صافی روان‌شناسی ژرفی بیرون آمده‌اند.

اکنون می‌توان با نظر کلی به اشعار نخستین فروغ گفت که این اشعار ارزش و اعتبار خود را دارند و غالباً کاری را که شاعر در سرودن آن‌ها به عهده گرفته است واقعیّت داده‌اند. فراموش نکنیم که شاعر در این حوزه به کار تغزل پرداخته است و از اشعار تغزلی نیز جز وصف حالات جسم و جنس یا وصف طبیعت انتظار دیگری نمی‌توان داشت. با این همه در همان چهارچوب تغزل و با در نظر آوردن هنجارهای این نوع شعر، دیوار، اسیر و عصیان از عیب‌هائی نیز دور نمانده است و این عیب‌ها از این قرارند:

---

۱. دیوان اشعار، ۲۶۹.

الف) دائره‌ی واژگان شاعر محدود است و او از کلمات و تعابیر معینی بهره‌گیری می‌کند.

ب) مضامین در هر سه دفتر شعر زیاد تکرار می‌شود و شاعر غالباً نغمه‌ای واحد و گاه مشابه سر می‌دهد.

ج) بیت‌های سست یا تهی از آفرینشگری نیروی خیال بیش و کم در همه‌ی قطعه‌ها دیده می‌شود. برخی از قطعه‌ها «خبر»ی به ما می‌دهند و با پایان یافتن خواندن آن‌ها، خود شعر هم پایان می‌گیرد و فرصتی برای چرخش نیروی تخیّل باقی نمی‌ماند.

د) در قیاس با اشعار نیما، بیشتر اشعار نخستین فروغ فضای گسترده‌ای به ما نشان نمی‌دهند. شعر خوب و ماندگار با یک بار خواندن تمام نمی‌شود و هر بار که آن را بخوانی نکته‌ای تازه در آن می‌یابی. این را «ابهام» نامیده‌اند که «خود خمیرمایه و ذاتی شعر است» و در ذات فضائی است که شاعر قصد نفوذ در آن و کشف آن را دارد... ابهامی که معلول فضاهای بی‌انتها و ناشناخته‌ای است... مانند دوش دیدم که ملائک درمیخانه زدند حافظ شعری است با فضای بی‌انتها که هیچ وقت به پایان نمی‌رسد.[۱]

این مطالب درست نیست و مشکل «فضا» و «فضاسازی» شاعرانه را نشان نمی‌دهد. نخست اینکه سخن حدّ و حدودی دارد و هیچ عبارتی جز همین عبارت «بی‌انتها» بی‌انتها نیست. اساساً هر جا که نام و کلمه بیاید، اوبژه (چیز، شیئی، شناخته شده) محدود می‌شود. ابهام هم خود «ابهام» دارد و مراد از آن چند معنائی و چند خوانشی است. تاریخ معانی بیان و فن بلاغت نشان می‌دهد که تا آغاز قرن بیستم، «ابهام» را عیب شعر می‌شمرده‌اند، از این رو برحسب قواعد

۱. شعر نو از آغاز، محمد حقوقی، ۱/۳۷ تا ۱/۴۲، تهران، ۱۳۷۷.

بلاغی کلاسیک شعر حافظ نمی‌تواند مبهم باشد. مراد از «فضا»، منظره و مکانی است که شعر در خیال خواننده‌ی شعر ایجاد می‌کند و منظره‌ای را که انسان می‌تواند به تصور آورد ممکن است گسترده‌تر یا ناگسترده‌تر باشد امّا نامحدود نیست. کانت نشان داده که گزاره‌های «جهان کرانمند است یا ناکرانمند» جدلی‌الطرفین است و درستی هیچ یک را اثبات نمی‌توان کرد. تعابیر «بی‌انتها»، «همیشه»، «ابد»، «ازل» در فیزیک مُدرن معنای مثبتی ندارد و جزءِ تعابیر عامیانه است که در روابط جمله‌های عادی به کار می‌رود. تا پیش از این اینشتاین «فضا را چیزی فرض می‌کردند که ما را احاطه کرده باشد و زمان را چیزی که از کنار ما یا حتی از خود ما عبور کند. با طرح فرضیه‌ی نسبیت، فیزیکدانان به این نتیجه رسیدند که جهان ما متشکل از ابعاد طول، عرض، ارتفاع و بُعد زمان است. سه بُعد مکانی و یک بُعد زمانی... البته ما تجربه‌ی مستقیمی از فضای چهار بُعدی نداریم از این رو تصورش بسیار دشوار است. می‌توانیم فرض کنیم که سه بعد فضا و یک بُعد زمان به یکدیگر متصل شده‌اند و تشکیل حجم چهار بُعدی داده‌اند که ما آن را پیوستار (Continuum) می‌شناسیم.»[۱] در زمینه‌ی «فضا»ی شعر، فروغ می‌گوید: «این تعبیر مربوط به «وسعت نگاه» است... نیما حدّی به من داد که یک حدّ انسانی است. من می‌خواهم به این حد برسم... برخی اشعار مانند درهای بازی هستند که نه این طرف‌شان چیزی هست نه آن طرف‌شان. برخی اشعار مانند درهای بسته هستند... اما برخی اشعار نه در هستند نه باز، نه بسته. اصلاً چهارچوب ندارند. یک جاده‌اند... در آن‌ها افق هست، فضا هست، زیبائی هست، طبیعت هست. انسان هست و یک جور آمیختگی صادقانه با همه‌ی این چیزها هست و یک جور نگاه آگاه و دانا به تمام این چیزها هست...» فروغ می‌اندیشد که

۱. جهان اسرارآمیز، جیمز جینز، ترجمه‌ی روح‌انگیز داوری، ۸۳، تهران، ۱۳۶۲.

شعر مانند پنجره‌ای است که هر وقت به‌طرف آن می‌رود خود به خود باز می‌شود. شاعر آن جا می‌نشیند، نگاه می‌کند، آواز می‌خواند، داد می‌زند و گریه می‌کند... وسیله‌ای است برای ارتباط با هستی به معنای وسیع آن.[۱]

به سخن دیگر شعر با کلمه‌ها «عالمی» می‌سازد که گرچه با دیگران و اشیاء ارتباط دارد، بازنمایش مستقیم آن‌ها نیست. «عالمی» است که بُعد و معنای تازه‌ای به افراد و اشخاص داده است. این «عالم» یا «فضا» به فورم (شکل ظاهری و باطنی) شعر نیز مرتبط است و فورم را نیز نحوه‌ی ترکیب کلام، گنجاندن جزئی‌ها در کلی‌ها و در برگیری کلی‌ها، «جزئی‌ها» و ساختن شکل تازه از این عناصر می‌سازد. فضاسازی نیما بر این پایه بود که قالب‌هائی مانند غزل، رباعی... را کنار بگذارد و قالب‌های تازه‌ای بسازد که امکان منظره‌سازی بیشتری داشته باشد و برای رسیدن به این هدف، لازم دید تساوی طولی مصاریع و محدود شدن در یک پایه (رکن) اشعار کلاسیک را کنار بگذارد. مسمط‌ها و مستزادهای دوره‌ی مشروطه به بَعد، امکان منظره‌سازی گسترده‌تری به شاعر داد و بعد قالب‌های نیمائی این امکان را بیشتر کرد. قالب دوبیتی‌های پیوسته نیز امکان‌های تازه‌ای برای شاعران فراهم کرد امّا به هر حال محدودیت‌های خاص خودش را داشت. در این جا شاعر احساس یا اندیشه‌ای دارد که می‌باید عموماً به صورت طرحی ساده و با واژگان القائی بیان شود. کار، مستلزم ظرافت و ایجاز است و نمی‌توان در آن موضوع را زیاد بسط داد. بنابراین اشعار نخستین فروغ که در قالب چهارپاره سروده شده در قیاس با اشعار «ایمان بیاوریم...» امکان منظره‌سازی کمتر دارد. در قالب‌های نیمائی، دست شاعر بازتر است چراکه هم می‌تواند قافیه و تساوی طولی مصاریع را کنار بگذارد یا به شیوه‌ای تازه به‌کار ببرد و هم می‌تواند موضوع را بیشتر بسط بدهد.

---

۱. زندگی و هنر فروغ، همان، ۳۷.

البته فروغ در کتاب‌های «اسیر»، «دیوار» و «عصیان» قطعه‌هائی به سبک اشعار نیما، نادرپور، سپهری ساخته است که «فضای» وسیع‌تری دارد امّا این «فضا» تجربه‌ی محدودی را نمایش می‌دهد و پیداست که محدودیّت تجربه‌ی شاعر در فورم و محتوا او را ناچار کرده است همان مضامین را به‌طور «انشائی» و «بلاغی» نه به‌طور تخیلّی و آفرینشگر بسط یا توضیح دهد. اما چند قطعه‌ی درخشان نیز در آن‌ها دیده می‌شود، که صورت کاملتر آن‌ها را در مثل در قطعه‌ی «دیدار در شب» می‌بینیم. یکی از این قطعه‌ها، قطعه‌ی «در خواب» است که این‌طور آغاز می‌شود:

شب به روی شیشه‌های تار
می‌نشست آرام، چون خاکستری تبدار
باد نقش سایه‌ها را در حیاط خانه هر دم زیر و رو می‌کرد
پیچ نیلوفر چو دودی موج می‌زد بر سر دیوار....[۱]

امّا واژگان این قطعه شعر نیز معدود و بیشتر احساسی است: نقش سایه‌ها، پیچ نیلوفر، جادوگر مهتاب، گور ظلمت، روح سرگردان، کودک گریان... برخی از این واژگان قدیمی یا کلیشه‌ای است امّا تعبیراتی مانند: خاکستر تبدار، سرزمین صورتی رنگ پری‌های فراموشی، چشمائی مانند برکه‌ی تاریک، ماهی‌های آرامش... گرچه در ظاهر از تعبیرات سپهری گرته‌برداری شده، امکان تازه‌ای برای شعر فروغ فراهم آورده. بعدها فروغ از این امکان بهره‌گیری بسیار می‌کند و فضاهائی می‌سازد که بیشتر آن‌ها ساخته‌ی خود اوست.

---

۱. دیوان اشعار، همان، ۱۶۴.

مقدمات تحوّل شعر فروغ از «اسیر» تا «تولدی دیگر» در برخی از اشعار نخستین او موجود بود، امّا محدودیت‌های تجربه‌ی شاعر هنوز به او اجازه نمی‌داد، تغزل و چهارپاره‌سرائی را رها کند؛ به گفته‌ی خودش «شعری که زندگی‌ست» سروده‌ی شاملو، او را آگاه کرد که بهره‌گیری از واژه‌های تازه، عامیانه یا مطرود تا چه اندازه می‌تواند او را به حوزه‌های جدیدتری راهنمائی کند. شعر «ظلمت» در کتاب «عصیان» تحوّل تازه‌ی فروغ را خوب نشان می‌دهد. این شعر با اشعار دیگر این دوره شعرسرائی او از سویه‌ی قالب، وزن و تصویر تفاوت دارد و نَفَس کشیدنی است در جوّ شعر «نیمائی» و آزاد شدن از قالب چهارپاره و محتوای غالباً احساساتی و ساده‌ی آن. با اینکه محتوای اصلی شعر، روابط جسم و جنس است باز شیوه‌ی نگاه و بیان و واژه‌گزینی شاعر با محتوا و واژه‌گزینی اشعاری مانند «گنه کردم گناهی پر ز لذّت» متفاوت است. در «گنه کردم...»، شاعر «خبر»ی به ما می‌داد و منظره‌ای در برابر ما نمی‌گسترد. امّا در قطعه‌های «ظلمت» و بعد در کتاب «تولدی دیگر» قطعه‌ی «معشوق من» هم بینش شاعر تازه است و هم واژه‌گزینی و تصاویر

او. شاعر پس از تجربه‌های حسّانی و دردناک اکنون به قسمی آرامش رسیده و به بیان تجسّمی گرایش یافته است. دیگر وصف نمی‌کند و «خبر»ی به ما نمی‌دهد بلکه می‌کوشد، موقعیتی را که در آن زیست می‌کند، با بیانی تازه و تا حدودی خشن عرضه کند:

معشوق من
با آن تن برهنه‌ی بی‌شرم
بر ساق‌های نیرومندش
چون مرگ ایستاد

معشوق من
گوئی ز نسل فراموش گشته است
گوئی تاتاری
در انتهای چشمانش
پیوسته در کمین سواری است
گوئی که بربری
در برق پُر طراوت دندان‌هاش
مجذوب خون گرم شکاری‌ست.
معشوق من
همچون طبیعت
مفهوم ناگزیر صریحی دارد
او با شکست من
قانون صادقانه‌ی قدرت را
تأیید می‌کند...[۱]

۱. تولّدی دیگر، ۷۸ تا ۸۲.

این معشوق با این ویژگی‌های بَدَوی که سوارکاری مهاجم را از قبیله‌ای صحرانورد به یاد می‌آورد، در همان زمان انسان ساده‌ای است که شاعر او را مانند «آخرین نشانه‌ی مذهبی شگفت‌انگیز»، در بر خود می‌گیرد و پنهان می‌کند، ما را به حوزه‌ی زندگانی باستانی می‌برد. آیا شاعر در این شعر نخواسته است روایت مردسالاری از مسائل مربوط به جسم و جنس را به دست بدهد؟ آیا از این پایگان که سُلطه‌ی مرد را نشان می‌دهد استقبال می‌کند؟ یا به نوعی چنان سُلطه‌ای را زیر پرسش می‌بَرد؟ باری در این قسم اشعار، فروغ در همان زمان که عواطف زنانه را بیان می‌کند، روان‌شناسی آن را نیز با بیانی صریح ارائه می‌دهد، بیانی که صراحت و خشونت کم سابقه‌ای در ادب ما دارد و اندکی بوی «خودآزاری» و «خشونت‌طلبی» می‌دهد. عشقی که در این جا عرصه می‌شود، شورِ (غریزی) ناب نیست بلکه حکایت‌کننده‌ی جهان آشفته و پر تلاطم جانی دردمند است که از پشت منشور شکسته‌ی روانی پرشور بیان می‌شود. البته اشعار عاشقانه‌ی بعدی فروغ به این حدّت و شدت نیست و او وصل و هجران را با زبانی آرام‌تر، همراه با ملالی روزافزون بیان می‌کند. سراینده در این قسم اشعار از تجربه‌ی مشترک زیستی دو باشنده‌ی زنده فراتر می‌رود و آن را در حوزه‌ی روابط بغرنج انسان امروزی تجسّم می‌دهد، سایه روشن عشق از نظرگاه زنی آسیب‌دیده گفته می‌آید و او بی‌آنکه نقابی بر چهره داشته باشد، التهابات درونی‌اش را در شعر می‌ریزد. او خواهان این عشق رنج‌دهنده امّا پاک‌کننده است. بیان او در این عرصه به‌طور شگفت‌آوری تناقض دارد و ژاژنما (پارادوکسی) می‌شود. عشقی که سرشار از ایثار است امّا در همان زمان سرشار از نفرین است، دربندکشنده و رستگارکننده است، عشقی که در آن و فقط در آن عاشق می‌تواند همه‌ی زیر و بم هستی خود را آشکار سازد و بدون آن به ادامه‌ی زندگانی توانا نیست و در همین حوزه است که دوگانگی عشقی جان ستان و جان‌بخش نمایان می‌شود:

افسوس ما خوشبخت و آراميم
افسوس ما دلتنگ و خاموشيم
خوشبخت، زيرا دوست می‌داريم
دلتنگ زيرا عشق نفرينی است.(۱)

روشن است که در این جا سراینده از مرحله‌ی وصف سخنانی از این قسم: «تن من در میان بستر نرم / به روی سینه‌اش مستانه لرزید»، بسیار دور شده است.

فروغ در کتاب «تولدی دیگر» سه گام بزرگ بر می‌دارد، و راه تازه‌ای پیش می‌گیرد. از تعابیر و واژگان و تشبیه‌ها و استعاره‌های آشنا و دست فرسود، خودداری می‌کند، قالب چهارپاره و چهارپاره‌ی آزاد را کنار گذاشته و به سوی قالب‌های «نیمائی» می‌آید، احساسات فردی و محدود دوره‌ی جوانی را رها می‌کند و آن‌ها را در مجموعه‌ی روابط بغرنج‌تری بیان می‌دارد. از سوی دیگر توجّه شدیدی نشان می‌دهد به آنچه در جامعه می‌گذرد، به‌ویژه واژه‌هائی به کار می‌بَرد که عموماً «زشت» و «دلهره‌آور» تلقی می‌شود. او خود در این زمینه می‌گوید: «همه‌ی اشعار که نباید بوی عطر بدهد، بگذارید برخی از آن‌ها آن قدر غیر شاعرانه باشد که نتوان آن را در نامه‌ای نوشت و به معشوقه فرستاد. به من چه؟ بگوئید از کنار این شعر که رد می‌شوند، دماغ‌شان را بگیرند. این شعر [مرز پُر گهر] زبان خودش را و شکل خودش را دارد. من نمی‌توانم وقتی می‌خواهم از کوچه‌ای حرف بزنم که پر از بُوی ادرار است، لیست عطرها را جلویم بگذارم و معطرترین‌شان را انتخاب کنم. برای توصیف این بو، این [کار] حقه‌بازی است. حقه‌ای است که اول آدم به خودش می‌زند، بعد هم به دیگران.»(۲)

این مشکلی است که شاعران کلاسیک ایران نیز داشته‌اند به‌ویژه منظومه‌سرایانی

---

۱. دیوان اشعار، همان، ۳۱۶.
۲. زندگی و هنر فروغ، ۴۵.

مانند نظامی گنجوی، فخرالدین اسعد گرگانی، سنائی، عطار و جامی. از سوئی عادت‌ها و رسم‌ها و ممیّزی‌های اجتماعی برای بیان این‌گونه موضوع‌ها حدّ و حدودی معین می‌کرده و از سوئی دیگر ضرورت واژه‌گزینی و بیان واقعیت شاعر و نویسنده را به بیان متناسب با موضوع ملتزم می‌کرده و آن‌ها را در برابر دو راهه‌ای قرار می‌داده است که واقعیت را باید گفت یا نباید گفت. سعدی می‌نویسد:

در چنین سالی [خشکسالی در اسکندریه] مُخنّثی دور از دوستان که سخن در وصف او ترک ادب است خاصه در حضرت بزرگان و به طریق اهمال از آن در گذشتن هم نشاید که طایفه‌ای بر عجز گوینده حمل کنند، بر این دو بیت اختصار کنیم که اندک دلیل بسیاری باشد و مُشتی نمودار خرواری:

گر تتر بُکشد این مخنّث را تتری را دگر نباید کُشت
چند باشد چو جِسر بغدادش آب در زیر و آدمی در پشت[۱]

اساساً واژه‌گزینی شاعر یا نویسنده نظرگاه او را نسبت به جامعه، انسان و وضعیّت روحی خودش را آشکار می‌سازد. بعضی از نویسندگان و شاعران با واژه‌گزینی خود نظم پا بر جای شده را به چالش می‌طلبند و زیرآب نظام زبانی قراردادی را می‌زنند و ارتباط‌های جدیدی با زمینه‌های تاریخی - اجتماعی برقرار می‌سازند و در همان زمان مفهوم‌ها را در مجموعه واژگان تازه‌ای تنظیم می‌کنند. این کار را نیما در مثل در دوره‌ی معاصر هم در تنظیم و ترکیب واژه‌ها و هم در گزینش لحن به صورتی سامان داده است که در نظر کهن‌گرایان غیرشاعرانه می‌آید. واژه‌هائی مانند داروگ، تلاجن، آقاتوکا، سیولیشه، کراد [اقاقیای جنگلی]، ری‌را (مرغ شبخوان)... برای کسانی که با گویش مازندرانی آشنائی ندارند، نامفهوم می‌نماید. البته برخی از عبارت‌های او نیز به دلیل

۱. گلستان، سعدی، از روی نسخه‌ی فروغی، ۸۶، تهران، ۱۳۸۲.

نزدیکی بسیار با زبان محلی هم مبهم و نارسا و هم در گوش باورمندان متعصّبِ ادب کلاسیک ناخوش‌آیند است. امّا نیما این واژه‌ها و تعبیرها را برای تنظیم نظام بدیعی و زبانی خود به درستی بجا و لازم می‌دیده است و از این رو می‌گفته است: «جستجو در کلمات دهاتی‌ها، نام چیزها (درخت‌ها، گیاهان و حیوان‌ها) هر کدام نعمتی است. نترسید از استعمال آن‌ها.» او در شعر «داروگ» آورده است:

از درون کومه‌ی تاریک من که ذره‌ای با آن نشاطی نیست
و جدار دنده‌های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می‌ترکد[۱]

نیما برحسب زبان معیار درباره‌ی «کومه‌ی تاریکِ» خود باید می‌نوشت: هیچ نشاطی در این مکان وجود ندارد و شاخه‌های نی که در دیوار اتاقم کار گذاشته شده از خشکی (به دلیل نیامدن باران) ترک خورده است. امّا اگر او چنین می‌کرد، دیگر کار او توصیف عمومی یک کشتگاه مازندرانی که از خشکسالی آسیب دیده است نبود. واژه البته به خودی خود شعر نمی‌سازد بلکه در پیوند و هماهنگی با دیگر واژه‌ها و به شرط زیسته شدن و تجربه شدن به وسیله‌ی شاعر است که به صورت کلی زنده در می‌آید. چراکه هستند کسانی که واژه‌های محلی بسیاری را در کلام خود ردیف می‌کنند امّا نمی‌توانند با این کار معنای حسی یا تصویری هنرمندانه‌ای به دست دهند. باز نیما می‌گوید:

سعی کنید همان‌طور که می‌بینید، بنویسید و سعی کنید شعر شما نشان واضح‌تر از شما بدهد. وقتی که شما مثل قدما می‌بینید و بر خلاف آنچه در خارج قرار دارد می‌آفرینید، آفرینش شما به کلی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است.[۲]

واژه‌گزینی نوآوران کار دیگری نیز می‌کند و آن چالش با زبان «قدرت مستقر»

---

۱. دیوان اشعار نیما، سیروس نیرو، ۳۱۸، تهران، ۱۳۸۳.
۲. نیما. محمود فلکی، ۹۲، مجموعه‌ی آثار نیما (شعر و شاعری)، دفترهای زمانه، ۸۷، تهران ۱۳۶۸.

است. این قدرت هم ریشه در عادت دارد و هم ریشه در مصلحت اندیشی طبقه‌ی حاکم. در زمان حکومت بیست ساله (۱۲۹۹ تا ۱۳۲۰) به‌ویژه زمانی که حاکمیّت فراگیر پای برجا شد، مطبوعات اجازه نداشتند کلمه‌ی «کارگر» را به کار ببرند و به جای آن می‌نوشتند «فعله» (!) به گفته‌ی دکتر ارانی در دادگاه جنائی جن از بسم‌الله این قدر نمی‌ترسد که شهربانی از کلمه‌ی «کارگر» و هم‌چنین در این دوره کلمه‌های «انقلاب»، «جمهوری»، «آزادی»... از کلمات ممنوعه بود. میشل فوکو و دیگران دامنه‌ی کار را از حوزه‌ی «گفتمان قدرت سیاسی» فراتر می‌بَرند و به پیروی از نی‌چه اصول بنیادی فلسفه‌ی غرب یعنی خرد (Iogos)، دانستگی (سوژه)ی مستقل و آزاد را با تردید می‌نگرند. اینان «نظام راژمند» و «کلیّت» را به‌عنوان کاته‌گوری‌های سرکوبگرانه به شدّت رد می‌کنند و به جای آن از فعالیت نا متمرکز و بسته به اوضاع و احوال ویژه سخن می‌گویند. هواداری لیوتار از تفکر فرا مُدرن در برابر مدرنیته و برتری دادن گسست بر همباوری همگانی و ترقی و تأکید بر بازی‌های زبانی بی‌شماری که فاقد قواعد مرکزی هستند، گرایش رایجی در تفکر معاصر فرانسه شده است.[۱]

عصیان فروغ منحصر به چالش با «هواداران اخلاق رسمی» و «زاهدان» نیست. او با عادت‌ها و قراردادهای زبانی رایج نیز می‌ستیزد. قطعه‌ی «مرز پرگهر» به‌ویژه این ستیزه‌ی او را نشان می‌دهد. در این شعر واژه‌ها و تعابیری آمده است که خواننده‌ی عادت زده را به شدّت تکان می‌دهد: پستانک سوابق تاریخی، بوی خاکروبه وادرار، جق و جق جقجقه‌ی قانون، پلاسکو، نوشتم که خرکندخنده، فضله‌های فاضل....

از فرط شادمانی / رفتم کنار پنجره با اشتیاق... / هوا راکه از غبار پهن / و بوی خاکروبه وادرار، منقبض شده بود / درون سینه فرو دادم.

---

۱. یورگن هابرماس، ترجمه‌ی دکتر حسین بشیریه، ۱۸۱ به بعد، تهران، ۱۳۷۸.

برخی از فرازهای فروغ در این زمینه با تعابیر نصرت رحمانی -که شاعر بی‌پروائی بود -همسایگی دارد و البته رحمانی پیش‌تر از او این تعابیر ممنوعه یا ناخوشایند را وارد شعر معاصر کرد. از او پیش‌تر البته باید ایرج میرزا را در نظر آورد که به‌ویژه در «عارف نامه» در آوردن کلمه‌ها و تعابیر عامیانه و ممنوع... سنگ تمام گذاشته است. البته چنین شیوه‌ی کاری در ادب جهان و ایران تازگی ندارد. اگر ما رشته‌ی کار را در ادب ایران پی جوئی کنیم به عبید زاکانی، سعدی، مولوی، سوزنی سمرقندی و سنائی می‌رسیم. مولوی حتی در قصه‌های مثنوی از به‌کار بردن نام برخی از اندام‌های بدن که از لحاظ ادب رسمی پسندیده نیست خودداری نکرده است. در «گلستان» می‌خوانیم: «پرسیدند بر صندوق گورش چه نویسیم... عزت و شرف بیش از آنست که روا باشد بر چنین جای‌ها نوشتن که به روزگار سوده گردد و خلایق بر او گذرند و سگان بر او شاشند....»[۱]

در ادب کهن قاعده این بود که شاعر و نویسنده باید «از تنگنای سخن» با مهارت بیرون بیاید و می‌گفتند «سخن باید به مقتضای حال و مقام باشد.» برحسب این قاعده‌ها اگر شاعر سخن از باغ و بوستان می‌گفت طبعاً واژه‌های چمن، لاله، گُل، سرو، صنوبر، خرام زیبا رویان در گلستان... به میان می‌آمد:

چونست حال بستان ای باد نوبهاری
کز بلبلان برآمد فریاد بی‌قراری
گل نسبتی ندارد با روی دلفریبت
تو در میان گل‌ها چون گل میان خاری
هر ساعت از لطیفی رویت عرق برآرد
چون بر شکوفه بارد باران نوبهاری

---

۱. گلستان، همان، ۱۳۷.

امّا زمانی که سخن از مراسم شب زفاف به میان می‌آمد، شاعر چگونه بیان مقصود می‌کرد؟ بیشتر اوقات او ناچار تعابیر مجازی به‌کار مـی‌بُرد و مـی‌گفت «سفتن گوهر» یا «گشادن سیمین حصار.» و اگر مایه‌ی قضایا غلیظ‌تر بود ناچار واژه‌های صریح‌تری به‌کار می‌برد:

محتمل است آن که یکی را از درویشان نفس اماره طلب کند چو قوّت احصانش نباشد به عصیان مبتلاگردد که بطن و فرج توأم‌اند یعنی دو فرزند یک شکم‌اند مادام که این یکی بر جای است، آن دگر بر پای است. شنیدم که درویشی را با حَدَثی بر خبثَی بدیدند. با آنکه شرمساری بُرد، بیم سنگساری بود. گفت قوت ندارم که زن کنم و طاقت نه که صبر کنم، چه کنم؟[۱]

در سراسر تاریخ، شاعران و نویسندگان مشکل ستیزه با مراجع قدرت و طرفداران اخلاق رسمی را در برابر خود داشته‌اند و به قسمی می‌کوشیده‌اند با بهره بردن از امکان‌ها، واقعیّت‌ها را بیان کنند. هدف آن‌ها چه در مبارزه با قدرتمندان سیاسی و چه در مبارزه با عُرف و عادت همگانی، بازی‌های لفظی و معنائی بوده است. به سخن دیگر آن‌ها می‌کوشیده‌اند که در مبارزه‌ی خود، چهارچوب ویژه‌ای بسازند که در آن چهار چوب بتوان هم واقعیت‌ها را گفت و هم از دام ممیّزی بیرون جست. در برخی از دوره‌ها مجموعه واژگانی که شاعران و نویسندگان به‌کار می‌بردند، به ایشان امکان می‌داد حرفشان را بزنند. در این جا آن‌ها از ایهام‌ها، کنایه‌ها، تلمیح‌ها، نقل گفته‌ها، جناس‌های آوائی بهره‌گیری می‌کردند:

در عنفوان جوانی، چنانکه افتد و دانی با شاهدی سری و سرّی داشتم.[۲]

امّا در مواردی هم بازی‌های زبانی، ادیب را از آزار مخالفان مصون نمی‌داشت و او و نوشته‌اش به خطر می‌افتادند چنانکه کتاب «گل‌های شرّ» بودلر را توقیف و

۱. گلستان، همان، ۱۴۳.
۲. گلستان، همان، ۱۱۲.

