

نوع مقاله: پژوهشی

صفحات ۲۲۸ - ۲۰۹

مقایسه شاخصه های تصویر رمانتیسیم در شعر نیما و فروغ فرخزاد

منیژه همراه^۱

بهرروز رومیانی^۲

مصطفی سالاری^۳

چکیده

مسأله اساسی این مقاله، مقایسه تصویر در شعر نیما و فروغ فرخزاد از منظر شاخصه های تصویر رمانتیک است. تصویر رمانتیک از نظر ماهیت معرفتی و زیبایی شناختی اساساً با تصویر کلاسیک، نمادگرا و سوررئالیستی متفاوت است. نویسنده در سه بخش کوشیده تا ماهیت تصویر رمانتیک را تبیین نماید: در بخش نخست ویژگی‌های خاص ایماژ رمانتیک را با بحث از چهار مشخصه: استحاله در طبیعت، سایه‌واری تصویر، پویایی، و فردیت در تصویر تبیین می‌کند. در ضمن در این پژوهش دو شاخه‌ی مجزا از رمانتیسیم ایرانی مشاهده می‌شود: شاخه‌ی رمانتیسیم انقلابی که نیما، طلایه دار آن است و رمانتیسیم عاشقانه و ایده آل‌گرا که مختص فروغ و همفکران او است.

واژگان کلیدی

رمانتیسیم، نیما یوشیج، فروغ فرخزاد، بلاغت، تصویر، سبک استعاری.

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران.

Email: Mostafasalari702@gmail.com

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران. (نویسنده مسئول)

Email: bromiani@yahoo.com

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران.

Email: M.salari11@yahoo.com

پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۶/۸

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۳/۱۵

طرح مسأله

تغزل از گونه‌های اشعار غنایی است که در آن شاعر به بیان احوالات و عواطف شخصی خود می‌پردازد. سر آغاز اشعار عاشقانه را «روابط مرد وزن در دوران مادر سالاری» دانسته‌اند: «برخی از منتقدان اصل اشعار عاشقانه را به روابط مرد وزن در دوران مادر سالاری - که جامعه تحت حکومت زن بود - مربوط کرده‌اند؛ و اشعار عاشقانه را همان ستایش‌ها و اوراد وادکاری دانسته‌اند که مردان برای زن حاکم بر قبیله یا جامعه می‌سروده و می‌خوانده‌اند. بدین ترتیب در عصر الهگان و ارباب انواع مونث و در دوره‌ای که ریاست جوامع کشاورزی بر عهده زنان بوده است، مدایح و اورادی در ستایش ایشان رواج داشته است که بعدها به صورت سنن ادب غنایی در آمده است». (شمیسا، ۱۳۷۶، ۱۲۰)

تقریباً در اغلب اشعار عاشقانه، انگیزه بیان این عواطف برخاسته از «من شخصی» شاعر، معشوق می‌باشد. اگر بخواهیم شعر عاشقانه را در عبارتی موجزتر تعریف کنیم باید بگوئیم که: شعر عاشقانه آن بیان هنری است که شاعر/عاشق به توصیف و ستایش معشوق خود مبادرت می‌ورزد. بدیهی است که این بیان هنری در صفحات رنگارنگ تاریخ و فرهنگ یک جغرافیا، رو ساخت و ژرف ساخت‌های گوناگونی را به خود می‌پذیرد. برای مثال شاعر قرن چهارم هجری تصویری را که از معشوق خود ارایه می‌دهد با تصویر معشوق پرداخته توسط شاعران قرن هفت و هشتم، هم از نظر شکل و هم از نظرگاه محتوا با یکدیگر تفاوت‌هایی دارند. دوران معاصر که آغاز آن را باید انقلاب مشروطه به حساب آوریم، طلوعه دار ظهور مفاهیم و مباحث تازه‌ای است که در تاریخ و فرهنگ این مرز و بوم بی‌سابقه می‌نمود. ما برای ترسیم «آن بیان هنری» در تغزلات پنج شاعر نوپرداز (نیمایا، شاملو، اخوان، فروغ و سپهری)، از توصیف اجمالی غزل دوره مشروطه خود را ناگزیر می‌دیدیم. از آنجا که غزل مشروطه خود ادامه فرم غزل سرائی قدیم تاریخ ادب ماست، در ابتدا لازم دیدیم که شرحی هرچند کوتاه در باب مفهوم و معانی تغزل در شعر گذشته ارائه دهیم.

چنان که می‌دانیم نیما - پدر شعر نو فارسی - حضور قاطع خود را در تاریخ ادب معاصر با انتشار شعر عاشقانه «افسانه» به ثبوت رسانید. شعر «افسانه» را می‌توان بامداد عاشقان سرائی نوین در ادبیات معاصر به شمار آورد. به همین منظور است که در توصیف و تاثیر «افسانه» بر روند عاشقانه سرائی بعد از نیما پرداخته شده است.

شعر معاصر

ادبیات معاصر ایران، گرچه به عقیده‌ی بسیاری، از انقلاب مشروطه و مبارزات اجتماعی - سیاسی مردم ایران برای برقرار قانون و آزادی آغاز شد؛ شکل نهایی خود را در شعر با "ققنوس" که به تعبیری الگوی صحیح شعر نو قلمداد می‌شد [رک: تاریخ تحلیلی شعر نو، شمس لنگرودی] و در نثر با داستان‌های کوتاه جمالزاده به نمایش گذاشت.

ادب معاصر با توجه به اینکه اولین سبک ادبی بود که با تحول چشمگیر در همه‌ی جوانب شعر و نثر قدم به عرصه‌ی ادبیات می‌نهاد، پیروان فراوان را به دنبال داشت که تکامل بخش و در عین حال راهگشای شیوه‌های جدید ادبی در ادب پارسی بود.

به طور کلی آن چه امروزه شعر معاصر نامیده می‌شود، گونه‌ای از شعر پارسی است که دارای مشخصه‌های ویژه‌ای از نظر صورت و محتوا است. عمده‌ترین مشخصه‌های شعر نو را نیما، پدر شعر نو، در سه اصل کلی بیان کرده است. به کارگیری این سه اصل اساسی، به خوبی شعر این عصر را از سایر گونه‌های ادبی متمایز کرده و خصوصیات سبکی خاصی را پی‌ریزی کرده است.

از نظر محتوا، نیما شعر را نوعی زیستن می‌دانست، از نظر او شاعر کسی است که چکیده‌ی زمان خود باشد و بتواند ارزش‌ها و ملاک‌های زمان را در شعر خود منعکس سازد و به اصطلاح "فرزند زمان خود" باشد بر این اساس است که نیما با توجه به شرایط سیاسی - اجتماعی ایران که آستان انقلاب بود، شعر اجتماعی را پیشنهاد می‌دهد که از یک سو، بیانگر تحولات سیاسی و خفقان موجود در جامعه بود و از دیگر سو مطالبات سیاسی مردم را بیان می‌کرد.

از نظر شکل ذهنی، شاعر باید در مسیر جستجوی جلوه‌های عینی و مشهود به شکل ذهنی دست یابد. برای این کار لازم است که دیدن را جایگزین شنیدن کند. کار هنرمند عبارت است از نشان دادن تصویر انفرادی و عینی و نه تصویرهای ذهنی و قراردادی. به این ترتیب لازم است که با ورود تجربه به قلمرو شعر از صورت‌های قالبی و مفاهیم تکراری و قراردادی پرهیز شود.