خود شاعر را محاکمه کردند و در انگلستان «اوسکاروایلد» به اتهام ضدیت با اخلاق محکوم به زندان شد. البته در جاهائی که «قدرت مداران» زورشان نمی‌رسید یا صلاح کار را در «مدارا» می‌دیدند، سفارش می‌کردند این یا آن نوشته را نخوانند. چنانکه مفتی‌اعظم عثمانی در پاسخ به این پرسش که آیا خواندن اشعار حافظ جایز است یا نیست، نوشت: در غزل‌های حافظ برخی ابیات مخالف با موازین شرع وجود دارد و نیز ابیاتی موافق با موازین شرع. پس بهتر است که علاقه‌مندان به شعر، ابیات نوع نخست را نخوانند تا از عذاب الیم روز رستاخیز محفوظ بمانند.

در بین شاعران معاصر ما: نیما، شاملو، اخوان، شاهرودی، کسرائی... بیشتر با تعابیر سیاسی سروکار دارند و در مبارزه با حاکمیت آن دوره و طرفداری از جنبش‌های انقلابی بیان‌های استعاری ویژه‌ی مبارزه‌های سیاسی را به کار می‌برند. نیما می‌گوید «او نشان از روز بیدار ظفرمندی است» این همان «مرغ‌آمین» نشانه‌ی بشارت‌دهنده‌ی انقلاب فرا رسنده است، یعنی نشانه‌ی شاعر انقلابی، «دوزخ آرایان» یعنی توجیه‌کنندگان جهنم سرمایه‌داری. «شب» یعنی روزگار سیاه رنجبران. «جهانخواران» یعنی سرمایه داران. در دهه‌ی ۳۰ که مبارزه‌ی ملی اوج گرفت بسیاری از شاعران رو به بیان صریح آوردند، و شاه و زمامداران وقت را به اسم و رسم آماج حمله قرار دادند. شاهرودی در شعر «متهم» (در کتاب آخرین نبرد) دادگاهی را تصویر می‌کند که در آن آزادیخواهی را محاکمه می‌کنند. دادگاه، دادگاه نظامی است و عکس شاه نزدیک سقف آویزان است و ناظر بر کار دادگاه است:

عکسی درون قاب ترک خورده و سیاه
بر میخ آهنی که به زنگار شسته بود
نزدیک سقف دور کمی از میانه‌ها
دزدانه جای الهه‌ی عدل جَسته بود.[۱]

۱. تاریخ تحلیلی شعر نو، همان، ۴۸۰.

شاملو در «قطعنامه» و «آهن‌ها و احساس» یک شاعر به تمام معنا انقلابی است و واژگان او در این دوره غالباً واژگان جناح چپ آن روزهاست. او پس از ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ مانند اخوان، کسرائی، سایه و دیگران در کار مبارزه‌ی سیاسی به بیان کنایه‌ای روی می‌آورد و از برخی تلمیح‌های آشنا بهره‌گیری می‌کند در مثل می‌گوید «ابراهیم در آتش» شعر سایه پوشیده‌تر است و زبان، زبان تغزلی است.

جنگل سرسبز در حریق خزان سوخت!

شاملو در زمینه‌ی شعر عاشقانه حماسه و تغزل را به‌هم می‌آمیزد. در ترسیم چهره‌ی زن مانند حافظ تعابیر محجوب و پاک و پیراسته به‌کار می‌برد: «ای زنی که صبحانه‌ی خورشید در پیراهن تست» یا:

هنگام آنست که دندان‌های ترا
در بوسه‌ای طولانی
چون شیری گرم بنوشم.(۱)

سپهری هم در این زمینه با حُجب سخن می‌گوید:

حوریان چشمه در زیر غبار ماه
ای تماشا برده تاب تو!

او فقط در «صدای پای آب» و «مسافر» دو سه جا به بیان صریح‌تر روی می‌آورد: رفتم، رفتم تا زن، تا چراغ لذت، یا: نسبم شاید، به زنی فاحشه در شهر بخارا برسد، یا:

عشق را، زیر باران باید جست
زیر باران باید با زن خوابید.

در اشعار سپهری به دشواری می‌توان واژگانی یافت که دلالت جنسی یا

---

۱. آیدا در آینه، ۶۷.

سیاسی داشته باشد. اخوان (امید) هم در اشعار قوام یافته‌ی خود به تاریخ، به شکست مبارزه، به ایران باستان و نجات‌بخش می‌اندیشد و قضایای حسّانی جنسی در کتاب‌های شعرش کم دیده می‌شود. برخلاف این شاعران نصرت رحمانی و فروغ فرخزاد هم در آوردن واژگان حسّانی جنسی و هم وصف صحنه‌های همآغوشی زیاد تند می‌رانند و در شعر هر دو - البته در شعر رحمانی بیشتر - عشق و وصل با هراس و ملال و زخم خوردگی همراه است:

پیکر لختش به روی شانه‌ی زخمم
مویش چون دود تیره در نفس باد
دستش چون مار مرده سرد، لزج، نوچ
نرم، عرق می‌مکید از شط پشتم
لرزه‌ی مرگی به زانوان من افتاد.(۱)

طُرفه‌تر اینکه رحمانی و فروغ هر دو پس از مدتی به دگرگون کردن واژگان و فضای شعر خود می‌پردازند، گوئی دوباره متولد می‌شوند و دنیای پیرامون خود راکه در حال فروریزی و غرق در آشوب‌های هراسناک است همچون کابوس‌های هنرمندان «روان پریش» به تصویر می‌کشند. فروغ می‌گوید:

همسایه‌های ما همه در خاک باغچه‌هاشان به جای گل
خمپاره و مسلسل می‌کارند.(۲)

و این جا به سپهری نزدیک می‌شود که می‌خواست جای مردان سیاسی درخت بنشاند تا هوا تازه شود. امّا فروغ در این حدّ متوقف نمی‌شود و تم‌هائی را بیان می‌کند که به «مکاشفه‌های یوحنا» مانند است و در واژگان ادب مُدرن «ادبیات آخر زمانی» نامیده می‌شود، و این موضوع‌ها و جان مایه‌های ادب آخر

---

۱. مجله‌ی گوهران، ۲۱، شماره‌ی ۵، پائیز، ۸۳.
۲. دیوان اشعار، همان ۴۵۴.

زمانی در «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» به اوج می‌رسد.

شعر فروغ از جهتی به ادب فمینیستی معاصر تعلق دارد. این قسم ادبیات در اشعار، داستان‌ها، نمایشنامه‌ها و تفکرات فلسفی غرب به تقریب از قرن ۱۸ آغاز شد. در ادب ایران، جنبش مشروطه و بعد حاکمیّت متمرکز رضاشاهی بذر این قسم ادبیات راکاشت. اساساً شرط پیدایش سیاست و ادب جدید، ظهور فردیت و به رسمیت شناختن آنست. فرد جزئی فروکاسته شده در کلیت جامعه نیست بلکه خود کلی است زنده که با جامعه و تحولات آن رابطه‌ای ارگانیک دارد. در جامعه‌ی قبیله‌ای فرد، جزئی از کلیت است و هویتی جداگانه از قوم و قبیله‌ی خود ندارد. در جامعه‌ی مدرن فرد در کلیّت اجتماع قرار دارد امّا هویت او در آن منحل نمی‌شود.

در ادب اروپا، در ادب رزمی و عاشقانه‌ی «سلحشوران» (شوالیه‌ها) آئین پرستش بانو جای نمایانی دارد. هر سلحشوری به بانوئی متعلق است که راهنمای او در سیر و سلوک اوست. ادب سلحشوری به تدریج رنگ مفهوم‌های

مسیحی یافت و احترام به عفاف بانو، جزءِ جدانشدنی آن شد. سپس جنبش رومانتی‌سیسم که رسم‌های جامعه‌ی بورژوائی را به باد حمله گرفت، مقام زن را در جامعه بالاتر بُرد. رومانتیک‌ها در انتقاد جامعه‌ی بورژوائی که «پول» و «سود» را والاترین ارزش بشری می‌شناسد، از مقام هنر، زن، خانواده و فردیت دفاع می‌کردند. «جستجوی پول و سود، زندگانی خانوادگی را تباه می‌کند، زن را از شوهر، دختر را از پدر و برادر را از برادر بیگانه می‌سازد و زناشوئی را به انجمن سود دوجانبه و عشق را به معامله‌ای که قربانیانش را با رشته‌های زندگی به یکدیگر زنجیر کرده است، بدل می‌سازد.»(۱)

نویسندگانی مانند بالزاک، استاندال، فلوبر در توصیف موقعیّت اجتماعی اشخاص به تجزیه و تحلیل روحیه‌ی زنان نیز پرداختند. در سه رمان بزرگ معاصر آناکارنینا، مادام بواری، عاشق خانم چترلی، قهرمان عمده‌ی اثر، زن است اما سومین - که نوشته‌ی د. اچ. لارنس است به ادب فمینیستی مدرن نزدیک‌تر است. در این رمان، «کانی چترلی» از امتیازات اشرافی به سود عشق شورانگیز خود به باغبان شوهرش، دست می‌شوید. اما مهمتر از این سه اثر نمایشنامه‌ی «خانه‌ی عروسک» ایبسن است. پیام اجتماعی نمایشنامه‌های این نویسنده در تحلیل آخر به اندیشه‌ای یکتا فروکاسته می‌شود: وظیفه‌ی فرد نسبت به خود، واقعیت دادن به شخصیّت خود، اعمال شخصیت در قبال رسم‌ها و آئین‌های قراردادی کوته‌فکرانه، ابلهانه و منسوخ جامعه‌ی بورژوائی. چیزی که ژرف‌ترین تأثیر را بر نسل جوان گذاشت همین بشارت فردگرائی، تجلیل از شخصیت مستقل و بزرگداشت زندگانی خلاق بود که این نیز بیش و کم آرمانی رومانتیک به‌شمار می‌رفت.

---

۱. تاریخ اجتماعی هنر، آرنولدهاوزر، ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، ۳/۹۷۰، تهران، ۱۳۷۰.

نورا قهرمان اصلی نمایشنامه‌ی «خانه‌ی عروسک» زنی است خانه‌دار، کوشا و وفادار. او نه فقط وظیفه‌ی خانه‌داری خود را با شایستگی پیش می‌برد و از فرزندان خود هم به دقت مواظبت می‌کند بلکه می‌خواهد در کار اداری شوهر نیز یار و مددکار او باشد. دخالت او در کار اداری شوهر، گر چه از روی حسن نیت انجام می‌شود امّا به رغم تمایل نورا به فاجعه می‌انجامد. آتش اختلاف بین زن و شوهر شعله‌ور می‌شود. در صحنه‌ی پایانی «نورا» را می‌بینیم که شوهر و فرزند و خانه را ترک می‌کند و در را محکم به‌هم می‌کوبد و می‌رود. گفته‌اند که این صدای کوبیدن در سراسر قاره‌ی اروپا طنین انداخت.

در دوران جدید در غرب و سپس در قاره‌های دیگر زنان به تدریج به صحنه‌ی حیات اجتماعی گام نهادند و بعضی از متفکران نیز به پشتیبانی از حقوق و شخصیت ایشان پرداختند. (سیمون دوبوار در کتاب «جنس دوم» این مُشکل را از سویه‌های متفاوت به‌گفت و گو گذاشته است) خود زنان نیز در این عرصه به چاره‌جوئی پرداختند. «ویرجینیا وولف» کتابی نوشت به نام «اتاقی برای خود» و از آزادی زنان دفاع کرد. هم‌چنین او در سخن‌رانی خود در دانشگاه اکسفورد به دختران دانشجو گفت: برای اینکه بتوانید شخصیت خود را بیابید و بالا برید، باید استقلال مالی داشته باشید. این استقلال مالی از نظر گاه او در مفهوم «خانه یا اتاقی برای خود» ممثل می‌شود.

فمینیسم در مجموع شامل دو جناح عمده: چپ و راست، می‌شود. جناح چپ این جنبش تأکید دارد بر حفظ حقوق زن در خانه و جامعه و استقلال و آزادی او. زن افزوده بر انجام وظیفه‌ی خانوادگی در بیرون از خانه نیز کار می‌کند. او فرزند می‌پرورد، خوراک می‌پزد و خانه را پاکیزه می‌کند امّا در قبال چنین کارهائی مزدی دریافت نمی‌دارد و در واقع نامستقیم از سوی شوهر استثمار

می‌شود. جناح چپ فمینیسم این را ناروا می‌داند و برای همسان کردن حقوق مرد و زن مبارزه می‌کند، امّا جناح راست فمینیسم در پی برابر ساختن کارهای زن و مرد در مسائل جنسی است و نیز باور دارد که از هزاران سال پیش به این طرف «منطق مردانه» حاکم بر کارها، گفتارها، اسطوره‌ها، قانون‌های جوامع بوده است به‌طوری که خود زنان نیز زمانی که به بیان عواطف و اندیشه‌های خود می‌پردازند یا قصه و فلسفه می‌نویسند، زیر نفوذ این منطق مردانه هستند و قدرت مردانه‌ی حاکم را منعکس می‌سازند.

در دوره‌ی انحطاطی قاجار در ایران همان قوانین آئینی متضمن حفظ حقوق زنان نیز نادیده گرفته می‌شد، حتی مردم عادی به القاء افکار خرافی از تحصیل دختران جلوگیری می‌کردند چه رسد به اینکه به او اجازه دهند به‌کار نویسندگی، شاعری یا نمایشگری بپردازد. پس از جنبش مشروطه و پدید آمدن سازمان‌های اداری و صنعتی جدید، باز شدن مدارس دختران، بنیاد کردن دانشگاه، گسترش علم پزشکی و خدمات پزشکی... زنان به تدریج به مدرسه رفتند، در دانشگاه درس خواندند و به مشاغلی مانند آموزگاری و دبیری، پرستاری، مامائی، منشی‌گری، وکالت دادگستری و برخی اوقات به وکالت مجلس... اشتغال ورزیدند. در این دوره البته زنانی نیز به‌کار نویسندگی، شاعری، ترجمه و پژوهش، استادی دانشگاه پرداختند و نمونه‌ی بارزی از شخصیّت و شایستگی زنان را به نمایش گذاشتند و از این جمله‌اند:

شمس کسمائی، پروین اعتصامی، دکتر فاطمه‌ی سیاح، پروین بامداد، ژاله‌ی قائم‌مقامی، دکتر سیمین دانشور، سیمین بهبهانی، پوران فرخ‌زاد، دکتر مهری آهی، لُرتا نوشین، شیرین عبادی (برنده‌ی جایزه‌ی صلح نوبل)... به‌طور کلی با افزایش نسبت تحصیل‌کردگان زن در سطوح عالی، تفاوت‌های ناشی از

موقعیت‌های متفاوت زنان، دست‌کم در زمینه‌ی فعالیت‌های فرهنگی، کاهش در خور ملاحظه‌ای یافته است.

در ادب کلاسیک ما جز رابعه بنت کعب[۱] و چند تنی دیگر زنی نبوده است که به‌کار شاعری یا نویسندگی پرداخته باشد. قرةالعین در دوره‌ی میانی قاجار اشعاری سرود که بیشتر جنبه‌ی عرفانی دارد. امّا شمس کسمائی در دوره‌ی اوج‌گیری جنبش مشروطه و تأثیر ادب و فلسفه‌ی اروپائی بر ادب پارسی به نوشتن اشعاری پرداخت که در آن‌ها تا حدودی آوای زنانه شنیده می‌شود. او از روستای کسمای گیلان بود (تولد ۱۲۶۲ هـ. ش)، به مدرسه می‌رود و سپس با بازرگانی به نام حسین ارباب‌زاده، مردی علاقه‌مند به ادبیات، ازدواج می‌کند. این دو مدت ده سال در عشق‌آباد روسیه زندگانی می‌کنند و در این مدت، شمس، زبان روسی می‌آموزد و با نظریه‌های انقلابی‌های روسیه آشنا می‌شود. در آغاز جنگ جهانی اول، شمس و شوهرش به تبریز می‌آیند. تبریز در آن سال‌ها مرکز جنبش‌های اجتماعی و انقلابی است و شیخ محمد خیابانی و تقی رفعت پرچمداران مبارزه‌اند. شمس در تبریز به گروه «تجدد» می‌پیوندد و به نوشتن مقاله‌هایی اجتماعی آغاز می‌کند. در اوج مبارزه‌های خیابانی، در ارگ تبریز، شمس دخترش را به روی صحنه می‌فرستد تا اشعار مادر را برای جماعت حاضر در گاردن پارتی، بخواند. شمس زنی روشنفکر، فعال و خانه‌اش محفل هنرمندان و اندیشمندان تبریز بود. وی در سال ۱۳۴۰ در سن ۷۸ سالگی در تهران درگذشت. از اشعار اوست:

---

۱. از سروده‌های اوست:

مؤذن پسری تازه‌تر از لاله‌ی مرو — رنگ رخش آب برده از خون تذرو
آواز اذان او چو پیچید به شهر — در حال به باغ در نماز آمد سرو

تا تکیه‌گاه نوع بشر سیم و زر بود
هرگز مکن توقع عهد برادری
تا اینکه حق به قوه ندارد برابری
غفلت برای ملت مشرق خطر بود.(۱)

شمس اشعار نو نیز می‌سرود و قطعه‌ی «پرورش طبیعت» [ز بسیاریِ آتش مهر و ناز و نوازش...] او مشهور است.

از زنانی که پس از شمس شعر سرودند، پروین اعتصامی شاخص‌تر است، پروین نیز مانند فروغ در زندگانی زناشوئی شکست خورد و در زندگانی خود رنج بسیار دید. او کتابدار دانشسرایعالی بود و به واسطه‌ی آموزش‌هائی که از پدرش یوسف اعتصام‌الملک (نویسنده و مترجم) و «کالج آمریکائی» در تهران دیده بود، زنی ادیب و روشنفکر بار آمد. شعر ساده و روان و تا حدودی غمگین او به زودی ایرانگیر شد. دیوان او در بردارنده‌ی دو نوع شعر است. یکی قصائد و قطعاتی به سبک ادب کهن، به‌ویژه به سبک اشعار ناصر خسرو و سعدی... که بازتاب‌دهنده‌ی مشکل‌های اخلاقی و عرفانی مرسوم است و در آن‌ها صدای مردانه شنیده می‌شود. دیگر قطعه‌ها و غزل‌هائی که حکایت‌گر تجربه و اندیشه‌های خود اوست و ظرافت و رقت قلب زنانه و مادرانه را منعکس می‌کند. پروین با اینکه فرزندی نداشت در این قطعه‌ها همه جا با آهنگی مادرانه حرف می‌زند و اشعارش در این زمینه بسیار مؤثر است:

گرچه جز تلخی از ایام ندید هر چه خواهی سخنش شیرین است

خود او چکیده‌ی زندگانی دردناک‌اش را این‌طور بیان می‌کند:

---

۱. تاریخ تحلیلی شعر نو، همان، ۱/۸۶ به بعد.

ای گُلُ تو ز جمعیت گلزار چه دیدی

جز سرزنش و بدسری خار چه دیدی

رفتی به چمن لیک قفس گشت نصیبت

غیر از قفس ای مرغ گرفتار چه دیدی؟(۱)

پروین در مقطعات خود تمثیل‌های اجتماعی می‌آورد. آنچه می‌گوید اشاره‌هائی دارد به وضع اجتماعی زمان او، اشاره‌هائی به ستم زورمندان، شوربختی زن‌ها، کودکان، رنجبران... و نیز اوصافی است از اشیاء و لوازم خانگی، حیوان‌های اهلی و روابط بینوایان و ثروتمندان امّا پروین به واسطه‌ی موانع اجتماعی آن روز و وضع خانوادگی و بینش عارفانه‌اش نتوانست به ژرفای پرتلاطم زندگانی اجتماعی و انگیزه‌های رفتار و کردار آدم‌ها و علت نابرابری‌های اجتماعی پی ببرد و از آن جا که زنی گوشه‌گیر و محجوب بود، نامستقیم شعر می‌سرود، خود را در تصویر و تمثیل پنهان می‌کرد و حتی علائق شخصی‌اش را در پرده نهان می‌داشت و نیز ادراک او از شعر و زندگانی - جز در برخی از قطعه‌ها - مُشابه ادراک شاعران کهن بود. اشعار عاشقانه و توصیفی او همانند غزل‌های قدیمی القائی و دارای رمز و راز است. لحظه‌های وصل و هجران با اشاره و رمز بیان می‌شود. در شعر او نشانی از معشوق به دست داده نمی‌شود. احتمال می‌رود که او در این زمینه هیچ خاطره یا تجربه‌ای نداشته است. افزوده براین «پروین» به تأثیر از افکار ناصرخسرو و شاعران صوفی، گرایش تندی به کناره‌گیری از جهان دارد، به‌ویژه در قصائدی که به استقبال اشعار ناصرخسرو رفته است، این گرایش زاهدانه‌ی وی آشکارتر است. اشعار وصفی یا غنائی او نیز عارفانه و حتی گاه صوفیانه است. در این قسم اشعار، مرگ را چون واقعه‌ای مقدّر

---

۱. دیوان پروین اعتصامی، ۲۶۸، تهران ۱۳۵۳.

می‌پذیرد و امیدوار است در سرای دیگر به آرامش جاوید برسد:

یکی پرسید از سقراط کز مُردن چه خواندستی
بگفت ای بی‌خبر مرگ از چه نامی زندگانی را؟
اگر زین خاکدان پست روزی بر پری بینی
که گردون‌ها و گیتی‌هاست ملک آن جهانی را[۱]

مرگ در این جا مرگ نیست، به معنای زندگانی تازه است. فروغ نیز با اندیشه‌ی مرگ زیاد ور می‌رود، و این مُشکل از تم‌های ثابت شعر اوست. «حرف‌هائی که درباره‌ی روابط عاشقانه‌ی او به میان آمده همه‌اش حرف است. او چنان آدم تنها و خسته‌ای بود که ناگزیر در جستجوی پناهگاه روحی بود... ولی حس مرگ و تنهائی و نه - توانستن جوهر فکری فروغ است و از همین است که شعرش معنی غریبی با مرگش پیدا کرده است.»[۲]

پروین بیش از دو ماه و چند روز در خانه‌ی شوهر (کارمند نظمیه بوده) نماند و به خانه‌ی پدر بازگشت و زندگانیش در چهارچوب کتابداری و چهار دیوار خانه‌ی پدری سپری شد. جهان را سرائی خلل‌پذیر می‌دید که به هیچ روی در خور دلبستن و ماندن نیست. او به گودال هولناک جایگاه خاک‌سپاری مرده اشاره می‌کند و می‌گوید هر که باشی و هر مقامی داشته باشی به این جا می‌رسی: آخرین منزل هستی این است! البته در قطعه‌هائی نیز با علاقه از سویه‌های ساده‌ی زیست، از سیر و پیاز، عدسی و لوبیا، چرخ‌خیاطی، گربه، جوی آب... سخن به میان می‌آورد و از رویدادها و حالات روانی خود تمثیل می‌پردازد و درس گذشت، مدارا و مهربانی می‌دهد. فروغ فرزند زمانه‌ی دیگری است: سال‌های آشفته و پُر غوغای نبرد جهانی دوم و پس از آن که ایران نیز از آسیب‌ها

۱. دیوان پروین اعتصامی، همان، ۷.
۲. هفته‌نامه‌ی بامشاد، م. آزاد، شهریور ماه ۱۳۴۷.

و نتیجه‌های آن بی‌نصیب نماند، غوغاهای متلاطم‌کننده‌ی سال‌های پس از شهریور ماه ۲۰، به فروغ و هم نسلان او اثر گذاشت. این اثر فقط در سویه‌های منفی دنیای درونی نسل آن روز نبود، سویه‌های مثبت را نیز در برمی‌گرفت. پیدایش مفاهیم جدید، بیشتر شدن آگاهی‌های اجتماعی، راه یافتن به شیوه‌های افکار مدرن از طریق ترجمه‌ی آثار چخوف، گورکی، همینگوی... شاعران و نویسندگان را به‌طرز نوین نوشتن آشنا می‌کرد. زمانی که نویسندگان و شاعران ما این آثار را می‌خواندند یا فیلم‌های مدرن را می‌دیدند، ناچار در می‌یافتند که می‌شود به زندگانی به شیوه‌ی دیگری نگریست. سیمین بهبهانی هم در این دوره غزل‌های جدید عاشقانه می‌گفت و از نظر معنا از مضامین غزل‌های کهن دوری می‌جست و عوالم حسّانی زنانه را بیان می‌کرد: شانه برمی‌گیرم و گیسوی افشان می‌کنم... سیمین بهبهانی نیز مانند فروغ از عوالم حسانی محض گذر کرد و از لحاظ وزن غزل، ابداعاتی به‌وجود آورد و غزل را به زبان روزانه نزدیک کرد تا گنجائی در برگرفتن رویدادهای امروزینه یعنی آنچه را در کوچه و خیابان، می‌گذرد داشته باشد.

هنرمندان معمولاً آدم‌هائی هستند بیقرار و ناخشنود که از حادثه‌ای به حادثه‌ی دیگر می‌روند، امّا به هر حال می‌دانند جایگاه آن‌ها در میانه‌ی شورمندی‌ها و تلاطم‌های برونی و درونی است. در همه دیر مغان نیست چو من شیدائی. (حافظ) فروغ شیدا و سودا زده بود. می‌خواست هر چیزی را از نزدیک حسّ کند. جائی می‌نویسد:

ذهنم مغشوش و دلم گرفته است و از تماشاچی بودن دیگر خسته شده‌ام... به محض اینکه... تنها می‌شوم یک مرتبه حس می‌کنم که تمام روزم به سرگردانی و گمشدگی... گذشته است... الان وسط زمستان است و من هنوز بخاری ندارم. از زور تنهائی مثل سگ کار می‌کنم. زندگی همین است. همیشه تنها هستی و

تنهائی ترا می‌خورد و خرد می‌کند. قیافه‌ام خیلی شکسته شده و موهایم سفید شده و فکر آینده خفه‌ام می‌کند.[۱]

این همان دنیای مدرن، دنیای ستایش‌انگیز جدید است! زندگانی مدرن این‌ها را هم دارد. فرد می‌خواهد مستقل باشد و روی پای خود بایستد. کارش البته دشوار است و اگر زن باشد کارش بسی دشوارتر است. برای روی پای خود ایستادن و «اتاقی از آن خود داشتن» باید عرق ریخت و جان کند. این را دنیای جدید برای شاعری مانند فروغ فراهم کرده است و البته این امکان را هم به او داده است که فردیت زنانه‌ی خود را نمایان سازد و در جهان نو حضور بیابد و گوهر خود را بنماید. از این نظرگاه که بنگریم درمی‌یابیم کار جنبش فمینیسم هم کاری انقلابی یا دست‌کم متحول‌کننده است.

البته به شرطی که فرد راه را دانسته برود و از همه‌ی امکان‌های فراهم شده به درستی بهره‌برداری کند. عمل اجتماعی (پراکسیس) حتی اگر از سویه بنیاد تولید اقتصادی لحاظ شود، می‌تواند نتایج مثبت و منفی فراوانی داشته باشد. افراد هم از جامعه تأثیر می‌گیرند و هم بر آن اثر می‌گذارند. فروغ تنها شعر نمی‌گفت، فیلم هم می‌ساخت، روزنامه‌نگاری هم می‌کرد، کتاب می‌خواند و دانستگی خود را با گنجینه‌ی ادب ایران و جهان پربار می‌ساخت. بنابراین انسانی از آب درآمد تأثیرگذار چراکه از خط عادی زیست بیرون زد و گوهره‌ی وجودی خود را تا حدّ ممکن نشان داد. خود او می‌گوید:

سفر حجمی در خط زمان / و به حجمی خط خشک زمان را آبستن کردن / حجمی از تصویری آگاه / که ز مهمانی یک آینه بر می‌گردد / و بدین‌سان است / که کسی می‌میرد / و کسی می‌ماند.[۲]

---

۱. دیوان اشعار، همان، ۴۱، نامه‌ی فروغ، مجله‌ی فردوسی، ۲۷ مرداد ۱۳۴۸.
۲. دیوان اشعار، همان، ۴۱۹.

این سخن به همان معناست که آن دانای کهن گفت: زندگانی را باید به عرض پیمود نه به طول. گوته نیز از همین راه رفت (اگر چه طولی زندگانی‌اش هم زیاد بود) و یکی از پیشروان فرهنگ آلمان و از پیشگامان جنبش مدرنیته شد. او که در بیشتر زمینه‌های زندگانی تجربه اندوخت سخنی دارد که می‌تواند الهام‌بخش همه‌ی کسانی باشد که نگران سرنوشت خود و جویای پیشرفت جامعه‌ی خود و همنوعان خویشند. گوته می‌گوید: «کسی شایسته‌ی زندگانی و آزادی است که با تلاش شبانه روزی هر لحظه آن را به دست آورد.»

فروغ با اینکه زنی فعال و پُرحرارت و کاوشگر بود و لحظه‌های زشت و زیبای زندگانی را در شعرش بازتاب می‌داد، در مجموع فردی بیقرار، بدبین و اندوهگین بود و از رویدادهای سهمگینی که درونش را متلاطم می‌کرد، سخن می‌گفت. از نظرگاه او جهان جدید با «عظمت آسمان‌خراش‌ها» و «سنگین باری زرادخانه‌ها» و «گروه‌های دلمرده، تکیده و مبهوت» شهرهای بزرگش، مژده‌ی رستگاری برای انسان ندارد. گوئی در عصر جدید، جرقه‌ای، جرقه‌ی ناچیزی این اجتماع ساکن بی‌جان را یکباره از درون متلاشی می‌کند. بنابراین در چنین دنیای پُرازدحام و مخوفی، شعر دیگر نمی‌تواند در چهارچوب‌های افکار قدیمی و در کنایه‌های غامض یا الفاظ مرسوم ادبی بگنجد. آشوب عصر جدید ارزش‌ها و چهارچوب‌ها را درهم می‌شکند، رویدادهای خونین یا اضطراب‌آور، فضای برونی و درونی انسان را به لرزه درمی‌آورد، از این رو سرودن و نقد شعر باید در درون چنین «توفان و تلاشی» تجربه و مطالعه شود. این‌گونه نگاه کردن به جهان انسانی و روابط

آدمیان، فروغ را از سوئی به اخوان (امید) و نصرت رحمانی و از سوئی دیگر به سهراب سپهری نزدیک می‌سازد. از منظره‌ی «امید»، جهان انسانی معاصر چون موی زنگی در هم افتاده معیارهای نیک و بد، زشت و زیبا و نظم و بی‌نظمی از میان برخاسته است:

هان کجاست
پایتخت این کج آئین قرن دیوانه
باشبان روشن‌اش چون روز
روزهای تنگ و تارش چون شب اندر قعر افسانه
با قلاع سهمگین سخت ستوارش
با لئیمانه تبسم کردن دروازه‌هایش، سرد و بیگانه.[۱]

سپهری از زاویه‌ی دیگر به جهان انسان‌ها نظر می‌کند. جهان ما «وهم» است، و ما اسیر ظواهریم. برای رسیدن به حقیقت باید به سوی خود بودن رفت. «ما هسته‌ی پنهان تماشائیم.» این هسته‌ی تماشا که در دل خاک پنهان است، به سبب بارش باران شکوفا می‌شود و سر از خاک به درمی‌آورد، و درخت عیان تماشا می‌شود. در شعر «و شکستم و دویدم و فتادم» می‌گوید:

درها به طنین‌های تو واکردم
هر تکه نگاهم را به جائی افکندم، پُرکردم هستی زنگاه[۲]

این هستی پر شده از نگاه عبارت است از دویدن تا هیچ، تا چهره‌ی مرگ تا هسته‌ی هوش، و رسیدن به ته تاریکی و دیدن تکه‌ی خورشیدی در ته تاریکی و خوردن تکه‌ی خورشید و از خود رفتن و رها بودن:

---

۱. آخر شاهنامه، ۵۴.
۲. هشت کتاب، ۲۵۶، تهران، ۱۳۵۷.

و دویدم تا هیچ. و دویدم تا چهره‌ی مرگ، تا هسته‌ی هوش
و فتادم بر صخره‌ی درد، از شبنم دیدار تو تر شد انگشتم، لرزیدم.[۱]
[به این صورت] «من نگاه شده»، تصویر همه چیز را در بردارد.[۲]

این تعابیر و تصاویر در نظام فکری ذن‌بودیسم یا در نظام فکری ایماژیست‌ها، معنا و مفهومی دارند. در این نظام‌ها، یا با عوالمی برتر از واقعیّت و حوزه‌ی اوبژکتیو سروکار داریم[۳] یا با نظامی بنیاد شده بر نحوه‌ی چیدن عناصر جمله در زیر هم و ایجاد تصویر شعری از طریق احساس بصری. امّا اگر از این نظام‌ها بیرون برویم و در حوزه‌ی زبان انسان‌ها و حوزه‌ی «فهم عام» داوری کنیم، می‌توانیم بگوئیم شاعر در جهان آشوبناکی زندگانی می‌کند که تلاطم فن‌آوری و حضور وحشتناک میلیون‌ها انسان در عرصه‌ی ستیزه‌ی حیاتی، همه چیز را به خطر و فسادی به قوه فروکاسته است و دیگر از آن سادگی طبیعی و آغازین وحدت آدمی و باشندگان دیگر اثری باقی نمانده است:

---

۱. هشت کتاب، همان، ۲۵۷.
۲. نیلوفر خاموش، صالح حسینی، ۸۱، تهران، ۱۳۷۱.
۳. این سخنان به زبان فلسفی اگر گفته شود، نوعی ایده‌آلیسم است از آن قسم که در شلینگ فیلسوف آلمانی می‌بینیم و قسمی از آن نیز در فلسفه‌ی شوپنهاور باز تاب یافته است.
شوپنهاور می‌اندیشد جهان منحصراً همان است که درون تجربه‌ی سوژه [عامل شناسنده] پدیدار می‌گردد. خطائی است آشکار که فکر کنیم چیزی مستقل از سوژه همچون علت پدیدار شدن اشیاء در کار است. جهان تصوّر سوژه یا شناسنده است ولی اگر چنین باشد می‌نماید که همانندی اساسی‌ای باشد بین جهانی که بی‌واسطه ادراک می‌کنیم با جهان رؤیاهای ما. اگر این جهانی را که من می‌بینم و دست می‌زنم در واقع منحصراً تصور من باشد - بدان گونه که شوپنهاور باور دارد - پس قسمی رؤیاست. دقیقاً این همان چیزی است که شوپنهاور می‌خواهد بگوید. جهان به رؤیائی مانند است. تنها تفاوت جهان ساعات بیداری ما و جهان خواب‌های ما آنست که رؤیاهای واقعی ما در هماهنگی پایدار با حرکت مکانی - زمانی زندگانی بیداری ما هستند. شوپنهاور تفاوت جهان ساعات بیداری ما و جهان رؤیاها را با تفاوت بین خواندن کتابی به، نظم و ترتیب، سطر به سطر، صفحه به صفحه و خواندن کتابی به صورت یک سطر در میان و صفحه‌ای در آغاز و صفحه‌ای در پایان آن مانند می‌کند. (فلسفه‌ی شوپنهاور، تامس تافه، ترجمه‌ی ع. دست‌غیب، ۴۸، تهران، ۱۳۷۹.)

میان راه سفر از سرای مسلولین
صدای سرفه می‌آمد
زنان فاحشه در آسمان آبی شهر
شیار روشن «جت»ها را نگاه می‌کردند.[۱]

درست است که شاعر به سوی هیچ، به سوی چهره‌ی مرگ می‌رود تا به کلیت هستی برسد. اما اکنون به سبب چند ثانیه غفلت، حضور فردی ما پدیدار شده. دیگر در ابتدای «خود» نیستیم و دست بدوی ما، شبنم شقایق را به نرمی از تن احساس مرگ برنمی‌چیند. با این همه سپهری با همان زبان رمزآمیز خود جاهائی همین زیست انسانی، البته زیست بی‌لک، ناب و شاعرانه را تأیید می‌کند:

زندگی خالی نیست
مهربانی هست، سیب هست، ایمان هست،
آری
تا شقایق هست، زندگی باید کرد.[۲]

نصرت رحمانی نه در جهان حماسی شاملو زیست می‌کند نه در فضای سبز آرامش بودائی «سپهری.» او در آخرین اشعار خود همه جا زخم تبر می‌بیند و باغ خزان زده، زمستان، و بیوه‌ی سیاه (رطیل خطرناکی) که سرگرم بافتن تار دام است. به باغ می‌رود طنین زخمه‌های تبر را می‌شنود، به اتاق برمی‌گردد باز همان صدا در گوشش طنین می‌اندازد و می‌پرسد این کیست مرا تکه‌تکه می‌کند، تا شومینه‌اش در زمستان، خاموش نماند؟ یا:

---

۱. هشت کتاب، همان، ۳۱۸.
۲. هشت کتاب، همان، ۳۵۰.

میعاد زیر گل یخ
با یک بطر کوکتل آهک و سیانور
این‌گونه زندگی را نجات باید داد![۱]

اشعار فروغ جهان در حال فروریزی را ترسیم می‌کند و از این لحاظ با اشعار رحمانی نزدیک است امّا برخلاف او گاهی وصف به دیگران پیوستن، شوق رفتن، به آفتاب سلامی دوباره دادن، پُرشدن آستانه از عشق و ایمان آوردن... را در کار می‌آورد با این همه در اشعار آخرین او جدا افتادگی از دیگران و شکست و درهم ریختن ارزش‌ها منعکس می‌شود. او جهانی را رسم می‌کند که رویدادها و پیوندها به طرز دردناکی تغییر جا می‌دهند یا واژگونه می‌شوند و مصائب بی‌پایان حجم زمان را می‌آگنند. او با عصیان رومانتیک خود نمی‌تواند به انگیزه‌ها و ارزش‌های واهی و راه حل‌های حساب شده، تسلیم شود. «زنی است تنها در آستانه‌ی فصلی سرد» و نیز می‌بیند «در غارهای تنهائی، بیهودگی به دنیا می‌آید، و خون انسان‌ها بوی بنگ و افیون می‌دهد» از این رو آئینه‌ی شعرش از ابرهای زمانه تیره و کدر است. به تعبیر نی‌چه در این جا «نیهیلیسم بر آستانه است و بردر می‌کوبد.»

بیشتر اشعار فروغ در «عصیان»، «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم...»، سرشار از اضطراب و تشویش است. نَفَس ظلمت را می‌شنود، ماه سرخ است و مشوّش، عبور کبوتران در آسمان مانند عبور تابوت‌های سپید است. نگاه او تیره‌ترین زاویه‌های اجتماع و جهان درون انسان را می‌کاود:

بر او ببخشائید
بر او که از درون متلاشی است.[۲]

---

۱. مجله‌ی گوهران، همان، ۳۸.
۲. دیوان اشعار، ۳۲۱.

در این شکسته روانی و ملال، تجربه‌ی روزانه‌ی سراینده با تجربه‌ی هر روزینه‌ی انسان‌های شهرنشین امروز که در جهانی بسته، در جهانی که در آن از هیچ سو نقبی به سوی نور نمی‌توان زد، زندگانی می‌کنند، مرتبط می‌شود و این نظرگاه نیهیلیسم است. خاستگاه این خوف و هیچ انگاری از نظرگاه فلسفه‌ی اجتماعی وضعیّت سرمایه‌داری کلان است که جهان را تبدیل به کارخانه‌ی تولید و بازار مصرف کرده است. در قرن نوزدهم، سرمایه‌داری هنوز به آرمان‌های عصر روشنگری متعهد بود و از سوی دیگر طبقه‌ی کارگر می‌بالید و در مبارزه‌های خود جای گسترده‌تری برای رهائی انسان از مصرف و شیئی شدگی می‌گشود. امّا رویدادهای انقلابی روسیه و چین نشان داد که جنبش‌های جدید نیز از همان شیوه‌های سرکوبگر سرمایه‌داری بهره‌گیری کرده است و اکنون ما دچار بحران هستیم و طبیعی است که در شرائط بحرانی، روان پریشی‌ها نمایان و برجسته می‌شوند. واکنش‌های وسیعی عصبی بروز می‌کند. امّا فلسفه‌ی اجتماعی اعتراض‌ها و واکنش‌ها (از جمله اعتراض‌های دانشجوئی دهه‌ی ۶۰ فرانسه و آلمان) را نمی‌توان به روان پریشی و اختلال عصبی فروکاست و اگر جائی هم برای تأثیر روان پریشی در نظر بگیریم آیا نباید به جای انتقاد از کسانی که گرفتار چنین پریشانی‌هائی شده‌اند، جامعه‌ای راکه مسؤول ایجاد این پریشانی‌های روانی بوده مورد انتقاد قرار دهیم؟[۱]

هابرماس که خود در ایجاد جنبش‌های چپ جدید دست داشت و از پیشآهنگان تظاهرات سیاسی دانشجوئی سال ۱۹۶۸ بود، پس از آنکه تظاهرات یاد شده حدّت و شدّت بی‌سابقه‌ای یافت نوشت که: دانشجویان گرفتار تصورات کودکانه، جنون، تعلقات عاطفی شدید، خیالپردازی افراطی، قطع تماس با واقعیت و توهمات خود ستایانه شده‌اند. یکی از منتقدان هابرماس پاسخ داد که

۱. هابرماس، همان، ۱۳۷.

او با کاربُرد میان برهای ناموجه روان‌شناسی به جای تحلیل‌های سیاسی خطا کرده است و با پذیرفتن معیارهای مشکوک جامعه شناختی و روان شناختی برای بیماری روانی و سلامت روانی به شیوه‌ای غیرنقادانه، سهمی را که خودش در ایجاد نظریه‌ی انتقادی جامعه داشته به باد می‌دهد.(۱)

هابرماس استدلال کرده بود که جنبش دانشجوئی پای‌بند برداشت‌های منسوخی است که میراث سنت قرن نوزدهم است. مهمترین این برداشت‌ها یکی نظریه‌ی بحران است که مبتنی بر نظریه‌ی ارزش ناشی از کار است. دوم تصور مبارزه‌ی طبقاتی به‌عنوان محرک تاریخ و سوم یکسان انگاری جنبش‌های اعتراضی جهان اول و جهان سوم است.(۲)

این طرح چه همه‌ی آن درست باشد چه بخشی از آن، ما را راهنمائی می‌کند که درباره‌ی جنبش‌های سیاسی پس از شهریور ماه ۲۰ به این سو تأمّل کنیم. اعتراض و انتقاد شدید و حتی مبارزه‌های مسلحانه‌ی چند دهه‌ی اخیر تکیه بر بنیادهائی داشت که فلسفه‌ی سیاسی غرب عرضه کرده بود. مفهوم‌های انقلاب، جمهوری، طبقه‌ی کارگر، جبر تاریخ، دیالک‌تیک به معنای مارکسی آن... بر بنیاد تحولات تولید اقتصادی و بالیدن طبقه‌ها و منازعه‌ی آن‌ها در اروپا به‌وجود آمد و از راه ترجمه‌ی آثار متفکران اروپائی به ما رسید. ورود این مفاهیم که اساساً هر وضع سنتی را به چالش می‌طلبد در ایران اغتشاشی فکری ایجاد کرد و متأسفانه در این جا نظریه‌پردازی جامع‌الاطراف نیز پدید نیامد که خط سیری مناسب با وضعیّت اجتماعی ایران و وضع ژئوپولتیک آن عرضه کند. ناچار همه چیز در اغتشاش و هرج و مرج فکری می‌گذشت و گاه کار به همان «خیال‌پردازی‌های افراطی و قطع تماس با واقعیت» می‌انجامید که هابرماس

۱. هابرماس، همان، ۱۳۵.
۲. هابرماس، همان، ۱۳۸.

درباره‌ی جنبش چپ جدید دهه‌ی ۶۰ گفته است.

این افراط‌ها در حوزه‌ی ادب و هنر نیز به اغتشاش کمک کرد. در برابر کردارهای انقلابی، عده‌ای پیدا شدند که بحران عصر ما را به پیروی از هیدگر به روی برگرداندن از اشراق هستی و دور شدن از ریشه‌ی بنیادی همه‌ی باشندگان یعنی «بودن» نسبت دادند و عده‌ای دیگر آن را معلول تمدن پیش رونده‌ی انسان دانستند. تمدنی که از نظر آن‌ها خواه و ناخواه به نیهیلیسم می‌انجامد و آنچه در «سرزمین ویران» [برهوت] تی.اس.الیوت آمده نمونه‌ی مجسم آنست. نمایش‌نامه‌های یونسکو، سارتر[۱]، کامو و بکت نیز این آتش را تندتر کرد و روشنفکران و به‌ویژه دانشجویان را در حالت ملتهبی قرار داد و کار از دو سو به افراط کشید. در یک سو می‌گفتند «فردوس در یک قدمی است» و «ما در آستانه‌ی ورود به آن هستیم» و از سوئی دیگر می‌گفتند «دوزخ موعود آغاز شده و به پایان جهان چیزی باقی نمانده است. حتی در اروپا نیز خیال‌پردازی افراطی کم نبود و در میانه‌ی قرن بیستم، ژرژ برنانوس گفت: «نیروهای دِمونیک (شرّ) در قرن ما تازه در آغاز کار خویش است.»

اخوان، نصرت رحمانی و فروغ فرخزاد... در این زمینه و در آن دوره از شاعران دیگر افراطی‌تر بودند. اخوان (امید) سوگسرود شکست را سر داد. باغی که او در قطعه‌ی «پیوندها و باغ» وصف می‌کند، باغ دیرینه‌ی ما نیست که سروهای سایه‌فکن و هزار دستان نغمه‌سرا و سرخ‌گل‌های دلپذیر داشت. آن باغ به‌گفته‌ی او اکنون خشکیده است، در کنار جوئی که در آن آبی نیست، بوته‌های بارهنگ، پونه، خطمی گویا خوابشان برده است. سپس شاعر چنان خشمگین می‌شود که باغ خزان زده را نفرین می‌کند:

---

۱. سارتر در سال ۱۹۶۰ با نوشتن «شیطان و خدا» و پذیرفتن منطق دیالک‌تیک به جناح چپ پیوست.

ای درختان عقیم ریشه‌تان در خاک‌های هرزگی مستور
یک جوانه‌ی ارجمند از هیچ جاتان رُست نتواند
ای گروهی برگ چرکین تار چرکین پود
یادگار خشک سالی‌های گردآلود
هیچ بارانی شما را شست نتواند.(۱)

«آیه‌های زمینی» فروغ یک شعر «مکاشفه‌ای» تمام عیار است و در این زمینه هیچ روزنه‌ی رهائی برای هیچ کس باقی نمی‌گذارد. «آیه»، زمینی نمی‌شود امّا شاعر که می‌خواهد تباهی و بیهودگی فراگیری را نشان بدهد، آن را نه «آیه‌ی رحمت» بلکه «نشانه‌ی مصیبت» گرفته است. شعر با پیشدرآمد «سرد شدن خورشید» آغاز می‌شود. روشن است که پس از سردشدن خورشید سبزه‌ها می‌خشکند، ماهی‌ها می‌میرند و خاک مردگان را به خود نمی‌پذیرد.

بعد از این پیشدرآمد مصیبت بار، نیندیشیدن به فتح و عشق به پیش نما می‌آید. در غارهای تنهائی بیهودگی زاده می‌شود، زن‌های باردار، نوزادهای بدون سر می‌زایند، نان نیروی شگفت رسالت را مغلوب می‌کند، برفراز سر دلقکان پَست و چهره‌ی وقیح فواحش، هاله‌ای نورانی مانند چتر مشتعلی می‌سوزد... پایان ماجرا چنین است:

خورشید مرده بود
و هیچ کس نمی‌دانست
که نام آن کبوتر غمگین
کز قلب‌ها گریخته، ایمان است.(۲)

این نومیدی شدید البته منحصراً از آشوب‌های مضطرب‌کننده‌ی آن سال‌ها

---

۱. شعر نو از آغاز، ۱/۴۰۶.
۲. دیوان اشعار، ۳۶۷.

سرچشمه نمی‌گیرد، بلکه به قسمی حسب حال خود او نیز هست. شاعر در زندگانی شکست خورده امّا بهت‌زده این شکست را نپذیرفته. او پایداری می‌کند، ضربه‌ها را تاب می‌آورد، به جمع روشنفکران می‌پیوندد و بعد از آن‌ها سر می‌خورد. در پیرامون خود مردانی را می‌بیند که در رفت و آمدند، می‌خورند و می‌آشامند، شعر می‌خوانند، فلسفه می‌نویسند و خود را پیشوای فکر جامعه می‌دانند، امّا در واقع اشباح‌اند، مرداب‌های الکل آن‌ها را بلعیده است، سرِ نام و نان و موفقیت موهوم بر سر و کله‌ی هم می‌زنند. فروغ کم‌کم درمی‌یابد که در «دیدگان آئینه‌ها، حرکات و رنگ‌ها و تصاویر واژگونه منعکس شده‌اند.» در بیشتر اشعار او درونمایه‌ای مشترک وجود دارد که آن را می‌توان به «فرورفتن» تعبیر کرد. خود را نیلوفری می‌بیند که در مرداب روئیده است، هر بامداد به سوی خورشید قد می‌کشد و دست‌های خود را به سوی آن برمی‌افرازد امّا در همان زمان حس می‌کند که همه چیز او را ناچار به «فرو رفتن» می‌کند:

سهم من این است
سهم من، آسمانی است که آویختن پرده‌ای آن را از من می‌گیرد
سهم من پائین رفتن از یک پله‌ی متروک است
و به چیزی در پوسیدگی و غربت واصل گشتن.[۱]

این تأملات وحشتناک همچنان ادامه می‌یابد، و زمانی که شاعر ثمری از تلاش و دست و پازدن جانکاه خود به دست نمی‌آورد، کشمکش را رها می‌کند و به قسمی تسلیم و ایمان می‌گراید. فروغ به رغم سرودن هوسنامه‌های جوانی و به رغم عتاب و خطابی که با خدا دارد، فردی است متدین و ایمان دینی در او می‌جوشد. ایمان او به خدا و گرایش او به متافیزیک دینی البته قسم ویژه‌ای

۱. دیوان اشعار، ۴۱۷.

است، شاعرانه است. او از ایمان و یگانگی عارفانه سخن می‌راند و می‌خواهد در عناصر طبیعت آب شود، می‌خواهد برگ و بار و پرنده و به بوی شب آغشته شود. انگشتان خود را بر پوست کشیده‌ی شب می‌کشد. در همان زمان می‌خواهد «به طغیانی تسلیم شود» او کسی است که از درون به دو نیمه شده و از این رو برای پیوستن به نیمه‌ی دیگرش تلاش می‌کند:

ناشناس نیمه‌ی پنهانیش شرمگین چهره‌ی انسانیش

جست و جو و یافتن «نیمه‌ی پنهانی» و آن چیزی که انسان را از آلودگی و نقص‌ها پاک و پاکیزه می‌کند، از تم‌های اصلی اشعار فروغ است. اوصاف این کوشش به سوی کمال در اشعار نخستین هم از نظر ساخت شعر و هم از نظر درونمایه‌ی آن محدود بود، در «تولدی دیگر» هم به‌طوری که محتوای شعرش نشان می‌دهد، به رغم بهتر شدن ساختار شعر، باز هم محدود ماند امّا در «تولدی دیگر» تأملات دیگری نیز به میان می‌آید که در اشعار نخستین‌اش نیست یا بسیار کمرنگ است. در «تولدی دیگر»، که شاعر تجربه‌ی نظری و عملی بیشتری به دست آورده، او را در عرصه‌ی پهناور زندگانی اجتماعی می‌بینیم. پختگی سبک شعر او نیز در این جا محسوس است. پیداست که سراینده به «درد مشترک» و رنج‌های عامه‌ی مردم آشنا شده و در نتیجه اشعارش قالب‌ها و مضامین محدود گذشته را درهم شکسته و افکار و تصاویر سروده‌هایش رنگ و روی دیگری پیدا کرده است. اما در همه حال اندوه رومانتیک باز در جای خود باقی است. او گمان می‌بَرد که احساس نومیدی او و هراس وجودی او همان احساس و هراسی است که همه‌ی مردم دارند. امّا در واقع این‌ها تأملات فردی «روان پریش» است که با خویشتن «خویش» رویاروی شده. این احساس هولناک به دیده‌ی او در همه جا و همه چیز رخنه کرده است، انبوه عزاداران منتظرند که دیوارهای لرزان و سست فروریزد و تتمه‌ی شعور و آگاهی آن‌ها را خُرد و ناچیز کند. دلهره‌ی ویرانی همه چیز و همه کس را احاطه کرده است:

در شب اکنون چیزی می‌گذرد
ماه سرخ است و مشوّش
و براین بام که هر لحظه در او بیم فرو ریختن است
ابرها همچو انبوه عزاداران
لحظه‌ی باریدن را گوئی منتظرند.(۱)

بیم اِنهدام حتی لحظه‌ای فروغ را ترک نمی‌کند. در این دوگانه شدن درون و تشویش، شاعر به راه سلوک درون می‌رود. گوئی برای او مرگ در آستانه‌ی در ایستاده و دیگر کاریش نمی‌شود کرد. اگر چنین است دیگر تلاش بیهوده است و باید سکوت کرد امّا او به انگیزه‌ی ایمانی دینی راه دیگری می‌جوید و می‌یابد. مرگ پایان کار نیست. اگر پرنده مردنی است پرواز را می‌توان به یاد سپُرد. بیم از مرگ و آرزوی جاودانگی در این جا در شعر به‌هم گره می‌خورد. شاعر حس می‌کند که قلبش در آن سوی زمان و مکان جاری است و زندگانی پس از او، شورمندی‌های قلبش را تکرار خواهد کرد.

فروغ با تن خود با مرگ، با مُردن روبرو می‌شود. مرگ در همه جا هست، در یک قدمی است، در اوهام سرخ شقایق وحشی، در باغچه، در خیابان، در کوچه، در خانه... کمین کرده است. شاعر عشق و مرگ هر دو را لمس می‌کند. «سن فرانسیس آسیسی» هم در سرود خورشید Cantiele of the sun «مرگ را خواهر خود» می‌نامد و خدا را به سبب ارزانی داشتن چنین خواهری به آدمیان سپاس می‌گوید. او در این سرود پس از ستایش پروردگار، خورشید برادرمان را که روز و نور ایمان را برای‌مان می‌آورد، و خواهرمان ماه، و ستارگان، برادرمان باد و خواهرمان آب، مادرمان زمین... همه را سپاس می‌گوید:

---

۱. دیوان اشعار، همان، ۳۰۸.

و ستایش می‌کنم خداوند را به سبب خواهرمن مرگ تن که هیچ انسانی را یارای گریز از آن نیست.

از نظر پابلو نرودا مرگ ردائی سرخ به تن دارد و می‌آید نه موج موج بل مانند شکفتنی از زلال شبانه و سپهری از «صورت طلائی مرگ» سخن می‌گوید.(۱) البته سپهری از نظرگاه عارفانه‌ی خوش‌بینانه‌ای به مرگ می‌نگرد و آن را با ساده‌دلی همچون عنصر جدائی‌ناپذیر زندگانی می‌پذیرد (مولوی هم گفته بود: مرگ اگر مرد است گو نزد من آی...) فروغ هم می‌گوید: شعر گفتن یک جور نیاز ناآگاهانه است به مقابله و ایستادگی در برابر زوال. شاعران آدم‌هائی هستند که زندگانی را بیشتر دوست دارند و می‌فهمند، و همین طور مرگ را. کار هنری یک جور تلاشی است برای باقی ماندن یا باقی گذاشتن خود و نفی معنی مرگ. مرگ هم یکی از قوانین طبیعت است امّا آدم تنها در برابر این قانون است که احساس حقارت و کوچکی می‌کند. مسأله‌ای است که هیچ کاریش نمی‌شود کرد. حتی نمی‌شود مبارزه کرد برای از میان بردنش. فایده ندارد، باید باشد، خیلی هم خوب است.(۲)

مرگ به هر حال فرا می‌رسد امّا نباید در زندگانی دست روی دست گذاشت و کاری نکرد. در شعر «دیر» زنی محزون را می‌بینیم که به خانه و اتاق خود آمده و کسی را در آن جا ندیده است. شب مانند ماری سیاه به درون اتاق می‌خزد، ساعت دیواری خاموش است. در قاب‌های گرد گرفته تصاویر آدمیان، این چهره‌های مضحک‌مان، از گذشت زمان بی‌رنگ شده‌اند، شاید همچنانکه زمانی به این صورت بوده‌اند. آئینه مانند چشم بزرگی در حالی که روح عاصی شب را بر شیشه‌های خود نشانده گرم تماشای اتاق است. زن مانند پرنده‌ی پیری به بستر

۱. نیلوفر خاموش، همان، ۳۵ و ۳۶.
۲. زندگی و هنر فروغ، همان، ۳۵ و ۳۶.

می‌رود. گوئی در این حال ارواح مردگان، آن‌ها که روز و روزگاری بر این تخت خفته بودند در کنار او می‌گریند. غار غار شوم کلاغان در خانه پیچیده و اندوه، زن را به ستوه می‌آورد. امّا باری احساس می‌کند که دریغ است که با درد خود ستیزه کند. پس وضعِ حال را می‌پذیرد و آن شکوفه‌ی غم را می‌بوید تا شعر تازه‌ای بنویسد. پس می‌تواند به مدد سفر، فراموشی، وصل یا نوشتن شعر از سنگینی ضربه‌های مرگ و زوال رهائی یافت یا شبی از لبان معشوق «آوازهای شاد طبیعت» را نوشید و پذیرای بوسه‌ای شد که «قطره‌ی ابدیت» را به کام عاشق می‌افشاند. تأملاتی از این دست در شعر «بعدها» نیز هست. روزی همانند این روزهای تلخ و شیرین فرا می‌رسد و مرگ شاعر را با خود خواهد برد و به ماجرای زندگانی دردناک او پایان خواهد داد:

مرگ من روزی فرا خواهد رسید
در بهاری روشن از امواج نور
در زمستانی غبارآلود و دور
یا خزانی خالی از فریاد و شور.[۱]

شاعر در پیش خود مجسّم می‌کند که جسدش را در قطعه خاکی دوردست دفن می‌کنند و روح‌اش مانند بادبان قایقی در افق دور و پنهان می‌شود. خاک دامنگیر بدن او را می‌فشارد، دلش در زیر خاک می‌پوسد. سال‌ها می‌گذرد. باد و باران به تدریج و نرم نام او را از رخسار سنگ می‌شویند و از شاعر دیگر حتی نشانی نیز باقی نمی‌ماند. گور گمنامی است در راه، فارغ از افسانه‌های نام و ننگ مانده و فراموش گشته است. در قطعه‌ی «زندگی» نیز همین قسم تأملات در کار است. شاعر با همه‌ی پوچی از زندگانی لبریز است. همه‌ی ذرات جسم خاکی او از

۱. دیوان اشعار، همان، ۲۸۰.