گذشته از دگرگونی محتوا و بینش شاعرانه، در شکل و قالب کار نیز باید هماهنگ با مفهوم و ادراک ذهنی تحولی پدید آید. دگرگونی اوزان و روی گردانی از تساوی و یکنواختی پاره‌ها، بی‌اعتنایی به ضرورت قافیه در مقاطع مشخص، به گونه‌ای که وزن و قالب را به دنبال عواطف و هیجانات شعری بکشاند، لازمه‌ی چنین تحولی است. «(یاحقی، ۱۳۸۹: ۵۳)

این تحولات رفته رفته شعر را به مسیری کشاند که شباهت چندانی با ادبیات کلاسیک برای شعر و نثر باقی نگذاشت؛ گرچه نیما عقیده دارد که ققنوس، ناله‌های گمشده را ترکیب

می‌کند و عده‌ای بر این باورند که شعر سپید شاملو متأثر از نثر تاریخ بیهقی است (همان: ۱۰۶) و شعر هجایی دولت آبادی را متأثر از متون مذهبی ایران باستان دانسته و بر این باورند که سبک شعر نویسی در ایران باستان، به این طریق احیا گردیده (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۱۶۹) و همچنین شعر محمد مقدم را متأثر از ریخت و قالب نیایش‌های زرتشت در گاتاها می‌دانند (یاحقی، ۱۳۸۹: ۵۲)؛ با این حال باید به این حقیقت معترف بود که شعر و ادب معاصر؛ حتی اگر توانسته باشد با ادبیات کهن پارسی و یا ادب باستان ارتباط برقرار کند، مقوله‌ای نوین است که با تحولات ادبیات در جهان غرب و همچنین ظهور مکاتب ادبی بسیار در آن دیار در ارتباط است و این مسئله‌ای است که با توجه به شواهد موجود در ادب پارسی معاصر قابل اثبات است.

به واسطه‌ی تأثیر پذیری از مکاتب غربی است که رویکرد اجتماعی - انسانی به صورت خاص، برای نخستین بار وارد شعر پارسی می‌شود و به این وسیله، انسان را در برابر اجتماعی که در آن زندگی می‌کند، مسئول می‌داند. رویه‌ای که بازگوکننده‌ی تحولی بنیادی در عرصه‌ی شعر و البته نثر است.

همچنان که در هر دوره شاهد خصوصیات سبکی خاص آن دوره هستیم، در ادب معاصر نیز ویژگی‌های چشمگیری به چشم می‌خورد که نثر و شعر آن دوره را از آثار ادوار پیش متمایز می‌کند.

۱. ویژگی شعر معاصر

به کارگیری دستورالعمل‌نیم، قطعاً تحولاتی را در شعر به وجود می‌آورد که باعث رویه‌ای می‌شود که عمدتاً هنجارگریزی نامیده می‌شود. پیش از توجه به مبحث هنجارگریزی و گونه‌های متنوع آن در ادب معاصر، بایسته است تا مختصر توضیحی پیرامون فرمالیسم و تأثیر آن بر روند تغییرات ادبی ارائه دهیم.

فرمالیسم به عنوان مکتبی که طلایه دار آشنایی زدایی و غریب‌سازی نوین است؛ شعر و نثر نو ایران و به طور کلی جهان را به سمت تجربه‌ی فضایی بدیع رهبری کرده است. فرمالیست‌ها صاحب یکی از مکاتب نقد ادبی در حوزه‌ی بررسی ادبیات از دیدگاه زبانشناسی (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۴۷) هستند. این مکتب در خلال جنگ جهانی اول در روسیه به وجود آمد و در خلال سال‌های ۱۹۲۰ به شکوفایی رسید. البته باید به این نکته توجه داشت که فرمالیسم، نامی است که مخالفان جهت تحقیر بر این مکتب نهاده‌اند (همان: ۱۴۷).

تأثیر فرمالیسم بر صورت آثار ادبی غیر قابل انکار است. «به اعتقاد فرمالیست‌ها، ادبیات صرفاً یک مسئله‌ی زبانی است و لذا می‌توان گفت که زبان ادبی یکی از انواع زبان‌ها است و باید به آن از دید زبانشناسی نگریست. آنان اثر ادبی را شکل (فرم) محض می‌دانستند و معتقد

بودند که در بررسی اثر ادبی تکیه باید بر فرم باشد و نه محتوا» (همان: ۱۴۷)
علاوه بر این، فرمالیسم‌ها با طرح مبحث عدول از هنجار، نگرش نوینی را به ادبیات تزریق کرده و پایه گذار کشف نوآوری‌ها و منحصر بفرد ادیبان در زمینه‌ی هنجارگریزی شدند.

۲. عدول از هنجار

یکی از مباحث بسیار ارزشمند و در عین حال تأثیر گذار بر تاریخ ادبیات جهان، مبحث هنجارگریزی و مشخص کردن محدوده‌ی زبانی آن است که توسط فرمالیست‌ها ارائه گردید. در این تقسیم بندی، فرمالیست‌ها آراء بسیار کارآمد و قابل توجهی را مطرح کردند که نقد ادبی و روش بررسی متون ادبی را کاملاً متحول کرد؛ مثلاً به نظر آنان سبک عدول از هنجار است و این عدول قابل ارزیابی و تجزیه و تحلیل است. به طور کلی می‌توان گفت که تکیه‌ی منتقدان فرمالیست بر دو اصل بود:

۱- تغییر شکل در زبان عادی (deformation)

۲- صناعات ادبی که باعث آشنایی زدایی می‌شوند. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۵۰)

در گام بعدی فرمالیست‌ها به سراغ روشی بدیع و مؤثر در تغییر سبک ادبی رفتند که تاریخی طولانی داشت. این روش "غریب سازی" "making strange" نام داشت.

ویکتور شکلوفسکی در سال ۱۹۱۷ مقاله‌ی بسیار مهمی تحت عنوان هنر یعنی صفت Art as device منتشر کرد... شکلوفسکی [در این مقاله] می‌گوید هدف زبان ادبی این است که عادات ادراکی و احساسی ما را با استفاده از اشکال غریب و غیر عادی به هم می‌زند و از این رو form (شکل) را برجسته و آشکار می‌کند. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۵۸) در ادبیات شیوه‌های گوناگونی برای غریب سازی وجود دارد. برخی از این شیوه‌ها عبارتند از: «مجاز و استعاره و کنایه، استفاده از صناعات ادبی، تعریف دوباره، تصرف در محور همنشینی و استفاده متناوب از موسیقی و نهایتاً برجسته سازی که عملاً نتیجه عوامل قبل است. اصطلاح برجسته سازی یا فورگراندینگ foregrounding به معنی عدول‌های برجسته‌ی هنری از زبان عادی است (همان: ۱۶۲) لیچ، زبان‌شناس معروف، فورگراندینگ را «انحراف و عدول هنرمندانه، عدولی که انگیزه هنری داشته باشد» (همان: ۱۶۲) معرفی می‌کند. به نظر زبان‌شناسان فرمالیست، زبان، روان و به اصطلاح خودکار است و اساساً توجه را جلب نمی‌کند و لذا بر هیچ جزء آن درنگ نمی‌کنیم. فورگراندینگ باعث مکث در روانی de-automatization می‌شود. یعنی لغات و عبارات غیر منتظره و غریب و برجسته در خودکاری زبان وقفه ایجاد می‌کنند. (همان: ۱۶۲) هنجارگریزی در کل، انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است؛ هر چند منظور از آن هر گونه انحراف از قواعد زبان هنجار نیست، زیرا گروهی از این انحرافات تنها به ساختی غیر دستوری منجر

می‌شوند و خلاقیت هنری به شمار نخواهد رفت. لیچ برای تمایز میان هرگونه انحراف نادرست از زبان و هنجارگریزی‌هایی که گونه‌ای از برجسته‌سازی به شمار می‌روند، سه امکان را در نظر می‌گیرد:

الف) برجسته‌سازی زمانی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی بیانگر مفهومی باشد؛ به عبارت دیگر نقشمند باشد (صفوی، ۱۳۸۳: ۴۴)

به طور کلی، همان‌گونه که لیچ می‌اندیشد، امکان این‌گونه از هنجارگریزی بسیار محتمل است؛ چرا که هرگونه از انحراف از زبان هنجار، قطعاً دارای مفهوم است. با این حال، انحراف‌های موجود در این بخش از هنجارگریزی، عمدتاً اشتباه در کاربرد زبان است و نه صرفاً آن‌گونه از هنجارگریزی که در نهایت به برجسته‌سازی منجر می‌شود. از این رو است که در این‌گونه از انحرافات، شاهد خلاقیت ادبی شگفت‌انگیز و یا کارآمدی نمی‌باشیم.