شعری گرم می‌سوزد. او دریغ می‌خورد که به زندگانی درست ننگریسته و آن را مانند دشمن خود پنداشته است. غافل از آن که زندگانی همچنان برقرار است و این آدمی است که چون آبی روان در گذر است؛ پس خود را عاشق زندگانی می‌بیند:

عاشقم، عاشق ستاره‌ی صبح عاشق ابرهای سرگردان
عاشق روزهای بارانی عاشق هر چه نام تست بر آن![۱]

ولی تأمل درباره‌ی «مرگ» در قطعه‌های «ایمان بیاوریم...» شاعر را به حیرت می‌افکند. به زبان هیدگر او در این جا باشنده‌ای است «مرگ آگاه» و نمی‌تواند از تأمّل درباره‌ی آن خودداری کند. چرا که باز به تعبیر هیدگر «بودن ما»، «بودنی است برای مردن.» از این نظر این از ویژگی‌های اگزیستانس ماست که به مرگ بیندیشیم. هیچ حیوانی نمی‌داند که می‌میرد و به مرگ خود آگاهی ندارد ولی انسان می‌داند «بودن» ما یعنی تعیین آن نسبت به «بودن»های دیگر، برای مردن است. تا زمانی که هستیم کوشش و تلاش می‌کنیم و اگر در زمره‌ی توده و انسان‌های عادی باشیم، در فراموشی [نسیان] جا خوش می‌کنیم و باور نداریم که می‌میریم... ژان وال می‌گوید: «آیا شرائط زندگانی دقیقاً این نیست که به مرگ نیندیشیم؟ چرا. شرائط زندگانی دقیقاً این است که انسان به مرگ نیندیشد.» به راستی انسان در عشق و امید می‌بالد. انسان بودن انسان یعنی آنچه این باشنده را به مرتبه‌ای والاتر می‌رساند. در مثل در حوزه‌ی اخلاق، وظیفه‌شناسی است و در حوزه‌ی ارزش‌های هنری، آفریدن شعر، موسیقی و داستان است و در حوزه‌ی تاریخی منشاء اثر شدن است. پس اگر قرار می‌بود که شرائط زندگانی انسانی دقیقاً بودن برای مردن باشد، در مثل فردوسی چه طور می‌توانست اثر سترگ

---

۱. دیوان اشعار، همان، ۲۸۶.

خود، شاهنامه را بسراید و به پایان برساند؟ انسان اگر مدام به خود بگوید: من می‌میرم، دیگر نمی‌تواند تلاش کند، شعر بنویسد، درخت بکارد. بنابراین انسان بودن انسان همانا به مرگ نیندیشیدن است:[۱]

ای دل مباش یک دم خالی ز عشق و مستی
وآنگه برو که رستی از نیستی و هستی!

سپهری و فروغ برخلاف شاملو مُدام به مردن می‌اندیشند. فروغ فکر می‌کند مرگ او را از غوغای زندگانی و پوسیدگی محیط و بیهودگی هستی به سوی «خاک پذیرنده» به «آرامش جاوید» می‌بَرد. نزد سپهری، مرگ گاهی ریحان می‌چیند، زمانی ودکا می‌نوشد، گاهی در سایه نشسته و به انسان می‌نگرد و نیز:

ریه‌های خوش بختی پر [از] اکسیژن مرگ است.

برای فروغ مرگ در یکسو همان زمان نگران‌کننده و نجات‌دهنده است. ناگهان پیش می‌آید به‌طوری که فکرش را نیز نمی‌توان کرد:

به مادرم گفتم: «دیگر تمام شد.»
گفتم: همیشه پیش از آنکه فکر کنی اتفاق می‌افتد
باید برای روزنامه تسلیتی بفرستیم.[۲]

ضربه‌ی مرگ در همان زمان که دردناک است، بیدارکننده نیز می‌تواند باشد. مرگ مانند حکم تقدیر فرود می‌آید و پروای پیر و جوان ندارد. شاعر گمان می‌کند که در سراسر تابوتش جریان سرخ ماه‌گذر دارد، و با یادآوری گذشته می‌گوید: آه، من پُر بودم از شهوت، از شهوت مرگ. تأمل درباره‌ی مرگ در شعر فروغ شاید مقاومتی است در برابر آنچه او خود با حسّی مرموز دریافته بود. در نیمروزی خفه به ناگهان روی خواهد داد، چراکه پیش از وقوع آن می‌گفت:

---

۱. عیار نقد در آینه، به سعی محمد ولی‌زاده، ۳۰، تهران، ۱۳۸۳.
۲. دیوان اشعار، همان، ۴۳۷.

شاید حقیقت آن دو دست جوان بود، آن دو دست جوان
که زیربارش یکریز برف مدفون شد.[۱]

باری به‌رغم تلاشی که فروغ برای رسیدن به زیبائی‌ها و ماندگاری‌ها می‌کند، شبح مرگ در آستانه ایستاده است. این شبح را دور نمی‌توان کرد. از این رو تأمل درباره‌ی مرگ شاعر را دمی رها نمی‌کند و به‌ویژه این تأمل، وسوسه‌ی روزانه و شبانه‌ی آخرین روزهای زندگانی اوست.

۱. دیوان اشعار، همان، ۴۳۸.

شعر فروغ سویه‌های دیگری نیز دارد: توجه به زیبائی و عشق. او «زیبائی» را در عناصر طبیعت ستایش می‌کند، به‌ویژه در بدن و سیمای مرد. در شعر جدید پارسی هیچ شاعری مانند او نبوده است که تجربه‌های عاشقانه‌ی جسم و جنس را به حدّت و شدّت او بیان کرده باشد. در بسیاری از عاشقانه‌های خود، او تصاویر صریحی از هنگامه‌ی وصل به دست می‌دهد.

در اشعار نخستین او، مشکل جسم و جنس و وصل با وسوسه‌ی «گناه» آمیخته شده با این همه شاعر از آن استقبال می‌کند. شاید به همین دلیل است که سیاوش کسرائی پس از مرگ فروغ در شعر «شبنمی و آه» می‌گوید:

دختر عاصی و زیبای «گناه»
ماند با سنگ صبورش تنها.[1]

---

۱. دیوان اشعار، همان، ۶۴.

و شاملو می‌سراید:

جریان باد را پذیرفتن / و عشق را / که خواهر مرگ است / و جاودانگی رازش را / با تو در میان نهاد.[۱]

شاملو البته در این جا بر مسأله‌ی «عشق» تأکید دارد امّا در شعر فروغ، مفهوم «گناه» نیز به میان می‌آید به‌ویژه در تقابل با زاهد که شاعر را «گناهکاره‌ی رسوا» می‌نامد. باری او هنر خود را در این می‌داند که ظاهر و باطنش یکی است و آن پیشانی را که از داغ گناهی سیاه شود بهتر از آن پیشانی منقش به کار ریائی می‌بیند. امّا در اشعار آخرین شاعر، عشق در این حوزه محصور نمی‌ماند، آنچه می‌نویسد «هوس نامه» نیست، ماجرای دردناک دلی خونین است، تلاشی است برای برتر رفتن از تمنیّات محض جسم و جنس و رسیدن به افقی معنوی.

بازگشت به گذشته و آن را چون آغاز و چون لحظه‌ی اکنون نگریستن، درونمایه‌ی چند قطعه از اشعار «تولّدی دیگر» است. سراینده پرده‌ی زمان را کنار می‌زند و خود را در آئینه‌ی یادآوری‌ها می‌نگرد و باز می‌یابد. او در پرتو نکته‌ای اصلی، دیگر چیزها را به حوزه‌ی خیال می‌آورد و عناصر ناسازگار را در این بازیابی خاطره‌ها ترکیب می‌کند. این را در ادب اروپا (تخیل واحد Monomane) نامیده‌اند.

نمونه‌ی عالی این ادب را در رمان «در جستجوی زمان گمشده»ی مارسل پروست می‌بینیم که در آن «انگار شط نیل زمان طغیان کرده تا سرزمین واقعیت را آبیاری کند.»[۲] در این جا تکرار هستی فردی در طبیعت، با قسمی خاطره‌ی بازگشت به دوران کودکی همراه است. سراینده می‌خواهد آلودگی‌های زندگانی کنونی را در آب زلال دوران پاک کودکی فرو برده و آن را شسته و پاک کند. در حوزه‌ی خیال می‌بیند در آستانه‌ی در کوچکی ایستاده است، در کوچه‌ای که

---

۱. دیوان اشعار، همان، ۵۲.
۲. روزنی به رهائی، همان، ۹۷.

روزگاری شاهد رفت و آمد پسرانی بود که عاشق او بودند. گوشواره‌ای از گیلاس به گوشش آویخته است و اکنون در سه سالگی به تبسّم معصومانه‌ی دخترکی می‌اندیشد که در آینده (آینده‌ای که فرارسیده)، باد شبی او را خواهد بُرد. گوئی عقربه‌های زمان را به عقب چرخانده و روزهای سرشار از سادگی کودکی را تجدید کرده است:

گوشواره‌ای به دو گوشم می‌آویزم
از دو گیلاس سرخ همزاد
و به ناخن‌ها یم برگ گل کوکب می‌چسبانم
کوچه‌ای هست که در آن جا
پسرانی که به من عاشق بودند، هنوز
با همان موهای درهم و گردن‌های باریک و پاهای لاغر
به تبسم‌های معصوم دخترکی می‌اندیشند که یک شب او را
باد خواهد بُرد.(۱)

سراینده در رویاروئی با رویدادها و زندگانی هر روزینه فقط به «عشق»، «زیبائی» و «دوره‌ی کودکی» نمی‌اندیشد، آنچه را که در گذرگاه‌ها، محفل‌ها، خانه‌ها و دل‌ها می‌گذرد نیز وصف می‌کند، واقعیت‌های دردناک را با آهنگی غمگین‌کننده تجسّم می‌دهد. او زنی است دوستدار سادگی، صمیمیت و مهربانی امّا در زندگانی مدام با متضاد آن‌ها روبرو می‌شود. از این رو در پی پناهگاه است و در «آستانه‌ی فصلی سرد» از ازدحام بیرون می‌گریزد چراکه:

در کوچه باد می‌آید / کلاغ‌های منفرد انزوا / در باغ‌های پیر کسالت می‌چرخند

از این جا به بعد بحران و اغتشاش درونی و برونی است که حکم می‌راند. نگریستن از درون نگاهی شکسته، جهان مصوّر شده را نیز شکسته کرده است.

---

۱. دیوان اشعار، همان، ۴۱۸.

شاملو و امید وحشتناکی و تباهی جهان امروز را می‌دیدند امّا فروغ و نصرت رحمانی، جهان را وحشتناک و تباه شده می‌بینند و بین این دو نوع نگریستن تفاوت زیاد وجود دارد و این تفاوت همانند تفاوتی است که در مثل ما بین آثار کافکا و برتولت برشت می‌بینیم. کافکا فاشیسم و تبهکاری‌های آن را پیش‌بینی می‌کند امّا آن را واقعیتی مقدّر می‌داند. برشت تبهکاری‌های آدمی را می‌بیند امّا آن‌ها را در افقی تاریخی ترسیم می‌کند. این تبهکاری‌ها جزء جدانشدنی نظام ناساز اجتماعی است نه واقعیتی مقدّر و چاره‌ناپذیر. فروغ متأسفانه به سوی کافکا و گنوستی‌سیسم چرخیده است. از نظر او پیام‌آوران از میعادگاه‌ها می‌گریزند، برکت از زمین رخت بربسته و حس ترسناک گنهکاری ارواح کور و کودن آدمی را مفلوج کرده است. این پوسیدگی درونی و برونی در تصاویر «مرداب عفن» و «موش‌های موذی» (که اوراق کتاب‌ها را می‌جوند)، مُمثّل می‌شود:

مرداب‌های الکل / با آن بخارهای گس مسموم / انبوه بی‌تحرک روشنفکران را / به ژرفنای خویش کشیدند / و موش‌های موذی / اوراق زرنگار کتب را / در گنجه‌های کهنه جویدند.[۱]

گفت و گو در این زمینه که این تصاویر وحشتناک چه اندازه مصداق برونی داشته یا چه اندازه از آن مرتبط با نگاه‌های شکسته‌ی «بیماری روان پریش» است، شاید زیاد موجّه نباشد و می‌توانند بگویند فروغ و نصرت رحمانی شاعر بوده‌اند و سنجش دقیق سروده‌های آن‌ها نارواست چرا که «ثمره‌ی وجد و حال» را نباید به «ترازوی خِرَد و استدلال» سنجید امّا به دلیل اینکه این هر دو شاعر در اشعار خود در بیان‌گزاره‌های خود، استدلال می‌کنند و پای نوعی تفکر را به میان می‌آورند، نمی‌توان نتایج منطقی و قهری آن گزاره‌ها را نادیده گرفت. این گزاره‌ها

---

۱. دیوان اشعار، همان، ۳۶۴.

واقعیت‌های تلخی را بیان می‌کنند، از تکرار بیهوده‌ی ماجراهای زندگانی و خستگی مفرط آدمیان سخن می‌گویند، به سادگی آغازین طبیعت و جامعه، به عرفان جدید یا نیهیلیسم باز می‌گردند امّا در آن جا که از دل پوسیدگی جوانه‌های نو سر برمی‌زند یا از ژرفای ظلمت، روشنائی به آئینی می‌جوشد، حرفی نمی‌زنند و اگر حرفی هم می‌زنند می‌گویند:

خوابیدیم. می‌گویند: دستی در خوابی گل می‌چید

یا:

این کیست، این کسی که روی جاده‌ی ابدیت

به سوی لحظه‌ی توحید می‌رود؟

لحظه‌های رمزآمیز و گاه طربناک شعرهای سپهری و فروغ را انکار نمی‌توان کرد. آن «عرفان جدیدی» را که این دو، هر یک به شیوه‌ی خاص خود بیان می‌کنند، نیز مصنوعی یا بی‌حاصل نمی‌توان شمرد. آنچه انتقادپذیر است، کار این دو شاعر است درآمیختن دو عرصه‌ی «درونی» و «برونی.» تاریخ زندگانی اجتماعی بشری قوانین و نیروهای مؤثر خاص خودش را دارد. تفکّرات و تأملات شخصی هنرمند نیز از هنجارهای خاص خود پیروی می‌کند. بنابراین زمانی که هنرمند ناسازگاری‌ها و به‌هم‌ریختگی‌های قضایای اجتماعی - تاریخی را می‌بیند و قصد ترسیم آن‌ها را دارد، نباید زاویه‌ی دید خود را بر آن‌ها زورآور کند. مانند همین مکاشفه‌ی «ویران شدن قریب‌الوقوع جهان.» ما از کجا بدانیم که چنین چیزی روی خواهد داد؟ و اگر بدانیم چرا نباید برای رفع آن از راه حل‌هائی از جنس خود آن بهره گیری کنیم؟ خیال آدمی همه جا می‌رود و در عالم هنر هم باید برود امّا آن جا که پای تصویر کردن واقعیت‌های اجتماعی و تاریخی در میان است هر حرفی را نمی‌توان زد. یکی از نمونه‌های این قبیل تأملاّت در آثار رومانتیک‌های آلمانی به‌ویژه، پدیدار می‌شود: ترکیب فرادهش علوم باطنی

(Esotric) با برخی از رگه‌های تفکر آزاداندیشانه و انقلابی، انتقال از عرفان نفسانی به تصور جامعه‌ای متحرک از جاذبه‌ی شهوی، آن طور که «شارل فوریه» (۱۷۷۳ تا ۱۸۳۷) فیلسوف و ریاضی‌دان آلمانی مدعی آن بود: «او به همان اندازه‌ی مارکس معاصر می‌نماید... و مانند مارکس باور دارد که زور، اضطرار و دروغ بر جامعه حکومت می‌کند. امّا فوریه برخلاف مارکس می‌گوید آنچه به انسان‌ها وحدّت می‌بخشد، جاذبه‌ی شهوی هوس است. تغییر دادن جامعه به معنای آزاد کردن آن از موانعی است که دامنه‌ی عمل قوانین جاذبه‌ی شهوی را محدود کرده‌اند.»[۱] فوریه می‌گوید: «نخستین دانشی که کشف کردم نظریه‌ی جاذبه‌ی شهوی بود... به زودی دریافتم که قوانین یاد شده کاملاً با قوانین حاکم بر جاذبه‌ی ماده... تطبیق می‌کند و باز دریافتم که در نظام حرکت هر دو دنیای مادی و معنوی وحدتی وجود دارد. گمان بردم که این تمثیل را می‌توان از قوانین کلی به قوانین جزئی توسعه بخشید، یعنی جاذبه‌ها و اعراض حیوان‌ها، گیاهان، جمادها... شاید در طرحی واحد با جاذبه‌ها و اعراض انسان‌ها و اختران هماهنگی داشته باشد... و بدین سان تمثیل چهار حرکت را کشف کردم: مادی، آلی، حیوانی و اجتماعی... به محض اینکه متوجه نظریه‌های جاذبه و وحدت این چهار حرکت شدم کم‌کم توانستم دستنوشته‌ی طبیعت را بخوانم.»[۲]

این «نظریه» همانند است با آنچه شوپنهاور درباره‌ی «اراده» عرضه می‌کرد. او می‌گفته: «من اراده‌ای دارم که گوهره‌ی رفتار و امیال من است، پس جهان دگرشونده نیز دارای اراده است.» و مشابه است با نظریه‌ی «صوَر نوعی» گوته. خود گوته روایت می‌کند که: در زمان مطالعه‌ی گیاهان باغ «پالرمو» در ایتالیا در نگریستن به گیاهی، به این بینش دست یافتم که در این گیاه صورت نوعی

۱. کودکان آب و گِل، همان، ۸۲ و ۸۳. ۲. کودکان آب و گِل، همان، ۸۳ و ۸۴.

(ایده‌ی کلی) همه‌ی گیاهان وجود دارد. زمانی بعد این «کشف» را با شیللر در میان گذاشتم و خواستم او را قانع کنم که صورت نوعی یاد شده علّت وجودی همه‌ی گیاهان است. امّا او به انکار سرش را تکان داده و گفت: این مفهوم علمی نیست بلکه «تصوّر» است.

درباره‌ی «نظریه»ی «فوریه» نیز «فلورا تریستان» - از پیشگامان سوسیالیسم و آزادی زنان - می‌گوید: «فوریه یکی از پیروان سویدن بورگ عارف سوئدی بود و این عارف با «کشف» نظریه‌ی ارتباط‌ها به اعلام کلیّت علم پرداخت و الهام‌بخش نظام زیبای تمثیل‌های فوریه شد. سویدن بورگ، بهشت و دوزخ را به‌عنوان نظام‌های تابع جاذبه و دافعه در نظر می‌آورد، فوریه آرزو داشت رؤیای آسمانی سویدن بورگ را در زمین واقعیت دهد و گروه‌های فرشتگان او را به دسته‌های سربازان بدل کند.»(۱)

درباره‌ی «آیه‌های زمینی» می‌توان گفت که فروغ برخی از تجربه‌های شخصی خود را با روایت‌های مکاشفه‌ای از آن قسم که در «سرزمین ویران» الیوت آمده ترکیب کرده. از این قسم مکاشفه‌ها هم در دوره‌ی پس از سقوط ساسانیان در متن‌های باستانی ما دیده می‌شود، مانند آمدن بهرام ورجاوند و کین خواستن او از مهاجمان، یا ظهور دجال - که به احتمال بسیار از «فرجام‌شناسی» مسیحی گرفته شده است. می‌توان پرسید که چگونه فروغ سی ساله توانسته است چنین روایت‌هائی از سقوط آدمیان و آشوب‌های فرارسنده به دست بدهد؟ آیا او شاهد جنگی بزرگ بوده و سقوط ارزش‌های مطلوب خود را به چشم دیده است؟ او در ایران و در جامعه‌ای نیمه روستائی - نیمه شهری زیسته که جز با تاریخ آشفته و نابهنجار پشت سرش، با چیز دیگری رو به رو نبوده تا بدین‌سان جهان موجود و

---

۱. کودکان آب و گِل، ۸۴.

حتی جهان آینده را آشوب زده و سترون تصویر کند.

خود عنوان «آیه‌های زمینی» آیا از بی‌اعتقادی سرچشمه می‌گیرد؟ منوچهر آتشی به این پرسش پاسخ منفی می‌دهد و می‌گوید: «شاعر در بطلان آیه‌های زمینی سخن می‌گوید و این بازگوکننده‌ی نکته‌ی ظریفی است. فروغ روحیه‌ای مذهبی یا اعتقادی داشته که جبر اجتماعی -سیاسی زمانه، او را در خلاف جهت آن مسیر به حرکت درآورده است. همه‌ی اشعار آخرین او به تعبیری «آیه‌های زمینی»اند. چراکه این آیه‌ها را روشنفکران مادی صادر کرده‌اند و بعد در «صدق» آن وامانده‌اند. چیزی مانند مضامین اشعار الیوت که مسیحی بود ولی رویدادها و جنگ‌هائی که به فروپاشی مسیحیت و اخلاق مسیحی انجامید، او را به سرودن اشعاری واداشت که ظاهری ارتدادی امّا بُن مایه‌ی اعتقادی دارد.»[۱]

البته اشعار آخرین فروغ از چیزهای دیگری نیز حرف می‌زند از جمله از عشق و مهربانی. احساس او از عشق و معشوق دوگانه است و در این عرصه هم تسلیم می‌شود و هم با آن می‌جنگد و نیز در عشق با چیزی ناشناخته دیدار می‌کند. این چیز تازه و ناشناخته، این عشق بیدادگر، پیوندگنگی است که ناگهان بازیافته می‌شود. خواستن، «درد تاریکی» است برای به دست آوردن آسایش درون یک پریشانی سوزان. می‌باید با لحظه‌های متنوع این درد ناشناخته و تیره همراه شد و با معشوق همه‌ی لحظه‌های ناپایدار یکتائی را زیست، و در «بدبختی»، «خوش‌بخت» و در «خوش‌بختی»، «بدبخت» بود. فروغ در چنین جهانی زیست می‌کند. جهانی مضاعف، پُر از مهربانی‌ها و ستم‌ها، دوستی‌ها و دشمنی‌ها، وصل‌ها و هجران‌ها، راستی‌ها و دروغ‌ها... شعر در این جا با هیجان‌های ژرف زیستن، و این چنین زیستن و در اضطراب‌ها و شادی‌های ناپایدار شبانه روزی درهم می‌آمیزد.

---

۱. فروغ فرخ‌زاد، همان، ۸۲.

یکی از نشانه‌های بارز شعر، داستان، نمایشنامه‌ی موفق «سبک داشتن» آنست. سبک بارز اثر نشان می‌دهد که هنرمند آنچه را عرضه کرده است از تلاش و تجربه‌ی خود به دست آورده و از دیگران به عاریت نگرفته است.

در فارسی واژه‌ی Style، معادل‌هائی دارد از قبیل: شیوه، طرز، نَمَط و روش نوشتن... همه مرادف‌اند و مفهوم یاد شده را به درستی توضیح نمی‌دهند. اصل کلمه یونانی است و به معنای قلمی نوک‌تیز است که به وسیله‌ی آن بر لوحه‌های فلزی کنده‌کاری می‌کنند یا عبارت‌هائی نقر می‌کنند، و از این جا عبارت‌های نگارش (نگاریدن) و طرز نوشتن پدید آمده است. بوفون گفته است «سبک یعنی شخص نویسنده»، یعنی ابراز آن چیزی که هست. به سخن دقیق‌تر سبک عبارت است از واقعیت دادن ایده‌ها یا عواطفی که شخص در دانستگی و در درون خود دارد.

شوپنهاور در مقاله‌ی خود درباره‌ی ادبیات، اقسام متفاوت نویسندگی

(تصنیف) را ارزیابی می‌کند و می‌نویسد: هستند کسانی که موضوعی را که در دانستگی دارند به قلم می‌آورند و کسانی نیز برای «نوشتن» می‌نویسند! و این اسف‌بار است چرا که هدف منحصر به فرد ایشان نوشتن به منظور سودبردن است... از نظر دیگر نویسندگان را می‌توان برحسب اندیشه‌ی درون اثرشان دسته‌بندی کرد. بسیار کسان حتی بدون اندیشیدن می‌نویسند به‌طوری که گوئی نوشته را از انبار حافظه برگرفته‌اند. نادره‌ترین نویسنده کسی است که پیش از نوشتن می‌اندیشد. فقط کسانی که با اصالت درباره‌ی «موضوع» می‌اندیشند آثاری ماندگار به‌وجود می‌آورند مشروط به اینکه درونمایه‌ی اثرشان مهم و خطیر باشد... اگر نویسنده‌ای عنوان [یا تعابیر] اثرش را از دیگران اخذ کند یا به تقلید از عنوان اثر آن‌ها بپردازد، دلیل آنست که او به‌طور کلی نمی‌تواند موضوعی بکر عرضه دارد... سبک اثر «سیماشناسی» اندیشه است. سبک هر نویسنده‌ای در واقع ریخت‌شناسی اندیشه‌ی اوست که بیشتر خصلت او را نمایان می‌سازد تا سیمای ظاهری او را. تقلید کورکورانه‌ی سبک دیگران همانند است با زدن صورتکی به چهره، قطع نظر از اینکه تقلید تا چه اندازه ماهرانه باشد، فاقد روح نسخه‌ی اصلی خواهد بود. سبک نویسنده وضع بنیادی تفکر او را نمایان می‌سازد و نشانه‌ی خوبی است از کیفیت تفکر او.[۱]

نصرت رحمانی درباره‌ی نیما و اشعار او و خودش می‌نویسد: «راهنمائی‌های او برای من پرارزش بود امّا همواره فاصله‌ای بین ما وجود داشت. من آدمی شهری بودم و نیما روستائی بود. در شعرها هم این فاصله و تمایز خود را نشان می‌دهد. نیما از طنین [آوای] مرغ سحر، بانگ خروس... خوشش می‌آمد و من از بوی نم هشتی یا آفتابی که از سوراخ سقف بازار روی زمین می‌افتاد یا سایه

۱. فلسفه‌ی شوپنهاور، همان، ۱۳۶.

روشن آب‌انبارهای چهل پله. نیما به چادری، گوسفند و سگی دلخوش بود امّا این‌ها برای من چندان جاذب نبود. زیباشناسی نیما، زیباشناسی آدمی روستائی است. من بچه‌ی تهران بودم، بزرگ شده‌ی کوچه و بازارها...[۱]

فروغ نیز با همه‌ی شیفتگی و علاقه‌ای که به طبیعت، چشمه، گل، دار و درخت دارد، بچه‌ی شهری و بچه‌ی تهران است. او گاهی از طبیعت، دشت، چشمه، قایق، دریا، رود... نیز سخن می‌گوید امّا نظرگاه او نظرگاه انسانی شهرنشین است. بارزترین وصف طبیعت را در شعر «آن روزها»ی او که حاوی یادآوری دوره‌ی کودکی اوست می‌توان یافت. در این شعر، او از خانه‌ها، کوچه‌ها، اتاق‌ها، بازارها... یاد می‌کند. از خانه‌ها و بازارهای چند دهه‌ی پیش تهران. از رعشه‌های عطری که شهر را در آخرین صبح زمستانی دیدار می‌کند، از بازاری که در آن بوی تند قهوه و ماهی به مشام می‌رسد، از گوشه‌ی صندوق‌خانه در سکوت ظهر و از کوچه‌های گیج از عطر اقاقی‌ها... که این یکی در خانه‌های قدیمی تهران زیاد بود و چون آبشاری از دیوار خانه‌ها روبه سوی کوچه سرازیر می‌شد و عامه‌ی مردم آن را یاس امین‌الدوله یا پیچک می‌نامیدند.

مضامین شعر فروغ نیز ویژگی شهری و شهر نشینی دارد و نشانی‌هائی که از جامه‌ها، گلوبندها، کفش‌ها و اشیاءِ خانه و رفتار و گفتار مردم به دست می‌دهد نمایانگر زیست شهری است و سبک اشعار او نیز متأثر از همین عوامل است. البته سبک هر نویسنده‌ای از عناصر چندگانه‌ای ترکیب می‌شود که هر چند از این‌جا و آن‌جا، از درون و برون، از تجربه و اندیشه فراهم می‌آیند باز کلی زنده تشکیل می‌دهند که شناساننده‌ی کار هنرمند در دوره‌ی معین تاریخی است. این عناصر چندگانه‌ی شعر فروغ را به شیوه‌ی زیر می‌توان واکاوی کرد:

---

۱. مجله‌ی گوهران، همان، ۱۰.

الف: تصویر. ایماژ (تصویر) با تخیل Imagination همریشه است، بازتاب، آئینه، وصف روشن... نیز معنی می‌دهد و در شعر همان بیان مجازی است و از وصف، کنایه، تشبیه گرفته تا استعاره و نماد... وسعت می‌یابد. تصاویر شعری فروغ در آغاز خیلی ساده‌اند امّا به تدریج غامض می‌شوند. این تصاویر غالباً برای زیباتر کردن شعر نیامده‌اند بلکه حاصل ادراک و تجربه‌های خود او هستند.

از اشعار او پیداست که انگیزه‌ی حادی او را به نوشتن وا می‌دارد و به تعبیر قدیمی «سخن‌اش از دل بیرون می‌آید» به‌ویژه عبارت‌های او ساده و خودمانی است. فروغ در جریان سیلاب رویدادها و در زیستن و مصائب و شادی‌های آن روی سخن با دیگران دارد. همه‌ی اشعار او به راستی نوعی اعتراف نامه است. اعتراف نامه‌ی یک کودک زمانه!

در تصاویر شعری فروغ وضعی اسطوره‌ای و مایه‌ای از اوراد دینی هست امّا این تصاویر حاصل تفکر نیست، ثمره‌ی تأمل است یا از ادب «مکاشفه»ای اروپا گرفته شده. او تعبیر «انسان پوک» را درباره‌ی آدم‌های امروز به‌کار می‌بَرد. این تعبیر در شعر الیوت هم آمده است: «ما آدم‌هائی هستیم پوک، کله‌هایمان به‌کاه آکنده!» نزدیکی شعر فروغ به بیان روزانه و به نثر از شگردهای ویژه‌ای است که برای امروزی‌کردن کار خود به‌کار می‌بَرد. حالات متضاد او سبب شده است که تصاویرش نیز متضاد و ژاژ نما از آب درآید.

جای پنج شاخه‌ی انگشت‌های تو
که مثل پنج حرف حقیقت بودند.[۱]

مراد سیلی محکمی است که عاشق از دست معشوق خورده است. اما این سیلی (تشابه پنج شاخه‌ی انگشت و پنج حرف حقیقت به‌کنار)، چه حقیقتی را

---

۱. تولدی دیگر، ۱۲۶.

اثبات می‌کند. خشونت معشوق، آزارطلبی عاشق؟ در «ایمان بیاوریم» واژه‌های ویرانی، انفجار و متلاشی شدن، حفره‌های استخوانی و خون مکرر می‌شود. آن که تاج عشق به سر دارد، در میان جامه‌ی عروسی پوسیده. جنازه‌ها معابر را پوشانده‌اند. تصاویر این اشعار غالباً مستقیم یا نامستقیم گرفته شده از ادب «مکاشفه»ای است. در مکاشفه‌ی یوحنا آمده است:

و چرخشت را بیرون شهر به پا بیفشردند و خون از چرخشت تا به دهن اسبان به مسافت هزار و ششصد تیر پرتاب جاری شد.[۱]

پس از آن فرشته داس خود را به زمین آورد، و موهای زمین را چید و آن را در چرخشت عظیم غضب خدا ریخت.[۲]

تصاویری که در «ایمان بیاوریم» همان‌طور که خود شاعر هم می‌گوید: «طنین آیه‌ها»ی مکاشفه‌ای هستند، رسالت ویرانی را با خود به قرن ما آورده‌اند. البته مرادش رسالت پیام آوران زمینی است که در باغ سبز را نشان دادند امّا آنچه آمد لهیب دوزخ بود. به این دلیل اکنون دیوارهای مرز مانند گیاهان در شب خاموش قد می‌کشند.

تصاویر اشعار نخستین فروغ به شورانگیزی و انسجام اشعار توللی و مترنم و رنگین بودن سروده‌های نادرپور نمی‌رسد. اما چون در سرودن آن‌ها صنعتگری کمتری به کار رفته ساده‌تر و محسوس‌تر است و از سوی دیگر در این اشعار هم صفت و موصوف‌ها و هم تشبیهات از نوع صفات و تشبیه‌های رایج‌اند و از این رو دلالت‌های آن‌ها زود به دانستگی می‌آید مانند تشبیه شب به «دیوسیاه» و رود کارون به گیسوی دختر، و عمر به پائیز و موج زدن پیچ نیلوفر مانند دود و صفت‌ها و اضافه‌های معهود مانند: طفل شیطان، ماسه‌ی گرم، توفان سهمگین، دانه‌های

۱. کتاب مقدّس (عهد جدید)، مکاشفه، ۱۴: ۲۰.
۲. مکاشفه، همان، ۱۴: ۱۹.

شکسته‌ی صدف، سکوت پریشان نیمه شب، طبیعت افسونکار، خرمن گیسو، و تعابیری مانند قفل خاموشی به دهان زدن، ناز کردن کسی با سرانگشت وفا، پرواز کردن به سوی آسمان روشن شعر، باریدن باران گناه، پُر کردن پیمانه، پشت پا زدن به جهان هستی....

در تشبیهات سه کتاب نخست فروغ غالباً تشبیه میان دو چیزی واقع می‌شود که در معانی و اوصاف اشتراک دارند. و گفته‌اند که «بهترین تشبیه، تشبیهی است که صفات مشترک آن بیشتر باشد چنانکه یادآور نوعی اتحاد شود.» و نیز «تشبیهاتی هست که جهات مشترک دارند و تشبیهاتی که جهات اختلاف آن‌ها بیشتر است.»[۱] به هر حال در اشعار نخست فروغ تشبیهات زیادی آمده است که هر دو سوی تشبیه حسّی است. مانند:

دل من کودکی سبکسر بود.

یا:

رفتم که گم شوم چو یکی قطره اشک گرم.

به‌ویژه در این تشبیه‌ها، کنایه‌ها، استعاره‌ها عناصر تشبیه‌ها و استعاره‌ها محسوس است[۲] و مرتبط با حواس بینائی، شنوائی و بساوائی... یعنی عناصر سازنده‌ی آن‌ها اوبژه‌ی برونی و مربوط به چشیدنی‌ها، دیدنی‌ها و بوئیدنی‌هاست. و این‌ها ساده‌ترین و درک‌پذیرترین ایماژها (تصویرها) هستند مانند لبی با بوسه‌ی شیرین، تنی با بوی عطرآگین، لرزیدن سایه‌های نخل از نسیم هوسباز نیمه‌شب، موج زدن بوی معشوق بر روی آب، سوختن در تب تند

---

۱. نظر قدامه بن جعفر و ابوهلال عسکری به نقل از معالم البلاغه، محمد خلیل رجائی، شیراز، ۱۳۴۰.

۲. مانند تشبیهات محسوس به محسوس منوچهری و دیگران. خاقانی می‌گوید:

در برم آمد چو چنگ، گیسو در پاکشان

من شده از دست صبح، دست به سر چون رباب

بوسه، تراشیدن تن معشوق از مرمر آب‌ها با دست خیال، پُر بودن شب از قطره‌های الماس، عطر سُکرآور گل یاس، پر کردن دامان از سوسن‌های صحرائی. این‌گونه تصاویر همیشه سویه‌ی مثبت ندارد. زمانی که لحظه‌ی وصل سپری می‌شود یا عاشق و معشوق از هم جدا می‌افتند یا حسودان و معاندان به میدان می‌آیند یا تقدیر، عاشقان را به ورطه‌ی مصائب می‌افکند، تصاویر شعر شیرینی و لطافت خود را از دست می‌دهند. بوسه، بوسه‌ی سوزنده‌ی مرگ‌آور می‌شود، زندگانی قفسی تنگ و شعر ایزد بانوئی خون آشام و خورشید گوئی میان مجمری از خون نشسته است. این قسم دوم تصاویر در دو کتاب آخرین فروغ غلبه می‌یابد، و در آن‌ها تشبیه‌های خیالی یعنی آن چیزهائی که نیروی «وهم» صورت می‌دهد و از انواع عقلی است، ما را از حوزه‌های محسوس‌ها فراتر می‌برد و گاهی به عرصه‌ی «تأملات» می‌رساند. «در این جا دانستگی شاعر از تداعی چیزهائی که جهات مشترک بسیار دارند به تداعی چیزهائی که جهات مشترک کمتری دارند روی می‌آورد و نیز از اشیاء مادی به اشیاء انتزاعی میل می‌کند.»[۱] در این‌گونه اوصاف، تشبیهات و استعاره‌ها، آشنائی‌زدائی زیاد دیده می‌شود: شبان متفکر و تنبل، حیاط گیج، سکه‌های کوچک آوازه‌خوان، کفر گیاه، چراغ مشوش، کوه فاتح.

برخی از این صفات در زبان جاری به جانداران اختصاص دارد و برخی به بی‌جان و برخی به هر دو. دانا، نادان، احمق، فقیر... همه صفات انسانی است و به مجاز می‌توان به بعضی جانداران دیگر نسبت داد امّا نسبت آن‌ها به موصوف بی‌جان ممکن نیست یعنی درخت عاقل، سنگ نادان، خانه‌ی فقیر... به صورت صفت و موصوف نمی‌توان گفت زیرا که در این حال چون این صفات به انسان

۱. صوّر خیال، دکتر شفیعی کدکنی، ۵۰، تهران، ۱۳۴۹.

اختصاص دارد، شنونده این ترکیب را (اسم + متمم اسم) یا به عبارت دیگر «اضافه‌ی ملکی» تلقی می‌کند و تنها این معنی را از آن در می‌یابد.[۱] پس «کوچه‌ی معتاد» یا «آفتاب تنبل» یا «کفر گیاه» که در اشعار فروغ آمده برحسب گرامر زبان رایج اشکال دارد. با این همه در اشعار نوگرایشی هست به بیرون رفتن از نظام‌های بدیعی و تفکرات رایج و معهود. فروغ نیز در عرصه‌ی خیال، عصیان می‌کند و هم در حوزه‌ی تفکر و هم در حوزه‌ی خیال روابط تازه و ابتکاری می‌جوید و می‌یابد که غالباً با منطق جاری زبان ناسازگار است.

ب. طنز: استهزا، شوخی، هزل، رندی... همه به مفهوم کلی مطایبه (Humeur) تعلّق دارند و از نظر نوع، «کمدی» نامیده می‌شوند. ارسطو کمدی را نوعی بازنمایش کردار و گفتار آدمی تعریف می‌کند مشروط بر اینکه این بازنمایش، آدمی را در مرتبه‌ای فروتر از آدمیان دیگر به صحنه آورد. قهرمان کمدی در رفتار و گفتار بدتر از آدمیان دیگر است. به سخن دیگر طعن و طنز، قهرمان کمدی را کوچک می‌کند یا شخص را به صورت قهرمان کمدی در می‌آورد. بلیک در حمله به فیلسوفان (ولتر و روسو) و به باورهای رایج مسیحی و دانشمندان حتی به خشونت می‌گراید. او در اشعار پیشگویانه‌اش «نیوتن و جان لاک را به صورت مأموران اوریزن (ایزد شرّ Urizon). نمایش می‌دهد. اوریزن سرور خرد راژمند است، ابداع‌کننده‌ی رسم‌های اخلاقی، که انسان‌ها را در صغری کبرای‌های خود به بند می‌کشد.»[۲] نی‌چه در حمله به آلمانی‌ها می‌گوید: «یک تنبلی کوچک روده‌ها کافی است نابغه‌ای را به یک آلمانی تبدیل کند» (یعنی به یک ابله!)

در همه‌ی آثار رومانتیک شور از مرز معیّن فراتر رفتن دیده می‌شود و

۱. مجله‌ی سخن، دکتر خانلری، دوره‌ی ۲۱ صفحه ۲۳۲.
۲. کودکان آب و گِل، همان، ۶۹.

نوسان‌های مداوم، به لرزه درآمده از طعن، آگاهی از مرگ و مفهوم گناه. ابزاری که رومانتیک‌ها بر ضد سخنان کلیشه‌ای، تعابیر اتو کشیده و رسمی، ظرافت‌های دروغین و رسم‌های کهنه‌ی اخلاقی به کار می‌انداختند تمثیل، طعن و طنز بود و نیز عبارت‌های ژاژنما و متناقض.

در «عصیان» فروغ فرخزاد طعن و طنزی به زاهد، ریاکار، مَرد، آدم‌های ظاهرساز دیده می‌شود که با طنز ادب کلاسیک نزدیک است. امّا به‌طور کلی این دفتر و دفترهای «اسیر» و «دیوار» شور و حرارت عاشقی و معشوقی را بیان می‌کند و در این زمینه آهنگ کلام شاعر بسیار «جدّی» است. از دفتر تولدی دیگر به بعد در کلام و آهنگ کلام شاعر دگرگونی‌های مهمی روی می‌دهد. صفاتی که به اشیاء و اشخاص داده می‌شود غیرمنتظر و خلاف آمد عادت است. فروغ در دفتر «دیوار» در مثل می‌گفت:

غنچه‌ی شوق تو هم خشکید
شعر، ای شیطان افسونکار.(۱)

شعر را شیطان افسونکار نامیدن کمی عجیب است امّا شگفتی‌آور و آشنازدا نیست. اما عبارت زیر در کتاب «ایمان بیاوریم...» کاملاً آشنازدائی می‌کند و در آن طعنی نیز وجود دارد:

[برادرم] ناامیدی‌اش را هم
مثل شناسنامه و تقویم و دستمال و فندک و خودکارش
همراه خود به کوچه و بازار می‌بَرد.(۲)

فروغ با الهام‌گیری از نیما و شاملو در این جا، تعابیری مانند: قفل خاموشی به لب‌ها زدن، باز کردن پا از بند گران، گشودن در قفس، پنهان کردن ناله در ساز،

---

۱. دیوان اشعار، همان، ۲۱۰.
۲. دیوان اشعار، همان، ۴۵۲.

باریدن باران گناه بر سر، دربند کردن دل دیوانه، رقصیدن بر موج‌های یاد، مایه‌ی گناه و تباهی درون سینه دیدن، مردن نغمه و ترانه، موج زدن پیچ نیلوفر... که گاه یادآور تعابیر و اوصاف شعر تـوللی است... را کـنار گـذاشـته است و لحـن و بیان عامیانه‌ای به شعر داده است. در این تعابیر گاهی طنزی تلخ بـه نـمایش می‌آید:

مادرم تمام روز دعا می‌خواند / مادرم گناهکار طبیعی است / و فوت می‌کند به تمام گل‌ها / و فوت می‌کند به تمام ماهی‌ها / و فوت می‌کند به خودش.[۱]

این تعابیر تازه البته بازتاب حالات روانی جدید اوست، دریافت‌هائی است که به زمان جدید مرتبط است، و قطعه‌های «عروسک کوکی»، «ای مرز پر گهر»، «به علی گفت مادرش روزی» و «کسی که مثل هیچ کس نیست» تلاش‌هائی است برای به‌وجود آوردن قسمی ادب کمیک. گویا فروغ می‌خواسته است به سبک و سیاق هدایت «وغ وغ ساهاب» دیگری بسازد و در این باره گفته است: «حرف‌های وغ وغ ساهاب» برای من از حرف‌های «بوف کور» جالب‌تر است. من از پیشنهاد درست کردن یک «وغ وغ ساهاب» دوم، استقبال می‌کنم و با کمال میل در کنار شاملو می‌نشینم تا او به تنهائی «قربانی» نشود.»[۲]

درباره‌ی شعر «به علی گفت...» هم می‌گوید: «من نمی‌خواستم قصه بگویم. می‌خواستم در واقع از این فورم قصه‌گوئی برای گفتن یک مقدار واقـعیت‌های اجتماعی استفاده کرده باشم، واقعیت‌هائی که هیچ دلم نمی‌خواست به صورت حرف‌های گنده با احساسات پر سوز و گداز در بیایند.»

شاعر در اوصافی که برای عصر جدید و آدمیان این عصر می‌آورد نیز همین شگرد را به کار می‌گیرد. تعابیر او به‌طور عجیبی نامنتظره است:

---

۱. دیوان اشعار، همان، ۴۵۱.
۲. زندگی و هنر فروغ، همان، ۴۷.

می‌توان چشم ترا در پیله‌ی قهرش / دکمه‌ی بی‌رنگ کفش کهنه‌ای پنداشت.
و آن ستاره‌های مقوائی
به گرد لا یتناهی می‌چرخیدند.[۱]

یا:

زبان گنجشگان در کارخانه می‌میرد.

برخی از تعابیر فروغ در این جا مانند تعابیر نصرت رحمانی یا مانند تعابیر سپهری است:

سر بالین فقیهی نومید، کوزه‌ای دیدم لبریز سؤال
قاطری دیدم بارش «انشا»
اشتری دیدم بارش سبد خالی «پند و امثال»[۲]

با این همه طنزهای فروغ نوعی صراحت دارد و هم این صراحت مبالغی از جنبه‌ی مطایبه‌ای بودن آن‌ها می‌کاهد. این طنز از نوع طنزهای هدایت، دهخدا، ایرج میرزا و توللی که خواننده را به خنده و در همان زمان به تفکر وا می‌دارد، نیست. زهرخندی است دردناک در رویارو شدن با وسواس‌ها و تلخی‌های زندگانی روزانه، و بیشتر خشمگین‌کننده است.

ج. زبان: زبان فروغ آمیزه‌ای است از زبان مردم کوچه و بازار و زبان ادب رسمی. اشعار نخستین او گاهی شیرینی و شیوائی ویژه‌ای دارد امّا بیشتر اوقات دارای لحن تلخ و اندوهناکی است ولی در هر حال روان و ساده است. البته در این اشعار غالباً می‌بینیم که شاعر در کاربرد کلمه‌ها دقتی کافی نکرده است و جمله‌های او خالی از اشتباهات گرامری نیز نیست و گاهی هم سست و نارساست. در مثل در کتاب «دیوار» می‌خوانیم:

---

۱. دیون اشعار، همان، ۴۳۴.
۲. هشت کتاب، همان، ۲۷۸.

بعد از او بر هر چه رو کردم دیدم افسون سرابی بود.[۱]

که باید می‌نوشت «به هر چه...» یا می‌نویسد: «من تراکافر، ترامنکر، تراعاصی» که عبارتی است سست. و همینطور جمله‌ی «بار دگر به کنج قفس رو نموده‌ام» یا «دل اگر بود باز می‌نالید /که هنوزم نظر به او باشد.» یا «به مردی وفا نمودم و او»، وفا کردن درست است. یا «از منجلاب تیره‌ی این دنیا» که هم جنس واژگان و فضای شعر «در برابر خدا» نیست.

در اشعار بعدی فروغ، زبان اشعارش دقیق‌تر است و ایجاز بیشتری می‌یابد. در این جا او واژگان«شاعرانه» را به همراهی واژه‌های عامیانه و واژه‌های فرنگی رایج در فارسی، یکسان به کار می‌برد: مهد مسابقات المپیک هوش، محصول کارخانجات عظیم پلاسکو، سهمی از ایده‌آل عظیم، دیوار مستراح‌های عمومی، خرامیدن ساق نازک در خلخال، ماه و خورشید مقوائی، در پشت چشم‌های له شده، سال‌های لابلای تور و پولک، فشار هرزه‌ی دست، عکس سیاه مضحک فوری، تنی انباشته از کاه، ریشه‌ی گیاهان گوشتخوار، چقدر آفتاب زمستان تنبل است، جمعه‌ی اندیشه‌های تنبل بیمار، عبور گیج رهگذر...

واژه‌ها و ترکیب‌های اشعار فروغ دو دسته است: یکی واژه‌ها و ترکیب‌هائی است که به مقیاس جدول زبانی غزل‌های کهن پارسی زیبا و «شاعرانه»اند مانند: بوسه، پروانه، رؤیا، عطر، چشمه، میوه‌های نقره‌ای کاج، طنین آتشین آواز، دره‌ی بنفش غروب، و دسته‌ی دوم واژه‌ها و ترکیب‌هائی است که شاعر از زندگانی روزانه‌ی مردم گرفته یا آن‌ها را باز ساخته است و از این قسم است: بادبادک، دلهره، ادرار، تکیده، چرخ خیاطی، غبارِ پهن، بوی خاکروبه، خط‌های کج و معوج، جمعه‌ی خمیازه‌های موذی... این واژه‌ها و ترکیب‌ها از نظرگاه آشنایان به سبک

۱. دیوان اشعار، همان، ۲۱۰.

قدیم در جدول هنری شعر نمی‌گنجد و آن‌ها از دیدن یا شنیدن آن‌ها روی درهم می‌کشند ولی فروغ و نوآوران دیگر بیمی از اخم وتخم «زیبانویس‌ها» ندارند و زمانی که این قسم واژه‌ها را به کار می‌برند، در توصیف واقعیت‌های امروزینه، بیانی پر قوّت و زنده دارند. تحولی از این دست در زبان لازم است و ضرورت گسترش دادن زبان شعر این کار را مُجاز و ضروری کرده است. به گفته‌ی فروغ «زمانی که شخص می‌بیند همه چیز در پیرامونش منفجر می‌شود، دلیلی ندارد که واژه‌ی «انفجار» به کار نبرد.» گاهی تصاویر و واژگان اشعار فروغ بسیار صریح و خشن است، به‌طوری که خواننده تعجّب می‌کند چگونه زنی نازک‌خیال و سراینده‌ی آن همه اشعار لطیف، به چنین دریافت‌های سهمگینی رسیده است:

پیوسته در مراسم اعدام / وقتی طناب دار / چشمان پُر تشنج محکومی را / از کاسه با فشار / بیرون می‌ریخت.[۱]

وگاهی او چنان نرم و لطیف می‌شود و چنان با واژگان هماهنگ و دلپسندی شعر می‌نویسد که خواننده گمان می‌برد با دو شاعر سروکار دارد در دیوان (دفتر شعری) واحد. یکی از این دو مانند نسیم بهاری نرم و طربناک است و دیگری مانند وزش و هُرم کویری تفته، سوزنده و ناراحت‌کننده. در اشعار آخرین او این قسم تعابیر البته زیادتر است:

افکار سردخانه را جنازه‌های بادکرده رقم می‌زنند

با این همه در همین اشعار آخرین هم تعابیر لطیف کم نیست:

سخن از گیسوی خوشبخت منست
با شقایق‌های سوخته‌ی بوسه‌ی تو.[۲]

---

۱. دیوان اشعار، همان، ۳۶۶.
۲. دیوان اشعار، همان، ۳۸۴.

آه ای بیگانه با پیراهنم آشنای سبزه‌زاران تنم
آه‌ای روشن طلوع بی‌غروب آفتاب سرزمین‌های جنوب
آه، آه ای از سَحَر شاداب‌تر از بهاران تازه‌تر سیراب‌تر
عشق دیگر نیست این، این خیرگی‌ست چلچراغی در سکوت و تیرگی‌ست[۱]

د. وزن: وزن جزء ذاتی شعر است و نمی‌توان آن را کنار گذاشت. وزن موتور حرکت شعر است و یکی از عناصر بنیادی که حوزه‌های شعر و نثر را از یکدیگر متمایز می‌کند. مُراد از وزن در شعر فقط وزن عروضی اشعار رودکی و شاعران بعد از او نیست. آنچه در نظر است «ریتم» است، خواه عروضی باشد یا هجائی یا انواع دیگر. افزوده بر این «فارسی زبان موزونی است. کلمه‌ها و حتی عبارت‌ها آهنگین و موسیقائی‌اند. نمی‌شود کلمه یا عبارتی را در این زبان به زبان آورد که بدون وزن باشد. همه در ۴۹۴ وزن فارسی می‌گنجد...»[۲] شعر نیما شعر موزون و قافیه‌دار است اما با ضابطه‌ها و ویژگی‌های ابداعی خودش که شیوه‌ای به تمام معنا تازه است برای نمونه شعر «ققنوس» را در نظر آورید:

ققنوس مرغ خوش خوان، آوازه‌ی جهان
آواره مانده از وزش بادهای سرد
بر شاخ خیزران.[۳]

این شعر در بحر مضارع است (مفعول فاعلات) و نیما در آن مانند دیگر اشعار آزاد عروضی خود، تونیک و پایان‌بندی قطعه را حفظ کرده است (نیما با بهره‌گیری از واژگان موسیقی رکن آغازین در هر سطر شعر سروده‌ی خود را «تونیک» (Tonic) نامیده. به این معنا که همه‌ی سطرهای شعر در یک قطعه

۱. دیوان اشعار، همان، ۳۳۳.
۲. خوانش شعر نیما، سیروس نیرو، ۶۰، تهران ۱۳۷۹.
۳. کلیات اشعار نیما، همان، ۲۲۷.

دارای یک مرکزیت و تونیک هستند. در مثل شعر «آی آدم‌ها» همه‌ی سطرهای آن با فاعلاتن آغاز شده) در شعر ققنوس همه‌ی سطرها جز یک سطر در بحر مضارع است و با تونیک «مفعول» آغاز می‌شوند.

در بین چیزها که گره خورده می‌شود
با روشنی و تیرگی این شب دراز
یک شعله را به پیش می‌نگرد.[۱]

در این بند «می‌نگرد» دنباله‌ی سطر «یک شعله را به پیش...» می‌باشد (مفعول فاعلات مفتعلن) و این در قانون‌مندی نیمائی ایرادی ندارد. بعد در شعر، سطر دیگری می‌آید: در روی تپه‌ها، که مفعول فاعلن است و از لحاظ میزان و هنر دکلاماسیون، درست می‌شود. بند بعد این‌طور است:

ناگاه چون به جای پر و بال می‌زند
بانگی برآرد از ته دل سوزناک و تلخ
آن‌گه ز رنج‌های درونی خویش مست
خود را به روی هیبت آتش می‌افکند[۲]

سطرهای این شعر با هجای بلند آغاز می‌شوند. در برخی از نسخه‌ها این سطر نیز آمده است: که معنیش نداند هر مرغ رهگذر. این سطر اضافی و الحاقی است چرا که «معنیش»، مفاعیل می‌شود، در حالی که تونیک شعر «مفعول» است.[۳]

کسانی که به شعر نیمائی روی آوردند غالباً از قانون‌مندی‌های عروضی نیما درست آگاهی نداشتند. به تعبیری می‌توان گفت که «در این سروده‌ها گرچه هنوز ایقاعات عروضی را نقش به کم و بیش بر عهده مانده است ولی نحوه‌ی ختم و

۱. کلیات اشعار نیما، ۲۲۸.
۲. کلیات اشعار نیما، همان.
۳. خوانش شعر نیما، ۱۴ به بعد.

بُرش هر مصراع آن چنان نیست که قاعده‌ای برای آن بتوان نوشت و چه بسا تیغه‌ی شعر به جای بریدن بندگاه طبیعی بحر و زحافات درست در جائی فرود آمده که مقبول ذوق سلیم نیست.»[۱] برخی از اشعار نیما هم که به گفته‌ی خود او درست وزن نگرفته‌اند همین عیب را دارند.

به‌طور کلی نیما که شکل کار خود را با یک قطعه موسیقی همانند می‌داند، از همان دوره‌ای که قاعده و قرار زحافات را کنار می‌گذارد، «تونالیته»ی مرسوم را نادیده می‌گیرد. (آرنولد شوئنبرگ [هم] ساختار موسیقی سنتی را دگرگون می‌کند. وی با ابداع Pantonal که بعدها به Atonal شهرت یافت، مرکزیت تونالیته و گام‌ها را نادیده گرفت و گستردگی بیشتری به کار آهنگساران داد.) نیما در آغاز کار قطعه‌هائی سروده است که با موازین بحرها و اوزان عروضی مطابقت ندارد. در ساخته‌های این دوره‌ی او هیچ گونه نظم عروضی دیده نمی‌شود، این قبیل کارهای او بعدها به «شعر سپید» شهرت یافت. قطعه‌های «همه شب» و «سولیشه»... از این دست هستند.[۲]

فروغ در اشعار نخستین خود، در چهارپاره سرائی‌ها، همان قالب و وزن‌هائی را به کار می‌بَرد که توللی، نادرپور، نصرت رحمانی به کار برده بودند. بعد با خواندن قطعه‌ی «شعری که زندگی‌ست» شاملو، متوجه ظرفیت عظیم زبان فارسی می‌شود و این خاصیت را در زبان فارسی کشف می‌کند که می‌شود ساده حرف زد، حتی ساده‌تر از شاملو در شعر یاد شده. این خاصیت در برخی از اشعار نیما هم هست (از جمله در شعر آی آدم‌ها) و این قسم شعر را «شعر محاوره» (شعر گفت‌وگو) نامیده‌اند. فروغ به گفته‌ی خودش هیچ وقت اوزان عروضی را نخوانده بود بلکه آن‌ها را در اشعاری که می‌خواند، کشف کرد. او در دوره‌ی روی آوردن به

---

۱. نافه، فریدون توللی، پیشگفتار. ۲. خوانش شعر نیما، همان، ۶۲ به بعد.

«شعر محاوره» این مُشکل را در پیش روی داشت که چگونه وزن گفتار روزانه را با وزن‌های عروضی تلفیق کند. از جمله‌ی این دشواری‌ها یکی نیز این است که در مثل چطور کلمه‌ی «انفجار» را که در وزن مورد نظر نمی‌گنجد و ایجاد سکته می‌کند وارد شعر کرد. از نظر او این کار مهم نیست. سکته مانند گرهی است در این نخ. با گره‌های دیگر می‌شود اصل «گره» را هم وارد شعر کرد و از مجموع گره‌ها یک جور همشکلی و همانندی به‌وجود آورد. در شعر فارسی اوزانی هست که شدّت و ضربه‌های کمتری دارد و به آهنگ گفت‌وگو نزدیک‌تر است. همان‌ها را می‌شود گرفت و گسترش داد. وزن باید از نو ساخته شود.[۱]

اشعاری که فروغ در قالب‌های جدید ساخته است غالباً موزون است امّا این اشعار در چهارچوب عروضی نیمائی نیست و نثرگونه است. بحر و وزنی را می‌گیرد و پیش می‌رود، بعد بارها از آن وزن خارج می‌شود. بنابراین قطعه‌های سروده‌ی او از لحاظ وزن انسجام اشعار «نیما» و «امید» را ندارد. طبیعی است که اگر فروغ عروض نیمائی را فراگرفته بود، بهتر می‌توانست با نگاهداری پایه (رکن اصلی، تونیک) شعر و رعایت زحافات، کار را پیش ببرد.

تجربه‌ی فروغ در زمینه‌ی وزن بیشتر حسّی است تا فنی. او از زبان به سوی وزن می‌رود و می‌گوید در سرودن شعر «محاوره‌ای» نه متکی به پیشینه‌ی کلاسیک وزن فارسی بوده است نه متکی به اوزان شعر اروپائی و می‌افزاید: «اگر دید، دید امروزی باشد، زبان هم کلمات خودش را پیدا می‌کند و هماهنگی در این کلمات را. وقتی زبان ساخته و یکدست و صمیمی شد وزن خودش را با خودش می‌آورد و به وزن‌های متداول تحمیل می‌کند. من جمله را به ساده‌ترین شکلی که در مغزم ساخته می‌شود [می‌نویسم]، وزن مثل نخی است که از میان

---

۱. زندگی و هنر فروغ، همان.

این کلمات رد شده بی‌آنکه دیده شود فقط آن‌ها را حفظ می‌کند و نمی‌گذارد بیفتند.»[۱]

فروغ در کار خود آگاهانه یا ناآگاهانه خواسته است هم وزن را حفظ کند و هم در قید و بند ضوابط عروضی قدیم و عروضی نیمائی نیفتد. علی‌نقی وزیری هم در چند دهه‌ی گذشته به این مشکل توجّه کرد که عروض عربی را با این نام‌های عجیب و غریب و تقطیع‌های دست و پا گیر باید کنار گذاشت و عروض تازه، عروضی فارسی را تدوین کرد: «تقطیع عروضی معایبی دارد و آن‌ها همه از این فکر بدوی برخاسته که رکن را از سبب و وتد تشکیل می‌دهند[۲] و بنابراین رکن‌ها باید در اصل «پنج حرفی» (خماسی) و «هفت حرفی» (سباعی) باشد و پس از این قاعده مجبور شده‌اند برای رکن‌هائی که به طبع از دو، سه، چهار، شش و هشت حرفی تشکیل می‌شود، به کم و زیاد کردن بر افاعیل به دست آورند و هر کدام از این اعمال را نامی مخصوص داده‌اند مانند: اخبار، خبن، قص، عصب و قبض....