به عنوان مثال؛ این جمله را مورد تأمل قرار می‌دهیم: صدای چک چک بلبل را شنیدم. در این مورد، اگر چه انحراف از قواعد هنجار زبان صورت پذیرفته و در نهایت، جمله دارای مفهوم است؛ اما در یک ارزیابی کلی می‌توان مدعی شد که خلاقیت چندانی ملاحظه نمی‌شود. ب) برجسته‌سازی زمانی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی بیانگر منظور نویسنده باشد؛ به عبارت دیگر جهتمند باشد. (همان: ۴۴)

شاید بتوان این گزینه را با فصاحت و بلاغتی که مد نظر ادبا در علم معانی است، تطبیق داد؛ چرا که در هر دو مورد، ارزش تحول ادبی به رساندن صحیح منظور نویسنده ختم می‌شود. پ) برجسته‌سازی زمانی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی به قضاوت مخاطب بیانگر مفهومی باشد، به عبارت دیگر غایتمند باشد. (همان: ۴۵)

در پی به کارگیری موارد مذکور، می‌توان شاهد گونه‌های متعدد هنجارگریزی در سطح اثر ادبی بود.

نظیر هنجارگریزی واژگانی که در این‌گونه از هنجار شکنی، شاعر با ساخت ترکیبی جدید که مسبوق به سابقه نیست، در سطح واژگان به نوآوری روی می‌آورد؛ «این‌گونه از هنجارگریزی یکی از شیوه‌هایی است که شاعر از طریق آن زبان خود را برجسته می‌سازد؛ بدین ترتیب که بر حسب قیاس و گریز از قواعد ساخت واژه‌ی زبان هنجار، واژه‌ای جدید می‌آفریند و به کار می‌بندد» (همان: ۴۶)

نظیر به کار گرفتن واژه‌ی نفسدود در شعری از اخوان: «با آنکه شب شهر را دیرگاهی است/ با ابرها و نفسدودهایش/ تاریک و سرد و مه‌آلود کرده است» (اخوان، ۱۳۸۵: ۱۲۳)

۳. مکاتب ادبی و ادب معاصر

شعر معاصر، شعر دغدغه‌های فردی، اجتماعی، سیاسی و فلسفی است. شعر معاصر وابسته به مقطع و زمان نیست؛ حتی به شاعر خاصی نیز محدود نمی‌شود. هر کس، نغمه‌ی خویش را می‌نوازد. شعر معاصر، شعر تفاوت‌ها و تضادها است. شعر ی وابسته به اندیشه و احساس است و از هر شاعر و هر مکتب تا شاعر و مکتب دیگر، با تغییر و تحول روبرو است. از همین رو است که تعیین مشخصه‌های شعر نو؛ به ویژه در سطح جزئیات دشوار به نظر می‌رسد. این خصیصه زمانی نمود خود را به گستردگی نمایان می‌سازد که بخواهیم مبحثی چون تغزل و بررسی شیوه‌ی کاربرد آن را در دواوین و دفاتر شعری شعرای این دوره مورد تفحص قرار دهیم.

یکی از دشواری‌های این کاوش، قطعاً به گستردگی و ناهمسانی مکاتب و سبک‌های ادبی منوط است. توضیح اینکه؛ در حالی که در مقطعی از شعر معاصر، مکتب رمانتیسیم به شکوفایی و استیلا دست می‌یابد، در دوره‌ای دیگر، رئالیسم جایی برای خود گشوده و به حوزه‌ی شعر و ادب پارسی نفوذ می‌کند. پس از آن، بارقه‌هایی از تسلط گرایش سوررئالیسم مشاهده می‌شود و بعد از آن، دیگر گرایش‌های ادبی‌جانشین می‌شوند. علاوه بر این، باید به این مسئله نیز توجه کرد که گاه در دوره‌ی استیلائی مکتبی خاص، شعری بوده‌اند که از مکتب پیشین پیروی نموده و یا شاعری، ضمن پیروی از یک مکتب خاص، در طول شاعری خود، همزمان اشعار عاشقانه خود را با توجه به معیارهای مکتبی دیگر سروده است؛ نظیر نیما که خود، طلایه دار شعر اجتماعی است؛ اما اشعار غنایی خود را با معیارهای رمانتیسیم سروده است.

لازم است که پیرامون یکی از ماندگارترین و در عین حال مؤثرترین اشعار غنایی معاصر توضیحاتی ارائه دهیم. البته لازم به ذکر است که ارائه‌ی این توضیحات در این فصل، صرفاً به دلیل اهمیت این شعر در روند شکل‌گیری تغزل معاصر است که از یک سو با هنجارگریزی در ارتباط است و از دیگر سو، متأثر از مکاتب غرب؛ به ویژه مکتب رمانتیسیم می‌باشد.

۴. افسانه نیما

در میانه‌ی تلاش‌های گسترده برای ایجاد تحولات سیاسی - اجتماعی در پیکره‌ی نظام سیاسی ایران، تلاش‌هایی برای ایجاد تحول در نحوه‌ی زیستن و اندیشیدن به وجود آمد. این تحولات متأثر از روابط نامحدود سیاسی - فرهنگی با غرب بود. عمدتاً در سرزمین‌هایی که در شرق عالم قرار داشت، به واسطه‌ی برقراری ارتباط با غرب، این تغییرات را می‌توان مشاهده کرد. در پی این تحولات، ادبیات نیز از تغییر و تحول مصون نماند؛ به ویژه در سطح شعر، نگرش‌های نوینی جایگزین رویه‌های کهن شد. در شعر پارسی، تحولات عظیمی پیش از نیما یوشیج روی داده بود. قالب شعر که عمدتاً در آن روزگار، غزل بود، با قالب‌های جدید؛ مخصوصاً چهار

پاره تعویض گردید. نگرش غالب نیز تحت تأثیر مشروطه خواهی متحول گردیده بود، پیش از این، به این مسئله اشاره کرده ایم؛ اما باید در نظر داشت که تا پیش از نیمه، این جریان‌ات تغییر گرایانه کمتر مورد توجه جامعه‌ی ادبی قرار می‌گرفت و ارزش آن‌ها، صرفاً به انتقال پیام سیاسی محدود می‌شد، در حالی که با ظهور نیما در تاریخ ادب پارسی، شعر نو به عنوان قالب و نگرشی نوین در برابر ادبیات کلاسیک قرار گرفت و به سرعت توانست پیروان گسترده‌ای را برای خود بیابد.

نیمای پدر شعر نو فارسی را در ابتدا شاعر افسانه می‌خواندند. هرچند افسانه از نمونه‌های کامل و پخته شعر نوی او به حساب نمی‌آید؛ اما در ادامه سنت غزل سرایی فارسی قابل بررسی است. البته نباید از این حقیقت غافل بود که همان‌گونه که غزل، مسیری جداگانه را طی کرد و در نهایت، پذیرای محتوای اجتماعی و دغدغه‌های انقلابی گردید؛ تغزل پارسی نیز از پیکره‌ی غزل جدا گردید و پس از آزمودن قالب‌های نوین به شعر معاصر رسید.