بسیاری از بحور مختص عرب است که در فارسی نمونه ندارد و هم‌چنین

---

۱. زندگی و هنر فروغ، همان.

۲. هجا یا واحد صوتی از آمیزش حروف و حرکت‌ها درست می‌شود.
سبب، وتد، فاصله، وزن کلمه را تعیین می‌کند. سبب خفیف یعنی کلمه + یک حرف متحرک و یک حرف ساکن. مانند: در. رخ. (معادل تن یا فع). سبب ثقیل: کلمه + دو حرف متحرک مانند: همه، سپه (معادل تَ نَ) وتد، یک کلمه + دو متحرک و یک ساکن، وتد مجموع مانند: سفر، تگر، شدم (معادل تَ تَن و فَ عَل)، وتد مقرون، کلمه + دو متحرک و یک ساکن. متحرک نخست کشیده و متحرک دوم کوتاه مانند: نادر، نیزه (معادل تَن تَ و فاعل.)
فاصله. کلمه + سه متحرک و یک ساکن. نروم، گذرم. فاصله‌ی کوچک (معادل تَ - نَ - تن یا فعلَن) فاصله‌ی کوچک. فاصله‌ی بزرگ، کلمه + چهار متحرک و یک ساکن مانند: نرنمش، گنه‌مان (معادل تَ - نَ - تَ - تن یا فعَلَتُن.)
پس واحد صوتی کلام، «هجا»ست. از این رو حروف اجزاء نخستین کلمه‌اند و به تنهائی اعتبار صوتی ندارند و جزئی‌ترین جزء در خور تلفظ، ترکیب و تألیف چند حرف است (موسیقی و شعر. حسین‌علی ملاح، ۳۲ و ۳۳، تهران، ۱۳۶۷).

برخی از تقطیع‌های عروضی در فارسی هیچ مصرفی ندارد. عیب دیگر آن این است که بیشتر این بحرها (سالم یا غیر سالم) به چند شکل می‌توان افاعیل داد مانند بحر متقارب: توانا بود هرکه دانا بود. فعولن چهار بار یا فعولن فعولن فعولن فعل یا مفاعیل مستفعلن فاعلن، در صورتی که دستور درست باید همیشه جز یک نمونه به دست ندهد تا صورت قاعده پیدا کند.

بسیاری از بحرهای جدید ممکن است در فارسی بیاید که به اصطلاح مطبوع هم باشد که اکنون در بحور عروضی نیست. در مثل هر وقت در فارسی سه یا چهار یا بیشتر متحرک پشت سر هم بیاید مانند: به پسر من بگو که جوانان. که در اول جمله چهار متحرک پی‌درپی آمده و فارسی روان و جاری است، آن را به بحور عروضی می‌توان بُرد زیرا در هیچ بحری نیست که چهار متحرک پشت سرهم بیاید. اگر ما بخواهیم به این جمله بحر بدهیم این‌طور می‌شود: مفتعلن فعول فعولن یا این‌طور آن را ترسیم می‌کنیم، برای یک متحرک (هجای کوتاه) این علامت (۸) و برای یک متحرک و یک ساکن به دنبالش (هجای دراز)، این علامت (٥) را انتخاب می‌کنیم و آن‌گاه افاعیل این شعر را این‌طور در زیر آن می‌نویسیم:

به پسر من بگو که جوانان

این بحری است که می‌شود بر آن شعر گفت ولی چون در بحور عروضی نیست، شاعر هجای اول آن را دراز می‌کند و (ب) را (با) می‌نویسد و روی کوتاه سوم ایست کرده هجای دراز می‌گیرد و می‌گوید:

با پسر من بگو که جوانان

۸۸٥٥۸۰۸۰٥٥۸۰

مفتعلن فاعلن فعلاتن

و تازه همین بحر دوم هم در عروض نیست زیرا بحور عروضی ساده‌ترین اوزان اولیه راگرفته‌اند و از نظر موسیقی خیلی فقیر است به‌ویژه موسیقی امروز با

ترقیاتی که کرده است... هزاران بحور متفاوت می‌توانیم تشکیل دهیم که از نظر موسیقی همه به کار خواهند بود. خاصه در تئاتر و اوپرا که شعر غالباً باید آهنگ موسیقی را که به لحاظ مخصوصی ساخته شده پیروی کند، در آن زمان همه‌ی این بحور جدید برای شاعر قابل استفاده خواهد بود.[۱]

سیمین بهبهانی از شاعرانی است که تجددی در غزل از لحاظ وزن به‌وجود آورده است (در تجدد مضمون غزل البته سایه (ابتهاج)، حسین منزوی، محمدعلی بهمنی، رهی معیری، ابوالحسن ورزی، شهریار... کارهای نمایان کرده‌اند.) سیمین بهبهانی غالباً عبارتی گفتاری را می‌گیرد و با آن شعر را آغاز می‌کند امّا البته چون بر عروض مسلّط است به شعر خود افاعیل می‌دهد که از آن وزن تازه‌ای به‌وجود می‌آید؛ مانند این شعر که در بحر مضارع: مفعول فاعلاتن مفعول فاعلتن سروده شده است:

باید دریچه بگشایم — تا یک «سلام» نور آید
تا یک «علیک» خرسندی — پابوس آن حضور آید
دَف می‌زند دل از شادی — جان از نشاط می‌رقصد
با این هوا که آن مهمان — در محفل سرور آید[۲]

دکتر حق‌شناس در زمینه‌ی تجدد شعری سیمین بهبهانی پژوهش دقیقی عرضه کرده و در ضمن، این سراینده را «نیمای غزل» نامیده است.

درباره‌ی وزن اشعار فروغ کم سخن گفته‌اند. نظر خودش این است که یافتن زبان ویژه، وزن خاص خودش را به همراه می‌آورد. امّا چنان که در اشعار آخرین او دیده می‌شود، این وزن کاملاً برحسب عروضی کلاسیک و نیمائی تقطیع نمی‌شود.

---

۱. موسیقی نامه‌ی وزیری، ۱۹۹ به بعد، تهران، ۱۳۷۷.
۲. مجله‌ی گوهران، شماره‌ی ۵، همان، ۱۳۹.

همه‌ی هستی من آیه‌ی تاریکیست

این مصراع در بحر رمل است: «فعلاتن فعلاتن فعلات یا فعلن.»

که ترا در خود تکرار کنان

به همان وزن سطر اولی است.

به سحرگاه شکفتن‌ها و رستن‌های ابدی خواهد بُرد[۱]

جزء نخست شعر «به سحرگاه شکفتن‌ها» بروزن فعلاتن فعلات است امّا «واو» بین کلمه‌های شکفتن‌ها و رستن‌ها زائد است. وزن اشکال دارد و شاعر رعایت ارکان را نکرده و از وزن خارج شده است:

زندگی شاید.

فعلاتن فع یا فاع.

یک خیابان دراز است که هر روز زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد.[۲]

جزء نخست سطر در مایه‌ی فعلاتن فعلات است و سپس از وزن خارج می‌شود.

تغییراتی را که در وزن اشعار جدید به‌وجود آمده از لحاظ سویه‌ی بیرونی (طولی)، سویه‌ی درونی (یا میان مصراعی) و موضعی (کمّی) واکاوی کرده‌اند:

۱) تغییرات بیرونی. افزودن یا کاستن رکنی از ارکان اصلی. کاهش رکن مانند این شعر نصرت رحمانی:

سر می‌گذارم روی کاشی‌های درگاه.

بحر رجز. مستفعلن مستفعلن مستفعلن فع (کسر)

دانم به مرد بی‌سری، سنگی نخواهد گفت: مستی. [قطعه‌ی مرد بی‌سر]

مستفعلن مستفعلن، مستفعلن فع (افزایش)

---

۱. دیوان اشعار، همان، ۴۱۵به بعد. ۲. دیوان اشعار، همان، ۴۱۵.

۲) تغییرات درونی: به صورت کسر یا افزودن یک یا چند رکن کامل در میانه‌ی مصراع:

میان بندبند کهنه‌ی دیوار آجری گم شد.

بحر مُجتث (مثمن). مفاعلن فعلان مفاعلن فعلن. [قطعه‌ی در عطر عشق]

۳) تغییرات موضعی (کمی). شکستن و کسر بخشی از رکن، با افزودن نیم رکن به ارکان اصلی

عقربک‌ها در چنبر زنجیر چکیدند و عقرب گشتند. [قطعه‌ی تبعید در چنبر زنجیر]

بحر رمل (مثمن). فعلاتن - ... لاتن - فعلاتن فعلاتن فعلن (کسر نیم رکن - دو هجای کوتاه) (چهار سطر آمده در بالا همه از نصرت رحمانی است.)

کسر نیم رکن - یک هجای بلند و یک هجای کوتاه:

و بر فراز دلقکان مست. (قطعه‌ی آیه‌های زمینی. فروغ فرخزاد)

بحر مضارع. مفعول - فاع... مفاعیل فاعلن[۱]

افزایش نیم رکن و کسر یک رکن از آخر:

در پشت میزهای مدرسه‌ی مسلول. [قطعه‌ی پنجره. فروغ]

بحر مضارع. مفعول فاعلات... لات - مفاعیلن.[۲]

البته همه‌ی سطرها و نیم‌سطرهای اشعار آزاد فروغ در بحری واحد تقطیع نمی‌شود و او در بسیاری موارد ارکان وزن را رعایت نمی‌کند با این همه اشعارش پیوستگی موسیقائی دارد و زمانی که آن‌ها را دکلامه کنیم و برخی حروف و حرکات را به تخفیف یا به تشدید بخوانیم، آن‌ها را موزون می‌یابیم. وزن شعر فروغ بیشتر متأثر از اشعار سپهری و نثر موزون ابراهیم گلستان است. قطعه‌ی

۱. شاید این‌طور تقطیع می‌شود: مفعول فاعلاتن، امّا زحاف را رعایت نکرده است.
۲. مجله‌ی گوهران، فرهنگ رزاقی، ۷۰ و ۷۱، شماره‌ی ۵.

«خواب»، «شب به روی شیشه‌های تار» از نظر وزن، قالب و حتی تعبیرات نفوذ شعر سپهری را نشان می‌دهد، و هم‌چنین تأثیر نثر گلستان بر قطعه‌ی «آن روزها رفتند» و برخی دیگر از اشعار آزاد فروغ محسوس است. گلستان در قصه‌ی «صعود» نوشته است:

از روی سنگ‌های بستر سیلاب رد شدیم.

مفعول و فاعلات مفاعیل فاعلات. (بحر مضارع)

سطر زیر با حذف کلمه‌ی «که» به وزن عبارت گلستان است:

بعد از تو جای بازی‌مان زیر میز بود (بعد از تو. فروغ)

و از کنار رود که باریک و پاک می‌لغزید رفتیم.

و رو به پشته‌ی پرشیب، تا راه چرخ خورد، و ما دره را رها کردیم (گلستان)

مفعول فاعلات مفعول فاعلات

کنار کاج نقره‌ای میان بوته‌ها جوانه داده بود.

مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن (بحر هزج مقبوض)

کنارکا / ج نقره‌ای / میان بو / ته‌ها جوان / نِ داده بود

کسی که میوه چیده بود.[۱]

مفاعلن مفاعلن

نکته‌ی دیگر درباره‌ی اشعار سپهری و فروغ این است که گاهی به «بحر طویل» نزدیک می‌شوند امّا چون مضامین آن‌ها قوی است و هر دو شاعر به موقع خود، سروده‌های خود را به یک پایان‌بندی خوش ساخت می‌رسانند، کارشان انضباط پیدا می‌کند به‌طوری که خواننده زمانی که به پایان «صدای پای آب» یا «آن روزها رفتند» می‌رسد، در می‌یابد که حرف شاعر تمام شده و دیگر انتظار

۱. جوی و دیوار و تشنه، ابراهیم گلستان، ۲۱۶، تهران ۱۳۴۶.

نمی‌برد که باز عبارت‌های دیگری بخواند و این قضیه درباره‌ی شنونده‌ی شعر نیز صادق است.

هـ اندیشه: در هر اثر هنری نوعی «جهان‌نگری» وجود دارد که وضعیّت آن را نسبت به انسان، روابط انسان‌ها و جهان نشان می‌دهد. وجود «جهان‌نگری» وابسته‌ی اندیشیدن است. اندیشیدن از نیروهای خِرَد آدمی است و خرد به تعریف «کانت» یعنی «توانائی تشخیص و سنجش اصل‌ها.» در فرارونـد شناخت آدمی، نخستین مرحله «حساسیّت» است که تأثیرات حسی را می‌گیرد و به مراکز عصبی می‌رساند. سپس در این جا «نیروی فهم» به‌کار می‌افتد و تأثیرات گوناگون حواس را در «کاته‌گوری‌های دوازده‌گانه» (کم، کیف، اضافه...) جای می‌دهد و نسبت تأثیرات حسی را با هم تنظیم می‌کند. برتراز «نیروی فهم»، «نیروی خرد» است که تشخیص می‌دهد مرز توانائی «فهم» ما تا کجاست. از سوی دیگر به گفته‌ی کانت، شناخت انسانی «نسخه‌برداری» از اشیاء موجود در جهان ادراک نیست، و به رغم لاک، «لوحه‌ی سفید»ی هم نیست که تجربه‌ی حسیّ برآن نقش‌هائی می‌نگارد. شناخت انسانی قسمی ترکیب است از اشیاء - در - خود و ساخت بغرنج دانستگی. فقط از راه دانستگی است که جهان برای انسان موجود است.

البته چگونگی اندیشه و تفکر در فلسفه و در هنر باهم تفاوت دارد. هنر بیشتر بیان عواطف است با این همه قسمی تفکر در هنر وجود دارد که ما را به کم و کیف گزاره‌ها و رویدادها نزدیک‌تر می‌کند. امّا این تفکر، تفکر منطقی صوری نیست، که به سنجش «مفهوم»ها می‌پردازد. والری می‌گوید: «اندیشه در شعر مانند بو و طعم میوه است که در میوه پنهان است.» الیوت باور داشت که شعر سرائی و فلسفیدن دو چیز جداگانه است و می‌گفت «شاعری که می‌اندیشد، سخن سرائی است که هر چند الزاماً به نفس «تفکر» علاقه‌مند نیست امّا می‌تواند اندیشه‌ی

مشابه با تفکر عاطفی را بیان دارد. به نظر می‌رسد که عاطفه مبهم و اندیشه دقیق است امّا در واقع هم عاطفه‌ی روشن وجود دارد و هم عاطفه‌ی مبهم و طبیعی است که بیان عاطفه‌ی روشن و دقیق به همان نسبت به نیروی عظیم تعقل نیازمند است که عواطف بغرنج و مبهم... شعر کارائی و نقش خود را داراست و چون چنین نقشی بیشتر عاطفی است تا عقلانی، قالب‌های فلسفی یا کاته‌گوری‌های منطقی برای آن بسنده نیست و این هنر به هیچ وجه نماینده و جانشین مذهب، الاهیات یا فلسفه نیست.(۱)

با این همه هنر را نمی‌توان بازتاب عاطفی محض شمرد. اشعار توصیفی مانند وصف باران، آن طور که در قصیده‌ی منوچهری می‌بینیم، بیشتر بیان تأثیرات حسیّ است امّا غزلیات حافظ افزوده بر بیان تأثیرات حسیّ چیزی برتر از محسوس می‌گوید، در مثل از علاقه‌ی حسّی دو انسان راه می‌افتد، مقارنه‌ها و الزام‌های آن را بیان می‌دارد، سپس به مرتبه‌ی برتری گام می‌نهد تا به جائی می‌رسد که می‌گوید «هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق.» این را دیگر حافظ از تأثیرات حسی به دست نیاورده و بیان حکمی از این دست حاصل نوعی خردورزی است.

در اشعار نخستین فروغ آنچه با رنگ تُند نمایان می‌شود تم‌های حسّانی است و مایه‌ی اصلی آن‌ها رنج و شادی جسمانی و روانی. حتی در برخی از قطعه‌های آخرین او باز این کیفیّت حسّانی قوی است در مثل در اشعاری که به زمان گذشته باز می‌گردد باز از رنج و شادی فردی سخن می‌گوید. به یاد می‌آورد روزهای شاد و زیبای کودکی را که «اندامش در بهتی معصومانه باز می‌شد.» ولی به‌تدریج به آستانه‌ی فصلی سرد می‌رسد. فصلی سرد که به خستگی و رنج شاعر و خستگی و دردمندی پنهان دیگران، هر دو، ارجاع دارد. از نظر بیان هم

۱. نقد ادبی، الیوت، دکتر سیدمحمد دامادی، ۱۳۹ به بعد، تهران، ۱۳۷۵.

تعابیری به کار می‌برد که در آن‌ها اشیاء و آدم‌ها و رویدادها مصادیقی مضاعف می‌یابند، ایهام پیدا می‌کنند، ایهامی دوگانه که مانند شمشیری دودم فرود می‌آید و دانستگی خواننده را دوپاره می‌کند.

اساساً واژه‌هائی که ما در زندگانی روزانه به کار می‌بریم به مدلولی مشخص و معین ارجاع دارند. در مثل خورشید می‌گوئیم و به کره‌ی بزرگ آتشینی که کره‌ی زمینی ما را روشن می‌کند، نظر داریم. واژه‌ی خورشید و مدلول آن وضع معیّن و شناخته شده‌ای دارد و چیزی خاص و مشخص را به دانستگی‌ها می‌آورد. خورشید به ما می‌گوید روز آمده است، تاریکی رفته است و اکنون زمان، زمان کارهای روزانه است امّا زمانی که شاعر همین واژه را در شعرش می‌آورد، نمودی دیگر می‌یابد و وضعی دیگر را مجسم می‌کند:

دید شخص فاضلی پر مایه‌ای آفتابی در میان سایه‌ای

«آفتاب در میان سایه» به راستی استعاره‌ای شگرف است. جائی که آفتاب باشد، سایه‌ای نیست و این دو مفهوم با هم مغایرت دارند. امّا شاعر بی‌توجه به این مغایرت و نامتجانس بودن این دو مفهوم آن‌ها را به‌هم پیوند داده و واقعیت روزمره‌ی آن‌ها را دگرگون ساخته. به این ترتیب موقعیّت آفتاب و سایه عوض می‌شود و آن‌ها موقعیت تازه‌ای می‌یابند. یا «زمانی که فروغ می‌گوید: زندگی شاید یک خیابان دراز است که هر روز زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد. در این جا «خیابان» در هیأت خود «زندگی» جلوه‌ی تازه‌ای می‌یابد... و برای همین است که در یک شعر خوب و منسجم، واژه‌ای را نمی‌شود به سادگی برداشت و واژه‌ی دیگری را جایگزین آن کرد، چرا که در این صورت، روابط و تصویر پدید آمده، سترون یا بی‌جان می‌شود و جادوی کلام از بین می‌رود و تأثیرش را از دست می‌دهد.»[۱]

---

۱. نیما، همان، ۱۱۴.

فروغ در «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم... از وضع حسّانی بیرون می‌آید و به وضع «اندیشگانی» وارد می‌شود. امّا این پایگاه را او منحصراً با خواندن کتاب به دست نیاورده بلکه با جست و جوی بسیار و تجربه‌های دردناک (از جمله رفتن به خانه‌ی جذامیان) فراهم آورده‌است: «همین طوری راه افتادم مثل بچه‌ای که در جنگل گم می‌شود. به همه جا رفتم و در همه چیز خیره شدم... تا عاقبت به یک چشمه رسیدم و خودم را توی آن پیدا کردم. خودم و همه‌ی تجربه‌های جنگل... اکنون شعر برای من مسأله‌ای جدّی است. مسؤولیتی است که در برابر وجود خودم احساس می‌کنم. یک جور پاسخی است که باید به زندگی خودم بدهم. من همان قدر به شعر احترام می‌گزارم که یک آدم مذهبی به مذهبش. فکر می‌کنم نمی‌شود فقط به استعداد تکیه کرد. گفتن یک شعر خوب همان قدر سخت است و همان قدر دقت و کار و زحمت می‌خواهد که یک کشف علمی.»[۱]

آن «چشمه»ای که فروغ می‌یابد، چیزی نیست جز «مدرنیسم رومانتیک» که رگه‌هائی از آن نیز در اشعار نخستین او موجود بود: «عصیان.» اکنون این «عصیان» فضای گسترده‌تری یافته است. ماجرا از این قرار است که جنبش مشروطه و مبارزه‌های اجتماعی پس از شهریور ماه ۱۳۲۰، از جمله جنبش ملی شدن نفت، تصویر دیگری از انسان و مفهوم تازه‌ای از جامعه و دولت پیش کشید. این تصویر و مفهوم در دانستگی شاعرانی مانند شاملو، شاهرودی و کسرائی... در انقلابی دموکراتیک متبلور شد. انسان طراز نوین، انسانی انقلابی است و برای واقعیت دادن به جامعه‌ای آزاد از ستم طبقاتی مبارزه می‌کند. جای شاعر و نقاش و داستان‌نویس... هم دراین عرصه است. شاعر پرومته‌ئوس است، همان قهرمان اسطوره‌ای که آتش را از خدایان ربود و به انسان داد.

---

۱. زندگی و هنر فروغ، همان، ۵۹ و ۶۰.

کانت که شاخص‌ترین نماینده‌ی جنبش روشنگری است گفتمان درباره‌ی «حوزه‌ی عمومی» را در کانون طرح خود برای واقعیت یافتگی جامعه‌ی جدید قرار می‌دهد. او مانند بسیاری از اندیشمندان عصر روشنگری تصور می‌کند که جامعه‌ی مدنی به‌طور طبیعی و بدون اعمال زور به نهاد لازم برای تضمین کارکرد درست و دادگرانه‌ی دولت تبدیل خواهد شد. به دیگر سخن او به این نظریه‌ی خوش بینانه‌ی عصر روشنگری باورمند است که بدی‌های خصوصی به‌خوبی‌های عمومی تبدیل می‌شوند و بورژوای حوزه‌ی خصوصی به شهروندی تبدیل می‌شود که از چشم‌انداز انسانیت به‌طور کلی می‌اندیشد.(۱)

البته این پیش‌بینی در عمل درست از آب در نیامد. انقلاب فرانسه و کشمکش‌های تاریخی پس از آن بین طبقات اجتماعی بطلان آن را ثابت کرد یا دست‌کم آن را به زیر پرسش برد. کانت جامعه‌ی آینده را در مقام «جمهوری اراده‌ها» تصویر می‌کند که در آن هر فردی می‌تواند توانائی آزاد اخلاقی خود را به کار برَد تا آن جا که این توانائی با توانائی دیگران تصادم نکند.(۲)

هگل نظر کانت را نمی‌پذیرد. او نخست شقاق کانت بین جهان عمومی علم و حوزه‌ی خصوصی گزینش اخلاقی را به باد حمله می‌گیرد. جائی که کانت علم و اخلاق را از هم جدا می‌سازد، هگل هر دو را ترکیب می‌کند و می‌گوید حوزه‌ی واحدی وجود دارد که درون و برون، واقعیت و ارزش، دولت و اخلاق را آشتی می‌دهد. هگل سپس به «اصالت فرد» کانتی حمله می‌برد. از نظر او فرد، اخلاق و آزادی خود را نه با تعیین و تحدید حقوق خود در انزوای از جامعه بلکه با بودن در جامعه به دست می‌آورد. سوم اینکه ارزش‌های فرهنگی هرگز به دلخواه یا دست‌کم به وسیله‌ی افراد گزیده نمی‌شود. من زبانی را که باید زبان مادریم باشد

---

۱. هابرماس، همان، ۲۷.

۲. فلسفه‌ی هگل، لئوراوچ، ترجمه‌ی ع. دست‌غیب، ۱۳۸، تهران، ۱۳۸۲.

برنمی‌گزینم. درون آن زاده می‌شوم. هیچ ارزش فرهنگی گزیده نمی‌شود بلکه به‌طور زنده از درون همچون بخشی از روان قوم می‌بالد. تاریخ، اجتماع، فرهنگ همه و همه هرمی می‌سازند که نمی‌توان از فراز آن به حرکت درآمد. انقلاب فرانسه می‌اندیشید که می‌تواند جامعه‌ی خود را بازسازی کند. پس، ارزش‌های جدید (و حتی برای ماه‌های سال نام‌های جدید) اختیار کرد ولی این کار عملی نیست و بیش از این معنائی ندارد که من کلاهم را به سوی درختی پرتاب کنم و متوقع باشم که کلاه شکوفه کند. بنابراین باید به سوی سرچشمه‌ی انداموار (ارگانیک) جامعه، به‌گذشته‌ی آن، به روح مردم آن جامعه بازگشت. هگل به تمام معنا محافظه‌کار است امّا پرستشگر گذشته نیست زیرا گذشته، گذشته است. برخلاف آن او برای یافتن سرچشمه‌های هستی اجتماعی و فرهنگی به‌گذشته می‌نگرد و می‌گوید گذشته را در ساحت زمان باید دید. هر عصری دارای روان ویژه‌ی یگانه‌ای است و دارای نظری ویژه درباره‌ی انسان و جهان، همین است که هم شکسپیر می‌سازد و هم مارلو -که با همه‌ی تفاوتی که با یکدیگر دارند، هر دو از آنِ دوره‌ی الیزابت (قرن شانزدهم)اند و به آسانی می‌توان آن‌ها را از نویسندگانی مانند «شاو» یا «اونیل» متمایز کرد واین صرفاً مسأله‌ای مربوط به زبان نیست.[۱]

مارکس این نظریه را چند گامی پیش می‌برد و ریشه‌ای‌تر می‌کند. او گفتمان خود را با واکاوی مفهوم «جامعه‌ی مدنی» آغاز می‌کند و برخلاف پیشینیان خود بر آنست که باید جامعه‌ی مدنی را نه به‌عنوان باشنده‌ای دارای وحدت بلکه در مقام پدیده‌ای تعارض‌آمیز و مرکب از طبقاتی در نظر گرفت که به ضرورت با یکدیگر در کشمکش و ستیزه‌اند. بنابراین افکار عمومی به قسمی که در حوزه‌ی

۱. فلسفه‌ی هگل، همان، ۱۳۸ و ۱۳۹.

عمومی بورژوائی تجلی می‌یابد، چیزی بیش از آگاهی کاذب نیست. مارکس مانند هگل فرض را بر جدائی اساسی جامعه‌ی مدنی از علم قرار می‌دهد امّا برخلاف هگل حوزه‌ی عمومی را عرصه‌ی منازعه می‌داند.[۱]

مارکس البته کتاب مستقلی درباره‌ی هنر نمی‌نویسد اما به هر حال در این جا و آن جا تأکید دارد که ادبیات مانند دیگر پدیده‌های فرهنگی بازتاب ساختار بنیادی اقتصادی جامعه‌اند. پس از او طرفداران مارکسیسم سیاسی بدون در نظر گرفتن نظریه‌ی هومانیستی او درباره‌ی هنر، هنرمندان را به دو گروه انقلابی و اجتماعی بخش می‌کنند و همه‌ی فعالیّت‌های هنری را بازتاب تحولات اقتصادی - اجتماعی معینی بشمار می‌آورند. از جمله گرانویل هیکز[۲] در کتاب «سنت بزرگ» (۱۹۳۳) بلندپروازانه تلاش می‌کند تاریخ ادبیات آمریکا را در قالب مارکسیستی بگنجاند. فرض او این است که همه‌ی نویسندگانی که چیز دندان‌گیری در انتقاد در جامعه‌ی آمریکا یافته‌اند، خویشاوندان معنوی کمونیست‌های آمریکائی و همقطاران ادبی صنعتکاران آن‌ها هستند. آن نویسندگان آمریکائی که با رضایت خاطر دلبسته‌ی «زیباشناختی کور و مبهم»اند، در این نظریه به‌عنوان عناصر نالایق «سنت بزرگ» طرد می‌شوند.[۳]

هیکز برخلاف نظر مارکس در یکی و یکسان شمردن «زیباشناسی» و «سیاست»، لحظه‌ای درنگ نمی‌ورزد و می‌نویسد: «همچنان که دیده‌ایم، صنعتی شدن روز به روز در زندگانی آمریکا اهمیت بیشتری می‌یابد، نتایج سرمایه‌داری روشن و روشن‌تر می‌شود، خطوط نبرد طبقاتی متمایزتر و قاطع‌تر می‌گردد و در نتیجه بهائی که برای طفره رفتن از نبرد باید پرداخت، گران و گران‌تر می‌شود.

---

۱. هابرماس، همان، ۲۸.

2. Granville Hicks

۳. تاریخ مختصر نقد ادبی، ۱۴۳.

برای نمونه ادیت وارتن را با سارا اورن جویت یا رابرت فراست را با امیلی دیکنسن مقایسه کنید. ما دریافته‌ایم برای کسانی که فرا روند صنعتی شدن جامعه‌ی آمریکا را نادیده می‌گیرند، آفرینش ادبیاتی زنده به‌طور روزافزونی دشوارتر می‌گردد.»(۱)

شاعرانی مانند نیما و شاملو، البته نه به این حدّت و شدت، از جنبش‌های انقلابی طرفداری می‌کردند و در همه حال ایده‌ی پیشرفت اجتماعی را در نظر داشتند. شکست جنبش ملی شدن نفت شاعران مبارز ما را دو دسته کرد. امید و نصرت رحمانی سراینده‌ی ملال شکست شدند امّا شاملو و کسرائی، شاهرودی و سیروس نیرو همچنان - و البته با افت و خیزهائی - آرمان اجتماعی خود را حفظ کردند. نصرت رحمانی تا حدودی به این مشکل نزدیک می‌شود زمانی که می‌گوید: «دوره‌ای بود که پس از شکست ۲۸ مرداد ۳۲ تازه از پستوها و پناهگاه‌ها بیرون آمده بودیم. در دوره‌ی پیش کار روال دیگری داشت. کسانی که شعر سیاسی می‌سرودند، سوگلی حزب بودند... بعد از آن شکست حضرات خود به خود کنار رفتند. ملت شکست خورده بود و در فضای فکری «یأس فلسفی» حاکم بود... یکی از دلائلی که من با اولین کتابم «کوچ» آن طور مشهور شدم این بود که «کوچ» بیان برهنه امّا هنری و شعری شکست بود از دید شاعری طاغی که با روحیه‌ی عصیانگر و شورشی، مرثیه‌ی شکست آرمان‌هایش را می‌سرود، برایش پذیرفتن این یأس دشوار بود، یأس، یأس فلسفی و اجتماعی را در برابر «فاتحان» بر می‌افراشت و آن را مانند فضیلتی دردآور در سطرسطر شعرش چون صلیبی به دوش می‌کشید! البته با مایه‌هائی از اعتراض به اخلاقیات اشرافی در آن فضا.»(۲)

در این زمینه نصرت رحمانی تنها نبود. امید هم از این راه می‌رفت. برخی از

---

۱. تاریخ مختصر نقد ادبی، ۱۴۳.
۲. مجله‌ی گوهران، شماره‌ی ۵، ص ۱۱.

اشعار بعد از مردادماه ۱۳۳۲ شاملو، سایه و کسرائی هم در مراتب خود بازتاب شکست بودند. در این میانه جایگاه فروغ و شعر او کجا بود؟

فروغ در این دوره، نه با حزب سروکار داشت نه با جنبش ملی شدن نفت، نه با سیاست و شعر سیاسی. او پس از عصیان رُومانتیک دوره‌ی نوجوانی و جوانی، کم‌کم با جماعت روشنفکر آشنا شد، به‌ویژه با ابراهیم گلستان، نویسنده و مترجمی زبردست امّا آدمی خودمدار و متفنن در هنر. گلستان پس از انشعاب از حزب نه به راه خلیل ملکی و انور خامه‌ای (سوسیالیست‌های مستقل) رفت نه به راه جلال آل احمد. بعد با بهره‌گیری از حمایت مالی «کنسرسیوم نفت» سازمان فیلمبرداری «گلستان فیلم» را بر پا کرد و جمعی از نویسندگان و مترجمان ورزیده را در آن جاگرد آورد. فروغ در ساخته شدن فیلم «یک آتش» که در سال ۱۳۴۱ در دوازدهمین فستیوال فیلم‌های کوتاه و مستند «ونیز» ایتالیا، مدال طلا و نشان برنز گرفت، مشارکت داشت. معاشرت چندساله‌ی شاعر با ابراهیم گلستان، اخوان و دیگران در دگرگونی روحیه و هنر او تأثیر داشت و آثاری از اندیشه‌های «امید» در زمینه‌ی شکست اجتماعی و رشحه‌هائی از باورهای گلستان درباره‌ی هیچ انگاری و یأس فلسفی را در اشعار آخرین فروغ می‌بینیم. گلستان در «مدّ و مه» می‌نویسد: این مال هفت قرن پیش بود. من طاقتم تمام شده است. وقتی نجات‌دهنده [سوشیانت] یادش رود سواره بیاید من حق دارم در قدرت نجات‌بخشی او شک کنم. او آن قدر معطل کرد که دیگر اسب وسیله‌ی نقلیه نیست.(۱)

این جان کلام نوشته‌های گلستان است و برگردان سخن کافکا: «نجات‌دهنده خواهد آمد ولی پس از واپسین روز.» و بازگونه‌ی تم نمایشنامه‌ی «در انتظار

---

۱. مدّ و مه، ۱۷۲.

گودو»ی ساموئل بکت که در آن استراگون با ته رنگی از امید و با حسرت می‌گوید: «بنشینیم و در انتظار گودو بمانیم.»

آنچه فروغ از گلستان به وام گرفت قسمی نیهیلیسم و باور به رستگاری فردی بود. فروغ همچنانکه از اشعار و گفت‌وگوهایش بر می‌آید تاریخ و تاریخ معاصر و تحولات آن را نخوانده، ندیده و نمی‌شناخت. روحیه‌ی خود او نیز متناسب با سیاست و تحولات انقلابی نبود. او در دو کتاب آخرین خود شخصی حسّاس و دردمند را نمایش می‌دهد که با صمیمیت درصدد «شناخت خویشتن» است. رفت و آمد در محافل روشنفکران متفنن آن روز، او را نسبت به این جماعت بدبین می‌کند و سبب می‌شود آدم‌های روشنفکر را از کوچک و بزرگ به باد حمله بگیرد. آماج حمله‌اش دیگر مردان خودخواه و زاهدان ظاهرساز نیست، سنگینی آن متوجه روشنفکر جماعت است و این نیز تا حدودی تأثیر افکار گلستان را بر او نمایان می‌سازد:

بعضی‌ها را می‌شناسم که رفتار روزانه‌شان هیچ ربطی به شعرشان ندارد. یعنی فقط وقتی شعر می‌گویند شاعر هستند. بعد تمام می‌شود. دومرتبه می‌شوند یک آدم حریص شکموی ظالم تنگ فکر بدبخت حسود حقیر. خوب من حرف‌های این آدم‌ها را هم قبول ندارم. من به زندگی بیشتر اهمیت می‌دهم و وقتی این آقایان مشت‌هایشان را گره می‌کنند و فریاد راه می‌اندازند یعنی در شعرها و مقاله‌های‌شان، من نفرتم می‌گیرد و باورم نمی‌شود که راست می‌گویند. می‌گویم نکند فقط برای یک بشقاب پلو است که دارند داد می‌زنند![۱]

ممکن است بگویند انتقاد تند فروغ «از بعضی از هنرمندانی است که او

۱. زندگی و هنر فروغ، همان، ۶۰.

می‌شناخته است» و این ربطی به دیگران ندارد. امّا اگر اشعار آخرین شاعر را بخوانیم می‌بینیم که او به‌طور کلی همه‌ی روشنفکران را در نظر داشته است و با لحنی تُند می‌گوید «می‌خواهد پس از صرف چند بادیه‌ی پپسی کولای ناخالص به‌طور رسمی به مجمع فضلای فکور و فضله‌های فاضل روشنفکر و پیران مکتب داخ داخ تاراخ تاراخ بپیوندد.» یا می‌نویسد: «مرداب‌های الکل، انبوه بی‌تحرک روشنفکران را به ژرفنای خویش کشیدند.»[۱] تازه اگر راست گفته باشد «معلول‌ها» را دیده و به «علّت‌ها» پی نبرده است.

با این همه تردیدی نیست که او در تجربه‌های اجتماعی خود، سنگینی واقعیّت‌های تلخ را با همه‌ی وجودش احساس می‌کند. در این دوره، حس دلهره و یأس فلسفی در او به نهایت شدّت می‌رسد، در زندگانی روزانه معنی ژرف و ایمانی تسلی‌بخش نمی‌یابد. خود را گیاهی می‌پندارد که در سرزمینی هرزه روئیده. روح انسان در «برهوت» زندگانی امروز زنده نیست، عشق سترون است و کمال و معنائی ندارد. در این قسم اشعار تأثیر افکار تی.اس.الیوت و به‌ویژه تأثیر مضامین شعر «سرزمین ویران» او را به روشنی می‌بینیم. البته این اثرپذیری تقلیدی نیست و آن مضامین با اندیشه و احساس فروغ عجین شده. فروغ نیز احساس می‌کند بر «دشتی سترون» روئیده است و زوال ارزش‌ها را در درون و برون خود می‌یابد. آن‌چه می‌گوید دلالتی دارد به زیست شاعری ملول، فردی که در میانه‌ی خرابه‌های روزانه زندگانی می‌کند و گلی است روئیده در مرداب. الیوت در بخش نخست منظومه‌ی خود، «تدفین مرده» با الهام از مطالعات علم مردم‌شناسی درباره‌ی تمدن، آرزوی خود را به بارور شدن دوباره‌ی زمین انسانی چنین وصف می‌کند:

---

۱. دیوان اشعار، همان ۴۰۶.

در آن جا با کسی دیدار کردم که می‌شناختمش
نگاهش داشتم و فریاد برآوردم:
استت سون!
ای کسی که در «میلائه» با من در کشتی بودی
جسدی را که سال پیش در باغچه‌ات دفن کردی
آیا جوانه زدن آغاز کرده است؟ امسال شکوفه خواهد داد؟(۱)

فروغ همین تم را می‌گیرد و در خط بازگشت به دوره‌ی گذشته، مضمونی مُشابه آن را عرضه می‌کند:

دست‌هایم را در باغچه می‌کارم
سبز خواهم شد، می‌دانم، می‌دانم، می‌دانم
و پرستوها در گودی انگشتان جوهری‌ام
تخم خواهند گذاشت.(۲)

در قطعه‌ی «آیه‌های زمینی» تأثیر فکر الیوت و آنچه این شاعر درباره‌ی جهان جدید گفته، بهتر نمودار می‌شود: خورشید سرد شده، گیاهان خشکیده‌اند. گروه ساقط مردم از غربتی به غربت دیگر می‌روند و غریق وحشت خویشند و در «ایمان بیاوریم...» مایه‌ی ویرانی و یأس غلیظ‌تر می‌شود. او در آستانه‌ی فصلی سرد ایستاده، در ابتدای درک هستی آلوده‌ی زمین، در کوچه باد می‌آید و این آغاز ویرانی است، فصل وزیدن دروغ است و نمی‌توان به سوره‌های رسولان سرشکسته پناه آورد. آدم‌ها مانند مرده‌های هزاران هزار ساله به هم می‌رسند و آن گاه خورشید بر تباهی اجسادشان قضاوت خواهد کرد:

---

1. T.S.Eliot, Edited by Hugh Kenner, P: 20, 1962.

۲. تولدی دیگر، ۱۶۷.

انسان پوک / انسان پوک پر از اعتماد / نگاه کن که دندان‌هایش / چگونه وقت جویدن سرود می‌خوانند و چشم‌هایش / چگونه وقت خیره شدن می‌درند.[۱]

و نیز احساس می‌کند از دیار عروسک‌ها می‌آید، از زیر سایه‌های درختان کاغذی، در باغ یک کتاب مصوّر، از فصل‌های خشک تجربه‌های عمیق دوستی و عشق، و مغز او هنوز لبریز از صدای وحشت پروانه‌ای است که او را در دفتری به سنجاقی مصلوب کرده‌اند. و به دوست، برادر و همخون خود می‌گوید وقتی به ماه رسید، تاریخ قتل‌عام گل را بنویسد.

اگر به تعبیری، شاعری امیدوار «حق دارد جهان را سراسر روشنائی و بهاری ببیند امّا با حذف کردن تاریکی و نکبت حاکم بر آن خود را از بخش بزرگی - بخش بزرگتر - از الهام شاعرانه محروم کرده است»،[۲] می‌توان درباره‌ی این قسم اشعار فروغ گفت که فروغ با نادیده گرفتن بهار و روشنائی جهان و آدمی، کل فعالیت‌های تاریخی بشری را انکار کرده است.

درباره‌ی کافکا نوشته‌اند که در زمان زندگانی او، جامعه‌ی اروپائی یکی از این سه پایگاه را دارا بود: از سکون ظاهری خود خرسند بود و به پیش رفت عام نوع انسان باور داشت، برخی از اصلاحات ملایم را می‌پسندید، در حالی که انقلاب‌گران سیاسی انهدام قطعی کل سازمان موجود را خواهان بودند. کافکا به پیروزی فرارسنده‌ی «شرّ» تسلیم شد. تأکید او، نی‌چه و داستایفسکی بر «شرّ» آن‌ها را در مقام نویسندگان کتاب‌های اشاتولوژی (فرجام‌شناسی) می‌شناساند. طُرفه است که بسیاری از نویسندگان مدرن که امروزه بازار گرمی یافته‌اند نیز نسل ما را از دست شده می‌دانند... حضور آن‌ها ما را متهم می‌کند و آثارشان

---

۱. دیوان اشعار، ۴۳۲.

۲. مجله‌ی گوهران، مشیّت علائی، ۱۲۱، شماره‌ی ۵، پائیز ۱۳۸۳.

مژده‌ی رستگاری یا حتی نوید درمانی در بر ندارد. پیشگوئی نی‌چه درباره‌ی این که دوره‌ی پس از مسیح هم اکنون آغاز شده، در بسیاری از داستان‌های در خور توجه این قرن بی‌ترحم به صورت اضطراب‌آوری مجسّم شده است.(۱)

سر و کله‌ی این نوع ادب «مکاشفه‌ای» در پایان قرن نوزدهم پدیدار شد و با وقوع دو جنگ جهانی به‌طور نمایانی وسعت گرفت. به‌گفته‌ی اینان «نیروی شرّ» جانی تازه گرفته و در کار انهدام جهان است. پژواک این کلام در آثار نیکلای بردیائوف، فیلسوف اگزیستانسیالیست روس نیز بازتاب یافت آن جاکه به تأکید گفت «نیروی شرّ در آینده بسی وحشتناک‌تر از اعصار پیشین خواهد بود.»(۲) در همه‌ی این قسم ادبیات «مکاشفه‌ای» افکار گنوستیک وجود دارد. تأکید بر «شرّ» و «تاریکی» در تراژدی‌ها سوفوکلس، در آئین‌های بودائی و مانوی، در کتاب‌های دینی قرون وسطی، در فلسفه‌ی شوپنهاور، در اشعار بودلر و الیوت... بارز و نمایان است. هگل با اینکه شرها و شوربختی جهان انسانی را انکار نمی‌کند باز به سیر پیش‌رونده‌ی آدمی با نظر خوش‌بینی می‌نگرد و می‌گوید: «انسان به مدد کار خود، طبیعت و ابداعات خود را به وسیله‌ی آشتی عظیم و عظیم‌تر با خود نزدیک می‌سازد. کل تاریخ طبیعت و انسان همچون بخشی از آن، به همین شیوه، در واقع صحنه‌ی تلاش روح مطلق است برای هماهنگ کردن طبیعت و خِرد.» امّا شوپنهاور تعبیر هگل از واقعیّت را رد می‌کند زیرا این تعبیر به نظرگاهی بس خوش‌بینانه درباره‌ی تاریخ می‌انجامد. اگر طبیعت تابع راهنمائی روح باشد، پس گوئی این نتیجه به دست می‌آید که هر چه در زندگانی موقتی طبیعت روی می‌دهد، به بهترین وجه اتفاق می‌افتد به این معنا که هر چه در طبیعت روی می‌دهد به منظور برآوردن مقاصد اراده‌ی «خرد مطلق» از راه قدرت روح به‌وجود

۱. چهار سوار سرنوشت، ۲۱۲ به بعد. ۲. چهار سوار سرنوشت، ۲۰۱.

می‌آید. بلاهای طبیعی، جنگ‌ها، رنج‌های انسانی و شرارت‌های بشری همه و همه را به این صورت که جایگاه و مقصد ویژه‌شان را در تاریخ فراگیر جهان دارا هستند، ادراک می‌توان کرد: «امّا واقعیت شرّ چنان غیرعقلانی و درک‌ناپذیر است که بیان چنان نظری را ساده‌لوحانه و تحمل‌ناپذیر می‌سازد.»[۱]

از میان شاعران مدرن «بودلر» را می‌توان به یاد آورد که به شعر چنان می‌نگریست که به مذهب. او به تکرار می‌گفت که شعر نو زیبائی سخت غریب است: یگانه، تک افتاده، نامنظم، تازه، انتظام کلاسیک نیست بل اصالت رومانتیک است، تکرار نشدنی است و ابدی نیست، فناپذیر است... نام دیگرش ناشادمانی، آگاهی یا نهایت‌پذیری است. نابهنجار، شگفت، غریب، اصیل، تک‌افتاده و یگانه، همه‌ی این نام‌ها در دستگاه زیبائی شناختی رومانتیک و سمبولیک فقط شیوه‌های متفاوتی برای ادای یک کلمه هستند: مرگ! در جهانی که این همانی - ابدیت مسیحی - از آن رخت بربسته، مرگ استثنائی بزرگ می‌شود که همه‌ی «دیگر»ها را در خود فرو می‌بَرد و قانون و قاعده‌ها را از میان برمی‌دارد.»[۲] اشعار پایان زندگانی فروغ بسیار اضطراب‌آور است. درونمایه‌های شعر، سیمائی دیوانه‌وار و بیمارگون عرضه می‌دارد و کابوس‌های «کافکا» را یادآور می‌شود. در قطعه‌ی «دریافت» تشویشی هراسناک بازتاب یافته است. شاعر به پیرامون خود می‌نگرد و همه جا را پر از اشباح ترسناکی می‌بیند که در کمین آدمی نشسته‌اند، همه جا وحشت و جنایت، دامن گسترده است. این دنیائی است در ظاهر و به خودی خود فاقد هرگونه معنا، یا واجد معنای مضطرب‌کننده. زندگانی عبارت است از لحظه‌های بی‌اعتبار زیستن که در پی هم می‌آیند و می‌گذرند. ملال و افسردگی ساده‌ی اشعار نخستین او در این جا به

۱. فلسفه‌ی شوپنهاور، همان، ۲۱. ۲. کودکان آب و گِل، همان، ۸۹.

حالاتی کابوس‌وار بدل شده است و این کابوس‌ها با کابوس‌های «روان پریش»ها همانندی دارد و تا حدودی یادآور برخی از داستان‌ها و فیلم‌های اکسپرسیونیستی است، درست مانند رؤیاها و اندیشه‌های راوی «بوف کور» هدایت. شاعر وارد خیابان وحشت‌زده‌ی تاریکی می‌شود. در این جا نبض‌اش از طغیان خون و تنش از وسوسه‌ی متلاشی شدن متورّم شده است:

روی خط‌های کج و معوج سقف
چشم خود را دیدم
چون رطیلی سنگین
خشک می‌شد در کف، در زردی، در خفقان.[۱]

در هنر مُدرن توالی منظم زمان و نظم عقلانی کلاسیک به تصاویری پیچ در پیچ و گسسته جای پرداخته است. فرارونده‌ای ساختارگرایانه، اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم در تضاد یا در تقارن با یکدیگر، نمایشگر شقاقی است که در عرصه‌ی هنر جدید روی داده است. این فرارونده‌ها «دقیقاً تجسّم وضعیت شکل‌گرا و شکل‌شکنی هستند که اکنون با چنین تضاد شدیدی در کنار هم ظاهر می‌شوند. این وضع بیشتر از این جهت غریب است که این دو اسلوب متضاد آمیخته‌ترین شکل‌ها و ترکیب‌ها را نشان می‌دهد به قسمی که انسان غالباً احساس می‌کند که به عوض آنکه با دو جریان مخالف رو به رو باشد با آگاهی تَرَک برداشته و شکافته‌ای مواجه است.»[۲]

شقاق روانی و کابوسی از نوع شعر «دریافت» را در فیلم «همچون در یک آینه» اثر برگمان می‌توان دید. در این فیلم نیز آئینه‌ای در برابر روح انسان جدید قرار می‌گیرد که البته «قادر نیست همه چیز را به روشنی نشان دهد. بلکه فلزی است

۱. تولدی دیگر، ۴۸.
۲. تاریخ اجتماعی هنر، همان، ۴/۱۱۸۶.

برّاق که همه چیز را تیره و تار منعکس می‌کند. «کارین» یکی از بازیگران این فیلم، ساعت‌ها در اتاق خلوتی می‌ماند و با کسانی که گوئی آن سوی دیوار در اتاقی نشسته‌اند، راز و نیاز می‌کند. نگاهش از دیوار می‌گذرد، آن گروه در انتظار مطلق، روشنی، باشنده‌ای جاودانی هستند و «کارین» را به سوی خود فرا می‌خوانند. «کارین» که مِهر پدر را ندیده و از شوهرش نیز دلخوشی ندارد، تسلیم جاذبه‌ی این دعوت می‌شود. روزی آن روشنی، آن چهره‌ی نورانی آمده و او را همراه خود خواهد بُرد ولی در آخرین صحنه‌های فیلم، در منظر «کارین» آن روشنی مطلق بدل به هیولای نفرت‌اوری می‌شود که درصدد کشتن اوست.»[۱] شعر «کسی که مثل هیچ کس نیست» با بازیگر فیلم برگمان شباهتی نزدیک دارد. دختر کوچکی که در رؤیاهایش در انتظار کسی است با چهره‌ای نورانی، که انتظارهای زرین هزاران ساله را بر می‌آورد:

چرا [پدر] کاری نمی‌کند که آن کسی که به خواب من آمده است،
روز آمدنش را جلو بیندازد؟

و در ضمن این رؤیاهای خوش فرجام به یاد مردم محله‌ی کشتارگاه می‌افتد که خاک باغچه‌ها، آب‌حوض‌ها و تخت کفش‌های‌شان خونی است. در این قسم اشعار رسیدن به روشنی، به عشق، به لحظه‌ی توحید و به ایمان... از میانه‌ی غوغای انبوه جمعیت عزادار و کابوس‌های ترس‌آور می‌گذرد. او در دنیائی زیست می‌کند که زمین زیر پای آدمی می‌لرزد، درختان کاغذی‌اند، چشم مانند رطیلی سنگین است... چرا شاعر گاهی زندگانی را این‌طور زشت و وحشتناک می‌بیند؟ پاسخ او این است:

شعر غالباً حاصل دریافت لحظه است و همه‌ی لحظه‌های زندگانی نمی‌تواند

---

۱. توت‌فرنگی‌های وحشی، ترجمه‌ی هوشنگ طاهری، ۲۱۶، تهران، ۱۳۴۸.

ستایش‌آمیز باشد. این جور دیدن گاهی لازم‌تر و حقیقی‌تر است... من فیلسوف نیستم، آدم و ضعیف هستم. گاهی تسلیم ضعف‌هایم می‌شوم.(۱)

نام شعر «دریافت» خودش را توضیح می‌دهد. حادثه‌ی شعر که در میان دو لحظه‌ی تاریک شدن و روشن شدن چراغ جریان دارد... یک لحظه زندگانی در تاریکی است. واقف شدن به تاریکی مانند واقف شدن به رازهای بلوغ... این دید زشت نیست بلکه طبیعی است. هر آدم زنده‌ای وقتی به هستی فقط در قالب واحدی که خودش باشد، نگاه می‌کند به چنین یأس و بدبینی دردناکی دچار می‌شود... من یک جور دیدی دارم نسبت به قضایای متفاوت. منطق آن حسّی است. [پائین رفتن و به پوسیدگی و غربت واصل شدن] هم برای من مرگ نیست. مرحله‌ای است که از آن جا می‌شود با نگاهی دیگر زندگانی را آغاز کرد، خود دوست داشتن است منهای همه‌ی اضافه‌ها و مسائل خارجی. سلام کردن است، بدون توقع و تقاضای پاسخ، به همه چیز و همه کس. دست‌هائی که می‌توانند پلی باشند از پیغام عطر و نور و نسیم و در همین غربت سبز می‌شوند. در [عبارت: این جانیان کوچک را می‌دیدی...] مطلقاً دید زشتی به‌ویژه نسبت به آدم‌ها وجود ندارد. شاید بتوان گفت ترحم‌آمیز است. اصلاً مجموع این شعر، توصیف فضائی است که آدم‌ها در آن زندگی می‌کنند نه خود آدم‌ها. فضائی که آدم‌ها را به سوی زشتی، بیهودگی و جنایت می‌کشد. من آن حباب جنایت‌پرور را در نظر داشتم وگرنه آدم‌ها بی‌گناه‌اند. به این دلیل که می‌ایستند و به صدای فواره‌های آب گوش می‌دهند. حس درک زیبائی هنوز در آن‌ها نمرده، فقط دیگر باور نمی‌کنند. این ترکیب «جانیان کوچک» یعنی جانیان بی‌اراده، بی‌گناه و بدبخت. حتی مقداری تأسف و ترحم در این ترکیب به چشم می‌خورد.(۲)

---

۱. زندگی و هنر فروغ، همان، ۴۹.
۲. زندگی و هنر فروغ، همان، ۴۹ و ۵۰.

نظیر همین توجیه را در بیان نصرت رحمانی نیز می‌بینیم که می‌گوید:

نیهیلیسم به معنائی که می‌گویند، هرگز در شعر من نبوده است. «ناتورالیسم» چرا که خودت به‌عنوان اعتراض به هنجارهای حاکم «نیهیلیسم» اگر به معنای نفی و رد ارزش‌های انسانی و عدالت‌طلبی اومانیسم و انسان دوستی است، نه! بیشتر در آن گرایش به نوعی «آنارشیسم» هست. یعنی شورش علیه هر چیز مستقر. علیه نظم موجود. یعنی گرایش به انسان دوستی و آزادی و عدالت.(۱)

در این توضیح‌ها و تفسیرها سویه‌ای اخلاقی وجود دارد که نصرت رحمانی و فروغ در آن دوره نمی‌توانسته‌اند، به کلی مُنکرش بشوند: بی‌گناهی آدم‌ها، درک زیبائی، انسان‌دوستی، عدالت‌خواهی. امّا مسأله‌ی اساسی در این زمینه همانست که رحمانی گفته است: «شورش علیه هر چیز مستقر» و این، هر دو شاعر را به پُست مدرنیته نزدیک می‌کند. رحمانی و فروغ هر دو به آزادی، درک زیبائی و چیزهائی از این قسم باور یا علاقه داشته‌اند ولی متن اشعارشان چیز دیگری می‌گوید و تفسیر تازه‌تری را طلب می‌کند.

اکتاویو پاز که جنبش رومانتی‌سیسم و ادامه‌ی آن سمبولیسم، سوررئالیسم و...، را پی‌گیری و واکاوی می‌کند، باور دارد که دست‌کم نیمی از تاریخ شعر مدرن داستان افسونی است که نظام‌های ساخته‌ی دست خرد انتقادی برای شاعران داشته است. «افسون» در این جا به معنی جادو، خواب و فریب بکار رفته است. درباره‌ی رومانتیک‌های آلمانی این جاذبه ناچار سرخوردگی ویژه‌ای را در پی داشت. اینان را معمولاً کاتولیک، سلطنت‌طلب و دشمن انقلاب فرانسه می‌دانند، هر چند در آغاز بیشتر آن‌ها نسبت به جنبش انقلابی احساس همدلی

---

۱. مجله‌ی گوهران، همان، ۱۳.

و اشتیاق داشتند. پیوستن آن‌ها به مذهب کاتولیک و سلطنت همان قدر نتیجه‌ی ابهام رومانتی‌سیسم (همواره شقه شده بین دو قطب افراطی)... بود که نتیجه‌ی سرشت آن دو راهی تاریخی که در برابر این نسل قرار داشت... [هولدرلین که رومانتیکی انقلابی بود] در روزهای نخستین ائتلاف در برابر جمهوری فرانسه (ژوئن ۱۷۹۲) به خواهرش نوشت: «دعا کن که انقلابی‌ها اتریشی‌ها را شکست بدهند، در جز این صورت شاهزادگان از قدرت‌شان به طرز وحشتناکی سوءِاستفاده خواهند کرد.» [البته این شاعر پس از به قدرت رسیدن ناپلئون و خودکامگی‌های او به انقلاب بدبین شد]. رُمان هایپریون (خدای خورشید Hyperion) از مبارزه و آزادی‌خواهی حرف می‌زند. مضمون آن دوگانه است: عشق به «دیوتیما» و بنیاد کردن اجتماعی از انسان‌های آزاد. تلاش هایپریون در راه آزادی کشورش یونان [مراد شاعر البته آلمان بوده] در همان زمان تلاشی است برای بنیان‌گذاری جامعه‌ای آزاد و بنیاد کردن این اجتماع شاعرانه مستلزم بازگشتی است به یونان باستان. شعر و تاریخ، زبان و اجتماع، شعر در مقام مرزی میان گفتار الهی و گفتار انسانی. این اضداد مضامین اصلی شعر مُدرن شد.»[۱]

در چند دهه پیش معمولاً این قسم اشعار را یا گفتار و نوشتار آدمی روان‌پریش می‌دانستند یا نمودهای بحران روحی جوامع سرمایه‌داری. امّا پس از پیدایش نقد جدید [مارکوزه، بنیامین، لاکان، فوکو، ژیل دُلوز...]، پای تفسیر و تأویل متن به میان آمد. در مثل والتر بنیامین کوشید از طریق خوانش آثار بودلر

۱. کودکان آب و گِل، همان، ۵۱ و ۵۲ (قهرمان رمان هایپریون یونانی آزادیخواه و روشنفکری است که برای آزادی یونان از قید و بند سلطه‌ی ترکان می‌جنگد. امّا هولدرلین در واقع می‌خواسته است مبارزه‌های آلمان جوان در طرد سلطه‌ی حکمرانان فئودال کشور خود را تصویر کند.)