اگر چه افسانه‌ی نیما، تجربه‌ی جدید در شیوه‌ی عاشقانه سرایی پارسی بود؛ با این حال، با توجه به پیشینه‌ی ادب پارسی که گونه‌های متفاوتی از تغزل را در شعر سبک‌های گوناگون؛ به ویژه عرفان تجربه کرده بود، چندان نا آشنا به نظر نمی‌رسید: «طبع ایرانی از دریچه اشعار سخنوران غزل سرایی قدیم، به خصوص آنهایی که لحن پرشور عرفانی به کار برده اند، با این طرز سخن گفتن آشناست و به آسانی می‌تواند افسانه رابه نام یک اثر دلنشین بپذیرد». (آرین پور، ۱۳۷۵، ۴۷۲) البته همان‌گونه که پیش از این نیز متذکر شدیم، این به معنای همسانی شیوه‌ی سرایش شعر نیما با مشاهیر گذشته‌ی ادب پارسی نیست.

رمانتیسم ادبی نیما

گرچه شعر نیما به واسطه‌ی به کارگیری تمام و کمال مشخصه‌های شعر اجتماعی که عموماً منشعب از گرایش رئالیستی؛ به ویژه رئالیسم سوسیالیستی است، قرابت چندانی با اشعار رمانتیک ندارد؛ با این حال، بایستی به دلیل وجود پاره‌ای از مشخصه‌های رمانتیسم اروپائی در اشعار وی، بخش کمی از اشعارش را نماینده‌ی رسمی مکتب رمانتیسم به حساب آورد. این مشخصه‌ها، بیش از هر شعر دیگری از نیما، در افسانه قابل رؤیت است: «اکثر مشخصات عمده مکتب رمانتیسم فرانسوی در افسانه دیده می‌شود از قبیل بیان احساس و خیال و عواطف، شکوه و رنگ و منظره، یادکرد از زشتی‌ها در کنار زیبایی‌ها، گریز از قواعد و قانون، توجه به ضمیر ناهشیار و سرانجام مهم‌ترین مشخصه مکتب رمانتیسم که تکیه بر جنبه‌های فردی است به طور که می‌گویند که این رمانتیک‌ها بودند که من را کشف کردند. در حالی که عاشق و معشوق در ادبیات کلاسیک صفات کلی دارند، اینجا با عاشق و معشوق خاصی مواجهیم و قهرمان شعر خود

شاعر است و افسانه در مقام معشوق به هیچ کس دیگر جز خود شبیه نیست. در شعر کهن فارسی سه تیپ معشوق مشخص از معبود و ممدوح و معشوق زمینی مطرح بود که بعدها در شعر حافظ همه این‌ها با هم مخلوط شد. اما افسانه نیما موجود بخصوص منحصر به فردی است که بیشترین شبیه به آنیماست» (شمیسا، ۱۳۸۲، ۲۳۷-۲۳۶)

۱. رمانتیسیم

رمانتیسیم، مکتبی ادبی است که از قرن هفدهم در انگلستان در مورد تعابیر عاشقانه به کار رفته و عمدتاً منظور اشعار و آثار ادبی خاصی بوده است که در آن عصر، بی توجه به اصول کلاسیسیم به وجود می آمده است. در این دوره اشعار و آثاری تولید شده که دارای مشخصه های ویژه ای بوده که در نهایت توانسته است به آثار یک دوره ی خاص، هویت منحصر بفردی اعطاء کرده و از سایر گونه های ادبی متمایز کند.

به طور کلی می توان مکتب رمانتیسیم را مکتبی دانست که اصولی مغایر با اصول مکتب کلاسیسیم دارد؛ به عنوان مثال در برابر عقل گرایی مفرط در کلاسیسیم، شاهد توجه ویژه به احساسات در مکتب رمانتیسیم هستیم. در برابر ایدئالیسم توانمندی که در آثار کلاسیک مشاهده می شود که در پرتو آن، صرفاً به شرح نیکی و خوبی توجه می شود، می توان شاهد توجه به مسائل متفاوتی چون؛ شر و بدی در آثار رمانتیک بود. (سید حسینی، ۱۳۹۱: ۹-۱۷۸)

اصولاً مشخصه های برجسته و اساسی رمانیسیم را در چند اصل کلی و مهم بدین شرح می توان باز نمود:

«-همدلی و یگانگی با طبیعت

-بازگشت به آغاز و دوران کودکی و طبیعت دست نخورده

- فردیت (بیان آزاد احساسات و هیجانا فردی)» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۱۷)

در آثار نیما یوشیج و بالتبع بسیاری از پیروان اشعار رمانیک وی می توان این مشخصه ها را ملاحظه نمود.

۲. اصول رمانتیسیم در اشعار نیما

همان گونه که متذکر شدیم، به وفور می توان در اشعار عاشقانه نیما شواهدی دال بر توجه ویژه نیما به مکتب رمانتیسیم ارائه نمود؛ البته این نکته دور از انتظاری نیست، چرا که نیما تعلیم یافته در مدرسه ی سن لویی است که در آن روزگار، توسط مدرسین غربی و یا دانش آموختگان مدارس عالی غرب اداره می شده و دانش آموزان این دبیرستان معروف که اتفاقاً نام آوران عرصه ی ادبیات ایران نیز هستند (رک: تاریخ تحلیلی شعر نو)، همگی به واسطه ی مدرسان این مدرسه با مکاتب مخلف غربی آشنایی یافته اند.

به طور کلی، در سه حوزه ی اصلی که در مبحث پیش به آن اشاره کردیم، آثار نیما را صرفاً جهت اثبات رمانتیک بودن اشعار غنایی نیما مورد بررسی قرار می دهیم.

۱-۲. همدلی و یگانگی با طبیعت

یکی از مضامین اصلی در اشعار نیما یوشیج، وصف طبیعت و توجه گسترده به مظاهر آن می باشد. او همواره تلاش می کند تا ترسیم کننده ی جریان حرکت یک رودخانه یا وزش یک طوفان باشد. این مشخصه را در بسیاری از اشعار او می توان ملاحظه نمود. از آن میان می توان به شعر معروف «ماخ اولا» اشاره کرد:

ماخ اولا، پیکره ی رود بلند
می رود نامعلوم
می خروشد هر دم
می جهانند تن، از سنگ به سنگ
چون فراری شده ای
که نمی جوید ره هموار
(نیما یوشیج، ۱۳۸۱: ۲۵۱)

«نیما طبیعت را چنان صادقانه در وصف می کشد و احساسش چنان در تصویرهای روستایی اش طبیعی نشسته که شعر از فرط تأثیر میان سادگی واقعگرایانه ی روستایی و نمادگرایی پیچیده و شناور است. در شعرهای ری راه، شب، ماخ اولا، داروگ، برف و ... تشخیص مرز میان واقعیت و هنر دشوار است و صدق هنری یعنی همین. رمانتیسیم نیما دردناک و عمیق است، با زبانی شخصی و تازه» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۲۰)

البته باید در نظر داشت که به واقع تشخیص تعلق تصاویر و مضامین مرتبط با طبیعت در اشعار نیما به رمانتیسیم و سمبولیسیم کمی دشوار است؛ چرا که از طرفی در اندک اشعار عاشقانه ی نیما، می توان شاهد طبیعت ستایی او بود که بارقه هایی از عناصر رمانتیسیم را با خود به همراه دارد؛ اما در مابقی اشعار نیما که با صبغه ی رئالیسم انتقادی سروده شده است، استفاده از طبیعت صرفاً جهت هنری کردن کلام بوده و هر کدام از عناصر در حقیقت نماد است؛ به مانند آن چه در شعر ققنوس ملاحظه می شود:

ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازه ی جهان
آواره مانده از وزش بادهای سرد
بر شاخ خیزران
بنشسته است فرد

بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان

(همان: ۱۳۸)

در حقیقت، ققنوس در این شعر، نماد مبارزی است که جهت تداوم حیات دیگران خود را قربانی می‌کند و این استنتاجی است که بر اساس دیگر اشعار سمبولیک نیما قابل اثبات است:

ناگاه، چون بجای پر و بال می‌زند
بانگی برآرد از ته دل سوزناک و تلخ،
که معنیش نداند هر مرغ رهگذر،
آنکه ز رنج‌های درونیش مست،
خود را به روی هیبت آتش می‌افکند.
باد شدید می‌دمد و سوخته ست مرغ
خاکستر تنش را اندوخته ست مرغ
بس جوجه هاش از دل خاکسترش به در

(همان: ۱۴۰)

در شعر رمانتیسیم، شاعر تلاش می‌کند تا میان خود و طبیعت ارتباط مستقیم برقرار کند. از این طریق به استحاله دست می‌یابد. در این روش، فرآیندی مشابه استعاره روی می‌دهد. شاعر ادعای یکسانی با طبیعت می‌کند؛ برخلاف سمبولیسیم که همواره ادعای همسانی و تشابه در میان است و شاعر در نهایت، تشابه میان برخی پدیده‌ها با مفاهیم و مصادیق مدنظر خود را گوشزد می‌کند.

این گونه است که در نهایت، این شاعر است که به جای درخت، پوست بر تنش خشک می‌شود:

من به زیر این درخت خشک انجیر
که به شاخی عنکبوت منزوی را تار بسته
می‌نشینم آن قدر روزان شکسته
که بخشکد بر تن من پوست
(یوشیج، ۱۳۸۱: ۳۰۸)

۲-۲. بازگشت به آغاز

مسئله‌ی زمان در شعر و ادبیات رمانتیک، مسئله‌ی بسیار مهمی است؛ چرا که برخلاف ادب موسوم به کلاسیسیم، زمان مشخصی را نمی‌توان برای شعر در نظر گرفت. این خصیصه را تقریباً نمی‌توان در دیگر مکاتب ادبی ملاحظه کرد؛ حتی در شعر سوررئالیستی نیز می‌توان به

زمان ازلی و یا زمان الهی اشاره کرد. زمانی که آغاز زمان‌ها است و یا زمانی که از قدرت تصرف انسان در تاریخ‌نگاری علمی خارج است.

زمان مطرح در ادب رمانتیک، زمانی مجهول الهویه است. اصولاً شفاف نبودن، میزان رمانتیسم را در هر پدیده و مبحثی افزایش می‌دهد؛ از این رو است که نمی‌توان زمان را مشخص کرد. گویی شاعر در یک سیلان ویژه گرفتار است. عمده‌ترین مقطع زمانی - گفتیم مقطع زمانی؛ چرا که تعیین زمان دقیق دشوار است - که شاعر به آن پناه می‌برد، گذشته دور است. آن چه معمولاً دوران کودکی نامیده می‌شود؛ مانند بسیاری از اشعار فروغ که کودکی شاعر را ترسیم می‌کند.

در این شیوه، شاعر به توصیف زمان گذشته و هر آن چه در آن دوران موجود بوده است؛ به ویژه از منظر فضا می‌پردازد: «بازگشت به گذشته‌های دور، دوران گنگ کودکی همراه با وصف مکان‌های متروک و کهنه و فضاهای سوت و کور، فضای شعر رمانتیک را تار و شبح‌گونه می‌سازد.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۳۲)؛ البته باید توجه داشت که رمانتیک‌های ایرانی، عمدتاً در تعیین مقطع زمانی به شب و خزان توجه دارند. (همان: ۱۳۳) این مسئله، در مورد نیما؛ به ویژه با توجه به زمان مطرح در اشعارش به خوبی قابل اثبات است:

مانده از شب‌های دورادور

بر مسیر خامش جنگل

سنگچینی از اجاقی خرد

اندرو خاکستر سردی (نیما یوشیج، ۱۳۸۱: ۲۵۱)

شب به تشویش در گشاده در او

ناروایی به راه می‌پاید

(همان: ۱۸۸)

۳-۲. فردیت

آن چه با عنوان فردیت در مکتب رمانتیسم اروپایی مطرح می‌شود، معادل است با بیان آزاد و بی‌قید و شرط احساسات. در این رویه، شاعر آن چه را شخصاً احساس می‌کند و می‌پندارد، به تصویر می‌کشد. اصولاً می‌توان مدعی شد که اصل سوم از اصول سه‌گانه نیما؛ یعنی جایگزینی عینیات به جای ذهنیات، معرف همین خصوصیت است.

در نهایت می‌توان بر اساس شواهدی که در آثار نیما موجود است و با توجه به اظهار نظرهای محققان ادبی که عاشقانه‌های نیما را متأثر از مکتب رمانتیسم می‌دانند و ما در بخش افسانه به آن اشاره کردیم، نیما را در تغزل، پیرو این مکتب دانست.

شایان ذکر است که برخی از محققین در صدد برآمده اند که تمام اشعار نیما را دارای مشخصه های رمانتیسیم معرفی کرده و مخاطب را به این برداشت رهنمون کنند که نیما، اولین نماینده ی تمام عیار شعر رمانتیک در ادب پارسی است؛ این در حالی است که وجود پاره ای شواهد محکم و مستدل، نشان از آن دارد که در این دسته از اشعار، نمودهای اجتماعی با گرایش سمبولیسم مطرح گردیده و از حیطة ی طبیعت گرایی رمانتیسیم خارج است.

فروغ فرخزاد

اصولاً وقتی می خواهیم درباره ی شاعر نامداری؛ مثل فروغ فرخزاد سخن بگوییم، باید این حقیقت اساسی را در نظر بگیریم که حیات شاعری او به دو بخش اصلی و در عین حال متفاوت تقسیم می شود؛ دوره ی اول که در بردارنده ی اشعار غنایی فروغ است و دوره ی دوم، که اشعار فلسفی - اجتماعی او را شامل می شود.

دو برهه ی شاعری فروغ فرخزاد، در تقابل با هم و مضامین به کار برده شده در اشعار این دو دوره، کاملاً در تضاد با هم می باشد. گویی در یک سو، شاعری را می بینیم که شعر، ابزاری است برای بیان دغدغه های کوچک و بی ارزشش و در دیگر سو، انسانی بزرگوار که درد ها و باورهایش، شعر را به چالش می کشد.

به طور کلی، می توان مدعی شد که عاشقانه سرایی هیچ گاه از اندیشه و شعر فروغ جدا نشد؛ اگر چه در دفاتر نخستین، عشق و بالتبع تغزل، موضوع اصلی اکثر اشعار است و در دفاتر پایانی، مبحثی مطرح شده در کنار سایر مباحث است.

از این رو است که در بررسی تغزل در اشعار فروغ، بی نیاز از بررسی تمام اشعار او نمی باشیم.