دانش «تحلیل روان» را تاریخی کند و این کار برای او نقطه‌ی عزیمت گرانبهائی به‌وجود آورد. آنچه بنیامین در بهترین اشعار بودلر دید این‌طور قاعده‌بندی می‌شود: «بهترین اشعار بودلر دفاعی است در برابر ضربه‌های روان خراش روحی مشخصه‌ی زندگانی شهری در نظم سمبولیک رمزگشائی شده‌ی سرمایه‌داری نابهنجار آغازین.» دفاع بودلر در برابر ضربه‌ی یاد شده شکلی دوگانه می‌یابد که مرتبط می‌شود با عنوان بخش معروف نخست کتاب گل‌های شرّ: «دلتنگی و آرمان.»[۱]

«آرمان» (ایده‌آل) متضمن دفاعی مَجازی و استعاره‌ای است که قویاً تجربه‌ی روان زخم دیده‌ای را در واژگان نوستالژیک هماهنگی از دست شده با این همه هنوز به خاطر آوردن با طبیعت ازلی، دوباره رمزی می‌کند، «دلتنگی» متضمن دفاعی کنائی است که آسیب روانی به قوه مؤثر را از اثر می‌اندازد آن نیز به سادگی به وسیله‌ی جایگزین کردن دقیقاً تا حد ممکن آن در زمان به بهای عریان کردن آن از هرگونه محتوای غنائی.[۲]

بنیامین در نوشته‌ی انتقادی خود درباره‌ی بودلر و پاریس، «گذر راه‌ها» (Passagenarbeit)، به کوچه‌های تنگ بازمانده از سده‌های پیش نظر دارد. راه‌هائی که نماد زندگانی قدیم و تازه‌ی «کلان شهر» هستند و گوئی برای بودلر «پَرسه‌زن» و «ولگرد» ساخته شده‌اند. بودلر از نظر بنیامین آغازکننده‌ی شعر مُدرن است، کسی که «ریشه‌های کیهانی نوگرائی» را می‌توان به سادگی نزد او باز یافت. ویرانگری خویشتن که زندگانی پاریس نشانه‌ای از آن را همراه دارد، در هنر بودلر به شکل کامل خود همپای ستایش زندگانی و شور و عشق نمایان می‌شود. بنیامین در مقاله‌ی «چند مایه‌ی اصلی در شعر بودلر» نشان می‌دهد که

۱. ضد اودیپوس، ژیل دُلوز، ۳۱۸، چاپ ۱۹۷۸.
۲. خوانش انتقادی. پل پاتون، ۲۵۳، آمریکا، ۱۹۹۶.

نه چشم‌داشت بودلر از مخاطبین شعرش بلکه واکنش نامساعد دیگران، سازنده‌ی مایه‌های اصلی شعر این شاعر است. همین بی‌پژواک ماندن «صدا»ست که خشم و ویرانگری، پرخاشگری و تلخی زبان را به آن عشق بی‌پایان به «خود» (و به آرمان‌های خود: جسم و زندگانی سرخوشانه) پیوند می‌دهد. ما در این اشعار به شیوه‌ای شگفت‌آور شاهد از میان رفتن «تجلی»[۱] (epiphany) هستیم. شعر این شاعر تنها مانده، فاقد ارزش آئینی است... از سوی دیگر شعر بودلر کمال «مکاشفه‌ی زمینی» است. مفهومی که بنیامین آن را از پَرسه‌زنان دیگری در شهر خود آموخت و این مفهوم نخستین بار در مقاله‌ای که درباره‌ی سوررئالیسم نوشت، ظاهر شد. در ۱۹۲۶ پس از خواندن «مطالعه‌ی روستائی پاریس» اثر آراگون آن را مانند آرمان «نووالیس» یافت: رمزآمیز، بازگوی عشقی شگفت‌آور همپای حضور خدایان در مقام سرچشمه‌ی حقیقت و بازگشتی به پاگانیسم... نوشته‌های سوررئالیست‌ها از نظر بنیامین به شطحیاتی مانند است که در حال جذبه پیش می‌رود، بی‌دخالت آگاهی و به‌گونه‌ای خودانگیخته... این بارقه‌های مسیحائی زندگانی همان دنیای خواب و رؤیای شبانه‌ی فرویدی نیست، رؤیاهای روز است و همراه با این رؤیای روز، امید سر بر می‌آورد. مکاشفه‌ی زمینی چیزی جز اثبات حضور این امید نیست. زمینی است چراکه متفکران یاد شده آن را نه از جذبه‌های آسمانی بلکه همچون داستایفسکی از زمین و خاک می‌آموزند و سودای آن نه رستگاری فرد بلکه رستگاری همگانی است.[۲]

در واکاوی بنیامین از بودلر و پرسه‌گری‌ها و مکاشفه‌ی زمینی، ما می‌توانیم زاویه‌ای جدید برای واکاوی اشعار رحمانی و فروغ بیابیم. در این واکاوی به جای

---

۱. اپی فانی. تجلّی، رؤیت. تجلّی مسیح بر مغان. ظهور باشنده‌ای برتر از طبیعت و آدمی. مکاشفه‌ها و روشن‌بینی‌های فردی مانند آنچه استیفن جوان در رُمان «تصویر هنرمند در جوانی» جویس مشاهده می‌کند.

۲. نشانه‌ای به رهائی، ۷۱ تا ۷۳.

بودلر، رحمانی (یا فروغ) و به جای پاریس، تهران را بگذارید، به احتمال این کار مفتاحی به دست می‌دهد برای رمزگشائی متن‌هائی مانند «میعاد در لجن» و «تولدی دیگر.» البته لازم نبوده است که نصرت رحمانی یا فروغ به همه‌ی این ظرائف آگاه بوده باشند. امّا آنچه حس می‌کردند با مفهوم‌ها و معیارهای رایج در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ تفاوت داشت وگمان می‌رود اکنون زمینه برای واکاوی اشعار «زنی تنها در آستانه‌ی فصلی سرد» و «من آبروی عشقم» فراهم‌تر شده باشد.

این یکی از نکته‌های اصلی شعر فروغ است که در آن‌ها خشن‌ترین و لطیف‌ترین واژگان‌ها و تصویرها همدوش هم پیش می‌روند. آنچه او درباره‌ی شاعر دیگری گفته است، دقیقاً درباره‌ی خودش درست است: «در خودش مغشوش است و ناباور است. او هنوز نتوانسته است سکون یک پنجره و نگاه یک پنجره و زندگی یک پنجره را به دست بیاورد.» و به همین دلیل از شاملو انتقاد می‌کند که: «بیشتر موارد شیفته‌ی مفاهیم زیبا می‌شود و این نتیجه‌ی تجربه‌های او و مخلوط شدن او با آن‌ها نیست. حاصل شیفتگی‌های اوست: انسانیت، عشق، دوستی، زن. او نگاه می‌کند و آن قدر مسحور می‌شود که فراموش می‌کند باید یک قدم جلوتر بگذارد و خودش را پرت کند به قعر این مفاهیم تا آرام شود.»[۱]

در اشعار شاملو البته واژگان دریچه و پنجره آمده است. جائی نیز می‌گوید:

از مهتابی به کوچه‌ی تاریک خم می‌شوم / و به جای همه‌ی نومیدان می‌گریم.

امّا این منظر یا پنجره از آن قسمی نیست که شاملو پشت آن بنشیند و بگوید:

---

۱. زندگی و هنر فروغ، ۵۲.

من از نهایت شب حرف می‌زنم
من از نهایت تاریکی
و از نهایت شب حرف می‌زنم.

اگر به خانه‌ی من آمدی برای من ای مهربان چراغ بیار
و یک دریچه که از آن
به ازدحام کوچه‌ی خوش‌بخت بنگرم.(۱)

در شعر شاملو این چنین دریچه و منظری وجود ندارد منحصراً به این دلیل ساده که خود او در کوچه است:

می‌وزم، می‌بارم، می‌تابم / آسمان‌ام / ستارگان و زمین / وگندم عطراً گین که دانه می‌بندد رقصان / در جان سبز خویش.

از تو عبور می‌کنم / چنان تُندری از شب / می‌درخشم و فرو می‌ریزم.

دو شعر یاد شده متعلق به دو جهان‌نگری جداگانه است. جهان فروغ جهان وهم سبز درختان، بوی تاج کاغذی، پیله‌ی تنهائی، گودترین لحظه‌های تیره‌ی همخوابگی، فرو رفتن نه پیش رفتن، نجات‌دهنده‌ای در گور خفته، اجتماع سوگواران و زمان خسته‌ی مسلول است و این جهانی است تراژیک. جهان شاملو عرصه‌ی زایش‌های مکرر است و عشق نجات‌بخش و نگاهی که سرشار مهربانی‌هاست، قاصدی که زندگی را خبر می‌دهد. نه! هرگز شب را باور نمی‌کنید، چرا که در فراسوی دهلیزش، به امید دریچه‌ای، دل بسته است. و این جهانی است حماسی.

دو دفتر آخرین فروغ به رغم همه‌ی تاریکی‌ها و تباهی‌های مصوّر شده در

---

۱. دیوان اشعار، همان، ۳۶۸.

آن، به‌طور کامل تغزل و ترانه و امید «رویش دوباره» را طرد نکرده است. دو مثنوی «مرداب» و «عاشقانه» و غزل «چون سنگ‌ها» اگر چه محتوای حزن‌انگیز دارند، از اوهام پوسیدگی‌ها و تباهی‌ها دورند. در هر سه‌ی این‌ها ابیات مؤثری دیده می‌شود، در مثل این بیت که پذیرش عاشق را به وقت وصل با کنایه‌ای بیان می‌دارد:

تو دره‌ی بنفش غروبی که روز را
بر سینه می‌فشاری و خاموش می‌کنی.(۱)

در این زمینه یکی از بهترین اشعار او، قطعه‌ی «به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد» در خور یادآوری است. او در این جا به جهان و آدمیان و چیزها درود می‌گوید، به خورشید، به ابرها، به رشد دردناک سپیدارهای باغ، به دسته‌ی کلاغان که عطر مزرعه‌های شبانه را برای او هدیه آورده‌اند. سپس مانند بانوی عشق و شادی به صحنه گام می‌گذارد:

می‌آیم، می‌آیم، می‌آیم
با گیسویم: ادامه‌ی بوهای زیر خاک
با چشم‌هام: تجربه‌های غلیظ تاریکی
با بوته‌ها که چیده‌ام از بیشه‌های آن سوی دیوار
می‌آیم، می‌آیم، می‌آیم
و آستانه پر از عشق می‌شود.(۲)

مایه‌های تخیل خلّاق در «اسیر» کم است و غالباً تصویر و اندیشه کلی است امّا سراینده اندک اندک به فضای شعر جدید می‌رسد و پیش می‌رود و واقعیّت‌های عموماً روان‌شناختی را در تصاویر زنده‌ای ارائه می‌دهد. در بیشتر اشعار او تصاویر

---

۱. تولدی دیگر، ۳۴.
۲. دیوان اشعار، همان، ۴۱۱.

دوگانه، ضد و نقیض، پارادوکسی از زندگانی، طبیعت، آدمیان دیده می‌شود. جائی سرشار از روشنی و گرمی هستی است و جائی لبریز از هراس و دلهره و تباهی. فراموش نکنیم که این شاعر عمر کوتاهی داشت و حادثه‌ای نامنتظره به زندگانی او پایان داد و نگذاشت او از برزخ تأمّلات رومانتیک عبور کند و زنی بود بزرگ شده در جامعه‌ای پر از تضاد، پُر از خشونت و مهربانی و طرد و نفی و پذیرش. زمانی که می‌گوید:

در سر من چیزی نیست جز چرخش ذرّات غلیظ سرخ
و نگاهم
مثل یک حرف دروغ
شرمگین است و فرو افتاده.(۱)

وضعیت همجنسان آسیب دیده‌ی خود را بیان می‌کند. صدا طبعاً صدای زنانه و مادرانه است و نمی‌تواند با صدای حماسی شاملو یکی و یکسان باشد. در اشعار او همچنانکه در اشعار شاملو، واژه‌ی «آئینه» زیاد آمده است امّا با تعبیر شاملو در این زمینه تفاوت دارد. آئینه در اشعار شاملو رمز هستی بالنده، شادابی و الهام‌انگیزی معشوق و طرد تاریکی است امّا آئینه‌ی شعر فروغ، مغشوش، شکسته، مِه‌آلود و تیره است. در آئینه‌ی او رفتارها، رنگ‌ها و اشیاء واژگونه منعکس می‌شوند امّا در همین آئینه‌ی کدر و شکسته، باز تصاویری دیده می‌شود که هم هراس و تشویش را نشان می‌دهد و هم سبزی‌ها و طراوت شور و عشق را.

فروغ شعر را کاری جدّی، سهمگین و ممتاز می‌داند. گوئی همه‌ی درها را به روی او بسته‌اند و تنها دری که باز است، درِ شعر است. خود او پیشگوئی می‌کند

---

۱. تولدی دیگر، ۸۹.

که زندگانی‌اش در آئینه‌ی شعر باز تافته و ادامه خواهد یافت. تعریفی که درباره‌ی شعر به دست می‌دهد درباره‌ی خودش نیز راست می‌آید، آن جا که می‌گوید:

شعر آدمی است که در شعر جریان دارد.

فهرست راهنما

آ

آخماتوا، آنا، ۵۱، ۵۲
آراگون، لوئی، ۳۱، ۱۶۳
آل‌احمد، جلال، ۱۵۰
آلکائیوس، ۴۵
آلن‌پو، ادگار، ۳۶
آهی، مهری، ۸۴
آیدا، ۷۷

الف

ابتهاج، هوشنگ ← (سایه)، ۱۳، ۲۴، ۲۵، ۳۰، ۷۷، ۱۳۸، ۱۵۰
اخوان ثالث، مهدی ← (م.امید)، ۸، ۹، ۲۴، ۳۰، ۳۱، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۹۴، ۱۰۰، ۱۵۰
ارانی، تقی، ۲۷، ۷۳
ارسطو، ۱۲۶
استالین، ۵۲
استاندال، ۸۲
اسعد گرگانی، فخرالدین، ۷۱
اسفندیار، ۱۴
اشتاین‌بک، جان، ۵۶
اعتصام‌الملک، یوسف، ۸۶
اعتصامی، پروین، ۱۵، ۴۸، ۸۴، ۸۶، ۸۷، ۸۸
افلاطون، ۴۶
الوار، پل، ۳۱
الیزابت، ۱۴۷
الیوت، تی.اس، ۳۱، ۵۶، ۱۰۰، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۲، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۵
امامی، کریم، ۱۳
انصاری، صادق، ۱۶
اونیل، یوجین، ۱۴۷
ایبسن، ۸۲
ایرانی، هوشنگ، ۳۱
ایرج میرزا، ۴۸، ۷۴، ۱۲۹
ایوب، ۵۶

ب

باباطاهر همدانی، ۵۶
بالزاک، ۸۲
بامداد، پروین، ۸۴
بختیاری، پژمان، ۴۸
بردیائوف، نیکلای، ۱۵۵
برنانوس، ژرژ، ۱۰۰
بشیریه، حسین، ۷۳
بکت، ساموئل، ۱۰۰، ۱۵۱
بلیک، ویلیام، ۱۲۶
بن‌عفر، قدامه، ۱۲۴
بنیامین، والتر، ۵۶، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳
بواری، مادام، ۸۲
بودائی، ۳۱، ۳۴، ۶۰، ۹۶، ۱۵۵
بودلر، شارل، ۳۶، ۵۶، ۷۵، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴
بورگ، سویدن، ۱۱۷
بوفون، ۱۱۹
بهار، ملک‌الشعراء، ۵۶

بهبهانی، سیمین، ۱۵، ۳۱، ۴۷، ۸۴، ۸۹، ۱۳۸
بهروز، جهانگیر، ۲۹
بهمنی، محمدعلی، ۱۳۸

پ

پاتون، پل، ۱۶۲
پارسی‌پور، شهرنوش، ۱۵
پاز، اُکتاویو، ۳۶، ۳۷، ۱۶۰
پروست، مارسل، ۳۱، ۱۱۲
پرومته، ۱۴۵

ت

تافه، تامس، ۹۵
تراویک، باکنر، ۴۶
تریستان، فلورا، ۱۱۷
توللی، فریدون، ۸، ۱۳، ۲۳، ۳۱، ۴۰، ۴۳، ۴۴، ۴۹، ۵۳، ۱۲۳، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۴

ج

جامی، ۴۸، ۷۱
جان، نیوتن، ۱۲۶
جلالی، بهروز، ۹
جویس، جیمز، ۵۱، ۱۶۳
جینز، جیمز، ۶۳

چ

چترلی، ۸۲
چخوف، ۸۹

ح

حاج سیدجوادی، فتانه، ۱۵
حافظ، ۳۳، ۳۴، ۴۷، ۴۸، ۵۱، ۵۳، ۵۶، ۶۲، ۶۳، ۷۶، ۷۷، ۸۹، ۱۴۳
حسینی، صالح، ۳۷، ۹۵
حق‌شناس، ۱۳۸
حقوقی، محمد، ۱۶، ۶۲
حمیدی، مهدی، ۱۳، ۲۳

خ

خاقانی، ۱۲۴
خامه‌ای، انور، ۱۵۰
خانلری، پرویز، ۱۲۶
خسرو و شیرین، ۱۷
خیابانی، شیخ‌محمد، ۸۵
خیام نیشابوری، ۵۱، ۵۲، ۵۶

د

داریوش، هژیر، ۸
داستایفسکی، فئودور، ۵۶، ۱۵۴، ۱۶۳
دامادی، سیدمحمد، ۱۴۳
دانشور، سیمین، ۱۳، ۱۵، ۲۱، ۸۴
داوری، روح‌انگیز، ۶۳
دست‌غیب، ع. ← عبدالعلی، ۳۴، ۹۵، ۱۴۶
دُلوز، ژیل، ۱۶۱، ۱۶۲
دوبوار، سیمون، ۸۳
دهخدا، ۱۲۹
دیوتیما، ۱۷، ۱۶۱

ر

رافائل، ۵۱
راوچ، لئو، ۱۴۶
رجائی، محمدخلیل، ۱۲۴
رحمانی، نصرت، ۸، ۲۳، ۴۳، ۴۹، ۵۳، ۷۴، ۷۸، ۹۴، ۹۶، ۹۷، ۱۰۰، ۱۱۴، ۱۲۰، ۱۲۹، ۱۳۴، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۹، ۱۶۰، ۱۶۳، ۱۶۴
رزاقی، فرهنگ، ۱۴۰

رضائی، عرب‌علی، ۴۶
رفعت، تقی، ۸۵
رمبو، آرتور، ۳۶
روانی‌پور، منیرو، ۱۵
رودکی، ۱۳۲
روسو، ۱۲۶
رها، ۴۰
رهنما، فریدون، ۲۵
ریچاردز، ۳۱
ریحان، ۱۰۸

ژ

ژدانف، ۵۱

س

سارتر، ژان‌پل، ۱۰۰
سافو، ۴۵، ۴۶
سپهری، سهراب، ۹، ۳۱، ۶۰، ۶۵، ۷۷، ۷۸، ۹۴، ۹۶، ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۱۵، ۱۲۹، ۱۴۰، ۱۴۱
سعدی، ۳۲، ۴۷، ۴۸، ۷۱، ۷۴، ۸۶
سعیدی سیرجانی، ۱۸
سقراط، ۱۷، ۸۸
سنائی، ۳۳، ۳۴، ۷۱، ۷۴
سوزنی سمرقندی، ۷۴
سوفوکلس، ۱۵۵
سیاح، فاطمه، ۸۴

ش

شاپور، پرویز، ۷، ۱۱، ۲۰
شاملو، احمد ← (ا. بامداد)، ۸، ۹، ۱۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۳۰، ۳۱، ۶۷، ۷۶، ۷۷، ۹۶، ۱۰۸، ۱۱۲، ۱۱۴، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۳۴، ۱۴۵، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۷
شاو، برنارد، ۱۴۷
شاهرودی، اسماعیل، ۲۴، ۲۶، ۳۰، ۳۱، ۷۶، ۱۴۵، ۱۴۹
شفا، ش، ۴۵
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، ۱۲۵
شکسپیر، ویلیام، ۳۱، ۱۴۷
شمس قیس‌رازی، ۱۷
شمس کسمائی، ۴۸، ۸۴، ۸۵
شمس لنگرودی، ۲۵، ۲۸
شمیسا، سیروس، ۹
شوئنبرگ، آرنولد، ۱۳۴
شوپنهاور، ۹۵، ۱۱۶، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۵۵، ۱۵۶
شهریار، محمدحسین، ۹، ۱۳۸
شیللر، ۱۱۷

ص

صادق، احمد، ۲۹
صمدی، مهرداد، ۹

ط

طاهری، هوشنگ، ۱۵۸
طبری، احسان، ۲۹

ع

عبادی، شیرین، ۸۴
عبید زاکانی، ۳۴، ۴۸، ۷۴
عسکری، ابوهلال، ۱۲۴
عطار، فریدالدین، ۷۱
علائی، مشیّت، ۱۵۴
علیزاده، غزاله، ۱۵

ف

فرای، نوتروپ، ۱۸

فرخ‌زاد، پوران، ۱۰، ۱۱، ۱۵، ۲۰، ۲۱، ۸۴
فرخ‌زاد، فروغ، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۳، ۲۴، ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۳، ۴۴، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۲، ۵۴، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۷، ۶۹، ۷۰، ۷۳، ۷۴، ۷۸، ۸۱، ۸۶، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۳، ۹۴، ۹۷، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۸، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۶، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۷
فردوسی، ابوالقاسم، ۳۶، ۹۰، ۱۰۷
فروغی، محمدعلی، ۷۱
فلکی، محمود، ۷۲
فلوبر، گوستاو، ۸۲
فوکو، میشل، ۷۳، ۱۶۱

ق

قائم‌مقامی، ژاله، ۱۵، ۴۸، ۸۴

ک

کافکا، فرانتز، ۳۱، ۵۶، ۱۱۴، ۱۵۰، ۱۵۴، ۱۵۶
کامو، آلبر، ۱۰۰
کامیار، ۷، ۱۲، ۱۴، ۲۰، ۵۸
کانت، ایمانوئل، ۶۳، ۱۴۲، ۱۴۶
کسرائی، سیاوش، ۲۴، ۲۶، ۳۰، ۷۶، ۷۷، ۱۱۱، ۱۴۵، ۱۴۹، ۱۵۰

گ

گرانمایه، نوذر، ۲۹
گلستان، ابراهیم، ۸، ۱۳، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۵۰، ۱۵۱
گلسرخی، خسرو، ۹
گوته، یوهان ولفگانگ، ۳۱، ۳۵، ۳۶، ۹۱، ۱۱۶
گورکی، ماکسیم، ۸۹
گیلانی، گلچین، ۱۳

ل

لارنس، دی.اچ، ۵۱، ۸۲
لاکان، ۱۶۱
لاک، جان، ۱۴۲
لاک، نیوتن، ۱۲۶
لاهوتی، ۱۳، ۲۶
لورکا، فدریکو گارسیا، ۲۷، ۳۱
لیلی و مجنون، ۱۷

م

م. آزاد، ۳۱، ۸۸
مارکس، ۲۹، ۱۱۶، ۱۴۷، ۱۴۸
مارکوزه، ۱۶۱
مارلو، ۱۴۷
مانوی، ۱۶، ۱۵۵
مانه، ادوارد، ۵۱
مایاکوفسکی، ۲۵، ۲۶، ۳۱
محجوب، محمدجعفر، ۲۹، ۷۷، ۸۷
مزینی، منوچهر، ۵۲
مسیح، ۳۶، ۱۵۵، ۱۶۳
معیری، رهی، ۱۳۸
مک دانیل، استنلی، ۳۴
ملاح، حسین‌علی، ۱۳۶
ملکی، خلیل، ۱۵۰
منزوی، حسین، ۱۳۸
مولوی، جلال‌الدین، ۷۴، ۱۰۵

میرزاده عشقی، ۵۶
میرعلائی، احمد، ۳۷

ن

ناپلئون، ۱۶۱
نادرپور، نادر، ۸، ۱۳، ۲۳، ۳۱، ۴۹، ۶۵، ۱۲۳، ۱۳۴
ناصرخسرو، ۵۶، ۸۶، ۸۷
نروال، ژرار دو، ۳۱، ۳۶
نرودا، پابلو، ۳۱، ۱۰۵
نظامی گنجوی، ۱۷، ۴۸، ۷۱
نوذری، داود، ۲۹
نوشین، لرتا، ۸۴
نی‌چه، فریدریش، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۷، ۷۳، ۹۷، ۱۲۶، ۱۵۴، ۱۵۵
نیروانا، ۶۰
نیرو، سیروس، ۷۲، ۱۳۲، ۱۴۹
نیما، اسفندیاری، ۸، ۹، ۱۳، ۲۴، ۲۸، ۳۱، ۵۴، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۷، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۶، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۷، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۸، ۱۴۴، ۱۴۹
نینا، آناکار، ۸۲

و

والری، پل، ۱۴۲
وایلد، اوسکار، ۷۶
ورجاوند، بهرام، ۱۱۷
ورزی، ابوالحسن، ۱۳۸
وزیری، علی‌نقی، ۱۳۶
ولتر، ۱۲۶
ولی‌زاده، محمد، ۱۰۸
وولف، ویرجینیا، ۸۳
ویرژیل، ۴۸

هـ

هابرماس، یورگن، ۷۳، ۹۸، ۹۹، ۱۴۶، ۱۴۸
هاوزر، آرنولد، ۳۸، ۴۵، ۸۲
هدایت، صادق، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۵۷
هرکول، ۳۶
هگل، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۵۵
همینگوی، ارنست، ۸۹
هولدرلین، ۳۶، ۱۶۱
هومر، ۳۱
هیدگر، مارتین، ۱۰۰، ۱۰۷
هیکز، گرانویل، ۱۴۸

ی

یونسکو، ۱۰۰
یونسی، ابراهیم، ۱۸، ۸۲

«انتشارات آمیتیس منتشر کرده است»

* نقد ادبیات امروز

- نیما را باز هم بخوانیم ..... منوچهر آتشی
- شاملو در تحلیلی انتقادی ..... منوچهر آتشی
- فروغ در میان اشباح ..... منوچهر آتشی
- اخوان شاعری که شعرش بود ..... منوچهر آتشی
- سهراب شاعر نقش‌ها ..... منوچهر آتشی
- باغ سبز شعر / نقد و تحلیل شعر سهراب سپهری..... عبدالعلی دست‌غیب
- پیام‌آور امید و آزادی / نقد و تحلیل شعر نیما یوشیج ..... عبدالعلی دست‌غیب
- شاعر شکست / نقد و تحلیل شعر مهدی اخوان ثالث..... عبدالعلی دست‌غیب
- شاعر عشق و سپیده‌دمان / نقد و تحلیل شعر احمد شاملو... عبدالعلی دست‌غیب
- پری کوچک دریا / نقد و تحلیل شعر فروغ فرخزاد ..... عبدالعلی دست‌غیب

* ۲۰ نویسنده ۷۰ داستان

- سوکواره‌ای بر آبی دریا ..... مترجم اسدالله امرایی
- پسری مرده بر آستانه پنجره‌ات ..... مترجم اسدالله امرایی
- زنی از نیویورک ..... مترجم اسدالله امرایی
- ویولن‌زنِ یکدست..... مترجم اسدالله امرایی
- چشمانی شفاف در شهر نقره‌ای (در دست انتشار) ..... مترجم اسدالله امرایی

* و همچنین

- داستان‌هایی از برگزیدگان نوبل ادبیات (جلد نخست) ... مترجم مهسا ملک‌مرزبان
- امضاء. کالوینو ..... مترجم مهسا ملک‌مرزبان
- نیم‌غبار دلخوشی (مجموعه شعر) ..... محمدهاشم اکبریانی
- ندای عشق (شعر)..... محمدحسین کاظمی
- لذت یادگیری ..... دکتر غلامرضا حاجی حسین‌نژاد
- چون که صد آمد..... مرتضی مجدفر
- جدول سودوکو (شامل پنج جلد جدول اعداد) ..... انتشارات آمیتیس

* کتاب‌های در دست انتشار:

- داستان‌هایی از برگزیدگان نوبل ادبیات (جلد دوم، سوم، چهارم)
- پرستوهای کابل..... مترجم مهدی غبرایی

تحلیل وضعیت کنونی شعر ایران بی توجه به شعر شاعران بزرگ معاصر (نیما، شاملو، اخوان، فروغ و سهراب) ناممکن به نظر می رسد. تأثیر گذاری فرم و مضامین به کار گرفته شده توسط این شاعران بر شعر پس از خود موضوعی نیست که بتوان به راحتی آن را نادیده گرفت. به این جهت توجه به این پنج شاعر و نقد و بررسی شعر آنها موضوعی است که از دغدغه های اصلی صاحب نظران و علاقه مندان عرصه شعر به شمار می رود.

عبدالعلی دست غیب از منتقدان برجسته ای است که تاکنون در این زمینه نوشته های بسیاری به چاپ رسانده است. بی تردید نظرات او در باره شعر نیما، شاملو، اخوان، فروغ و سهراب می تواند درتحلیل شعر معاصر ایران بسیار مؤثر باشد.

کتاب حاضر کتابی است از مجموعه ای پنج جلدی که به نقد و بررسی شعر این شاعران پرداخته است. هر یک از این پنج جلد به شعر یک شاعر اختصاص داشته و آن را به بحث و بررسی گذاشته است. نویسنده این مجموعه در مطالعه خود علاوه بر آن که فرم و محتوای شعر شاعران پنجگانه را مورد مطالعه قرار داده است با نگاهی بیرونی نیز به سراغ آنها رفته و روشی جامعه شناسی را در تحلیل خود به کار گرفته است.

نشر آمیتیس که پیش از این در تحلیل شعر معاصر ایران مجموعه ای پنج جلدی از شاعر فرزانه زنده یاد منوچهر آتشی به نام های « نیما را دوباره بخوانیم»،«شاملو در تحلیلی انتقادی»،«اخوان، شاعری که شعرش بود»،«فروغ در میان اشباح »و«سهراب، شاعر نقش ها»را منتشر کرده، امیدوار است با انتشار چنین مجموعه هایی بتواند سهمی در شناخت هر چه دقیق تر شعر ایران داشته باشد.

ناشر

قیمت: ۱۷۰۰ تومان
ISBN 964878709-3
9789648787091