۱. تغزل در دوره ی اول شاعری فروغ

اگر چه بیشتر فروغ فرخزاد را شاعر تولدی دیگر می دانند؛ اما فروغ فرخزاد بیش از آن که شاعر تولدی دیگر باشد، شاعر دفترهایی چون «اسیر»، «دیوار» و «عصیان» است. حتی می توان مدعی شد که فروغ، بیشترین شهرتش را مرهون دفاتر نخستین خود می باشد؛ چرا که بی باکی و صداقت بی نظیر او در توصیف عشق و بیان احوالات عاشقانه اش در این دفاتر است که او را به عنوان اولین زن شاعر که شعرش، نمود شخصیت زنانه اش بوده، معرفی کرده است. فروغ را می توان هنجارگریز ترین و نو آورترین شاعر معاصر زن نامید. به نوشته ی رضا براهنی «فروغ فرخزاد بدون شک بنیانگذار فرهنگ مونث شعر فارسی است. پیش از فروغ هیچ شاعره ای عاشقانه از مرد سخن نگفته است یعنی شعر فارسی به علت تاریخ مذکری که بر فرهنگ و اجتماع حاکم بود پیش از فرخ زاد شاعره ی عاشق به خود ندیده بود.» (حسین زاده

بولاقی، ۱۳۸۷: ۱۱۹). مجموعه «اسیر» در تابستان سال ۱۳۳۴ انتشار یافت که حاوی چهارپاره هایی به سبک شاعران رمانتیک همان سالهاست. به گمان نگارنده جنبش رمانتیک دهه های بیست و سی بیشترین تأثیرش را در میان شاعران نوپرداز در این گفتار، بر فروغ فرخزاد گذاشت. فروغ، علاوه بر ذائقه تغزل سرایی؛ روحیه شاعرانه اش از شخصیت آنها نیز تأثیر پذیرفته است: «اسیر مجموعه ئی رمانتیک و نوقدمائی و تحت تأثیر شعر فریدون توللی، فریدون مشیری و نادر نادرپور بود. او در نامه ئی که بیش از انتشار کتابش در سال ۱۳۳۳ به محله امید ایران فرستاد نوشت: «در میان شعرای ایرانی معاصر فریدون توللی را استاد خودم می دانم و به اشعار نادر نادرپور و فریدون مشیری بی اندازه علاقه مندم و به آنها ایمان دارم». (شمس لنگرودی، ۱۳۷۰، ۱۷۴)

با این همه مجموعه «اسیر» پیش از آنکه جلوه گاه ظهور شاعره یی با تخیل و ذهنیتی متفاوت باشد، تکرار همان مضامین تند و کلیشه ای رمانتیک هاست. راز و نیازهای عاشقانه ای که بیشتر درخور دختری دبیرستانی است تا شاعره ای که بعدها خالق تولدی دیگر می گردد. تخیل این دفتر هرچند در بعضی شعرها به اوج می رسد؛ اما از آنجا که این اوجها حول محوری پوشالی و تکراری اند، جلوه ای ماندگار ندارند. اگر بخواهیم تشخیصی برای این دفتر قائل شویم، همان توحشی است که فروغ در کمال بی پروایی آن را در میان مضامین عشق های زمینی بکار می گیرد. گویی در آشکار کردن این توحش عمدی در کار دارد: «در «اسیر» و «دیوار» و «عصیان» فروغ فرخزاد عنصر وحشی وجود دارد؛ ولی این عنصر وحشی از یک رمانتیسم بسیار رقیق در چار چوب خواهش های جنسی سرچشمه می گیرد و وحشی بودنش از اینجاست که قبل از فروغ در شعر ایران، هیچ زنی، همخوابگی مردی را به شعر یا شعرواره نیآورده بود». (براهنی، ۱۳۸۰: ۱۱۴۳)

آنچه گفتنی است اینکه در این شعرهای عاشقانه «اسیر» و به طور کلی اغلب عاشقانه های فروغ ما با نوعی یأس و اندوه و دلزدگی مواجه می شویم. و عشق هیچ گاه رسول تحرک و افروختگی برای فروغ نمی باشد: «در ابتدا مایه اصلی زندگی و شعر برای او عشق است. اما این عشق که تمام زندگی واقعی و هنری او را در خود گرفته است، برای او حاصلی به بار نمی آورد جز ناکامی و شکست! این داغ شکست همه جا بر پیشانی او نقش بسته است و او را به طغیان در برابر همه چیز می کشاند. شکست در عشق نومیدی، بی اعتمادی، نابوری و بی اعتقادی نسبت به همه چیز را در او بوجود می آورد. او همه ارزش های اخلاقی را زیر پا می نهد و آشکارا به اظهار میل به گناه می پردازد. میل به گناه مضمونی است که شاعران آن عصر خاصه تغزل سرایان، آنرا تنها علاج دردهای پنهانی و خاموش خود می داند و آن سالها مضمونی رایج است». (زرین کوب، ۱۳۵۸: ۱۹۸)

۲. تغزل در دوره‌ی دوم شاعری فروغ

دوره‌ی دوم شاعری فروغ، دغدغه‌های انسانی او را به عنوان یک شاعر / انسان در بر می‌گیرد. تحولی که دو دفتر پایانی شعر او تجربه می‌کند، آن چنان چشمگیر و گسترده است که همچنان موضوع بحث منتقدان و محققان ادب پارسی است. البته این مسئله‌ی دور از انتظاری نبوده است؛ چرا که تفاوت‌ها و در حقیقت تعالی شعر فروغ مسحور کننده است.

با این حال، عاشقانه‌سرای هیج گاه از شعر فروغ به طور کلی رخت بر نیست؛ بلکه همواره به عنوان یکی از مضامین اصلی شعر او مورد استفاده قرار گرفت.

البته باید یک نکته بسیار مهم و اساسی را در مورد شعر فروغ و نحوه‌ی تغزل در مجموعه اشعار وی در نظر گرفت که ما را در درک صحیح شیوه‌ی نگرش او به معشوق یاری می‌رساند. در طول شاعری نه چندان کوتاه مدت فروغ فرخزاد، عمدتاً به دو دوره‌ی متفاوت شاعری وی اشاره می‌شود که در این رساله نیز به این تقسیم‌بندی اشاره شده است. حقیقت این است که در پی ایجاد تحول اساسی در نحوه‌ی نگرش شاعر به شعر و هستی، نگرش او در باب معشوق نیز متحول گردید؛ به گونه‌ای که می‌توان با استناد به شعرهای سروده شده در این دوره، این مسئله را اثبات کرد.

در دوره‌ی نخست شاعری فروغ، با معشوقی سطحی و عامیانه روبرو هستیم که روزی چون شهسواری مغرور از راه می‌رسد و او را بر می‌گزیند و همان گونه که شاعر می‌اندیشد، این گزینش مایه‌ی مباهات شاعر و اعجاب دیگر رقبا می‌شود. معشوق این شعر و دیگر اشعار سه دفتر نخست فروغ، به مانند سایر معشوق‌های شعر رمانتیک، صرفاً از جاذبه‌ی جنسی و جسمی برخوردار است؛ برخلاف معشوق شعر رئالیستی که عمدتاً از تعالی روح و اندیشه‌ی او سخن به میان می‌آید.

در دو دفتر نهایی فروغ، با معشوقی متعالی روبرو هستیم که به خاطر شخصیت و جاذبه‌ی فکری مطرح می‌شود و معمولاً کمیاب است. این در حالی است که معشوق شعر رمانتیک، گرچه در بادی امر دست نیافتنی و ایده‌آلیست به نظر می‌رسد؛ در حقیقت تصویری است که از روی یک الگوی ثابت که از فرط استفاده توسط رمانتیست‌ها به ابتذال گراییده، ترسیم شده است.

شعر «گذران» یکی از عاشقانه‌های مجموعه «تولدی دیگر» است. اولین نکته‌ای که در این شعر جلب توجه می‌کند، سرخوردگی شاعر از جستجوی معشوق در هر ناکجاآبادی است:

تا به کی باید رفت / از دیاری به دیاری دیگر / نتوانم، نتوانم / هرزمان عشقی و یاری
دیگر / کاش، ما آن دو پرستو بودیم / که همه عمر سفر می‌کردیم / از بهاری به بهاری دیگر
(فرخزاد، ۱۳۷۱: ۸۲)

گرچه به نظر می‌رسد که همچنان شعری با گرایش رمانتیسیم در آثار فروغ مشاهده

می‌شود؛ به ویژه با توجه به عناصر و مشخصه‌هایی که پیش از این در شعر رماتیکیک ملاحظه می‌شد: «آه، اکنون دیربست / که فرو ریخته در من، گوئی / تیره آواری از ابر گران / چو می‌آمیزم، با بوسه تو / روی لبهایم، میبندارم / می سپارد جان عطری گذران / آنچنان آلوده ست / عشق غمناکم با بیه زوال / که همه زندگی می لرزد / چون ترا می نگرم / مثل این است که از پنجره ای / تک درختم را، سرشار از برگ / در تب زرد خزان می نگرم / مثل این است که تصویری را / روی جریان های مغشوش آب روان می نگرم / شب و روز / شب و روز / شب و روز / بگذار / که فراموش کنیم (همان: ۸۹)

اما این اولین بار است که معشوق، شاعر را به آگاهی می‌رساند؛ حتی اگر این آگاهی به برهوت تشبیه شده باشد. این نگرش، سرآغاز تعالی مشوق و تغییر سیمای عشق و معشوق در شعر فروغ است و این، همان مشخصه‌ای است که دو دفتر نهایی فروغ را از مجموعه‌های پیشین، از منظر تغزل متمایز می‌کند: «توجه هستی، جز یک لحظه، یک لحظه که چشمان / مرا / می‌گشاید در / برهوت آگاهی؟ / بگذار / که فراموش کنم. (فرخزاد، ۳۸۲، ۱۳۷۱)

در شعرهای گذشته فروغ فرخزاد پای بند به عشق؛ علی‌رغم بی‌مهری و بیوفایی معشوق از ارکان استوار مضامین عاشقانه است. حال آن که در شعر «گذران» با نگاهی لغزان و بی‌اعتبار به معشوق که در گذشته بی‌سابقه بوده است، مواجه می‌شویم. فروغ این نگاه خود را حاصل تفاوت دنیای ذهنی انسان امروزی با تفکرات انسان سنتی می‌داند. قطعاً این نظریه نمی‌تواند بیراه باشد؛ چرا که تغییر نگرش انسان به مسائل پیرامونش بود که در نهایت، به تغییر شیوه‌ی سرایش شعر در جهان منجر شد؛ اما در مورد فروغ و به ویژه در مورد اشعار متأخر او، نمی‌توان به این تغییرات استناد کرد، چرا که تغییرات مذکور پیش از سرایش دفاتر نخستین فروغ شکل گرفته بود و در حقیقت، این فروغ فرخزاد بود که اندکی با تأخیر، این تحولات را متوجه شده بود.

از این رو، وقتی فروغ از تغییرات در جهان امروز سخن می‌گوید: «امروز همه چیز عوض شده، دنیای ما هیچ ارتباطی به دنیای حافظ و سعدی ندارد؛ من فکر می‌کنم که حتی دنیای من هیچ ارتباطی با دنیای پدرم ندارد، فاصله‌ها مطرح هستند. فکر می‌کنم یک عوامل تازه‌ای وارد زندگی ما شده‌اند که محیط فکری و روحی این زندگی را می‌سازد. طرز تلقی یک آدم امروزی، من فکر می‌کنم، نسبت به آدمی که در بیست سال پیش زندگی می‌کرد، کاملاً عوض شده، آن تلقی که از مفاهیم مختلف دارد، مثلاً مذهب، اخلاق، عشق، شرافت، شجاعت و قهرمانی، واقعاً چون محیط زندگی ما عوض شده به نظر من تمام این مفاهیم زاینده شرایط محیط هستند. این مفاهیم عوض شده. من مثال ساده‌ای می‌زنم، راجع به عشق صحبت می‌کنیم، پرسناژ مجنون که خب همیشه سمبل پایداری، استقامت در عشق بوده از نظر من که آدمی هستم که

جور دیگری زندگی می‌کنم، پرسناژ او کاملاً برایم مسخره است، وقتی علم روانشناسی می‌آید و او را برای من خرد می‌کند. تجزیه و تحلیل می‌کند و به من نشان می‌دهد که او عاشق نه، یک بیمار بوده، آدمی بوده که مرتب می‌خواسته خودش را آزار بدهد. این است که خب به کلی عوض می‌شود. شما فکرش را بکنید وقتی لیلی‌های دوره‌ما توی ماشین کورسی سوار می‌شوند و با سرعت ۱۲۰ کیلومتر می‌رانند و پلیس مرتباً جریمه‌شان میکند آن وقت یک چنین مجنون‌هایی به درد این لیلی‌ها نمی‌خورند». (جلالی ۱۳۷۷، ۷۰-۱۶۹)، نمی‌توان این مسئله که تغییرات در شعر او، همسو با زمانه است را به شعرش تعمیم داد؛ بلکه باید این واقعیت را باید در نظر گرفت که فروغ ابتدا به سراغ گونه‌ای از این تغییرات رفت که شعر رمانتیک، حاصل آن به شمار می‌رفت و پس از مدتی، تغییر رویه داده و به سراغ شعر رئالیستی و البته تا حدودی ایده‌آیستی رفت که بالتبع معشوق شعرش نیز دچار تحول گردید، آن گونه که خواهیم دید.

«عشق» در شعر «گذران» با صفاتی چون «بیم زوال»، «تک درختی در تب زرد خزان یا تصویری بر روی جریانهای مغشوش آب روان» توصیف شده است. این تزلزل را عمدتاً در شعر دوره‌ی اول شاعری فروغ نمی‌توان ملاحظه کرد. اصولاً تزلزل موجود در شعر فروغ حاصل «گسیختگی روشنفکر» با «ارزش‌های سنتی» آن دوره است، مسئله‌ای که در مورد دیگر شعرای گریزان از سنت ملاحظه می‌شود؛ با این توضیح افزوده که نمود این فرآیند در شعر فروغ پر تالوتر است: «در فروغ «تزلزلی» وجود دارد که نتیجه همان گسستن از علایق سنتی است. فروغ انسانی است که احساس سقوط می‌کند.

در شب کوچک من دلهره ویرانی است ...

این نمونه گسیختگی روشنفکران دوره است. آن سرخوردگی عاطفی دیگر نیست، بلکه سرخوردگی فلسفی انسانی است که از لحاظ تجربه‌حیاتی سرش به سنگ خورده است، به سنگ تجربه‌های عینی و ذهنی بیشتری. فروغ نمایشگری روشنفکر آوانگارد و پیشرو طراز اول ادبیات چهل - پنجاه سال اخیر ایران است، با همه خصلت‌هایی که یک روشنفکر دارد، با همه نقاط مثبت و منفی. همه چیز در شعر فروغ لرزان است. این اضطراب را در «وصف»‌ها یا EPITHET‌های شعر او می‌توان احساس کرد که پیوسته از «رشته سست طناب رخت» و «حجم سفید لیز» و «سایه مغشوش» و «طرح سرگردان» و «پرواز کبوترها» و «بوته‌های سرگردان» و «دست‌ها مشوش، مضطرب، ترسان» و «کوچه گیج» و «عطر گذران» و «جریان‌های مغشوش آب روان» و «شادی‌های مهجور» و «در سایه بی اعتبار عشق» و «سایه فرار خوشبختی» سخن می‌گوید. تقریباً دیوان تولدی دیگر و دفتر بعدش ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، بیش و کم رسالت چنین پیامبر است». (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳، ۷۱-۷۰)

شعر «وصل» از مجموعه «تولدی دیگر» توصیف تازه‌ای است از وصال عاشق و معشوق.

«آن تیره مردمکها، آه / آن صوفیان ساده خلوت نشین من / در جذبه سماع دو چشمانش / از هوش رفته بودند» (فرخزاد، ۱۳۸۲: ۱۱۵)

معشوق شاعر، مانند خورشیدی بر وجود سالک می تابد و جنبه ی جسمانی اش را که در پیشینه ی فرهنگی ما، همان بعد ظلمانی است، از بین می برد. این معشوق، مانند خداوند بی نهایت است و قدرت تصرف در وجود عاشق را دارد. اگر برخی اشعار دین گریزانه ی شعرای معاصر نمی بود، این شواهد می توانست بهترین گواه برای تصدیق دین مداری آن ها باشد؛ اگر چه باید در نظر داشت که مسئله ی دیانت و تعلق خاطر به وجودی برتر در ماسوی، مقوله ای است که در هیچ شعر پارسی به طور کامل رد یا انکار نشده است:

دیدم که بر سراسر من موج می زند / چون هرم سرخگونه آتش / چون انعکاس آب / چون ابری از تشنج بارانها / چون آسمانی از نفس فصلهای گرم / تا بی نهایت / تا آنسوی حیات / گسترده بود او / دیدم که در وزیدن دستانش / جسمیت وجودم / تحلیل می رود (همان: ۱۴۸)

همان گونه که در متون عرفانی، نهایتاً سالک و حق به وحدت وجود می رسند، در شعر فروغ نیز می توان فرازی از این وحدت را ملاحظه کرد:

دیدم که قلب او / با آن طنین سرگردان / پیچیده در تمامی قلب / ساعت پرید / پرده به همراه باد رفت / او را فشرده بودم / در هاله حریق / می خواستم بگویم / اما شگفت را / انبوه سایه گستر مژگانش / چون ریشه های پرده ابریشم / جاری شدند ازین تاریکی / در امتداد آن کشاله طولانی طلب / او آن تشنج، آن تشنج مرگ آلود / تا انتهای گمشده من (همان: ۱۴۹)

شاعر / عاشق به یاری عشق است که پس از رسیدن به گمشده ی دیرینش که خودش بوده، رها می شود و این معشوق، همان معشوق متعالی است که شاعر مانند یک سالک، با او به کمال خود نائل می شود و از وجود مجازی خویش جدا می گردد: «دیدم که حجم آتشینم / آهسته آب شد / لوریخت، ریخت، ریخت / در ماه، ماه به گودی نشسته، ماه منقلب تار / در یکدگر گریسته بودیم / در یکدگر تمام لحظه بی اعتبار وحدت را دیوانه وار زیسته بودیم» (فرخزاد، ۱۳۷۱، ۳۰۸)

تقریباً در این شعر، باز با همان مضمون عطش تند و شوق پر شور عشق زمینی که در دفاتر پیشین فروغ وجود داشت، روبرو هستیم. آنچه هست، پرورش همان مضامین قدیمی در لایه های از تشبیهات و استعاراتی است که در یک آزادی بکر، از طریق عاطفه شخصی شاعر به هیاتی نو آیین ظاهر می شود. تشبیه «مردمک چشم» به «صوفیان بی هوش» در لحظه هم آغوشی، نه تنها فردیت تخیل فروغ را رقم می زند؛ بلکه به دور از اشارتی به «سماع» اهل تصوف هم نیست. این گونه وسیع خیال پردازی در شعر «وصل» به ما میگوید که هرچند عشق مطرح شده عشق زمینی است؛ اما ماهیتی گسترده تا «آن سوی حیات» دارد. خلاقیت ناب فروغ و حتی شاملو در همین تجربه ها بکری است که در سطوح ذهنی خود با یک مساله واحد که

همان عشق است دارند. در عاشقانه‌های شعر نو فارسی نمی‌توان اشارات تاریک و روشنی از لحظات عشقبازی و مغالزه را نادیده گرفت. این خود از پیامدهای زندگی و فرهنگ شاعر امروزی است که آنگاه که در تقابل با ارزشهای سنتی قرار می‌گیرد، صبغه‌ای پر رنگ تر به خود می‌گیرد.

همین شواهد اندک، بهترین گواه است در تأیید این نظریه که «تولد دیگری» که دفتر چهارم شعر فروغ فرخزاد است، به حق تولدی است دیگر گونه در کار شعر و شاعری فروغ.

نتیجه‌گیری

عاشقانه‌سرایی در ادب معاصر، اگرچه ریشه‌ی رمانتیستی دارد؛ اما در همه‌ی موارد مشابه نیست. بسته به این که شاعر یا ادیب مورد بحث، وابسته به کدام شاخه از رمانتیسم باشد، تفسیر و تأویل نمادها دستخوش تغییر می‌گردد.

در شعر نیما یوشیج که صبغه‌ی اجتماعی دارد، نمادها به گونه‌ای متفاوت تأویل می‌گردند و در مجموع، نمادها نشان‌دهنده‌ی اجتماع شاعر است. دریا، همان جامعه‌ی نامطلوب است. ابر، نماد دشواری‌ها و خفقان است و...

این در حالی است که در شعر فروغ، نمادها تجلی‌گاه نیازهای عاطفی شاعر است و تصاویر ادبی بیانگر خواسته‌های عاطفی وی.

بدین ترتیب، در عهد معاصر، تصویررمانتیستی توانسته است تأثیر شگرف خود را نمایان

سازد.

فهرست منابع

۱. آراین پور، یحیی، (۱۳۷۵) از صبا تا نیما، تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی، جلد دوم، انتشارات زورا، چاپ ششم .
۲. اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۲)، (م . امید) صدای حیرت بیدار (گفتگو ها)، زیر نظر مرتضی کافی، انتشارات مروارید و زمستان، چاپ دوم
۳. (۱۳۸۵)، زمستان، انتشارات زمستان، چاپ بیست و سه،.
۴. براهنی، رضا (۱۳۶۸)، قصه نویسی، نشر البرز، چاپ چهارم .
۵. - (۱۳۸۰)، طلا در مس ، (در شعر وشاعری)، جلد اول، انتشارات زریاب، چاپ اول
۶. زرین کوب، حمید (۱۳۷۸)، چشم انداز شعر نو فارسی، انتشارات توس.
۷. سپهری، سهراب (۱۳۸۵)، هشت کتاب، انتشارات طهوری، چاپ چهل و سوم .
۸. شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۸۲) ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما، ترجمه حجت الله اصیل، چاپ دوم .
۹. (۱۳۸۳) . ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، انتشارات سخن، چاپ دوم .
۱۰. شمیسا، سیروس، (۱۳۷۶) انواع ادبی، انتشارات فردوسی، چاپ پنجم .
۱۱. (۱۳۷۰)، سیر غزل در شعر فارسی، انتشارات فردوس، چاپ سوم .
۱۲. (۱۳۷۵)، کلیات سبک شناسی، انتشارات فردوس، چاپ چهارم .
۱۳. (۱۳۷۴)، نگاهی به فروغ فرخزاد، انتشارات مروارید، چاپ دوم .
۱۴. ----- (۱۳۸۳) نقد ادبی، تهران: فردوس.
۱۵. صفوی، کورش (۱۳۹۰) از زبان شناسی به ادبیات، تهران: سوره مهر.
۱۶. فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۵) بلاغت تصویر، تهران: سخن.
۱۷. فرخزاد، پوران (۱۳۸۱). *زنان همیشه گزیده اشعار کلاسیک، نیمایی و آزاد شاعران زن ایران*. تهران: نگاه.
۱۸. فرخ زاد، پوران (۱۳۸۳). *مسیح مادر، تهران: ایران جام*.
۱۹. فرخزاد، فروغ، (۱۳۷۱) دیوان شعر، انتشارات نوید (آلمان)، چاپ دوم .
۲۰. یاحقی، محمد جعفر (۱۳۸۰). *جویبار لحظه ها، تهران: جامی*.
۲۱. یوشیج، نیما (۱۳۷۶) *شراگیم* (نسخه بردار)، نامه های نیما، از مجموعه آثار نیما یوشیج، انتشارات نگاه، چاپ اول .
۲۲. - (۱۳۸۰). *مجموعه کامل اشعار فارسی و طبری، سیروس طاهباز، انتشارات نگاه، چاپ پنجم*.